

Análise discursiva de filmes brasileiros e crítica da mídia: considerações metodológicas

Brazilian films discourse analysis and media criticism: methodological considerations

Caio Túlio Padula Lamas¹

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, com bolsa da CAPES-Print (Reino Unido). Mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. Professor universitário, montador e pesquisador do MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP). E-mail: caiotplamas@gmail.com.

Resumo

O artigo tem o objetivo de traçar considerações metodológicas a respeito da análise discursiva do filme, bem como do diálogo que esta apresenta com a crítica de mídia, ambas pensadas como um conjunto de valores e de procedimentos que orientam a avaliação de determinados aspectos de uma obra em particular. Destaca ainda o processo de escolha dos filmes analisados e finaliza com a desconstrução de um trecho do documentário *Juízo* (2008), mostrando como a inclusão do rosto do jovem réu por meio de uma inserção ficcional problematiza e complexifica o estigma do jovem autor de ato infracional.

Palavras-chave Análise fílmica, análise do discurso, crítica de mídia, estigma, cinema brasileiro.

Abstract

This paper outlines methodological considerations regarding the film discourse analysis and its dialogue with media criticism, both understood as a set of values and procedures that inform our evaluation of certain aspects of a given film. It highlights the choosing process and ends by deconstructing an excerpt from the documentary *Juízo* (2008), arguing on how the fictionalized inclusion of the young defendant's face problematizes and complexifies the stigma placed upon the young offender.

Keywords

Film analysis, discourse analysis, media criticism, stigma, Brazilian cinema.

Juízos, valores, critérios, distinções, repertórios. Muitas são as palavras que orbitam em torno do termo *crítica*, que apresenta a seguinte etimologia, segundo Leão (1977, p. 164): “provém do verbo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é ‘separar para distinguir’ o que há de característico e constitutivo” a respeito do objeto colocado sob escrutínio. Procurando compreender seus “fundamentos constituintes”, diferenciando e realçando os elementos que servem de estrutura àquilo que se pretende criticar, a crítica, em suas múltiplas variações e designações, serve de atividade básica para a construção do conhecimento nas mais diferentes instâncias, entre as quais àquele que se elabora no campo das mídias.

A reflexão a respeito das teorias e dos procedimentos de crítica de mídias no Brasil se encontravam ainda em um grau prematuro de desenvolvimento, segundo Silva e Soares, quando da publicação de artigo em 2013, no qual as autoras diagnosticavam a necessidade de aprimorá-la. Quando pensada no campo das mídias, a crítica poucas vezes se aventurava

a uma abordagem analítica aprofundada em um objeto particular, fosse ele um capítulo de uma telenovela, um programa de rádio ou uma reportagem televisiva. A predominância dos trabalhos encontrados correspondia a análises abrangentes, que percorriam as características de um determinado tipo de mídia como um todo, instrumentalizando a interpretação de produtos específicos a esse fim.

É em meio a esse contexto que Silva e Soares propõem três questões centrais para se pensar a crítica de mídia: *quem* pode criticar – indicando os sujeitos que exercem a crítica –, *como* criticar – indagando-se a respeito dos valores e critérios que a norteiam –, e com qual *finalidade* – pressupondo que toda crítica pretende gerar algum tipo de efeito sobre o mundo no qual seu autor está inserido. Sobre a primeira questão, as autoras sinalizam para a existência não só dos críticos especializados, em campos mais tradicionais como os da literatura e do cinema, como também da crítica do público, mais dispersa, mas, nem por isso, menos legítima.

A partir dessa concepção mais ampliada da crítica, as autoras direcionam a reflexão para a segunda questão, e destacam que o *como* criticar resulta necessariamente na escolha de valores que norteiam a desconstrução de determinados aspectos da obra que é colocada sob escrutínio. As obras mais valorizadas a partir desses critérios formam, por sua vez, um determinado repertório, um volume de trabalhos a que se atribui uma qualidade ou distinção em relação aos demais que circulam em determinada sociedade e em determinado tempo.

Um desdobramento dessas considerações é apresentado em outro artigo das autoras, publicado em 2019, no qual é enfatizado como a crítica de mídia precisa se expandir para além dos critérios imanentes ou internos das obras (SILVA; SOARES, 2019). Dito de outra forma, critérios da ordem do contexto histórico, da produção e da recepção precisam ser considerados, expandindo a análise em direção ao *circuito midiático* que o programa de TV, o programa radiofônico, o filme ou a reportagem, entre outras possibilidades, integram.

Por outro lado, direcionando a reflexão para o campo de uma mídia específica, o cinema, encontramos em autores como Aumont e Marie (2004, p. 15) a ideia de que toda análise fílmica guarda relação com a teoria geral do cinema, na medida em que ambas partem de um filme ou um conjunto de filmes para levar frequentemente a um pensamento mais abrangente a respeito da produção esmiuçada e do fenômeno cinematográfico em que ela está inserida. Filme e cinematografia, portanto, estão interligados.

Aprofundando-se mais nessa definição, ambos esclarecem que há algo da atividade analítica do filme que atravessa tanto a crítica especializada quanto o público geral, passando pelos analistas. “O olhar com que se vê um filme” – escrevem os autores – “torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação”. O olhar analítico nasce na atenção aos detalhes, decompondo todos os elementos constitutivos de uma cena ou de uma situação proposta pelo filme, interpretando-as a partir desse esforço. Isso acontece de maneira não sistemática, quando de sua prática pelo espectador comum.

A crítica de um filme, para os autores, tem três funções principais: informar, avaliar e promover. O primeiro e o terceiro desses fatores são fundamentais à prática jornalística, e o terceiro só pode acontecer depois de uma avaliação que, necessariamente, passa pelo esforço analítico. Isso acontece de maneira que toda crítica integrante de publicações diárias ou semanais busca dar um parecer sobre o filme analisado, recomendando-o ou, ao contrário, rejeitando-o. Todo crítico é, pois, um “pedagogo do prazer estético, que se esforça por fazer partilhar a riqueza da obra com o maior público possível”, nas palavras de Aumont e Marie (2004, p. 12-13).

Certos critérios comuns à prática crítica jornalística, como a data recente de lançamento do filme, não têm necessariamente validade sobre a atividade do analista acadêmico, que pode se debruçar sobre produções das mais diferentes épocas. Fundamental, nesse caso, é a pertinência que a obra tem para o problema e os objetivos da pesquisa em desenvolvimento, o que implica também dizer que por trás de todo esforço analítico há uma ou um conjunto de perguntas que mobiliza tanto o analista como o crítico.

Em meio a essas discussões, proponho, neste artigo, o cruzamento da crítica de mídia com a análise fílmica. Não se trata, no entanto, de qualquer análise, mas daquela que denomino *discursiva* do filme. Na parte que segue, pretendo expor os fundamentos de tal abordagem, elaborados em pesquisa anterior (LAMAS, 2022). Em um segundo momento, apresento o processo de escolha dos filmes analisados. Por fim, aplico alguns dos preceitos indicados na desconstrução de um trecho do documentário *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008).

A análise discursiva do filme

Para se pensar a análise fílmica na abordagem proposta, considera-se fundamental a definição de uma noção também de grande importância para Silva e Soares: a de *discurso*. Por ela entendem-se, seguindo a concepção proposta por Soares (2009) e Foucault (2000, 2014), ideias manifestas por determinados sujeitos, inseridos em certas relações sociais, em um espaço e um contexto histórico específicos, e que propõem determinadas perspectivas ou *enquadramentos* a respeito dos temas evocados (GOMES, 2018).

Mais do que *temas*, no entanto, pode-se pensar em *referenciais* “ou lei de dispersão de diferentes objetos ou referentes colocados em ação por um conjunto de enunciações” (FOUCAULT, 2000, p. 99). Tais regras excluem certos saberes e evidenciam outros, incluem certos sujeitos sociais em detrimento de outros, controlando o que pode ser dito e o que pode ser visto, configurando o *visível* e o *dizível* de um tempo. Pensado como uma espécie de recorte sobre o mundo, incluindo certos elementos em seu interior e excluindo outros, os discursos criam hierarquias, oposições, complementariedades, apoiando-se mutuamente ou negando-se uns aos outros, criando sentido em meio à descontinuidade dos fatos históricos.

Essas ideias, evidentemente, não se dão a ver ou ouvir no etéreo, mas por meio de diferentes imagens, sons e textos, cujas materialidades, ordenamentos e códigos produzem, nas relações com o público que os lê, diferentes *efeitos de sentido* sobre o mundo. Nessa concepção, os discursos são manifestos sempre de maneira localizada em acontecimentos ou atos: a projeção de um filme na sala de cinema, a exibição de uma reportagem televisiva ou a publicação de um *post* em uma rede social, para citar alguns exemplos.

Aumont e Marie também contribuem para a discussão, observando que os discursos não são manifestos exclusivamente pelas palavras, mas também por meio de imagens, sons e outras materialidades ou conjuntos de formas, nas mais diferentes mídias e meios de expressão. É nesse nível das materialidades que encontramos as narrativas, enunciados que buscam ligar uma série de acontecimentos a partir de determinadas convenções (AUMONT; MARIE, 2012). As narrativas são o conjunto de elementos formais, os suportes que dão a ver e ouvir certos discursos que circulam em determinada sociedade a respeito das coisas, dos objetos e dos acontecimentos do mundo. De outro lado, todo discurso liga duas instâncias separadas: um locutor e um auditor, um emissor e um receptor, visando a

alcançar um certo efeito². Apresenta sempre, dessa maneira, um atributo coletivo. E uma pergunta se coloca sempre que se analisa um discurso: *quem o manifesta?*

Mas quando se trata de filmes, afinal, de que sujeito enunciador estamos falando? Do diretor, elevado ao *status* de autor? Do roteirista? Do fotógrafo? Do montador? Essa pergunta não parece ter uma resposta unívoca e simples, uma vez que o fenômeno fílmico apresenta uma incontestável diversidade: como comparar realidades de produção tão divergentes como a de *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014), um longa-metragem de baixo orçamento, e a de *Elvis* (Baz Luhrmann, 2022), uma produção claramente mais robusta e industrial, para ficarmos só em um exemplo? Pode-se, no entanto, usar uma categoria geral: estamos falando da *equipe criativa* de um filme, cujos integrantes e cuja dimensão dependem das condições específicas do caso analisado.

Portanto, a análise discursiva de um filme, na tentativa de situá-lo histórica e socialmente, precisa se aprofundar minimamente em suas *condições de produção*, de maneira a identificar quais são os enunciadores da materialidade fílmica. Outro ponto a se destacar é que o autor, da perspectiva das teorias do discurso, é pensado como um ponto em uma rede: o que expressa ou não a respeito de determinado objeto está delimitado pelo domínio em que atua e por outros autores que o antecederam. Assim, o que pode ser expresso ou não por um autor literário é diferente do que pode ou não ser expresso por um autor na filosofia ou nas ciências, por exemplo.

Seguindo todas essas considerações a respeito dos discursos, fica evidente como uma análise que se pretenda discursiva do filme precisa contemplar fatores de ordem externa à tessitura narrativa, como as condições de produção e de recepção da obra, de maneira condizente ao *circuito midiático* delimitado por Silva e Soares. Por outro lado, não há como desconsiderar a própria materialidade e os fatores internos ao filme analisado, sob o risco de negligenciar sua especificidade no conjunto da cinematografia no qual ele se situa. A questão, dessa forma, passa a ser quais critérios que devem ser empregados para selecionar os elementos a serem considerados na análise. Aumont e Marie (2004, p. 10) comentam a respeito da análise histórica do cinema:

2 Com a observação de que, na sociedade contemporânea, essas instâncias tendem a se inverter com bastante facilidade, especialmente no terreno da internet e das redes sociais.

Propomos então distinguir as análises de filmes intrínsecos daquelas que necessitam um confronto da obra estudada com outras manifestações sociais. Para dar um exemplo, a análise propriamente histórica de um filme deverá numa primeira fase proceder ao estudo interno da obra, decompondo principalmente os elementos de representação sócio-históricas observáveis nela. Mas será um estudo seletivo; não levará em conta elementos sem qualquer função no mecanismo de representação histórica; por exemplo, o facto de o filme ser a cores, ou em cinemascópio.

De maneira similar, a análise discursiva de um filme busca proceder ao estudo interno das representações e dos discursos nele observáveis, ignorando ou deixando em segundo plano tudo aquilo que não corresponde a esse critério. Há, aqui, duas observações importantes: primeiramente, todo filme veicula muitos discursos a respeito dos assuntos os mais diversos, de maneira que é necessário sempre especificar qual é o referencial ou a defasagem enunciativa a que se faz referência. Em segundo lugar, todo discurso estudado em um dado filme está inserido em sua narrativa e na história que é narrada³, de maneira que esses elementos precisam ser incorporados na análise, em maior ou menor grau.

A análise que se constrói a partir dessa perspectiva carrega em si, portanto, dois movimentos: um centrípeto, direcionado à própria narrativa fílmica, incluindo a análise pormenorizada de sequências de interesse; e um centrífugo, direcionado para os dados externos à obra, incluindo aqueles da produção, depoimentos de membros de sua equipe criativa e a recepção que essa obra teve por parte da crítica, especializada ou não. Há, aqui, uma consideração importante: não necessariamente tudo aquilo que é explicitamente mencionado em entrevistas ou coletivas de imprensa, por exemplo, deve ser considerado como um dado definitivo a respeito do filme. Em última análise, é na tessitura interna do longa-metragem que se busca os critérios de validação dos comentários do analista, pois é nela que é possível encontrar com maior veemência representações passíveis de circular na esfera pública e, com isso, propor outras formas de se olhar os referenciais retratados.

Outro ponto fundamental é que não necessariamente a obra analisada é consequência direta de seu contexto de produção. Isso quer dizer que o filme não é resultado mecânico do dado social, obedecendo a dinâmicas que lhe são próprias. Ele, de modo algum, é todo

3 A referência nesse caso é feita ao cinema narrativo. Sabe-se como o cinema, enquanto arte e meio de expressão, vai para muito além de suas vertentes narrativas. Como não se trata do caso do filme analisado neste artigo, opto por não fazer referência direta a esse tipo de produção.

impermeável a fatores sociais e econômicos, apenas estabelece com estes uma relação complexa, manifestada de maneiras nem sempre óbvias. Trata-se, portanto, de um equilíbrio delicado, suscetível de ser considerado caso a caso, e que exige do analista uma abertura ao que o filme tem a dizer.

Dito de outra forma, o analista não deve se aproximar do longa, média ou curta-metragem com *verdades* pré-estipuladas do que vai ver e ouvir. Ainda que tenha elaborado uma hipótese para o problema de pesquisa, o pesquisador precisa permitir a fruição do filme da maneira mais livre possível, ao menos em um primeiro momento, incluindo em sua percepção da história e das cenas elementos contraditórios e até mesmo divergentes do que se espera a respeito da produção como um todo. A partir daí, outras aproximações podem ser feitas, tendo em vista objetivos e direcionamentos mais específicos da pesquisa.

Com o intuito de corresponder a todo esse quadro, torna-se fundamental pensar quais procedimentos são necessários para a construção de uma maior robustez do exercício analítico. Nesse sentido, Aumont e Marie (2004, p. 11) esclarecem como uma das etapas fundamentais, tanto da crítica como da análise, é uma *descritiva*: é a partir da descrição, tanto do enredo em geral como dos elementos audiovisuais inscritos na cena, que é possível traçar uma espécie de inventário dos recursos mobilizados em uma situação dramática específica, além de situá-la na história narrada e na narrativa como um todo. O conjunto dessas anotações pode servir como guia tanto ao crítico como ao analista, sempre que uma observação mais detalhada for necessária.

Em uma descrição pormenorizada de uma cena, busca-se realizar uma decupagem dos elementos formais, ou seja, uma separação de todos os planos, bem como dos elementos que compõem a banda sonora – diálogos, efeitos sonoros e trilha musical – e suas relações com o que acontece na imagem. Por *cena* entende-se uma unidade espaço-temporal do enredo. A soma de diferentes cenas gera *sequências*, que são unidades maiores, com uma certa função dramática ou uma posição específica na narrativa. A soma de todas as sequências resulta no filme como um todo.

Quando da análise de uma cena, aproveita-se alguns dos planos separados pela decupagem que são julgados mais pertinentes para sua compreensão, bem como elementos integrantes do áudio e descrições das ações dos personagens. Tudo isso configura um esforço

de aproximação, que em uma segunda etapa é conjugado às considerações gerais do enredo e a dados levantados sobre a produção da película e sua recepção crítica para, por fim, serem dispostos na ordem em que o texto se apresenta. Essa segunda parte é essencial a qualquer análise fílmica, e geralmente conduz a considerações sobre a inserção do filme ou da sequência sob escrutínio em um contexto maior da cinematografia. Ao esforço da aproximação, deve-se suceder o distanciamento: “a miopia analítica pode transformar-se em cegueira ao diluir o olhar na floresta dos pormenores” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11).

Assim, proximidade e distância configuram a prática da *interpretação*, espécie de “motor” imaginativo e inventivo da análise” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 17). O objetivo final de toda análise fílmica é interpretar determinado conjunto de elementos narrativos, formais e da história que é contada. Naturalmente, as maneiras como isso pode se dar são muitas, e os autores enfatizam que cada filme pode demandar certos procedimentos específicos, de modo que cada análise apresenta certo grau de particularidade em relação às outras. Isso acontece, no entanto, sempre em certa medida, caso contrário corre-se o risco de propiciar espaço para procedimentos tautológicos, cujos critérios de validade seriam fechados em si mesmos, e, portanto, sempre válidos. Todo esforço analítico, por mais específico que seja, traz consigo o esboço de um modelo geral ao qual se faz referência e está sempre limitado aos recursos mobilizados pelo texto fílmico. Ainda que a capacidade interpretativa possa gerar um número grande de interpretações possíveis, há sempre um limite, estipulado pela própria tessitura interna sobre a qual o pesquisador se debruça.

Material empírico e a escolha do *corpus*

Uma das escolhas mais delicadas de qualquer pesquisa que tenha como foco um filme ou conjunto de filmes é a escolha do *corpus*. Quais produções são mais relevantes como objeto de análise? Evidentemente, não há respostas prontas para essa questão. Assim como todo problema de pesquisa é *construído* pelo pesquisador, considerando fatores tão diversos como o horizonte epistemológico no qual o seu pensamento se situa, seu repertório de filmes e de teorias e sua percepção particular dos fenômenos estudados, também a escolha dos filmes é *construída* tendo em vista toda a bagagem que o pesquisador carrega consigo, em uma combinação de sensibilidade subjetiva e técnicas objetivas de

coleta e tratamento de dados. A seguir e a título de exemplo, exponho o processo pelo qual se deu a escolha do *corpus* em minha pesquisa anterior (LAMAS, 2022).

Primeiramente, é importante mencionar que, além da noção de discurso, uma outra de grande importância para a construção do *problema* sobre o qual me debruço é a de *estigma*. Pelo termo, entende-se a concepção de Goffman (1978) e Soares (2020), na qual o estigma é um atributo pejorativo atribuído a determinada categoria social, reduzindo aqueles que lhe fazem parte e roubando-lhes suas humanidades. Um exemplo sintomático dessa noção no contexto brasileiro é o de jovens pobres e negros que tenham praticado algum tipo de infração⁴ ou que tenham sido acusados de cometê-los.

Além de serem parte trágica das estatísticas sobre homicídios no país⁵, tais jovens, quando vistos sob a ótica do estigma, são tão somente infratores: sem vínculos fraternos, familiares e territoriais; sem pertencer a diferentes culturas; sem sentimentos contraditórios e diferentes projetos de vida; e sem uma capacidade de agência sobre o mundo, que não aquela conformada pela violência do ato infracional. São diversos os discursos que propõem os jovens como verdadeiras máquinas de roubar e matar, agressivos e indistintamente violentos, cuja ameaça irrestrita à sociedade deveria ser respondida com incisividade e truculência por parte das forças policiais e do Estado, presentes de maneira abundante em programas televisivos de teor sensacionalista, como *Cidade Alerta* (TV Record), *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes), *Alerta Nacional* (Rede TV!), entre outros. Nessa perspectiva, um filme que busca desconstruir um estigma é aquele que propõe outras formas de representar os sujeitos estigmatizados, dando-lhes profundidade, complexificando-os para além do atributo depreciativo que os conformam no imaginário social.

É em contraposição a esses discursos que construí o seguinte problema de pesquisa: *quais são as políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e que se encontram em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002? Por políticas de*

4 O Estatuto da Criança e do Adolescente especifica o termo *infração* no lugar de *crime* para os delitos praticados por pessoas de até 21 anos incompletos, uma vez que as considera como *sujeitos em desenvolvimento* e, por isso, aptas a aprenderem e a serem reinseridas socialmente. Utilizo esse termo de maneira irrestrita, uma vez que considero também as pessoas acima de 21 anos como aptas a essa reinserção.

5 Diferentes estudos apontam para os homicídios como a principal causa de mortalidade para os indivíduos de até 29 anos de idade no Brasil. Um exemplo é o Atlas da Violência 2020, que indica como 30.873 jovens foram vítimas desse tipo de crime só em 2018, um total de 53,3% do total de vítimas no referido ano.

representação (RANCIÈRE, 2009) se entende a circulação de representações sobre referenciais de origens diversas, evocando-se um *comum* a respeito deles, ou seja, determinadas facetas das questões que se tornam públicas e acessíveis a amplas camadas da população, enquanto outras permanecem de mais difícil acesso e restritas a determinadas categorias sociais. Já o cinema brasileiro foi escolhido, nesse caso, pelo fato de ter se provado, no tocante à representação das periferias brasileiras, um campo não só bastante frutífero para a veiculação de discursos outros a respeito da violência e da pobreza, como influente em outras mídias.

Filmes como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Cidade de Deus* (2002) propuseram uma outra perspectiva de representação desses temas, com a decisiva participação do tráfico de drogas, o hiper-realismo de algumas imagens e a ênfase na degradação da vida e na falta de perspectiva de futuro por parte dos jovens moradores da região. Tal abordagem gerou reverberações em outros filmes brasileiros e também em produções televisivas seriadas, resultando, com o passar do tempo, em críticas por parte dos moradores de algumas comunidades, que entendiam faltar outros aspectos de suas vidas nos filmes para além da violência e do crime organizado.

O ano de 2002 foi um marco temporal por conta do lançamento de *Cidade de Deus*, entendido aqui como um dos precursores dessa nova corrente. Os filmes a serem escolhidos, dessa forma, foram lançados entre 2002 e 2019, escolha que se dá em coerência com o *objetivo geral* da pesquisa: *compreender quais e como se articulam algumas das políticas de representação críticas ao estigma de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro a partir do ano de 2002.*

Para tanto, primeiramente realizei uma seleção mais ampla, incluindo temas como *juventudes, adolescências, violência policial, encarceramento em massa, culturas das periferias, jovens e adultos em situação de rua e dependentes químicos*. Todos os títulos levantados foram resultado de consultas realizadas no site da Cinemateca Brasileira, da Mostra de São Paulo, da Mostra de Tiradentes, do Festival É Tudo Verdade, do YouTube, da Taturana Mobilização Social e do Videocamp. Em todos os sites com opções de busca, procurei pelas seguintes palavras-chave na categoria *assunto*: *juventude, jovem, jovem em conflito com a lei, jovem infrator, infração, crime, menor, FEBEM, Fundação Casa, Centro de Atendimento*

Socioeducativo, encarceramento em massa, periferia, violência policial, estatuto da criança e do adolescente e redução da maioridade penal.

Quando não havia uma barra de busca disponível no site, procurei página por página a partir dos títulos, das sinopses e das imagens disponibilizadas. Uma vez encontrados os títulos, todo o processo de seleção foi feito a partir de leitura de sinopses, das imagens, de trailers e, quando possível, assistindo às produções. Houve, aqui, uma dificuldade de ordem técnica, na medida em que nem todas essas produções estavam disponíveis para serem assistidas, seja por falta de cópias comerciais e acessíveis, seja pela indisponibilidade do conteúdo *on-line*. As produções foram classificadas, a partir dessa etapa, em seis eixos diferentes, divididos da seguinte forma:

- a. filmes que abordam de forma central jovens autores de ato infracional;
- b. filmes que abordam de forma coadjuvante jovens autores de ato infracional;
- c. filmes que abordam encarceramento, violência e violência policial;
- d. filmes que abordam temática adolescente e/ou infantil;
- e. filmes que tematizam as periferias e suas culturas;
- f. filmes que abordam jovens em situação de rua ou dependentes químicos.

Em uma segunda etapa, os critérios de classificação foram reduzidos para os eixos A, B e C, considerados os mais relevantes em função do problema de pesquisa e do objetivo geral⁶. Ainda que seja uma versão reduzida da primeira tabela gerada, em que foram considerados todos os seis eixos propostos, trata-se de uma seleção bastante extensa, pela própria diversidade dos temas tratados. Serviu como uma referência geral de títulos, a serem posteriormente afunilados a partir da hipótese e dos objetivos de pesquisa.

Em um terceiro recorte, reduzi a tabela resultante desse processo a produções acessíveis e que incluíssem jovens autores de atos infracionais e oriundos das periferias em seus enredos. Tais personagens deveriam ter relevância no desenvolvimento da história, quando em ficções, ou na construção dos modos, quando em documentários, ocupando o papel do protagonista ou ao menos um papel secundário de importância. O resultado se encontra na Tabela 1.

⁶ A tabela resultante da classificação, com todos os filmes elencados nessas três categorias, pode ser visualizada no trabalho completo.

Ano de lançamento	Título	Direção/Produção	Ficção/Documentário
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	Ficção
2002	Ônibus 174	José Padilha	Documentário
2003	De passagem	Ricardo Elias	Ficção
2006	Antônia	Tata Amaral	Ficção
2006	Falcão, meninos do tráfico	MV Bill	Documentário
2006	Pixote in Memoriam	Felipe Briso, Edu Abad, Gilberto Topczewski	Documentário
2007	Juízo	Maria Augusta Ramos	Documentário
2007	Os 12 trabalhos	Ricardo Elias	Ficção
2007	Querô	Carlos Cortez	Ficção
2008	Última parada 174	Bruno Barreto	Ficção
2009	O contador de histórias	Luiz Villaça	Ficção
2010	Bróder	Jefferson De	Ficção
2011	Capitães da areia	Cecília Amado	Ficção
2013	De menor	Caru Alves	Ficção
2014	A vizinhança do tigre	Affonso Uchoa	Documentário
2014	Na quebrada	Fernando Grostein Andrade	Ficção
2015	Jonas	Lô Politi	Ficção
2017	Nóis por nós	Aly Muritiba, Jandir Santin	Ficção

Tabela 1: Resultado do terceiro recorte para a seleção de filmes analisados na pesquisa

O último recorte, que resultou nos quatro filmes escolhidos, deriva da hipótese que proponho em resposta ao problema de pesquisa. Como hipótese, entendo que algumas das políticas de representação críticas ao estigma do jovem autor de ato infracional e em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002 podem ser divididas em três eixos principais: *faces reveladas*, no qual o rosto dos jovens fica visível na narrativa, possibilitando a solidariedade e empatia entre o público e os sujeitos representados; *laços de afeto*, no qual tais jovens são representados como filhos, irmãos e amigos; *culturas juvenis*, no qual os jovens são representados como integrantes e agentes dessas culturas. Todos esses eixos articulam, em sua materialidade discursiva, audiovisual e por vezes intermediária, processos de humanização, re-cidadania e valorização das identidades, expandindo a concepção desses jovens para além dos atributos pejorativos que os conformam no imaginário social.

A partir de tais considerações e da última versão apresentada da tabela, escolhi quatro filmes para serem analisados em profundidade: o documentário *Juízo* (2007), dirigido por Maria

Augusta Ramos; as ficções *Antônia* (2006), dirigida por Tatal Amaral, e *Bróder* (2011), dirigida por Jefferson De; e o filme híbrido *A vizinhança do tigre* (2014), dirigido por Affonso Uchoa. Cada um deles satisfaz ao menos a um dos eixos da hipótese: no caso de *Juízo* (Figura 1), destacam-se o eixo *faces reveladas*, por conta da exposição dos rostos dos jovens sob julgamento a partir da interpretação de atores, e o eixo *laços de afeto*, por conta da participação das mães dos internos; em *Bróder* (Figura 2), encontra-se o eixo *laços de afeto*, sobretudo pela amizade do protagonista Macu, que trabalha para o tráfico, com Jaiminho e Pibe, e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato de uma das manifestações do vínculo entre esses três personagens se dar pela presença do *rap*.

Já em *Antônia* (Figura 3) percebe-se o eixo *laços de afeto*, por conta sobretudo da amizade de Barbarah, personagem que pratica um homicídio, com Preta, Mayah e Lena, e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato dessas quatro mulheres comporem um grupo de *rap*; por fim, em *A vizinhança do tigre* (Figura 4), o eixo *faces reveladas*, por vermos o rosto de Junim, jovem que cumpre medida de semiliberdade; o eixo *laços de afeto*, por conta da amizade desse personagem com Neguim e Menor; e o eixo *culturas juvenis*, pelo fato de boa parte das brincadeiras entre os amigos se dar a partir da improvisação e criação de músicas e versos. Uma vez esclarecido o processo de escolha dos filmes, exponho a seguir uma das análises realizadas, referente a uma das cenas do longa-metragem *Juízo*.



Figuras 1-4: Imagens, respectivamente, de *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *Bróder* (Jefferson De, 2011), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014)

Análise de *Juízo*: faces descobertas no teatro da Justiça



Figura 5: Imagem do jovem 230 sob julgamento, parte do documentário *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007)

A imagem tem poucos elementos: sobre um fundo branco, neutro, está um jovem, enquadrado do peitoral para cima. Direcionamos o olhar para o centro, movidos pelo vazio que abunda nas laterais do quadro. Os olhos fundos, ponto de magnetismo que imediatamente atrai a nossa atenção, acompanhados de grossas sobrancelhas, apresentam uma mistura de tristeza e apatia, que contrasta com o restante do rosto, de feições claramente juvenis. Enquanto se vê a imagem, ouve-se a seguir uma voz *off*:

Promotor: Você nasceu quando?
Jovem 230: Sei não.
Promotor: Você não lembra o seu aniversário, rapaz?
Jovem 230: Não.
Promotor: Tem 14 anos.
Defensor: 15, 15.
Jovem 230: Tenho 14.

A seguir, o promotor Renato Lisboa⁷ e o defensor Tadeu Valverde continuam a discutir o caso em seus detalhes: ambos estão em uma audiência judicial de um jovem na

⁷ Os nomes utilizados durante esta análise seguem as indicações do próprio filme. Como este nem sempre deixa claro essa informação, certas vezes as designações aparecerão de forma genérica, como "jovem 230" ou "mãe".

primeira instância da II Vara de Menores do estado do Rio de Janeiro. A infração: traficar 97 saquetes de cocaína, que totalizavam seis gramas da droga. Agora de olhar cabisbaixo, o jovem é interpelado por uma voz feminina: "Juíza: *Garanto pra você... olha pra mim*".

O jovem levanta seu olhar, e se vê, agora, a juíza Luciana Fiala, vestida de toga e dirigindo-se de maneira incisiva ao réu:

Juíza: Garanto pra você que se você estivesse em casa, você não teria sido preso. Você não estaria nem no Padre Severino agora.

Promotor: Você estava estudando?

Jovem 230: Não.

Juíza: Tava de boqueira na rua, em um local de venda de droga... tava no tráfico, não tava?

Jovem 230: Não.

Juíza: Os policiais já chegaram aqui, já falaram que você tava no tráfico...

Jovem 230: Eles estavam me olhando.

Juíza: Quer dizer, então, o que acontece agora? Te garanto que se você estivesse no colégio, em casa, você estaria livre da situação que você está passando aqui agora. Livre do vexame que você está fazendo sua mãe passar.

O trecho citado evidencia alguns dos pontos estruturantes do longa-metragem. Dirigido por Maria Augusta Ramos e lançado no circuito de exibição brasileiro em 2008, *Juíza* é o segundo filme de uma trilogia da diretora brasiliense, composta ainda por *Justiça* (2004) e *Morro dos Prazeres* (2013). Em todos eles, aborda-se a relação de sujeitos com instituições que lidam diretamente com a situação da violência pública no estado do Rio de Janeiro, notadamente o Tribunal de Justiça, a Vara de Menores e a Polícia Militar, esta última no projeto da Unidade de Polícia Pacificadora.

Diferentemente dos outros dois filmes que integram a trilogia, *Juíza* se concentra na situação de jovens autores de atos infracionais com menos de 18 anos, abordando tanto as audiências promovidas na II Vara de Menores do Rio de Janeiro como o cotidiano do Instituto Padre Severino. Durante quatro dias, Maria Augusta Ramos e sua equipe acompanharam e filmaram 55 audiências, grande parte delas com a participação da juíza Luciana Fiala. Desse total, dez foram selecionadas e editadas. Sem entrevistas ou narração em voz *over*, o filme se baseia quase que inteiramente em imagens de teor observacional de diferentes atores sociais situados nas dependências das instituições mencionadas. E é nesse contexto que se desenrola o trecho da sequência que abre esta análise.

O primeiro ponto que gostaria de evidenciar no referido trecho é a presença do réu no filme sem a aplicação de filtros ou máscaras cobrindo suas faces, como pode ser visto na imagem (Figura 5). Sabe-se como filtros são utilizados, no jornalismo e em narrativas referenciais, para ocultar a identidade de jovens acusados de praticar uma infração. Em oposição a esse procedimento, os rostos dos réus no filme são revelados e, no mais das vezes, apresentam certo semblante apático diante dos acontecimentos do tribunal. Contrastam, assim, com a brutalidade do que é dito pelos próprios jovens, como nesse caso, em que o réu diz não saber sua data de aniversário.

Esse resultado estético só foi possível uma vez que, diante da proibição da divulgação das expressões e dos nomes dos jovens estipulada pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os atores sociais por outros adolescentes que viviam à época em condições sociais análogas. Isso tornou *Juízo*, nas palavras da própria diretora, um filme *híbrido*, parte documentário e parte ficção. Fartamente elogiado pela crítica especializada (REIS, 2007; RIZZO, 2008; WEISSBERG, 2007), esse procedimento só foi possível uma vez que os planos abertos das audiências foram filmados com os réus virados de costas para a câmera, enquanto suas expressões eram registradas por uma segunda câmera utilizando a técnica do contraplano⁸.

O segundo ponto que gostaria de destacar é a evidente assimetria de poder que existe na situação da audiência, muito bem abordada por Ramos (2011): defensor, promotor e juíza têm o direito à fala, enquanto ao adolescente resta somente o papel da escuta. As perguntas dirigidas ao jovem pela juíza são puramente retóricas, cabendo a ele unicamente acatá-las e respondê-las de maneira a se mostrar arrependido. Consciente dessa situação, o jovem responde somente de maneira lacônica, quando fala: na maior parte do tempo permanece em silêncio.

Seguindo essas considerações, a leitura que proponho do filme de Maria Augusta Ramos é diametralmente oposta à de Ramos (2011), que considera que *Juízo* não é capaz de humanizar os jovens réus uma vez que os circunscreve aos limites do tribunal e seus rituais de poder. Embora a moldura institucional seja, sem dúvidas, um componente fundamental para a relação que o filme estabelece com os atores sociais, o aproveitamento das imagens

⁸ Técnica a partir da qual é filmada a reação de um personagem diante da fala ou ação de outro personagem, geralmente em ângulo de captação complementar ao anterior, respeitando um eixo de 180° entre os dois.

dos jovens e suas faces causa uma fricção nessa distância enunciativa. Esse é um dos recursos que o filme utiliza para desconstruir o estigma dos jovens autores de atos infracionais.

Nesse contexto, é importante ressaltar que não é somente no plano da história que os estigmas podem ser desconstruídos ou tensionados, por meio da revelação de facetas outras dos personagens estigmatizados. É no plano da narrativa ou, mais precisamente, da forma fílmica, que encontramos também outras maneiras, por vezes mais sutis, de problematizar as representações depreciativas de sujeitos inferiorizados socialmente. *Juízo* faz esse movimento, na medida em que a face dos jovens réus é revelada integralmente a seus espectadores.

Nessa perspectiva, revelar o rosto antes oculto dos jovens réus não se trata de um ato corriqueiro, ainda que feito a partir de um jogo de espelhos, com atores interpretando os papéis dos atores sociais sob julgamento. Diante da proibição do ECA de se revelar a identidade dos verdadeiros réus, o filme poderia muito bem ter adotado filtros ocultando suas faces, como o fizeram documentários brasileiros de temáticas correlatas como *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Falcão, meninos do tráfico* (2006), ou, ainda, de maneira similar a grande parte das reportagens televisivas que já tematizaram esse assunto. O grau de distorção da imagem por vezes é acompanhado da manipulação da voz, aprofundando o deslocamento, no nível do registro fílmico e audiovisual, dos personagens estigmatizados em comparação a outros personagens apresentados ao longo da narrativa.

Em vez de seguir por esse caminho, Maria Augusta Ramos e sua equipe *optaram* por substituir os réus por atores não profissionais, que viviam em condições sociais análogas às dos personagens reais à época das filmagens. Evidentemente, há uma diferença fundamental e subentendida entre atores reais e ficcionais: os últimos não apresentavam problemas com a Justiça à época das filmagens, caso contrário não teriam se disponibilizado a ocupar os papéis a eles designados. Poder-se-ia especular que a intenção primeira de se adotar tal procedimento seria o de não criar distorções que, do ponto de vista estético, divergiriam em demasia da proposta de um filme que segue em parte os parâmetros do cinema documentário observacional⁹. No entanto, dar a ver esses rostos inevitavelmente

⁹ De acordo com Nichols (2012), o modo observativo é aquele constituído por um conjunto de práticas cinematográficas que busca priorizar a observação dos acontecimentos do mundo histórico da maneira mais espontânea possível, sem a intervenção explícita do realizador, como pode ser visto em obras de diretores como Robert Drew, Richard Leacock e Frederick Wiseman, integrantes do chamado *cinema direto*.

vai para além dessa mera coerência estética, na medida em que o rosto é a superfície mais importante para não só expressar os sentimentos dos atores, mas também facilitar a solidariedade e empatia entre público e personagem.

Esse é um dos princípios de Murray Smith (1995), que a partir de fundamentos da filosofia analítica e da antropologia cognitiva objetiva compreender a relação entre espectadores e narrativa fílmica. Procurando entender melhor a multiplicidade de processos abarcados pelo termo *identificação*, Smith propõe três níveis gerais de engajamento do público, dentro do que denominou *estrutura da solidariedade*¹⁰. O primeiro e mais elementar deles é o que ele denomina de *reconhecimento*¹¹, no qual os espectadores constroem os personagens da história a partir do contato com elementos do texto fílmico que fazem referência a corpos individuais, independentes e contínuos no tempo.

Em meio a essas referências corporais, o rosto adquire significado particularmente relevante na indicação de que o conjunto de elementos visuais e sonoros fornecidos pela narrativa diz respeito a um único personagem, uma pessoa análoga a outras que conhecemos no espaço fora da tela, igualmente com a capacidade de agência sobre o mundo que a circunda. Nessa perspectiva, revelar um rosto antes interdito, como é o caso dos jovens acusados de terem cometido infrações nas narrativas jornalísticas e documentais, pode favorecer a construção da solidariedade e da empatia entre público e personagem, e com isso a desconstrução do estigma.

Ora, quando Maria Augusta Ramos e sua equipe dão a ver o rosto dos jovens réus em *Juízo*, abre-se a possibilidade justamente de o espectador estabelecer uma relação de empatia e cumplicidade com os personagens, ou, minimamente, um reconhecimento de suas humanidades a partir dos sinais distintivos de suas faces. E esse reconhecimento, por si só, já é um sinal de que o estigma e suas rígidas escalas sociais que conformam esses sujeitos foram de alguma forma suspensos, ainda que temporariamente.

Esse movimento apresenta ainda outro grau de complexidade, na medida em que estamos lidando com um estigma de fortes raízes sociais e históricas na sociedade brasileira.

10 *Structure of sympathy* no original.

11 *Recognition* no original.

Por conta de toda sua historicidade, o estigma do jovem autor de ato infracional encontra-se reverberado em diferentes mídias e meios de expressão. Se o cinema e a televisão irão por vezes tematizá-lo a partir de certos ângulos e enquadramentos, é na imprensa, sobretudo naquela de teor mais sensacionalista, que o estigma e todas as suas ramificações perniciosas serão representados de maneira mais explícita, como as vísceras expostas de um doente.

Ao tematizar um assunto de tamanha envergadura, *Juízo* inevitavelmente dialoga, ainda que por contraste, com esse universo de imagens e sons que inclui, mas vai para além das narrativas cinematográficas. Maria Augusta Ramos declarou que “queria muito, com ‘Juízo’, humanizar a figura dos menores infratores, que é demonizada pela mídia” (RIZZO, 2008). Faltou apenas dizer que o cinema também faz parte desse circuito das mídias, dando a ver e a ouvir imagens e sons de diferentes procedências sobre assuntos os mais diversos, incluindo, entre eles, os estigmas sociais que permeiam a realidade brasileira. Essa relação de contraste com as imagens da imprensa pode ser percebida mais explicitamente no cartaz de divulgação do filme, em que vemos a imagem do jovem que abre esta análise sob o tratamento que seria dado no caso da ocultação de sua identidade.

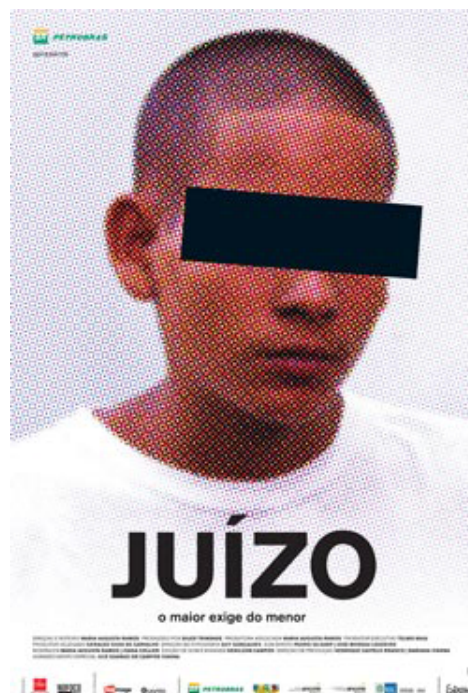


Figura 6: Cartaz de divulgação de *Juízo* (Maria Augusta Ramos)

Essa relação com imagens de diferentes procedências não quer dizer que o cinema e sua vertente documental não apresentem especificidades. Apenas que, ao representar dessa forma os jovens réus sob julgamento nas audiências da 2ª Vara de Infância do Rio de Janeiro, *Juízo* dialoga com o campo do cinema documentário e, para além dele, com outras imagens e sons que representam esses jovens, sobretudo aqueles veiculados pela imprensa em suas mais diferentes ramificações. E ao pensarmos nesse sentido amplo é que a *opção* de revelar os rostos dos jovens sob julgamento ganha especial contorno político. Pois não só *Juízo* oferece a possibilidade de empatia dos espectadores com os réus, rompendo com a homogeneização da máscara de *pixels*; mas o faz a partir de uma narrativa calcada no cinema documentário, em que pese todo o caráter indicial e todo o coeficiente de *verdade* e de *registro* que as imagens desse gênero apresentam. E faz todo esse movimento, ainda, em *contraposição* às imagens e sons que são veiculadas em outros documentários e pela imprensa, que representam os jovens autores de atos infracionais ocultando suas identidades e reduzindo-os ao delito praticado.

Considerações finais

Fatores externos e internos à forma fílmica, combinados, resultam na análise do trecho de *Juízo* da seção anterior. Primeiramente, é fundamental reconhecer que a escolha desse filme para integrar o *corpus* da pesquisa se deu na medida em que ele tem uma proposta divergente de reportagens de teor sensacionalista e de documentários que reforçam o estigma de jovens autores de atos infracionais. Além disso, ele atende a parte da hipótese delimitada, uma vez que revela os rostos dos jovens sob julgamento a partir da interpretação de atores, e inclui a mãe dos internos em muitas de suas sequências. Só assistindo ao filme antes da análise foi possível identificar esses elementos.

Em segundo lugar, é necessário reconhecer de que se trata de um filme com traços autorais, com grande interferência de sua diretora Maria Augusta Ramos no resultado final. Há uma coerência estética desse longa-metragem com outros assinados pela diretora, como o já citado *Justiça* ou mesmo filmes posteriores, como *O processo* (2018), em que predomina um cinema documentário observacional, sem entrevistas e voz *over*, e além de tudo fazendo referência a algumas das instituições do Estado brasileiro. Indo mais além,

é distanciando-se do filme e reconhecendo um panorama midiático mais amplo que é possível reconhecer como o simples ato de inserir o rosto do jovem ator no trecho verificado se constitui em um elemento de particular viés político, na contramão de outros tipos de narrativa que buscam perpetuar o estigma. Ao mesmo tempo, não seria possível concluir nada disso se não nos atentássemos a componentes da tessitura narrativa, em especial ao *efeito de sentido* provocado na cena, qual seja, a da discrepância entre réu e demais operadores do direito presentes, bem como à sensação de que estamos vendo ao réu verdadeiro, muito embora já tenha sido comunicado, no início da película, de que se trata de um ator. Chega-se a essa conclusão assistindo ao trecho diferentes vezes, e realizando observações que englobem os planos utilizados e os diálogos. Dessa forma, análises centrípeta e centrífuga se revezam, na busca da interpretação dos discursos que atravessam o documentário em questão.

Retornando à crítica de mídia, é vital reconhecer como estamos a tratar aqui de um *circuito midiático*, no qual se incluem tanto a diretora do filme, como aspectos externos à narrativa – as condições de produção, entre outros elementos –, além do filme em si. É esse fator, essencial à análise apresentada, que permite reconhecer o cruzamento entre crítica e análise discursiva. E é nessa perspectiva que ambas podem se beneficiar uma com a outra, na busca pela construção do conhecimento no campo da comunicação.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8069.htm#art266. Acesso em: 1 maio 2023.

FOUCAULT, M. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: FOUCAULT, M. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

GOFFMAN, E. *Estigma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GOMES, M. R. *Artes e psicanálise*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (org.). *Atlas da violência 2020*. Brasília, DF: IPEA; FBSP, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 4 jun. 2023.

LAMAS, C. T. P. *Os jovens e a máscara*: políticas de representação de jovens autores de atos infracionais no cinema brasileiro. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14112022-173606/pt-br.php>. Acesso em: 4 jun. 2023.

LEÃO, E. C. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, C. L. *Juízo e o teatro da justiça: narrativa e performance*. *Rumores*, São Paulo, v. 5, n. 9, jan./jul. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51224>. Acesso em: 13 maio 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, F. V. *Juízo*, de Maria Augusta Ramos (Brasil, 2007). *Revista Cinética: Cinema e Crítica*, [s. l.], nov. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>. Acesso em: 29 nov. 2021.

RIZZO, S. Documentário híbrido ressalta “teatro” da Justiça. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200830.htm>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, set./dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14644>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Rumores*, São Paulo, v. 13, p. 58-77, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/163281>. Acesso em: 4 jun. 2023.

SMITH, M. H. *Engaging Characters: fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SOARES, R. L. *Margens da comunicação: discursos e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

SOARES, R. L. *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2020.

WEISSBERG, J. Behave. *Variety*, [s. l.], 8 ago. 2007. Disponível em: <https://variety.com/2007/film/reviews/behave-1200557313/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

submetido em: 05 jun. 2023 | aprovado em: 06 jun. 2023