

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Os diálogos dos personagens como geradores da violência: estudo sobre filmes brasileiros

*Débora Opolski*¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre os diálogos dos personagens nos filmes brasileiros de ficção comercial produzidos após *Cidade de Deus* (2002) que possuem narrativas versando sobre organizações criminosas e tráfico de drogas. De modo geral, são filmes que possuem a palavra falada como elemento principal da narrativa. Os diálogos dos personagens deste conjunto de filmes possuem características singulares na forma da fala, que os diferenciam de outras produções. Essas características são as principais geradoras da violência, explícita e implícita. Utilizando exemplos, pretendemos demonstrar que estes filmes são estruturados na palavra falada, utilizam a palavra como um ato de fala e a transformam em símbolos que representam a violência através da linguagem diferenciada, da verborragia cômica, da hipermasculinidade ressaltada e do uso de obscenidades e palavras de baixo calão.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogo cinematográfico. Violência. Som do filme.

ABSTRACT: This article presents a reflection on the dialogues of the characters in Brazilian commercial fiction films produced after *Cidade de Deus* (2002), which have narratives about criminal organizations and drug trafficking. In general, they are films that have a spoken word as the main element of the narrative. The dialogues of the characters of this set of films have singular characteristics in the form of speech, which differentiates them from other productions. These characteristics are the main generators of the explicit and implicit violence. Using examples, we intend to demonstrate that these films are structured in the spoken word, use a word as an act of speech and transform into symbols that represent violence from the differentiated language, comic verbiage, hyper masculinity emphasized and use of obscenity and profanity.

KEY-WORDS: Film dialogue. Violence. Film sound.

Neste artigo pretendemos discorrer sobre a fala como característica estruturante dos filmes brasileiros contemporâneos de ficção comercial, em obras que utilizam as palavras como símbolos geradores da

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR).

violência. Antes de iniciar a discussão é importante explicarmos que o contemporâneo de ficção comercial neste trabalho se refere aos filmes pós *Cidade de Deus* (2002), época que Ivana Bentes (2007) denominou de pós-retomada do cinema brasileiro, compreendendo produções audiovisuais como a série televisiva (2002-07) e o filme *Cidade dos homens* (2006), *Tropa de elite* (2007), *Era uma vez* (2008), *Linha de passe* (2008), *Tropa de elite II: o inimigo agora é outro* (2011), *Alemão* (2014) etc.

338 Muitas ideias aqui discutidas são retiradas do livro *Overhearing film dialogue*, de Sara Kozloff. Neste livro, a autora analisa as características do diálogo de cada gênero cinematográfico. Observamos uma similaridade estrutural na forma do diálogo cinematográfico entre o que Kozloff (2000) chama de filme de gângster e os filmes brasileiros que exploram a temática das organizações criminosas e do tráfico de drogas, mas isso não significa que estejamos classificando estes filmes brasileiros como filmes de gângster. O pesquisador brasileiro Rafael de Luna Freire (2011), por exemplo, na sua tese de doutorado, utiliza, no contexto brasileiro, o conceito de filmes policiais. Sem o objetivo de classificá-los dentro de um gênero, mas traçando uma analogia com as ideias de Kozloff (2000), pretendemos demonstrar que essas produções são verborrágicas e centradas na palavra falada, utilizando os diálogos como símbolos que geram a violência.

Portanto, em um primeiro momento, introduzimos uma discussão sobre a sonoridade da fala cinematográfica e a importância da sonoridade como parte estruturante da narrativa. Em um segundo momento, pretendemos refletir sobre a sonoridade da fala nas produções audiovisuais contemporâneas de ficção comercial que circulam pela temática da violência, do tráfico de drogas e incluem a periferia como ambiente de locação. Na sequência, definiremos as questões da forma da fala, para apresentar as ideias de ato de fala e finalizar com exemplos. Os exemplos serão retirados, em grande parte, dos filmes *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite II: o inimigo agora é outro*, filmes brasileiros comerciais que alcançaram ampla distribuição nacional e internacional. Entendendo que o diálogo é o elemento estruturante desses filmes, pretendemos

demonstrar que a representação da violência é constituída pelos atos de fala dos personagens (Austin, 1962) e não exclusivamente pelas imagens.

Ao final do texto, pretendemos demonstrar que os filmes brasileiros ficcionais contemporâneos em questão são estruturados na palavra falada, utilizam a palavra como um ato de fala e a transformam em símbolos que representam a violência através da linguagem diferenciada, da verborragia cômica, da hipermasculinidade ressaltada e do uso de palavrões.

A sonoridade da fala na performance cinematográfica

A voz é matéria, mas algumas culturas restringem a percepção ao significado verbal e não consideram a sonoridade da voz como matéria. Nos idiomas tonais, como o chinês e o mandarim, o contorno melódico faz parte da estrutura semântica, quer dizer, a palavra possui significados diferentes dependendo da altura utilizada para a emissão, que se traduz na variação da altura da pronúncia da palavra. Para os chineses, o tom é “parte da palavra, tanto quanto as consoantes e as vogais”² (Chao, 1980, p. 44). Isso não acontece nos idiomas indo-europeus, os quais consideram apenas a entonação de final de frase como distintiva (caso de perguntas e afirmações, por exemplo). Sacks (2007/1971, p. 125-134) apresenta dados que sugerem que a aquisição da linguagem, em comunidades que praticam idiomas não tonais, inibe a identificação precisa de sonoridades da fala e por consequência condiciona a percepção auditiva. O autor apresenta dados sobre a presença do ouvido absoluto³ na população chinesa e norte-americana, demonstrando que a incidência do ouvido absoluto em cada população varia em até 42%. Apesar do ouvido absoluto estar diretamente relacionado com alturas musicais, normalmente vinculado à idade e à inserção da pessoa em ambiente de educação musical, não é possível ignorar esses dados que relacionam a percepção auditiva musical com as diferentes abordagens perceptivas da linguagem de cada cultura.

² Todas as traduções da autora.

³ Capacidade de distinguir a altura de uma sonoridade sem a necessidade de compará-la com outra tonalidade, ou estabelecer uma referência prévia.

A voz, como matéria, pode transcender o significado das palavras e alcançar a ruptura do discurso quando a constituição sonora gera sentido. De acordo com Zumthor (1997/1983, p. 169), existe um prazer puro na emanção e audição da voz “como os adolescentes franceses que eu ouvia cantar canções americanas da moda, sem compreender uma palavra de inglês”, ou como o interesse dos brasileiros como espectadores dos primeiros filmes sonoros americanos, mesmo sem a compreensão do idioma.

340 O prazer na audição da voz é um dado complexo, difícil de elucidar, que acontece devido a inúmeras razões. Dentre elas, a sonoridade das palavras, que se manifesta inclusive nas características, a princípio, externas (como as do espaço da emissão), que ficam impregnadas no registro da voz, e, portanto, são parte constituinte da palavra falada. Para Purcell (2007, p. 2), os diálogos nos filmes “carregam as informações chaves da história, da mesma forma que o tom da sala, o *room tone* é o ‘ar’ que caracteriza a localização da cena”. Com essa afirmação, Purcell (2007) reforça o conceito da palavra como matéria sonora, que contém informações providas do emissor da voz e também do ambiente em que a fala está sendo emitida.

A voz é um elemento importante que demarca a singularidade da *performance* do personagem. Personagens que compartilham dos mesmos costumes e tradições, com histórias de vida aparentemente similares podem apresentar formas de falar com características bem distintas, pois as características da fala não possuem relação apenas com o idioma (obviamente existem traços compartilhadas pelos falantes de uma mesma linguagem, justamente as que fazem com que a linguagem se estruture como comunicação). Mas essas características sublimam as questões comuns. Davis reforça que (2008, p. 12) “cada um fala de forma diferente. Algumas características da fala são específicas do indivíduo, mas outras são resultado da sua origem, classe, educação e ocupação”.

Buscombe (2013, p. 157) considera que “a linguagem é um dos mais importantes meios pelo qual a identidade é construída, quer seja individual, identidade pessoal, ou de alguma forma maior, como a identidade étnica ou racial”. Para Chung (2013, p. 172-173), “a voz do persona-

gem oferece dicas importantes para discernir o status social, a origem, afiliação social e ética e orientação sexual”. Já Zumthor (1997/1983, p. 32) escreve que “tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e estabelece relação com o outro”. A grande maioria dos falantes possui interjeições, frases ou palavras preferidas que são pronunciadas com mais frequência do que outras. Essas escolhas são como “impressões digitais da fala” (Davis, 2008, p. 17), marcas vocais, índices de existência, como denominados por Peirce, que ancoram o personagem na narrativa, permitindo caracterizá-lo social e psicologicamente.

As marcas vocais podem ser utilizadas na mesma produção audiovisual inclusive para definir classes sociais pois “é provável que a fala seja uma das mais confiáveis formas de determinar uma classe social ou um grupo” (Kozloff, 2000, p. 82). Burke (1993, p. 25) reforça, afirmando que “a escolha de uma determinada variedade da linguagem transmite informação sobre as crenças do falante, expressando solidariedade com aqueles que falam da mesma forma e estabelecendo distância daqueles que falam diferente”. As marcas vocais são compartilhadas por um grupo específico e mesmo quando estereotipadas só possuem êxito como parte do código social compartilhado por determinado grupo. Davis (2008, p. 17) afirma que “nós podemos notar o sotaque diferente, vocabulário, fraseologia e também as diferentes formas de construir sentenças, mas nós precisamos também nos tornar conscientes dos códigos sociais” para efetivar a comunicação da mensagem.

Aspectos de marcas vocais podem ser utilizados para caracterizar o personagem como no filme *O discurso do rei* (2010), quando o ator Colin Firth utiliza a gagueira como um aspecto que cria a curva de transformação do personagem na história, ancorando o personagem. Peberdy (2013, p. 214-215) comenta que a gagueira assiduamente é “relacionada com fraqueza, vulnerabilidade e imaturidade social, particularmente, embora não limitada a representações cômicas e estereotipadas”. A relação entre a gagueira e a fraqueza se estabelece no âmbito de que “a gagueira é um distúrbio vocal incontrollável que assola a fala normal” (Peberdy, 2013, p. 215). Nesses casos, a falta de controle sobre

a ação aparece como característica relevante para o distúrbio e para a *performance* do personagem, demonstrando instabilidade. Esse artifício é amplamente explorado por Woody Allen, como diretor e ator.

Segundo Dunn (2013, p. 192), “períodos específicos do cinema americano revelam as formas que o estilo do diálogo, como um dispositivo crítico, tematicamente e formalmente, revelam as políticas de raça, gênero e outras categorias sociais”. Para Kozloff (2000, p. 26-27), “o que é comumente negligenciado é quanto os padrões da fala de um personagem estereotipado contribuem para a concepção do espectador sobre o mundo do personagem”. Jaekle (2013) afirma que diretores como Preston Sturges comumente escreviam os roteiros de forma fonética, para assegurar-se de que os atores iriam pronunciar as palavras da forma com que ele imaginava

ao invés de confiar inteiramente nas habilidades vocais dos atores para elaborar discursos permeados por dialetos, Sturges frequentemente escrevia seu diálogo foneticamente para se assegurar de que os seus personagens, quando apresentados no filme, iriam corresponder exatamente ao seu mundo imaginário (Jaekle, 2013, p. 146).

342

Compreendem os padrões de fala do personagem as questões de estilo e também as relacionadas ao sotaque e ao dialeto. Muitos autores separam sotaque e dialeto, utilizando o primeiro para se referir à formas de pronúncia diferenciadas para as mesmas palavras e o segundo, para se referir à palavras diferentes que representam o mesmo objeto. A teoria do *markedness*, apresentada no Círculo de Praga nos anos 1930, tenta explicar essas variações, afirmando que existe uma polaridade de sonoridades que diferencia as pronúncias. Jakobson e Waugh (2002, p. 94) dizem que “o termo marcado se opõe ao não marcado por uma maior concentração de uma certa propriedade perceptual sonora polar, seja positiva ou negativa, à do termo não marcado”. Quer dizer, a partir do momento em que um fonema qualquer adquire uma característica distinta de pronúncia em determinado grupo, um novo sotaque se estabelece. No Brasil existe uma grande variação de sotaque. Enquanto a maioria da população que vive na região Sul pronuncia o “ti” da palavra “tia” como [tʃi], inserindo um som de /x/ logo depois da sonoridade da oclusiva, a

maioria da população da região Nordeste atribui a pronúncia [ti] para a mesma sílaba, sem a inserção do chiado característico do fonema /x/. Noll (2008, p. 68) demonstra inclusive que a africativização de /t/ e /d/, introduzindo o [ʃ] ou o [ʒ], é comum em quase todo o Brasil, estando presente também nas regiões Norte e Centro-Oeste, provando que o alofone africado [tʃ] e [dʒ] é predominante no português brasileiro.

No âmbito do dialeto, existe uma grande variação linguística, uma espécie de *markedness*, também relacionada, em grande parte, à distribuição geográfica da população. O português brasileiro compreende empréstimos de línguas indígenas e africanas, além de ser um idioma marcado pela incorporação de anglicismos. O estado da Bahia, por exemplo, concentra 65,7% dos africanismos (axé, orixá etc.) relacionados aos cultos chamados de afro-brasileiros (Noll, 2008). Enquanto alguns falantes do português brasileiro usam a palavra “aipim”, outros grupos preferem “mandioca” e outros ainda “macaxeira”, para referir-se à mesma planta. É possível se referir à fruta cítrica alaranjada comum na época do inverno como “mexerica”, “mimosa” ou “bergamota”. Dentre vários outros exemplos de palavras diferentes que possuem o mesmo significado como: estojo e penal, salsicha e vina, marmitta e vianda.

343

Esses dialetos e sotaques, quando inseridos no diálogo cinematográfico criam uma autenticidade para a *performance*, pois a utilização de uma palavra específica, pronunciada de determinada forma, confere credibilidade ao falante, “soa como uma forma de autenticidade particular” (Davis, 2008, p. 13) para determinado grupo, que compartilha da convenção do dialeto.

Jaekle (2013, p. 7) afirma que a fala se constitui de “*performances* vocais que modelam sons em palavras, cláusulas e sentenças com formas aurais e conteúdos ideacionais”. Sapir (1927, p. 897) argumenta que “nas bases da voz, é possível definir várias coisas sobre um homem. Alguém pode dizer que ele é sentimental; extraordinariamente simpático sem ser sentimental; que ele é cruel”. O personagem principal do filme *O poderoso chefão* (1972), Don Corleone, “fala devagar, com muita dignidade e a voz ainda é permeada por uma textura áspera, uma qua-

lidade curiosa, transmitindo uma mistura de etnia, robustez e naturalismo” (Kozloff, 2000, p. 225). Essa descrição de Kozloff nos lembra da dificuldade existente para pesquisa, registro e, portanto, discussão a respeito das propriedades da palavra falada, no que diz respeito aos aspectos sonoros da entonação da fala, pois estas características não são facilmente mensuráveis e traduzidas para o texto escrito. Mesmo assim, ao estabelecer como foco a apreciação analítica do som da fala de alguns personagens, constatamos que existe uma relação intrincada entre a criação e encenação do personagem e a emissão da voz. A emanção da palavra falada depende de todos os quesitos que compõem o personagem, tanto os físicos, quanto os psicológicos e emocionais (mesmo que inconscientes).

344 Peberdy (2013) discute o som da voz em artigo que pretende apresentar a fala como um elemento que ao mesmo tempo constitui e desafia a identidade masculina. Motivada pela sentença “fale como homem!”, a autora realiza uma busca para entender em que consiste “falar como homem”. Apesar de compreender que existe uma conotação cultural de moralidade na afirmação, a qual atribui ao gênero masculino maior credibilidade, é possível refletir sobre quais são os aspectos sonoros que atribuem credibilidade a alguém que “fala como homem”. Para Peberdy (2013, p. 207), “na cultura ocidental, a tarefa de descrever uma voz de homem inevitavelmente passa por palavras-chave como ‘profunda’ ou ‘grave’, ‘rasgada’ ou ‘rouca’, e, pelos termos musicais como ‘baixo’, ‘tenor’ ou ‘barítono’”. Existem duas abordagens que explicam a atribuição dessas características ao masculino. A primeira delas é biológica e sugere que

a voz masculina dura, áspera e barulhenta é biologicamente determinada desde que, fisiologicamente, homens produzem mais calor do que as mulheres, e portanto produzem uma profunda ressonância, ou que homens são geralmente maiores que mulheres e então possuem cordas vocais longas e grossas (Peberdy, 2013, p. 207).

Por outro lado, existem argumentos válidos para acreditar que as vozes são culturalmente construídas, considerando a afirmação de Sapir (1927, p. 897) de que “é possível achar a voz de algum indivíduo agra-

dável, mas é a sociedade que faz com que essa voz seja caracterizada como agradável”.

Ponderando estas duas perspectivas, um indivíduo desenvolveria a sua voz de acordo com as características biológicas e de acordo com a cultura na qual está inserido, sendo a *performance* vocal adaptada para se conformar à norma social, pois “a voz é um fenômeno social e individual” (Sapir, 1927, p. 897). Sachs (apud Peberdy, 2013, p. 207) afirma que “homens e mulheres adultas podem modificar as suas articulações, diminuindo ou aumentando as frequências formantes para produzir vozes que fiquem mais próximas dos arquétipos”. Esta afirmação conduz ao pensamento de que a forma de modelar a voz é uma atitude consciente, pois “a consciência dos falantes sobre como eles preferem soar é escolhida de acordo com a auto representação do falante” (Peberdy, 2013, p. 208). Ainda para Peberdy (ibid.), “a modificação da voz com a proposta de ‘entrar’ na norma, pode ser percebida na forma como as vozes de alguns atores reflete o gênero em que eles estão atuando”.

Os autores apontados nessa reflexão ressaltam a importância da expressividade da palavra falada nos mais diversos campos de estudo, bem como um elemento narrativo na ficção audiovisual. No audiovisual, esses aspectos sonoros compreendem o estilo da fala, criam expressividade para a *performance* vocal e geram credibilidade para a história e para o personagem. Porém, nenhum desses aspectos é absorvido ou percebido pela audiência de forma isolada. Na maioria das vezes, eles são, inclusive, minimizados pelo aspecto verbal, que parece ser mais evidente e se sobressair na percepção do espectador que procura a coerência lógica da narrativa. Ainda, os longas-metragens ficcionais sobre tráfico de drogas deslocam a atenção dos espectadores e críticos para os efeitos visuais e sonoros, por se tratarem de narrativas que favorecem a ênfase destes efeitos. No entanto, o diálogo, compreendido como elemento verbal e sonoro, também precisa ser destacado, porque a *performance* vocal do personagem é um elemento estético estruturante nestes filmes. Segue agora uma pequena reflexão que pretende exemplificar de que forma a palavra falada é utilizada como elemento estruturante, como linguagem

simbólica que singulariza essas produções e gera a violência, e portanto, precisa ser compreendida como tal.

A sonoridade da fala nos filmes de ficção comercial contemporâneos com temática de violência

Para Kozloff (2000, p. 202) filmes de gângsteres “são aqueles centrados nas atividades de criminosos trabalhando em grupos organizados para obter dinheiro e poder, geralmente em localidades urbanas”. Essa definição pode ser aplicada aos filmes brasileiros que versam sobre o tráfico de drogas e/ou as organizações que se formam paralelamente a esse movimento, também com o objetivo de constituir sistemas de crimes organizados. Segundo Kozloff (2000, p. 202), o gênero gângster “abraça a linguagem diferenciada, glorifica essa linguagem e a usa como meio para ‘criar uma barreira simbólica’ entre essas histórias e o resto do cinema”. A linguagem é, portanto, utilizada como marca do gênero.

346

A linguagem define barreiras simbólicas entre grupos sociais. Para Burke (1993, p. 9), os “dialetos regionais são talvez os exemplos mais óbvios”, mas as variações de linguagem são baseadas nas mais diversas características, como “profissão, gênero, religião, ou outros setores”. Alguns grupos como mendigos e ladrões demonstram essas características orais de forma explícita (Kozloff, 2000). Em outros casos, podemos perceber diferenças, mesmo que sutis, na forma de falar entre pessoas como homem e mulher, por exemplo. A diferença da expressividade vocal observada dentre as culturas, demonstra que as mulheres “têm sido treinadas para falar diferente, para expressar a subordinação social” (Burke, 1993, p. 10). Burke (1993, p. 23) conclui que “a linguagem reflete (ou melhor, ‘ecoa’) a sociedade”. Devido ao estilo de escrita utilizado nos roteiros de filmes de gângster, com base em histórias reais, histórias criminais, aspectos sociais etc, “sem dúvida existem algumas correlações entre o dialeto usado nos filmes e a forma de utilização atual” (Kozloff, 2000, p. 202), presente no cotidiano da audiência. Além disso, também é importante destacar a importância do ator, que dá vida ao personagem e

consolida as ideias sonoras planejadas no roteiro através da *performance* vocal.

Inicialmente, vamos destacar a primeira característica destes filmes, que é o uso de uma linguagem diferenciada, característica esta que abarca, de certa forma, todas as outras e que é um gatilho para a representação da violência exacerbada. Os filmes em questão utilizam a linguagem como uma forma de diferenciação, ao passo que retratam o modo de vida e de trabalho próprio de cada organização através da linguagem. Estas narrativas fazem isso não somente pelo tipo de linguagem utilizada, mas também pelo modo de falar, pela “falta de educação ou refinamento verbal” (Kozloff, 2000, p. 207) e pelo uso de palavras, utilizando a “obscenidade como uma ferramenta poderosa” (Kozloff, 2000, p. 208), sempre através da verborragia, o que leva ao uso da palavra como um símbolo de força e à teoria dos atos de fala.

A teoria dos atos de fala se preocupa em responder como a linguagem interfere na realidade. Segundo Martino (2014, p. 101), a teoria dos atos de fala “trabalha com uma concepção de linguagem a partir das possibilidades de ação das palavras”. Para Austin (1962, p. 12), “dizer alguma coisa é fazer alguma coisa”. O autor considerava algumas sentenças como produtoras de ação, capazes de modificar alguma coisa do mundo e não apenas descrever o mundo.

Austin (1962, p. 6) propôs chamar essa categoria de frases ativas de “sentença performativa [*performative sentence*] ou expressão performativa [*performative utterance*], ou de forma abreviada, performativo, [*performative*]”. Em português, essas sentenças são normalmente denominadas sentenças ativas, ou mesmo performativo, devido ao fato de Austin (1962) estar se referindo a um enunciado associado a uma ação, a uma fala ativa ou a um ato de fala, no qual a ação é realizada pela própria expressão. As frases imperativas, como “você está demitido!”, pertencem ao grupo performativo, pois alguém com o poder de fazer isso muda a vida de outro através deste ato de fala. Segundo Traugott (apud Kozloff, 2000, p. 10), “dizer é fazer e enunciados são atos capazes de produzir enormes consequências. Por exemplo, a sentença ‘você está preso’ pode te privar da sua liberdade física”. Esta ilustração de sentença

abarcas as três divisões de atos de fala apresentados por Austin (1962), pois a sentença tem um significado literal ou específico, ela tem força em dizer algo e consegue certos efeitos que se projetam para além da linguagem com aquilo que diz.

Por estar interessado em como as palavras modificam o mundo, Austin não aplicou a teoria dos atos de fala à interpretação dramática ficcional, pois as sentenças pronunciadas por atores não poderiam agir no mundo de maneira literal. Com o passar dos anos, no entanto, os campos de estudos da fala cotidiana e da fala do personagem se conectaram (Goffman, 1959; Schechner, 2002). Hoje a teoria dos atos de fala é amplamente utilizada em métodos de preparação de atores (Gayotto, 1997) e na análise do diálogo cinematográfico, portanto pode ser utilizada para a compreensão dos diálogos dos personagens dos filmes brasileiros contemporâneos de ficção comercial. Nestes filmes, as palavras são atos de fala violentos que se manifestam através da linguagem diferenciada, da verbosidade cômica, dos palavrões e da hipermasculinidade ressaltada, muitas vezes apresentadas de forma conjunta e não isolada.

348

Nestes filmes verborrágicos as palavras são sinônimos de força pois “o que as figuras centrais deixam a desejar em refinamento e educação verbal, compensam em poder verbal brutal, a forma como elas falam, em vez de ser um integrador social e um meio de partilhar informações, é para elas outra arma contra os inimigos” (Kozloff, 2000, p. 207). Para Burke (1993, p. 25-26) “as gírias de mendigos e ladrões são um caso extremo de criação de barreiras simbólicas [...]. Isso vem sendo interpretado como ‘anti-linguagem’ que ‘acentua a regra da linguagem como uma concretização das estruturas de poder da sociedade’”. A força das palavras se manifesta em ameaças implícitas ou claramente explicitadas como mote da narrativa. Kozloff (2000, p. 217) chega a afirmar que “o perigo mais grave retratado nos filmes de gângster não é a violência física, mas um ato de fala”. Isso não significa que a violência retratada na imagem não seja relevante. As imagens de cenas brutais explícitas de violência física demonstram o perigo da ação dos personagens, porém, tratando-se de um gênero verborrágico, os enunciados se relacionam de um modo peculiar com a violência. Os diálogos são em grande maioria

os elementos causadores dos momentos clímax dos filmes (momentos que geram mais violência), manifestando-se como uma mentira ou na forma de revelação de um segredo por meio de traição.

Os atos de fala podem se manifestar de forma implícita como acontece no filme *O poderoso chefão* que apresenta eufemismos por substituição de palavras ou expressões. O título do filme em inglês *The Godfather* implica em uma compreensão “patriarcal e de benevolência religiosa” (Kozloff, 2000, p. 222) que se relaciona com a importância da família na estrutura da organização mafiosa. Diferente da tradução para o português, muito mais relacionada ao poder exercido por um chefe, com uma conotação de poder ainda maior quanto ao uso do substantivo aumentado. Além disso, existe uma ameaça implícita que acontece no decorrer do filme toda vez em que a frase eufemística “vou fazer uma oferta que ele não poderá recusar” é pronunciada. Essa frase inclusive faz parte do conjunto de frases (marcas vocais) que são repetidas durante o filme, reiteradas quase como forma de cacoete, e que são facilmente lembradas como memória afetiva dos filmes, assim como “*run Forest, run*”, de *Forest Gump* (1994), ou “num sei, só sei que foi assim”, em *O auto da compadecida* (2000), ou “pede pra sair”, de *Tropa de elite* (2007).

349

Em um segundo momento, é importante destacarmos que estes filmes utilizam com frequência um senso de humor negro como parte da estrutura da história, pois normalmente apresentam os participantes das organizações criminosas de forma tragicômica “envolvidos em disputas triviais que parecem ser brincadeiras” (Kozloff, 2000, p. 210). Um exemplo pode ser percebido no filme *Tropa de elite* (2007) quando, aos 39’15”, o personagem Fábio está tentando resolver o problema da propina, ao mesmo tempo em que o Aspirante está interessado em resolver o problema das peças que faltam na oficina. A discussão poderia ser conduzida com tom sério pois envolve problemas morais e legais como propina e suborno, no entanto apresenta indícios de comicidade em diálogos como o realizado entre o policial Fábio e o guarda de trânsito. Fábio: “Ei marimbondo, vem aqui marimbondo!”; Guarda: “agora não dá!”.

A inserção de cenas cômicas ou a busca pela criação de diálogos cômicos resultam no fato de que muito dos diálogos desses filmes são bem

engraçados. Ao mesmo tempo em que colabora no sentido de criar uma empatia entre o espectador e o personagem, a tragicomédia eufemiza as narrativas que de forma geral são violentas e dramáticas. Não apenas o diálogo, mas a narrativa em questão apresenta situações tragicômicas que corroboram para a glamourização do criminoso, que adquire uma posição de anti-herói. Para Kozloff (2000) “o romantismo inerente a esse gênero atingiu o apogeu com o sucesso de *O poderoso chefão* em 1972” (Kozloff, 2000, p. 203). Podemos também lembrar do filme *Prenda-me se for capaz* (2002), que cria empatia entre o protagonista e o público através da glamourização do personagem e do brasileiro *VIPS* (2011) que, através da narrativa, também faz com que o espectador se compadeça das situações difíceis enfrentadas por Marcelo (ambas narrativas reforçam a identificação do público com a figura dos anti-heróis).

350 Normalmente, a figura do personagem principal é representada por gângsteres ou por policiais: “filmes de gângster podem ser divididos naqueles em que o personagem principal é um criminoso e naqueles em que o personagem principal é um policial tentando trazer a justiça para a população” (Kozloff, 2000, p. 214). O filme *Tropa de elite* (2007) segue a mesma estratégia de glamourização do criminoso. Com narrativa em primeira pessoa, o filme foi criticado por fazer apologia à violência a partir da identificação criada entre a audiência e o Capitão Nascimento.

A narrativa em primeira pessoa reforça a tese de que o filme procura deliberadamente ganhar a cumplicidade da plateia para seu protagonista, sem estabelecer qualquer distância crítica em relação ao discurso que ele incorpora. A idolatria do BOPE significaria, assim, a justificação da violência policial e da tortura como medidas inevitáveis no combate à criminalidade (Vieira, 2008, p. 7).

Esta idolatria é gerada pela apresentação de um protagonista poderoso que comanda situações violentas, permeadas por comicidade. Dentre inúmeros exemplos, podemos citar o diálogo entre os capitães e comandantes do BOPE em 01ho6'24”, quando a conversa sobre a paternidade, a conjuntivite e o Batman mantém o foco nas relações de poder do grupo, ao mesmo tempo que cria um ambiente descontraído pela inserção da piada. Nascimento: “Pô... que é isso aí, Renato?”; Renato: “Isso aí é conjuntivite”; Nascimento: “Pô, que negócio feio da porra... (reações

diversas)”; Coronel: “Faz o seguinte, coloca esse óculos, aí, vai?... coloca!... pres’tenção: isso aqui é um presente / não é pra você não, é pro Rafael!...”

Para Kozloff (2000, p. 205), as narrativas de filmes de gângster são peculiares porque se estabelecem como um universo paralelo “retratando um modo próprio de trabalho, uma organização própria quase militar, um jeito próprio de justiça e ética, um jeito próprio de família – e tudo isso é comunicado ao espectador por um uso distintivo da linguagem”. Não somente pelo tipo de linguagem utilizada, uso de jargões ou palavras específicas, mas também pelo modo de falar, pela falta de educação ou refinamento verbal através do uso de palavrões, e obscenidade, em falas marcada por informalidade e improvisado.

A verborragia do gênero somado à utilização de linguagem própria resulta, muitas vezes, em diálogos que não são compreendidos pelo espectador. Os diálogos nos filmes de gângster são utilizados como uma espécie de efeito sonoro pois muitas das falas utilizam tanto jargões, diferentes acentos e dialetos que pode ser difícil para o espectador compreender e acompanhar o sentido da fala. Além disso, existe a questão da sobreposição de vozes, como uma técnica frequentemente utilizada, que contribui para a incompreensão da fala. Ou seja, os diálogos cinematográficos em filmes de gângster rompem com a principal regra do diálogo cinematográfico: a questão da inteligibilidade completa ou da clareza da emissão vocal.

A proposta desse gênero é criar uma textura vocal que represente as relações entre os personagens, muito mais do que apresentar uma história que deve ser seguida em detalhes pelo espectador, como seria o caso do melodrama familiar nos quais as discussões precisam ser acompanhadas para a criação da empatia com conflito familiar (Schatz, 1981). As falas sobrepostas, que dificultam a compreensão completa do discurso reforçam os laços de amizade entre os personagens, pois representam a intimidade do grupo criando uma atmosfera informal e realista. Dessa forma, “esses problemas de audibilidade não representam problemas técnicos nos filmes de gângster; essa frustração é parte da estética” (Kozloff, 2000, p. 215). Enquanto os diálogos dos outros gêneros de

filmes são criados com objetivo de gerar conforto no espectador, “esses filmes não dão a mínima para nosso conforto e nós os admiramos ainda mais por causa desse desdém” (Kozloff, 2000, p. 216).

A cena inicial do filme *Cães de aluguel* (1992) é um exemplo da textura sonora criada por sobreposição de vozes, falta de articulação e inteligibilidade. Esta cena quebra muitas regras normalmente utilizadas nos diálogos clássicos dos filmes. Além das questões vocais, existe uma importante característica com relação ao movimento de câmera que contribui para a criação da desorientação. A câmera não “isola os falantes, então é difícil saber quem está falando com quem e onde eles estão sentados” (Kozloff, 2000, p. 229). A cena supracitada do filme *Tropa de elite*, em 01h06’24” também é exemplo de construção de uma textura vocal, pois não é importante para a audiência compreender as falas dos personagens, mas sim entender a cena como um momento de descontração da obra e de demarcação da intimidade que existe entre os personagens.

352

Como consequência dos diálogos não serem criados objetivando a perfeita audibilidade, surge o uso frequente da voz *off* ou da voz de um narrador. A voz *off* se torna quase imprescindível pois ajuda o espectador a entender detalhes da história que podem ter sido perdidos em meio aos diálogos dos atores. Kozloff (2000, p. 216) afirma que “a maior razão pela qual filmes de gângster dependem tanto de planos com manchetes de jornal, sequência de montagem com ação silenciosa, e narração com voz *off* é para completar as funções de que o diálogo abdica”. Ou seja, a forma como os elementos são utilizados nos filmes é importante, pois uma escolha estética sempre influencia outra escolha, e sendo assim, um gênero se torna uma construção intrincada onde os elementos se relacionam em vários níveis. Logicamente, a voz do narrador também é uma escolha estética, não é uma obrigatoriedade, observamos, porém, que ela aparece em muitos filmes desse grupo analisado. A presença da voz do narrador é encontrada em *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de elite* (2007), *Cidade dos homens* (2007) e *Salve geral* (2009).

O humor é utilizado em conjunto com a violência para criar situações de surpresa, pois nesse gênero os filmes geralmente “pontuam o suspense com surpresa” (Kozloff, 2000, p. 210). No filme *Tropa de elite* a frase

“Bóta na conta do papa” pronunciada pelo Capitão Nascimento em uma forma de eufemismo para sugerir que o policial mate o homem que está sendo torturado, em 01h02’06”, carrega uma mistura de tensão, violência e comicidade comum ao gênero, que causa perplexidade pelo fato de ser grotesco, ao mesmo tempo que é suavizada pela tragicomédia. Já no *Tropa de elite II*, na cena em que os policiais estão arrancando os dentes dos crânios, em 01h39’, existe um diálogo que enfatiza a comédia do absurdo: Traficante 1: “Ser o não ser eis a questão, parcêro. O quê será mais nobre pá milícia: matá os verme / que entra na nossa vida, ou vivê curtindo a onda tomando uma cerveja. Fala aí Gonça!”; Traficante 2: Pô, para de falá essa merda aí, fica citando a Bíblia a essa hora, véi... pô!”; Traficante 1: “Que Bíblia, animal, isso é novela, burro pá caralho!”.

O limiar que divide a comédia e a violência é tênue: “em algumas cenas, os personagens estão envolvidos em disputas triviais que parecem ser brincadeiras. Entretanto, porque o personagem Z cruza alguma linha verbal invisível, o personagem Y repentinamente surta – brutalmente atacando, batendo, esfaqueando, ou atirando em outro” (Kozloff, 2000, p. 210). O elemento da surpresa está presente pois não é possível prever quando essa linha verbal invisível vai ser ultrapassada. Ela pode ser ultrapassada por qualquer comentário entendido como estopim para uma ação de violência descontrolada. Um exemplo pode ser percebido no *Tropa de elite II*, em 40’, na cena em que o policial Rocha mata o dono do morro depois de ouvir a explicação sobre a proveniência do dinheiro. Quando Rocha ouve a frase “dá uma aliviada na minha comunidade porra, sem neurose”, a linha invisível é ultrapassada, de forma que o policial não responde só com o assassinato, mas também com a frase “quem foi que disse que a comunidade é tua!”.

Como terceira característica existe o uso da obscenidade que ressalta a hipermasculinidade. A obscenidade “ênfatiza a crueldade do personagem, a hipermasculinidade e o poder que eles exercem sobre as emoções (Kozloff, 2000, p. 209). Essa característica é observada no filme *Tropa de elite II* (2010) em cenas como a dos policiais no iate, em 54’. Nesta cena, a montagem paralela demonstra que o roubo das armas está acontecendo enquanto os policiais se divertem no iate, com o policial Rocha

pronunciando as frases “ô Fábio, fica tranquilo, tá acontecendo uma paradinha agora que vai mudá nossa vida, fica tranquilo” e “porra namora tua mulhé aí Fábio, porra relaxa cara”. A hipermasculinidade precisa ser reforçada porque se fosse de outra forma, um gênero verborrágico como esse poderia ser associado ao feminino, como é o caso do melodrama.

Por fim, os personagens falam com linguagem informal, mas acima de tudo, podemos perceber que as palavras são repetidas exageradamente. Talvez a repetição de palavras seja a característica mais explícita e que pode ser encontrada em todos os filme brasileiros citados. A verborragia se manifesta também no uso de palavrões que é associado à falta de vocabulário e ao extravasamento de sentimentos por via da comunicação verbal, como afirma Kozloff (2000, p. 209): “em muitos dos filmes de gângster dos anos 1980 e 1990, a palavra [*fucking*] existe em quase todas as frases”. Absolutamente todas as frases pronunciadas pelos personagens na cena da fuga no túnel do filme *Cidade dos homens* (2007) contêm palavrões. A expressão verbal da cena não objetiva a compreensão de uma mensagem, apenas a criação de uma verborragia violenta pois “da mesma forma que um gângster não reprime a violência, ele não reprime as palavras [...] sempre parece haver uma conexão entre violência e palavras não reprimidas” (Kozloff, 2000, p. 212). Esta cena supracitada do filme *Cidade dos homens* é um exemplo explícito desta característica, porém, é possível perceber que os diálogos de todas as cenas citadas dos dois filmes *Tropa de elite* são permeados por palavrões. Quer dizer, essa é uma característica frequentemente utilizada nos diálogos desses filmes.

354

Considerações finais

A linguagem singular utilizada nestes filmes tem o intuito de gerar e ressaltar a violência. Portanto, a fala pode ser explicitamente entendida como ativa dentro deste estilo que privilegia a representação da violência através dos atos de fala. Isso não significa que a violência retratada na imagem não seja relevante. As imagens de cenas brutais de violência física demonstram o perigo da ação dos personagens, porém, tratando-se de filmes verborrágicos, os enunciados se relacionam de um modo pecu-

liar com a violência. Os diálogos são, em grande maioria, os elementos causadores dos momentos clímax dos filmes, ou seja, dos momentos que geram mais violência.

Os filmes são estruturados a partir da palavra falada não apenas porque os diálogos conduzem e criam o sentido da narrativa, mas também porque as palavras são transformadas em símbolos da história. Por exemplo, as frases célebres “Bóta na conta do papa”, “Você não é caveira, você é moleque!”, “Pede pra sair! Pede pra sair”, e “Nunca serão!” do capitão Nascimento, ou mesmo a frase “Quem quer rir tem que fazer rir”, do policial Rocha (para buscar um exemplo que extrapole o foco do personagem principal), são facilmente lembradas por qualquer cinéfilo que tenha visto o filme em português brasileiro. São falas símbolos do filme, pois resumem toda a história através do significado verbal, sonoro e contextual narrativo que elas adquiriram e carregam. Fora do contexto do filme, a última frase, por exemplo, “Quem quer rir tem que fazer rir”, pode ser inocente. Na narrativa, ela contém um alto grau de violência, pois se utiliza da comicidade para ameaçar seriamente uma pessoa.

355

Ainda, aproveitando o exemplo do Capitão Nascimento se dirigindo ao batalhão, existe uma característica sonora dos policiais do BOPE que precisamos destacar. A sonoridade intensa e grave das falas do batalhão são a representação da ideia de força masculina indestrutível. As falas em coro do batalhão, sejam as repostas: “sim senhor”, ou as chamadas como “operações especiais”, transmitem sonoramente a mensagem de coragem, firmeza e valentia inabalável do grupo.

Além disso, a forma como as palavras são pronunciadas seguem um padrão de estilo que ressalta a espontaneidade e o improvisado dos diálogos, que são permeados por marcas vocais, muitas vezes estereotipadas, mas que já foram absorvidas pelo espectador como características de fala de determinado grupo. Ou seja, a linguagem diferenciada é uma característica marcante nestes filmes porque os destaca como um conjunto específico de produções. Em outro artigo, intitulado *A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens*, discutimos a questão da forma da fala e desse estilo improvisado, estabelecendo uma analogia com o neo-realismo italiano. Uma sensação

de espontaneidade é criada quando padrões de fala de determinados grupos, socialmente e/ou geograficamente instituídos, são utilizados. Essa espontaneidade se acentua quando, através do improviso dos atores, as marcas vocais aparecem. Sem querer aprofundar a discussão, os dialetos e os sotaques são essas marcas, qualidades de pronúncia que constituem a figura na narrativa, ancorando o personagem através de índices de existência. A forma da fala, que constitui o estilo do diálogo, emerge de um corpo através de experiências concretas vividas pessoalmente ou aprendidas através de observação do que previamente já foi retratado em situações semelhantes.

356 Sendo que os filmes em questão estabelecem a cidade do Rio de Janeiro como local para o desenvolvimento da narrativa, o espectador espera que o sotaque, assim como o dialeto dos atores, seja correspondente com o local, ou com o que se conhece como pertencente àquele local. Quando falamos de sotaque, tratamos de questões sutis, que, pela complexidade, poderiam ser foco para um único artigo. Mas é fácil comprovar que vários marcadores de sotaque estão presentes na pronúncia carioca e o mesmo caso utilizado anteriormente nesse artigo pode ser aplicado como um breve exemplo. Ao escutar o filme, é possível perceber que na forma da fala da cidade do Rio de Janeiro, prevalece a pronúncia [tʃi] e [dʒi], inserindo um som de /x/ logo depois da sonoridade da oclusiva, para a sílaba “ti” e “di”. O dialeto, mais intensamente presente nas falas dos personagens da periferia, incluem palavras como “na moral”, “qual é”, “já é”, mas também aparece nos diálogos dos policiais, quando por exemplo, os estudantes são interrogados sobre o “x9”.

Resgatando outras especificidades das falas que foram apresentadas, existe a verborragia cômica, quer dizer, os personagens falam bastante, normalmente de uma forma descontraída pois a comicidade aumenta a identificação entre eles e os espectadores e, ainda, essas falas são permeadas por obscenidade e palavras impróprias de baixo calão. A verborragia também ressalta a hipermasculinidade através do uso de obscenidades e palavrões incessantemente repetidos, o que, por sua vez, é mais uma característica que diferencia esse conjunto de filmes dos filmes classificados como melodramas.

Estas características supracitadas das falas dos personagens são elementos fundamentais para a estrutura destes filmes, que vem sendo utilizadas de forma repetida nas produções brasileiras desde *Cidade de Deus*. Portanto, podemos afirmar que são características comuns às produções que seguem essa temática e estilo, que reforçam o lugar da palavra falada como geradora da violência. Sendo assim, ao final desta reflexão, esperamos ter demonstrado que os filmes brasileiros ficcionais contemporâneos em questão são estruturados na palavra falada, além de utilizar as palavras como um ato de fala, transformando-as em símbolos que representam a violência através linguagem diferenciada, da verborragia cômica, da hipermasculinidade ressaltada e do uso de palavrões.



Referências

Andacht, Fernando; Opolski, Débora. “A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens”. *Comunicação & Inovação*, n. 36, jan.-abr. 2017, p. 1-16.

Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Londres: Oxford University Press, 1962.

Bentes, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo”. In: Bentes, Ivana. *Ecoss do cinema: de lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 191-224.

Burke, Peter. *The Art of Conversation*. Nova York: Cornell University Press, 1993.

Buscombe, Edward. “‘They Will Speak in Our Language’: Indian Speech in Western Movies”. In: Jaeckle, Jeff. *Film Dialogue*. Nova York: Columbia University Press, 2013, p. 157-171.

Chao, Yuen Ren. “Chinese Tones and English Stress”. In: Waugh, Linda; Schooneveld, C. H. *The Melody of Language*. Baltimore: University Park Press, 1980, p. 41-45.

358

Chung, Hye Seung. “From ‘Me so Horny’ to ‘I’m so Ronery’: Asian Images and Yellow Voices in American Cinema”. In: Jaeckle, Jeff. *Film Dialogue*. Nova York: Columbia University Press, 2013, p. 172-191.

Davis, Rib. *Writing Dialogue for Scripts*. Londres: A&C Black Publishers Limited, 2008.

Dunn, Stephane. “The Politics Speak: Performing Race from Sweetback to Foxy Brown”. In: Jaeckle, Jeff. *Film Dialogue*. Nova York: Columbia University Press, 2013, p. 192-205.

Freire, Rafael L. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

Gayotto, Lucia H. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nova York: Doubleday, 1959.

Jakobson, R.; Waugh, L. R. *The Sound Shape of Language*. Berlim, Nova York: Mouton de Gruyter, 2002.

Jaeckle, Jeff. *Film Dialogue*. Nova York: Columbia University Press, 2013.

Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Noll, Volker. *O português brasileiro, formação e contrastes*. São Paulo: Globo, 2008.

- Peberdy, Donna. “Male Sounds and Speech Affectations: Voicing Masculinity”. In: Jaeckle, Jeff. *Film Dialogue*. Nova York: Columbia University Press, 2013, p. 206-220.
- Purcell, John. *Dialogue Editing for Motion Pictures*. Abingdon: Focal Press, 2007.
- Sacks, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- Sapir, Edward. “Speech as a Personality Trait”. *The American Journal of Sociology*, v. 32, n. 6, p. 892-905, 1927.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nova York: Randon House, 1981.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Nova York: Routledge, 2002.
- Viera, Vladimir. “Breve história de um fenômeno cultural”. *VISO: Cadernos de Estética Aplicada*, n. 4, p. 1-10, jan.-jun. 2008.
- Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Filmes

- Alemão*. Belmonte, J. E. Brasil: 2014. 90 minutos.
- Cães de aluguel*. Tarantino, Q. Estados Unidos: 1992. 99 minutos.
- Cidade de Deus*. Meirelles, F.; Lund, K. Brasil: 2002. 130 minutos.
- Cidade dos homens*. Morelli, P. Brasil: 2007. 106 minutos.
- Cidade dos homens*. Série. Vários diretores. Brasil: 2002-2007. 23 episódios.
- Forest Gump*. Zemeckis, R. Estados Unidos: 1994. 142 minutos.
- Linha de passe*. Salles, W.; Thomas, D. Brasil: 2008. 113 minutos.
- O auto da compadecida*. Arraes, G. Brasil: 2000. 104 minutos.
- O discurso do rei*. Hooper, T. Reino Unido: 2010. 118 minutos.
- O poderoso chefão*. Coppola, F. F. Estados Unidos: 1972. 175 minutos.
- Salve geral*. Rezende, S. Brasil: 2009. 119 minutos.
- Tropa de elite*. Padilha, J. Brasil: 2007. 115 minutos.
- Tropa de elite II: o inimigo agora é outro*. Padilha, J. Brasil: 2011. 115 minutos.

DÉBORA OPOLSKI

Doutora em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) com estágio na University of Southern California (USC), com Mestrado e Graduação em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora adjunta da Universidade Federal do Paraná, trabalha como editora de som e mixadora, tendo atuado em filmes como *Tropa de elite 1 e 2* (2007 e 2010) e *Ensaio sobre a cegueira* (2008). E-mail: deboraopolski@gmail.com