



# MÁQUINA MORTÍFERA E A CONSTRUÇÃO DO HERÓI VIRTUOSO

## LETHAL WEAPON AND THE CONSTRUCTION OF THE VIRTUOUS HERO

## ARMA MORTAL Y LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE VIRTUOSO

Lis Yana Lima Martinez\*  
Ricardo Cortez Lopes\*\*

### RESUMO

O herói, como definição geral, é alguém que alcançou uma excelência, no mínimo, na questão combativa. Dessa virtude partem diferentes definições de herói, de uma vertente antiga até outra de consumo. A ideia aqui é analisar a representação da figura do herói, o policial americano, do filme *Máquina Mortífera* (1987), Martin Riggs. A análise aqui será mobilizada por via das reflexões nietzschianas, a moral do escravo, a moral do guerreiro, e dos procedimentos da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011). Como resultado parcial, observa-se que o protagonista possui a virtude do herói para exercer a moral do guerreiro de maneira purificada, através da vingança. Assim, a moral do guerreiro se converte em moral do escravo, porém sem os mesmos julgamentos morais em negativos atribuídos ao vilão fora da lei.

**Palavras-chave:** *Máquina Mortífera*. Nietzsche. Moral do escravo. Moral do guerreiro Herói.

### ABSTRACT

As a general definition, a hero is a person who has achieved excellence, at the very least, in quarrelsome matters. From this virtue comes different definitions of a hero, from the classical to the strand of consumption one. The idea here is to analyse the representation of the hero figure, the American police officer, from the film *Lethal Weapon* (1987), Martin Riggs. We build our analysis according to Nietzsche's reflections, the slave's morality, the warrior's morality, and the procedures of Content Analysis (BARDIN, 2011). As a partial result, it is shown that the protagonist has the hero's virtue to practice the warrior's morals in a purified way, through revenge. Thus, the warrior's morality becomes the slave's morality however without the same negative moral judgments attributed to the outlaw villain.

**Keywords:***Lethal Weapon*. Nietzsche. Slave's morality. Hero warrior's morale.

### RESUMEN

Como definición general, un héroe es una persona que ha alcanzado la excelencia, como mínimo, en asuntos conflictivos. De esta virtud surgen diferentes definiciones de héroe, desde el clásico hasta la línea de consumo. La idea aquí es analizar la representación de la figura del héroe, el policía estadounidense, de la película Arma mortal (1987), Martin Riggs. Construimos nuestro análisis de acuerdo con las reflexiones de Nietzsche, la moral del esclavo, la moral del guerrero, y los procedimientos del Análisis de Contenido (BARDIN, 2011). Como resultado parcial, se considera que el protagonista tiene la virtud del héroe de practicar la moral del guerrero de forma depurada, a través de la venganza. Por lo tanto, la moralidad del guerrero se convierte en la moralidad del esclavo, pero sin los mismos juicios morales negativos atribuidos al villano proscrito.

**Palabras-clave:** *Arma mortal*. Nietzsche. Moralidad de esclavos. Moraleja del héroe guerrero.

\*Doutora e Mestre em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6608-257X>  
E-mail: yana.flafy@gmail.com

\*\*Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenador de Pós-Graduação da Faculdade CMB.  
Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0808-7203>  
E-mail: rshicardo@hotmail.com



## 1 INTRODUÇÃO

O herói, desde a antiguidade clássica, possui uma importância simbólica para os grupos humanos. Além de poderoso, ele é “ungido” com o que Maquiavel chamaria de *virtuos*, ou virtude (MAQUIAVEL, 1979). Desse modo, a figura do herói representa o moralmente aprovável e, por conseguinte, seus comportamentos transcendem sua própria individualidade e se configuram em valores coletivos.

Seguindo essa lógica, a eficácia simbólica de um herói não se aplica para uma cultura externa a ele, pois o julgamento de sua moralidade parte das representações já consolidadas na sociedade ficcional que o cria. No entanto, podemos observar que, frequentemente, um herói é admirado por pessoas externas à sua cultura, como veremos adiante. Neste caso, os comportamentos do herói são ressignificados, por outras representações sociais de cultura externa a do personagem e de outros grupos.

Este artigo aborda uma espécie social de herói – que denominamos como herói ficcional para consumo – cujas implicações serão melhor analisadas no decorrer do texto. Para tanto, a análise proposta recairá sobre a personagem Martin Riggs, do filme *Máquina Mortífera* (LETHAL WEAPON, 1987), que estreou em 1987 nos Estados Unidos. Nele, observa-se a construção moral do herói, com base em duas representações sociais construídas a partir da vertente de Friedrich Nietzsche sobre a moral do guerreiro e a moral do escravo.

## 2. SOCIOLOGIA DOS FILMES E METODOLOGIA DO ESTUDO

Como mídia da imagem, o cinema comumente é objeto de análises estéticas e narrativas, por contar das histórias. Neste artigo, as análises debruçam-se sobre o potencial cinematográfico de ilustrar, não necessariamente de maneira factual, as relações sociais estabelecidas entre os atores do enredo. Essa função representativa que o cinema tende a exercer resulta em uma organização social específica no universo fílmico.

Dessa maneira, como observa Martins (2009), o produto fílmico também pode ser entendido como objeto que expressa comportamentos, ideologias, identidades e valores de uma sociedade. Uma das formas de trabalhar essas representações seria:

o contexto histórico e social que o produziu com um conjunto de elementos intrínsecos à própria linguagem cinematográfica. (montagem, enquadramento, movimentos de câmera, iluminação, cor etc.). Filme (ficção ou documentário) é uma construção sobre a realidade que articula palavra, som, imagem, movimento. Logo filme não é reflexo do real, tampouco traduz a verdade dos fatos. Fruto de um imaginário (autor) que adquire determinada forma e que age sobre outros imaginários (espectador) o filme é um artefato que demanda análise interna e do contexto que o cerca cujos aspectos a serem selecionados é dado pelas questões de quem analisa (MARTINS, 2009, p. 3).

Para além do produto de uma indústria, a imagem em movimento do vídeo exerce, como explica Loizos (2017), também uma função de registro. Isto é, as sociedades têm deixado a cargo do vídeo o emprego de registro de suas atividades, assim, “qualquer ritual religioso, ou um cerimonial ao vivo (como um casamento),



(...) ou uma dança, uma hora de ensino em sala de aula, etc., pode ser passível do registro fílmico amador ou profissional” (LOIZOS, 2017, p. 149). Aquele que se destinar a observar o vídeo embasado nos argumentos da sociologia, “deverá então dar conta de diversas tarefas: exame sistemático do *corpus* de pesquisa; criação de um sistema de anotações em que fique claro porque certas ações ou sequências devem ser categorizadas de um modo específico; e finalmente, o processamento analítico da informação colhida” (LOIZOS, 2017, p. 149).

Os argumentos de Loizos fazem perceber as especificidades em lidar com filmes, visto que há muitos estímulos sensíveis simultâneos e precisam ser transformados em algo linear, o que se faz pela anotação. Porém, esses procedimentos metodológicos citados pelo pesquisador ainda precisam estar alinhados aos procedimentos propostos pela Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011): (1) a leitura flutuante (uma apreciação global e menos densa), (2) a pré-análise (momento em que se constrói as categorias que darão o sentido para o texto) e (3) a análise (quando se produz a apreciação do material).

Nas premissas apresentadas, para realizar as análises a partir de *Máquina Mortífera*, foi adotado o seguinte procedimento: (1) o filme foi assistido em sua sequência, sem interrupções ou anotações; (2) ele foi revisto com um bloco de anotações, promovendo-se uma decupagem dos trechos selecionados, com o objetivo de realizar um fichamento das partes; (3) foi aplicada a análise de conteúdo para compreender o herói que se constitui por meio desta obra cinematográfica.

Já a organização dos dados se deu por meio de dois parâmetros. O primeiro deles é o cronológico, pois essa dimensão ajudará a sedimentar representações ao longo da mesma sociedade – neste caso, a ocidental. O segundo parâmetro é o estudo de caso, no qual se avalia, em profundidade, um herói em específico. Cabe ressaltar que a escolha deste produto fílmico em detrimento de outros filmes de ação contemporâneos se fez por conta da sua mistura de referências: trata-se de um filme que, ao mesmo tempo, é de guerra (pela trajetória pregressa dos protagonistas), policial (por ser investigativo), de ação policial com parceiro, de artes marciais (por conta dos aprendizados de Riggs), e dramático. O filme estreia no fim da década de 1980 – o que o fez absorver uma série de referências de outros filmes de ação pregressos. Trata-se, portanto, de uma película que consegue se prestar a muitas categorias de análise, o que vai ficar mais evidente no decorrer do texto.

### 3. AS ESPÉCIES SOCIAIS

O conceito de espécies sociais, que permeia este artigo, é aplicável aos heróis, segundo a delimitação conceitual que daremos no fim desta seção, pois converge à percepção de Durkheim (2007) que não concebe a existência um povo único:

Todo indivíduo é um infinito e o infinito não pode ser esgotado. Iremos nos ater às propriedades mais essenciais? Mas com base em que princípio faremos a triagem? Para isso é preciso um critério que supere o indivíduo e que as monografias mais bem-feitas não poderiam, portanto, nos fornecer. Mesmo sem levar as coisas a esse rigor, pode-se prever que, quanto mais numerosos os caracteres que servirão de base à classificação, tanto mais difícil será que as diversas maneiras como eles se



combinam nos casos particulares apresentem semelhanças bastante claras e diferenças bastante nítidas para permitir a constituição de grupos e subgrupos definidos (DURKHEIM, 2007, p. 80).

Se todo indivíduo é infinito, a realidade o é da mesma maneira; logo, é preciso separar os caracteres que permitam apreender uma parte deste infinito, para que uma ciência possa se fazer possível, uma vez que não há ciência sem delimitação. Neste caso, deve haver um compartilhado de semelhanças para que fiquem estabelecidas as diferenças, e assim se estabelecem subgrupos:

Devemos, portanto, escolher para nossa classificação caracteres particularmente essenciais. É verdade que não se pode conhecê-los a não ser que a explicação dos fatos esteja suficientemente avançada. Essas duas partes da ciência são solidárias e progridem uma através da outra. No entanto, mesmo sem avançar muito no estudo dos fatos, não é difícil conjecturar onde é preciso buscar as propriedades características dos tipos sociais. Sabemos, com efeito, que as sociedades são compostas de partes reunidas umas às outras. Já que a natureza de toda resultante depende necessariamente da natureza, do número dos elementos componentes e de seu modo de combinação, esses caracteres são evidentemente aqueles que devemos tomar por base, e veremos a seguir, com efeito, que é deles que dependem os fatos gerais da vida social. Por outro lado, como eles são de ordem morfológica, poderíamos chamar Morfologia social a parte da sociologia que tem por tarefa constituir e classificar os tipos sociais [...] É verdade que talvez não exista sociedade histórica que corresponda exatamente a essa identificação (DURKHEIM, 2007, p. 80).

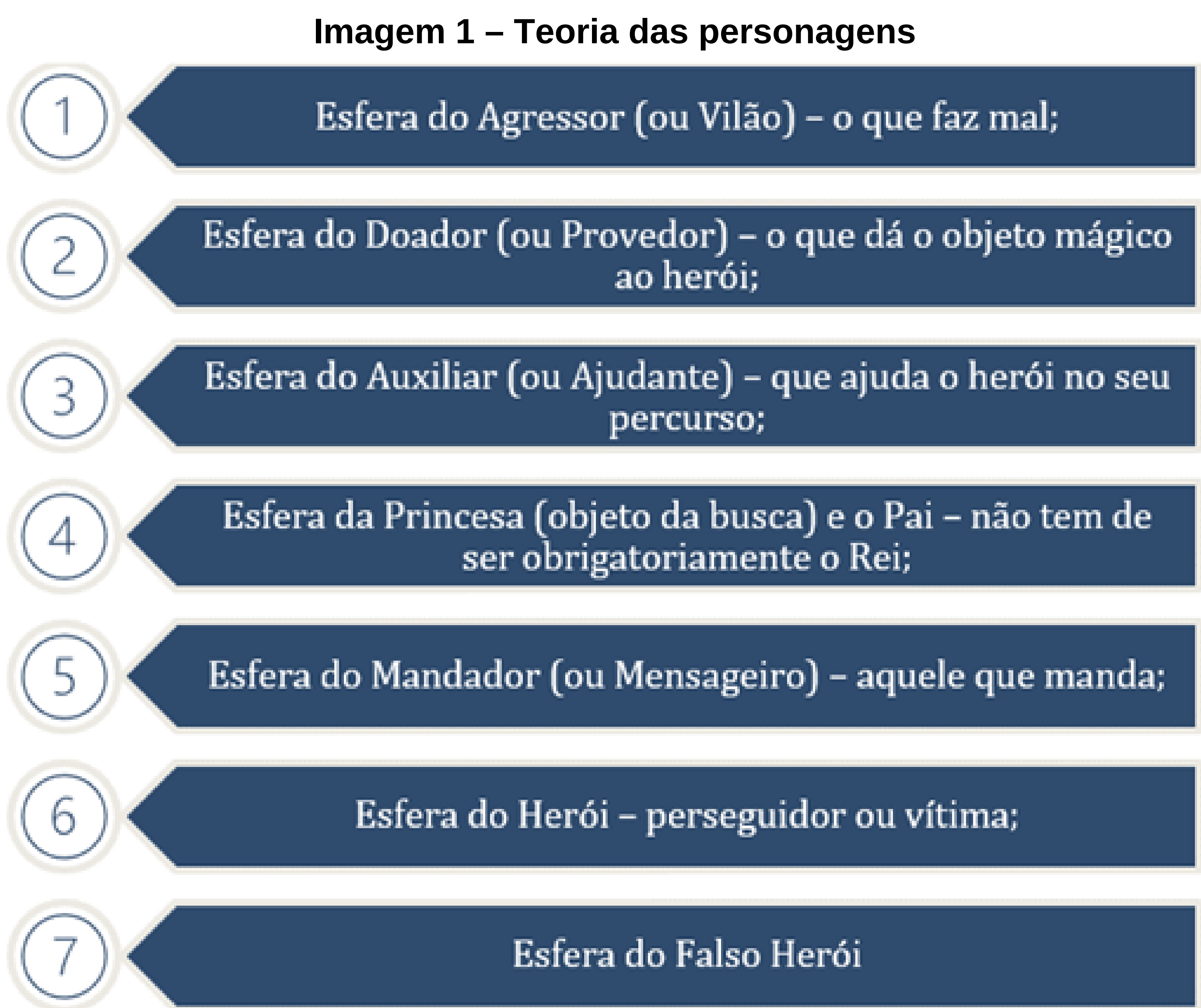
Em outras palavras, ou seja as características permitem que se agrupem ou não sociedades em uma tipologia. Não nos interessa classificar diferentes sociedades, mas sim as representações que dela emanam. Dado que o sentido coletivo de valoração durkheimianas espelham os valores centrais de uma sociedade (DURKHEIM, 2017) – e para Durkheim a sociedade é a coleção de ideias (DURKHEIM, 1975) – não é impossível afirmar que às representações possam ser espécies sociais. Se a sociedade está expressa em suas representações sociais, logo essas concepções podem ser espécies sociais da mesma maneira. Nesse sentido, a representação do “herói” ocorre em muitas culturas e em suas variações, e a intenção dessa análise é realizar um esforço comparativo das suas diferentes espécies sociais.

As espécies sociais, portanto, são os traços de variação entre as sociedades, e podem ser percebidas pela sociologia, de uma perspectiva pluralista. O detalhe é que as espécies sociais permitem a comparação entre fatos sociais, o que torna a sociologia uma disciplina que é, por natureza, comparativa.



As sociedades formam diferentes espécies sociais de heróis, e eles são muito estudados por diversas áreas do conhecimento, por conta do alcance de suas representações e de seus valores que mobilizam atores sociais para diversos fins. Essencialmente, como apontado por Joseph Campbell (1997), o herói consegue exercer uma capacidade de submissão, ou seja, ele possui este poder enquanto virtude primária, no mínimo em potência, para usar termos aristotélicos.

Ao longo da história das narrativas e dos mitos, o herói é sempre autônomo e isso o torna distinto das pessoas comuns, que possuem possibilidades limitadas. Junto às demais personagens, ele aparece (1) como indivíduo ferido casualmente ou criminosamente, por outro indivíduo, ou como aquela a ser sacrificado aos interesses de outrem; ou (2) aquele que fustiga e vence o vilão:



Fonte: Elaborado pelos autores. Adaptado de Zatti (2010, p. 2).

Assim, o herói é aquele que estabelece, adicionalmente, o que é moralmente apreciável dentro da história em que participa, agindo como parâmetro para o julgamento das outras personagens. Sem embargo, essa função não é apenas ficcional, no caso da mídia fílmica, há também o efeito catártico – a evocação espiritual do personagem, no campo ficcional das narrativas; ficção está sendo propaganda dos valores do grupo, que os vê sendo realizados e concretizados, assim como fazia a tragédia aristotélica.

Na seção seguinte, analisam-se as discussões levantadas por Nietzsche sobre a moral do escravo e a moral do senhor. Também, pretende-se uma breve comparação entre espécies sociais segundo parâmetros fixos e a observação do herói de consumo.

4.A ESPÉCIE SOCIAL HERÓI DE CONSUMO

O consumo é um conceito abordado grandemente por parte das ciências humanas, e há uma verdadeira polissemia do termo por conta da abordagem de diferentes perspectivas teóricas. É possível abordá-la, por exemplo, do ponto de vista da alienação, quando a mercadoria cumpre uma função de acobertar as assimetrias das relações sociais:



São conferidos aos produtos qualidades virtuais: desejos, anseios, medos, angústias e necessidades são modelizados de tal modo que consumir certos produtos passa a ser considerado como a melhor opção para alcançar a felicidade, a realização, a concretização dos desejos mais íntimos, a superação dos obstáculos, conquistar sucesso, reconhecimento, prestígio... Comprar pode representar, ainda, um comportamento em resposta a experiências de frustração, carência afetiva, solidão e rejeição (KANAN, 2011, p. 608).

Nesse caso, o consumo aparece como algo que consegue encobrir o vazio existencial, enganando-o com uma felicidade falsa. Essa visão crítica é bastante disseminada junto à sociologia, porém há uma limitação nela: ela liga o consumo apenas à ilusão, o que impede que o consumo possa ser visto como expressão de valores socialmente compartilhados. Essa “tradição”, na sociologia, pode ser sintetizada em Bauman (2008, p. 18):

(...) que o destino final de toda mercadoria colocada à venda é ser consumida por compradores; que os compradores desejam obter mercadorias para consumo se, e apenas se, consumi-las por algo que prometa satisfazer seus desejos; que o preço que o potencial consumidor em busca de satisfação está preparado para pagar pelas mercadorias em oferta dependerá da credibilidade dessa promessa e da intensidade desses desejos.

Assim, o presente sociólogo se foca, também, na intensidade dos desejos, no sentido de que eles emanam das diferentes sociedades, o que é um pouco distinto da visão anterior, em que se pensa em certa uniformização da experiência de estar no mundo por meio do consumo. De acordo com Nestor Canclini,

(...) consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pelas pesquisas de mercado (CANCLINI, 1997, p. 53).

Por esta definição, o herói para o consumo não é apenas a fuga da reflexão, mas sim uma relação de no mínimo duas vias, sem a ideia do acobertamento. Ou seja, ele está trazendo um elemento de desindividualizar o consumo.

No primeiro capítulo de “A genealogia da moral”, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão que formulou o niilismo e que identifica, nos sistemas morais por ele estudado, a moral do guerreiro e a moral do escravo. Essas duas moralidades conformam dois tipos de julgamento que funcionam como matriz de referência para os diferentes sistemas morais.

Nas palavras de Nietzsche, o primeiro deles seria definido assim:



Acredito poder interpretar o latim *bonus* como ‘o guerreiro’, desde que esteja certo ao derivar *bonus* de um mais antigo *duonus* (compare-se *belum* = *duelum* = *duenlum*, no qual me parece conservado o *duonus*). *Bonus*, portanto, como homem da disputa, da dissensão (*duo*), como o guerreiro: percebe-se o que, na Roma antiga, constituía a “bondade” de um homem (NIETZSCHE , 1998, p. 23).

Portanto, a qualidade moral apreciável desse homem *bonus* está no seu atributo de habilidade em disputa. Na intensidade da presença da habilidade é que se encontra a avaliação positiva ou negativa do indivíduo, não importando uma comparação com outras atitudes que ele venha a ter. Assim, uma pessoa é moralmente correta (ou mais correta que outras) na medida de seu domínio de algum tipo de habilidade, que permite uma maior autonomia.

Mas esse é um lado da dicotomia, Nietzsche ainda encontra a outra moralidade, substancialmente diferente desta primeira:

Essa inversão do olhar que estabelece valores – esse necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é, no fundo, reação. O contrário sucede no modo de valoração nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão – seu conceito negativo, o “baixo”, “comum”, “ruim”, é apenas uma imagem de contraste, pálida e posterior...” (NIETZSCHE , 1998, pp. 28-29).

Se a primeira moral coloca o indivíduo (em verdade sua habilidade) em primeiro plano e daí se deriva uma apreciação, esta segunda moral, por seu turno, é uma reação à supremacia desse primeiro indivíduo habilidoso. Há, portanto, uma negação da centralidade de sua habilidade, o que acaba, automaticamente, com a hierarquia segundo essa especificação: a virtude não está na habilidade, está na busca da igualdade. Esses dois padrões de moralidade relacionam-se especificamente com o cristianismo (sendo um forte sistema moral), e optamos por sintetizá-los a partir de um comentador, pois os textos nietzschianos não são exatamente conhecidos pelo seu poder de concisão:

O filósofo classifica dois tipos de moral: a “moral do guerreiro” e a “moral do escravo”; para ele, o cristianismo impossibilitou a “moral do guerreiro”, típica da ideia grega de virtude, em que o vencedor é o mais forte e capaz, introduzindo a “moral do escravo”, na qual o pódio é oferecido aos perdedores (bem-aventurados os pobres, fracos, chorosos...). Nietzsche, portanto, condena o cristianismo por produzir o desastre em que se tornou o ocidente (ROCHA, 2010, p. 132).

Assim, esse pensamento trabalha em termos de salvação, de equalização de forças: é preciso que o fraco não seja eliminado, mas sim protegido. Nesse sentido, trata-se de um pensamento inclusivo e mais coletivo. Como é possível articular essas morais com o herói e com as espécies sociais?



Para articular os conceitos, afirma-se que o herói é uma espécie social na medida em que ele reflete os valores mais sagrados de uma sociedade, concretizando-os em suas palavras e atitudes, daí servindo como “bússola moral”, ou uma referência normativa para todos que não são heróis. Essa proposição se evidencia quando se verifica o estranhamento em se intercambiar heróis entre culturas distintas, pois os sentidos de suas ações ficam deslocados: por exemplo, Gilgamesh agredia os aldeões, enquanto provavelmente um herói atual os protegeria. Esse estranhamento reflete as espécies sociais de heróis, que podem ser lidas por meio da díade nietzschiana. Sem nos determos especificamente aos dados do *corpus* da pesquisa (que serão estudados posteriormente), podemos proceder uma análise breve dos diferentes heróis no quadro 1:

Quadro 1 – Breve análise de tipos de herói.

| Herói       | O que protege? | Habilidade   | Motivação     | Valores norteadores | Ficcionalidade para os grupos |
|-------------|----------------|--------------|---------------|---------------------|-------------------------------|
| Antigo      | Honra          | Para si      | Aura Sacra    | Comunidade          | Real                          |
| Medieval    | Fé             | Para Deus    | Veneração     | Cristandade         | Real                          |
| Moderno     | Nação          | Inspiração   | Soberania     | Nação               | Real                          |
| Super-Herói | Humanidade     | sobre-humana | Salvação      | Combate ao          | Fictício                      |
| Consumo     | Sociedade      | Cultivada    | Igualitarismo | Liberdade           | Fictício                      |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Sobre a primeira categoria, observa-se o mote da *proteção*. O herói antigo não protege propriamente pessoas, mas sim a sua honra - e nem mesmo o seu corpo físico é mais importante que esse sentimento. Já o herói medieval protege a fé, o que o faz zelar pelo cristianismo; por sua vez, o herói moderno está protegendo a nação de seus inimigos. O herói para consumo geralmente está protegendo a sociedade como um todo, não fazendo a distinção entre os seus cidadãos. Já o super-herói tenta ser “super”, isto é, ele quer proteger toda a humanidade, e não apenas o grupo que origina seus valores. Com relação ao *uso da habilidade*, o herói antigo a utilizava por ela mesma, para provar a sua vitalidade diante de outras habilidades de outros indivíduos; o medieval a utilizava para provar seu valor para a divindade cristã; o moderno a usava para inspirar a sociedade que busca espelhar os valores mais elevados; já os super-heróis, as tem completamente transcendentais pelos mais diversos motivos, um ser humano comum não o consegue contrapô-lo, ele é inalcançável.

A *motivação* do herói antigo é a que é abominada pelo medieval: a *aura sacra fames*, que é a “fome sagrada pelo ouro”, à fama por conta de sua habilidade; o medieval busca venerar a divindade por meio de suas ações, ou obras; o moderno busca a soberania de sua nação por meio de um estado forte; o herói para consumo está buscando o igualitarismo entre todos os indivíduos; por fim, o super-herói quer salvar causando o mínimo de danos possíveis, inclusive aos seus inimigos. Quanto aos *valores* que os norteiam, o antigo leva consigo os valores de sua comunidade; já o medieval os possui na cristandade, o que amplia para uma “desetnização” do grupo referência, não mais composto por quem ele conhece diretamente; já o herói moderno pensa os cidadãos da sua nação; o herói para o consumo busca a liberdade. O super-herói, por seu turno, deseja combater o crime, independentemente de sua natureza. Por último, pode-se analisar a *ficcionalidade*: mesmo que se busque “desmistificar” os heróis mostrando a sua humanidade, a sua referência para os grupos é histórica para os três primeiros; o herói de fato existiu e sua existência em si faz parte da montagem de sua imagem - não é sem razão que alguns heróis nutrem esperanças de “retornar”. Apenas o herói para consumo e o super-herói são sabidamente falsos por serem ficcionais. A seguir, a discussão e os postulados supra referidos adentraram o campo midiático propriamente dito.



## 5. MÁQUINA MORTÍFERA, GÊNERO FÍLMICO ANÁLISE DAS CENAS

As películas de ação ganharam destaque nas décadas de 80 e 90 do século XX, especialmente nos Estados Unidos da América. Pode-se afirmar que compartilham algumas características em comum. Como observa Fojas (2007), especialmente na década de 80 temos a recorrente temática da moral, marcada por filmes que proporcionavam dramas tranquilizadores em um contexto histórico de distúrbios culturais e incertezas políticas, como o aumento da imigração e da globalização, o fim da Guerra Fria e as guerras apoiadas pelos Estados Unidos na América Central. Assim, não raro, “os bandidos são os homens que cruzam a fronteira e se infiltram no corpo nacional como portadores de males culturais, econômicos e políticos” e os filmes “sugerem soluções que funcionam como resoluções e modelos fantásticos de políticas públicas”<sup>1</sup> (FOJAS, 2007, p. 80, tradução dos autores).

As prescrições morais partem das ações de um herói, que funciona como estabelecedor dos parâmetros de valores a serem seguidos. Fojas (2007) cita uma série de eventos que traduzem esse espírito, um deles é a Guerra do Vietnã, que é justamente a ocasião em que o protagonista de *Máquina Mortífera* atuou antes de se tornar policial e foi o momento no qual testou as suas habilidades primariamente.

Outros padrões são recorrentes: em geral, os vilões são nascidos em algum país estrangeiro e possuem interesses escusos e reprováveis, e o centro das ações enfoca vigilantes, vaqueiros ou parceiros policiais. Quando o mote se dá pela dupla de policiais, um deles acaba sendo morto. O incidente confirma a ideia de que o sistema, por si só, pode abrir espaço para a ação criminosa, sendo os estrangeiros os seus corruptores. Todos esses fatos autorizam, então, o policial a agir de acordo com seu código moral. Dessa maneira, o policial “recebe” uma aura de justiça para seus atos, que nesse momento podem contrariar a lei, mas passam a ser bem recebidos pela audiência.

No caso de *Máquina Mortífera*, é a esposa da personagem Riggs quem sofre a “morte purificadora”. A perda faz com que o protagonista adentre um *looping* de situações perigosas junto às ocorrências policiais cotidianas.

O filme inicia-se em 1987, com uma jovem adulta morrendo em uma queda de um edifício. Em seguida, apresenta-se o detetive Roger Murtaugh, do departamento de homicídios de Los Angeles, que está comemorando seus cinquenta anos em uma festa com familiares. A outra personagem é Martin Riggs, detetive do departamento de Narcóticos da mesma cidade. O que os dois possuem em comum em suas biografias é que lutaram na Guerra do Vietnã. De resto, Murtaugh já está para se aposentar e Riggs é um policial habilidoso na arte do combate. A psiquiatra da polícia solicita a um superior que o protagonista seja retirado das ruas por sua tendência suicida, mas o oficial cogita que, em verdade, ele está querendo é se aposentar por transtornos mentais.

O caso do começo do filme é inicialmente atribuído pela polícia como suicídio, mas posteriormente considerado homicídio pela perícia. Assim, o superior determina que Riggs irá trabalhar com Murtaugh para proceder com a investigação. No início da parceria, os dois distinguem-se, não apresentando similaridades aparentes de personalidade ou conduta. Paralelamente, é introduzido o vilão, chamado senhor Joshua e que também é veterano de guerra e que trabalha para o general Peter McAllister, líder de uma organização internacional de tráfico de drogas.



O cotidiano dos policiais vai se consolidando duramente a narrativa, como a de impedir um suicídio, o que faz Murtaugh adquirir a certeza de que Riggs deseja morrer. Em continuidade, a relação se altera quando investigam um traficante, com quem a vítima havia se relacionado e Riggs salva a vida de Murtaugh. Neste ponto da narrativa, a investigação aponta para a organização criminosa do general, e, por essa razão, um atentado quase vítima, Riggs, porém não o consegue; já Murtaugh tem sua casa invadida e sua filha, Rianne, raptada. O general marca um encontro com Murtaugh para devolver sua filha em troca de informações sobre a investigação, mas no processo ele e Riggs são capturados. No esconderijo, ambos são torturados com o intuito de fornecer informações. No entanto, Riggs logo se soltar e liberta Murtaugh. Sabendo que Joshua se vingaria da família de Murtaugh, os detetives retornam para a residência familiar e Martin o enfrenta em uma luta final, a qual vence. No fim do filme, Riggs passa o Natal com os Murtaugh e entrega ao parceiro a bala que havia guardado para se suicidar.

Algumas análises sobre o herói e o enredo podem ser traçadas superficialmente. A começar pela origem dele. É certo que as habilidades de Martin foram forjadas na Guerra do Vietnã, porém ele não foi o único combatente. Mortough, por exemplo, não se tornou um soldado tão competente e McAllister optou por transgredir a lei. No filme, é informado que Riggs perdeu a esposa em um acidente, porém, no segundo filme, é revelado que ela morrera em seu lugar em um atentado criminoso. Se não houvesse uma motivação para matar, Riggs seria um herói grego, que luta pela fama. Todavia, a motivação existe, o que o torna um herói apreciável do ponto de vista da moral do herói, pois foi a sua busca pela justiça que resultou no seu sacrifício – o parceiro não morreu para forjar o herói, mas a sua esposa sim.

Com relação ao seu relacionamento com Roger Mortaugh, há um jogo de oposição, a começar pelas iniciais dos nomes dos policiais: elas são trocadas. Mortaugh é um policial pacato e familiar que se encaminha para a aposentadoria. Riggs é o polo da agressão (inclusive o nome “Martin” remete ao deus da guerra romano - “Martes”), que é justo, porém não vê um dilema em matar. Mortaugh alcançou o que Riggs deseja a condição familiar. Ele só vai alcançar a sua se morrer, pois acredita que nessa condição encontraria sua esposa. No entanto, o ímpeto suicida nunca se completa: ele deseja a morte, porém não só a morte, parece sentir que tem uma missão a cumprir, que é purificar o mundo com sua ação policial: “Kill people... Only thing I ever did good” (cena 63, p. 56). Mortaugh também sente que tem uma missão, porém prefere intermediar a justiça por meio do sistema criminal. Antes de tudo, é preciso captar um contexto geral da personagem: a capacidade de gerar mortes o resume.

Ou seja, a soma dos dois forma um todo: Riggs garante a habilidade do guerreiro, no entanto, quem nutre a moral opositora é Mortaugh. Nesse caso, há uma fusão direta entre as personagens e daí nasce a aprovação moral, pois as mortes adquirem um sentido de salvação, e não de sobreposição.

Nas cenas, esse processo fica mais explícito. Dessarte, foram selecionadas cenas em que há diretamente o embate entre as duas morais. Aqui, elas serão descritas e analisadas segundo o ferramental teórico.

### 5.1 Duelo com o atirador de sniper

Antes de iniciar sua parceria com Murtaugh, Riggs participou de uma missão contra um atirador, que estava efetuando disparos dentro de uma escola e feriu algumas crianças. Nesse ponto do filme, estava se introduzindo suas qualidades heroicas, associando suas imagens às suas habilidades. Então, vê-se um herói antes do início da jornada.



É apresentado um menino ferido na cena, o que reforça a injustiça do ato do atirador. O herói moderno, nesse caso, faz o oposto do vilão: coloca sua vida em risco para salvar aos cidadãos comuns. O herói grego, ao seu turno, mataria o atirador para mostrar que é melhor, o que acontece parcialmente na cena, como veremos.

Enquanto os demais policiais se protegem, Riggs avança diretamente contra o atirador. Após o identificar dentro de um prédio, Martin o alveja com vários disparos: nesse caso, ele disparou com mais acurácia do que o atirador de elite que possuía uma mira – e nessa superioridade de habilidade reside a moral do guerreiro. Para estabelecer para o telespectador que isso não é uma habilidade comum, um policial que presenciou a ação afirma: "você é maluco, mas é bom". O protagonista tinha ao seu lado a justiça, simbolizada pela criança ferida: logo, os valores sociais estavam ao seu lado e isso o fez transcender seus interesses pessoais e o tornou um herói moderno.

5.2 Riggs impedindo o suicídio de um civil

Nesta cena, há um homem prestes a se atirar de um prédio, local em que Murtaugh e Martin passavam. Fica evidente que o postulante a suicida, em verdade, seria o próprio Riggs se não fosse a sua devoção ao trabalho - uma postura, um tanto calvinista com relação à profissão. E o procedimento de Riggs consegue que o indivíduo tenha apreço à sua vida ao tentar ele mesmo tomá-la:

|  |  |
|--|--|
| <b>Riggs</b>   | <b>McCleary</b>  |
| <i>You're not the first guy to think of this, you know. Everyone's got problems.</i>   | <i>Right. Only one hurt is me.</i>   |
| <b>McCleary</b>  | <b>Riggs</b>   |
| <i>You know shit.</i>  | <i>Same way I look at it. I'm gonna stand beside you, okay?</i>  |
| <b>Riggs</b>   | <b>McCleary</b>  |
| <i>Wrong. You're wrong. (beat). I almost tried this once. Seriously. My wife. Got killed in a car crash. Only person I ever cared about. I never had kids.</i> | <i>No! (beat) Dammit, keep away.</i>   |
| <b>McCleary</b>  | <b>Riggs</b>   |
| <i>You're breaking my heart.</i>   | <i>Please. This is scary stuff. Just... let me stand next you.</i>   |
| <i>Riggs takes out his wallet, flashes it at McCleary.</i>   | <b>McCleary</b>  |
| <b>Riggs</b>   | <i>Don't try nothing.</i>  |
| <i>This is her picture.</i>  | <b>Riggs</b>   |
| <b>McCleary</b>  | <i>I try something, we both go.</i>  |
| <i>Nice. Fuck off.</i>   | <b>McCleary</b>  |
| <b>Riggs</b>   | <i>Right.</i>  |
| <i>I'm trying to tell you I understand, you dope. He takes a step closer.</i>  | <i>Tiggs slowly steps up to the man. Shudders.</i>   |
| <b>McCleary</b>  | <b>Riggs</b>   |
| <i>Don't touch me. I'm not doing anything wrong.</i>   | <i>There. Fuckin' cold up here. (beat)</i>   |
| <b>Riggs</b>   | <i>Helluva day for both of us, huh? (looks around at the sea of traffic far below). Here we are (beat). God, this is really scary. I'm scared.</i> |
| <i>I know that. Not like you're murdering anyone.</i>  | <b>McCleary</b>  |
|  | <i>Me, too.</i>  |



**Riggs**

*You wanna smoke? (pulls out cigarettes) Let's smoke, okay?*

**McCleary**

*Sure.*

*Riggs offers a smoke. MacCleary reaches for it. And Riggs snaps a handcuff on his wrist. Snaps the other end onto his own wrist.*

**McCleary**

*Hey...*

**Riggs**

*Sorry... (beat) [...]*

**McCleary**

*Get him away from me!! Cut me loose!! Crazy fucker tried to kill (LETHAL WEAPON, 1987, s/p).*

Riggs está, em verdade, concedendo o poder para o suicida em potencial de matá-lo, o que ultrapassa a expectativa de McCleary de causar danos apenas a si mesmo. A vida de McCleary não importa a ele mesmo, o que o torna quase um mártir no sentido de que se sacrificaria desde que não machucasse a mais ninguém. Nesse caso, Riggs, colocando a sua existência em risco, demonstra que a morte não é um acontecimento purificador: não há por que temê-la. Isso causa indignação no suicida: por que não atribuir a morte o valor que ela merece? Nesse caso, a terapêutica de Riggs é tornar a morte um acontecimento livre de qualquer purificação. É por esse motivo que ele mesmo não consegue se matar, como veremos adiante.

Ao final da cena, o civil afirma que Riggs está tentando matá-lo. Significa que ele quis de volta a sua vida, que se importa novamente com ela. Riggs lhe deu toda a sensação da morte, a exceção do desfecho, o que mostrou a McCleary que ele valorizava sua existência. Nesse ponto, é possível também explicar parte da psicologia de Riggs: ele arrisca sua vida voluntariamente todo dia como policial e nisso também aprecia a sua própria existência. Trata-se de um ritual de consagração que eleva o indivíduo para os valores do coletivo (TURNER, 1974).

Durante seu salvamento, Riggs em nenhum momento lançou um olhar para o nível da rua para verificar se o colchão estava de fato sendo montado por seus colegas, e mesmo nem havia sido informado que isso aconteceria no decorrer da cena; ou seja, atirou-se às cegas, apostando que lá estaria a maciez da salvação, que poderia de fato não estar posicionada a tempo - e mesmo quando aterrisou no colchão começou a gargalhar. Murtaugh legitimamente se preocupou pela vida do parceiro e indignou-se por Riggs rir de uma situação aflitiva. Disso deriva a cena seguinte.

### 5.3 Murtaugh impedindo o suicídio de Riggs

Murtaugh é o oposto de Riggs porque o valor da vida individual está acima de tudo. Ele não deseja matar, não deseja conviver com a morte, e, sobretudo, não concebe a ideia de ele mesmo morrer - sua ideia é de se aposentar e estar em paz. Observar alguém apostar sua vida e depois gargalhar lhe é particularmente chocante. Daí conclui que Riggs deseja morrer e o desafia para comprovar essa teoria:



**Murtaugh**

*You want to die.*

**Riggs**

*I'm not afraid of it.*

**Murtaugh**

*Here.*

*(unholsters his gun)*

*Pills are too slow. Use a gun.*

*Use my gun. Go ahead, pal.*

*A pause. Riggs looks at the gun.*

**Murtaugh**

*Be my guest.*

*He offers the gun to Riggs.*

**Murtaugh**

*Go ahead. If you're serious.*

*Riggs smiles, takes the gun without missing a beat. Puts it to his head. CLICK --! The hammer is cocked. Murtaugh and Riggs stare each other down. Reading each other.*

**Riggs**

*You shouldn't tempt me, Roger.*

**Murtaugh**

*Put it in your mouth. Bullet goes in your ear, might not kill you.*

*Meanwhile, in the b.g., pedestrians are diving for cover. Murtaugh and Riggs are oblivious. Riggs puts the gun under his chin.*

**Riggs**

*Under the chin's just as good. They stare at each other. Riggs' finger begins to tighten on the trigger. Turns white with pressure. It looks like he's going to do it. At the last second, Murtaugh jams his thumb in front of the hammer, and Click.*

*Jesus...*

*The hammer thuds against his thumb.*

**Murtaugh** *grabs the gun. Stares at Riggs, wild-eyed.*

**Murtaugh**

*Jesus. You're not trying to draw a psycho pension. (beat) You're really crazy...*

**Riggs**

*(smiles coldly)*

*So now you know. (LETHAL WEAPON, 1987, s/p).*

Nesta cena, Riggs afirma que não experimenta o medo da morte, o que não implica desejá-la, apenas arriscar sua vida sem maiores receios. Murtaugh está o testando: queria saber se se tratava de fingimento, na busca de uma pensão por adoecimento mental. No entanto, Riggs não desiste e efetivamente ia disparar a sua arma, o que o faz, de certa maneira, “passar” no teste.

No fim da cena, Murtaugh está física e mentalmente exausto. O verdadeiro paradoxo se apresenta com reação a perigos: - ora reagia, ora causava mortes, não estava simplesmente esperando a morte. É partir desse ponto que Murtaugh percebe sente que Riggs não é um perigo total para si, ele também pode ser um protetor, relacionando a moral do escravo da filosofia nietzschianas. A respeito de um suicídio de Martin, houve uma cena em que ele desistiu do intento.

#### 5.4 Riggs impedindo seu próprio suicídio

Nesta cena, Riggs está limpando a sua arma como de costume. A personagem demonstra todo um cuidado com ela, pois não a considera apenas um artefato industrial em série: ela possui toda uma significação e uma personalidade própria. Pareceria um cuidado diário de manutenção, no entanto a cena muda de finalidade, pois, subitamente, a música de fundo se converte em suspense quando Riggs avista o retrato da mulher e do casamento pregresso.



Neste momento, é possível perceber que ocorre uma fusão entre a arma e a mulher, pois uma poderia levar a outra por meio da morte. O protagonista encosta o cano da arma em sua testa, mas nada o faz. Há motivação inicial, mas ele não a executa.

Riggs passa a desejar a morte ao ser confrontado com a lembrança, mas ao mesmo tempo há um conflito. A morte da esposa não lhe tirou todos os propósitos, pois ele ainda consegue se conceber dentro do mundo e por essa razão ainda protege a própria vida. Ele age dentro da lei e isso o permite se colocar em situações de risco no qual ele possa encontrar a morte de maneira “justa”, que é exercendo o seu trabalho, o que o transforma em um herói moderno no sentido de que sua vida pertence à comunidade que ele protege, sem outros laços familiares se prostrando entre o herói e a sociedade. A sala de sua casa ser isolada contrasta com a televisão ligada: por mais haja conflito interno, ainda há o mundo externo que precisa de seu trabalho. De modo que Riggs afirma que vai encontrar sua esposa posteriormente, mas não por meio do suicídio.

### **5.5 A tortura**

Em outro ato, o protagonista, Riggs é torturado através de choque elétrico, por uma personagem de origem asiática: a dor o deixa com raiva. O torturador, Kendo, afirma: “Nobody can take that”. A frase serve para ilustrar a grandeza de Riggs enquanto herói, pois há uma sobre-humanidade envolvida no sentido de aguentar torturas que um ser humano normalmente não consegue aguentar, o que o afastaria dos cidadãos inocentes, pessoas comuns.

Quando Riggs se livra de seu torturador, Mcallister afirma que não existem mais heróis no mundo: “Oh, son, spare me. (beat) It's over, Sergeant. No heroes around to save you...” (cena 142, p. 102). Associar Relacionar o herói com a atitude de salvamento corresponde à variedade moderna, e como Riggs salva a família do parceiro, ele é, por derivação, um herói. Nesse ponto, ele é capaz de reestabelecer a estabilidade, preocupação do herói moderno - ao mesmo tempo em que contraria os dizeres do general e prova que os heróis existem e que o telespectador pode ter alguma esperança de que os valores comunais são válidos.

### **5.6 Confronto final**

A luta entre Martin e Joshua acontece sem armas, o que ajuda a equalizar as habilidades entre herói e vilão. No entanto, durante o embate, Joshua lança mão de artifícios que contornam esse acerto primário. Para se defender, Riggs utiliza um cassetete (arma tradicionalmente policial), mostrando o valor da corporação em si mesma e carregando seu gesto com muito simbolismo – uma clara metáfora da lei equilibrando o conflito a favor do justo, que a incorpora e a faz valer diante das razões individuais.

Após perder o embate em condições justas, Joshua ainda deseja a vitória, o que o assimila a um vilão na moral do guerreiro, pois ele esqueceu da honra individual. Nesse caso, Joshua está tentando causar o desequilíbrio ao seu favor, porém sem contar com suas próprias capacidades desenvolvidas. Se o herói utiliza a sua capacidade extra para sacrificar-se e alcançar objetivos grandiosos, o vilão pensa em seu interesse em detrimento de qualquer outro valor. O herói queima sua vida para manter acesa a chama de ideais maiores, e seu corpo é o combustível dessa chama.



No fim, a morte de Joshua é pela mão dos dois parceiros policiais, que nesse ponto fundem-se no disparo, cada um em sua arma. Assim, a justiça persevera sobre a injustiça e o equilíbrio das forças sociais está completamente resolvido, pois McAllister e Joshua causaram o desequilíbrio do começo do filme. Assim, a sociedade se impõe sobre o indivíduo criminoso e os valores ficam resguardados.

## 6. ANÁLISE GLOBAL E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as cenas que analisadas demonstram um processo global. Observa-se, numa grande escala, uma reagregação familiar da personagem por via do heroísmo, o que torna essa trajetória uma jornada do herói. Mas não se trata apenas de heroísmo, há também um processo de tradução da moral do guerreiro em moral do escravo, o que permite que o herói una o melhor dos dois mundos: ele pode ser apreciado por sua superioridade física e por sua superioridade moral de maneira simultânea. E isso acontece por meio da injustiça primária, que torna a vingança algo elevado e desinteressado e que produz essa tradução. A moral do escravo não gosta da submissão; nem a moral do guerreiro gosta da salvação.

A vingança converte a ética do guerreiro em ética do escravo, no sentido que confere um novo parâmetro de análise das ações do herói. Ele se vinga com justiça, não é uma imposição de força, algo que seria aceitável dentro da moral do guerreiro, pois o guerreiro pode se impor e, isso o torna moralmente aceitável. Riggs se volta contra o sistema a partir do que o sistema não evita: a morte de sua esposa. Se o herói antigo contesta, prioritariamente, outros povos, a jornada do herói moderno contesta a própria sociedade na qual ele vive e representa - que está se corrompendo e ele purifica pelo salvamento. Nesse sentido, a proteção é que faz herói virtuoso, pois ele evita a degeneração dos valores sociais. É na salvação que se constrói a justa imposição pela força, que não parte da individualidade.

Por fim, como se delineia essa espécie social de herói de consumo? Em primeiro lugar, o parceiro serve para o herói se destacar do homem comum, pois ele perde os laços pessoais e se impessoaliza, e com isso ele pode se impor sem perder a sua moral do escravo. No caso de Martin, ele tem um motivo justo: sua mulher foi morta pela limitação da lei, que não protegeu sua família tal qual ele mesmo protegeu a sociedade como um todo. Ele se torna policial sendo egresso da guerra do Vietnã: esse fragmento biográfico permite compará-lo ao herói Rambo<sup>2</sup>, cujos traumas advém do mesmo conflito bélico. Porém, Riggs não se tornou depressivo por causa da guerra, de fato talvez ele tenha sido feliz durante o evento: é a morte de sua mulher que lhe deixou marcas mais profundas e o fizeram recusar a vida. Se Rambo não encontrou mais lugar na sociedade e se isolou, as habilidades de Riggs foram bem aproveitadas pela polícia e, posteriormente, foram utilizadas para proteger diretamente a família de Murtaugh. Nesse caso, causar a morte é algo natural à personagem, e talvez o que tenha lhe causado a depressão foi sentir a consequência da morte em sua própria família.

Quando sua mulher morre, no entanto, Martin foi alvo da injustiça diante de sua trajetória pregressa; o herói, no entanto, pode corrigir a própria injustiça através de sua autonomia. Quem se impõe narcisicamente é apenas o vilão, e nesse ponto se estabelece uma relação triangular com o cidadão inocente. Essa interação é mostrada na imagem 2:



Imagem 2 – Triângulo herói, cidadão inocente e vilão em *Máquina Mortífera*



Fonte: Elaborado pelos autores.

Observa-se que, se a imagem for entendida como um gráfico cuja ordenada é a capacidade física, o vilão e o herói superam o cidadão médio inocente – porque este é comum por não estar envolvido em qualquer disputa direta com relação aos ideais coletivos – e se equivalem entre si. No entanto, o triângulo também “aponta” para a direita propositalmente, o que o torna adicionalmente o conectivo lógico “maior que”. Em uma disputa, portanto, o herói está simbolizando todo um ideário que o supera enquanto indivíduo, e essa é a motivação que pende a balança para o seu lado. Nisso, a sua vitória final é reveladora do triunfo do coletivo sobre o indivíduo. Em filmes cujo herói, em verdade, perde a disputa com o vilão, há um descompasso entre o herói e a sociedade que ele serve, e a sua derrocada é a derrocada desses valores que ele representou, e que, neste momento representam o passado e devem ser substituídos. Se o vilão representa mais esses valores sociais, significa que ele pode vir a ser o herói - pois, como já vimos, o herói não precisa ser solidário com a humanidade, esta é uma característica restrita do herói moderno.

Neste texto, estudou-se a espécie social herói por meio da personagem da franquia de filmes *Máquina Mortífera* (1987), Martin Riggs. A discussão do conceito de herói foi transpassada por uma formulação nietzschiana, a moral do herói e a moral do guerreiro. De modo que Martin Riggs, o protagonista da franquia, aparece como o herói potencialmente guerreiro, porém este é traduzido para uma moral do escravo e, assim pode ser apreciado positivamente por via das duas chaves de leitura. Assim, ele pode ser julgado positivamente por sua habilidade tendo ela uma vez purificada pela vingança.

## REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAUMAN, Zigmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

DURKHEIM, Émile. **Filosofia e sociologia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



DURKHEIM, Émile. **A educação moral**. Petrópolis: Vozes Limitada, 2017.

FOJAS, Camilla. **Bordersploitation**: Hollywood border crossers and buddy cops. *Symplokē*, v. 15, n. 1/2, p. 80-99, 2007.

KANAN, Lília Aparecida. **Consumo sustentável & economia solidária**: alguns conceitos e contribuições da Psicologia. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 23, n. 3, p. 607-624, 2011.

**LETHAL Weapon**. Dir. Richard Donner. Prod. Silver Pictures e Warner Bros. Perf. Mel Gibson, Danny Glover e Gary Busey. EUA. 1987.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documento de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes Limitada, 2017.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Trad. Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MARTINS, Ana Lucia Lucas. **Cinema e Ensino de Sociologia**: usos de filmes em sala de aula. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 13, 2009, Recife. Anais [...]. Recife: UFPE, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROCHA, Alessandro. **Uma introdução à filosofia da religião**. São Paulo: Vida, 2010.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

ZATTI, Angela Helena. Quando o Mocinho é um Bandido: Análise da Inversão das Esferas dos Personagens nas Produções Audiovisuais. **BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, v. único, 2010.

**Artigo recebido em: 18 jan. 2021. | Artigo aprovado em: 25 nov. 2021.**