ReGeo ISSN: 2177-3246

O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA: O CAPRICHO IMUNIZADO E A DESCONFIRMAÇÃO DA AUTORIDADE

THE DAY DORIVAL FACED THE GUARD: IMMUNISED WHIM AND THE DISCONFIRMATION OF AUTHORITY

EL DÍA QUE DORIVAL SE ENFRENTÓ A LA GUARDIA: EL CAPRICHO INMUNIZADO Y LA DESCONFIRMACIÓN DE LA AUTORIDAD

https://doi.org/10.56238/revgeov17n9-153

Data de submissão: 21/08/2026 **Data de publicação:** 21/09/2026

Mara Regina de Oliveira
Doutora em Filosofia do Direito
Instituição: Faculdades de Direito da Universidade de São Paulo (USP) e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9182-750X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2230002368205014
E-mail: mararegi@terra.com.br

RESUMO

O artigo analisa pragmaticamente o curta-metragem *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*, de Jorge Furtado e José Pedro Goulart (1986), à luz da categoria de abuso de poder desenvolvida por Mara Regina de Oliveira. Preso, Dorival pede um banho, tem o pedido negado e exige que lhe digam a regra que o proíbe. A recusa percorre toda a cadeia de comando sem que nenhum degrau saiba fundamentá-la, até que o desfecho revela sua origem: a ordem partira do carcereiro, que não ia com a cara do preso. Sustenta-se que o filme constrói, na forma de conceitos-imagem, uma demonstração de que o mecanismo de imunização da mensagem normativa é inteiramente cego ao conteúdo, de modo que a hierarquia converte, por simples transmissão, antipatia pessoal em aparência de norma; e que a ação de Dorival configura desconfirmação da autoridade, e não rejeição, o que explica a desproporção entre o pedido e a violência recebida. A metodologia apoia-se na pragmática da comunicação normativa, tal como Mara Regina de Oliveira a desenvolveu a partir de Tercio Sampaio Ferraz Jr., e na filosofia do cinema de Julio Cabrera.

Palavras-chave: Abuso de Poder. Desconfirmação. Conceito-imagem. Pragmática da Comunicação Normativa. Direito e Cinema.

ABSTRACT

This paper offers a pragmatic analysis of the 1986 short film *The Day Dorival Faced the Guard*, by Jorge Furtado and José Pedro Goulart, in light of the category of abuse of power developed by Mara Regina de Oliveira. Imprisoned, Dorival asks for a shower, is refused, and demands to be told the rule forbidding it. The refusal travels up the whole chain of command without any level being able to ground it, until the ending reveals its origin: the order came from the jailer, who simply disliked the prisoner. The paper argues that the film demonstrates, through image-concepts, that the immunisation of normative messages is entirely blind to content, so that hierarchy turns personal antipathy into the appearance of a norm through mere transmission; and that Dorival's action amounts to a disconfirmation of authority rather than rejection, which accounts for the disproportion between his request and the violence he suffers. The methodology draws on the pragmatics of normative

communication as developed by Mara Regina de Oliveira, building on Tercio Sampaio Ferraz Jr., and on Julio Cabrera's philosophy of film.

Keywords: Abuse of Power. Disconfirmation. Image-concept. Pragmatics of Normative Communication. Law and Cinema.

RESUMEN
Este artículo analiza pragmáticamente el cortometraje «El día que Dorival se enfrentó al guardia», de Jorge Furtado y José Pedro Goulart (1986), a la luz de la categoría de abuso de poder desarrollada por Mara Regina de Oliveira. Encarcelado, Dorival pide ducharse, su petición es denegada y exige que se le explique la norma que lo prohíbe. La negativa se propaga por toda la cadena de mando sin que ningún nivel pueda justificarla, hasta que el desenlace revela su origen: la orden provenía del carcelero, a quien el preso no le caía bien. Se argumenta que la película construye, en forma de conceptos-imagen, una demostración de que el mecanismo de inmunización del mensaje normativo es totalmente ciego al contenido, de modo que la jerarquía convierte, por simple transmisión, la antipatía personal en la apariencia de una norma; y que la acción de Dorival constituye una desconfirmación de la autoridad, no un rechazo, lo que explica la desproporción entre la petición y la violencia recibida. La metodología se basa en la pragmática de la comunicación normativa, desarrollada por Mara Regina de Oliveira a partir de Tercio Sampaio Ferraz Jr., y en la filosofía del cine de Julio Cabrera.

Palabras clave: Abuso de Poder. Disconfirmación. Concepto-imagen. Pragmática de la Comunicación Normativa. Derecho y Cine.

1 INTRODUÇÃO

Um homem preso pede para tomar banho. Está há dez dias na solitária, no calor, sujo, e o pedido não envolve liberdade, absolvição nem privilégio: envolve água. A guarda recusa. O homem pergunta por quê. E é dessa pergunta — não do pedido, mas da pergunta que o segue — que nasce um dos curtas-metragens mais precisos que o cinema brasileiro produziu sobre a natureza da autoridade.

O Dia em que Dorival Encarou a Guarda, dirigido por Jorge Furtado e José Pedro Goulart em 1986 a partir de episódio de romance de Tabajara Ruas, tem catorze minutos e uma estrutura de simplicidade enganosa. Dorival, interpretado por João Acaiabe, dirige o pedido ao soldado. O soldado nega. Dorival exige a razão e não a obtém. Sobe então ao cabo, ao sargento e ao tenente, e em nenhum degrau alguém sabe enunciar a regra invocada.

O desfecho revela o que sustentava toda a escada: a ordem partira do carcereiro, que não ia com a cara do preso. Essa revelação é o achado teórico do filme, e convém medir seu alcance. Não se trata de uma hierarquia sem fonte, que seria apenas absurda. Trata-se de uma hierarquia cuja fonte é a antipatia pessoal do agente de menor patente, e que a converteu, por simples transmissão ascendente, em algo que soldados, cabos, sargentos e tenentes trataram como norma.

O interesse jurídico é considerável, porque o fenômeno não é o de uma autoridade que viola a lei. É o de uma estrutura que fabrica normatividade a partir de nada. A categoria de abuso de poder em sentido pragmático, desenvolvida por Mara Regina de Oliveira, permite nomeá-lo: a autoridade desconfirma as regras que ela própria invoca e, ao fazê-lo, aniquila o sujeito submetido a elas (OLIVEIRA, 2006a; 2015).

Duas hipóteses serão sustentadas. A primeira é a de que o filme constrói o conceito-imagem do capricho imunizado: demonstra, por meios que só o cinema dispõe, que o mecanismo de proteção da mensagem normativa contra a exigência de justificação, descrito pela pragmática jurídica como condição de funcionamento de qualquer sistema, é inteiramente cego ao conteúdo que protege. A segunda é a de que a ação de Dorival constitui desconfirmação da autoridade, e não rejeição — e que é essa qualificação, e não a gravidade de seu pedido, que explica a violência recebida.

O texto organiza-se em cinco seções além desta introdução. A segunda expõe o pressuposto metodológico, a noção de conceito-imagem de Julio Cabrera. A terceira reconstrói a categoria de abuso de poder em sua dimensão pragmática. A quarta apresenta o filme e identifica os conceitos-imagem que o estruturam. A quinta desenvolve a análise pragmática, e a sexta reúne as conclusões.

2 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS: O CONCEITO-IMAGEM E O CINEMA QUE PENSA

Julio Cabrera sustenta que o cinema não ilustra a filosofia: pensa. O filme produz conceitos-imagem, unidades de sentido que só existem na forma audiovisual e não se convertem sem perda em proposições. O conceito-ideia opera por abstração e procura neutralizar o afeto; o conceito-imagem constitui-se pelo impacto emocional, e é esse impacto que abre o acesso à compreensão. Cabrera designa esse regime como logopático — logos e pathos indissociados (CABRERA, 2006, p. 15-22). Um conceito-imagem não se resume: instaura-se. Quem o compreendeu não pode dizer que já o sabia antes de vê-lo, porque a compreensão é inseparável da experiência que o filme impôs.

A tese encontra em *Dorival* objeto quase excessivamente favorável, e convém explicitar por quê. Jorge Furtado é cineasta que constrói filmes como argumentos. *Ilha das Flores*, de 1989, é o caso extremo: adota a forma de exposição lógica, com definições e encadeamento dedutivo, para chegar a uma conclusão ética. Não é obra que emocione e depois conclua; é raciocínio cujo impacto se produz no instante em que se completa. *Dorival* opera pelo mesmo princípio, com outro dispositivo — a subida da cadeia de comando como procedimento de investigação, encerrado por uma revelação que reinterpreta tudo o que a precedeu. A seção 4 identificará os conceitos-imagem que esse dispositivo produz; a seção 5 os fará trabalhar em conjunto com as categorias pragmáticas.

A escolha metodológica, ademais, não é externa à obra que fornece a categoria aqui examinada. Mara Regina de Oliveira construiu a noção de abuso de poder em diálogo permanente com a arte — com o teatro shakespeariano (OLIVEIRA, 2015, p. 21-31) e com o cinema, em estudos sobre os filmes *Dheepan* (OLIVEIRA, 2017) e *Joaquim* (OLIVEIRA, 2018) —, sustentando que a obra dramática, ao mobilizar razão e emoção, expõe as etapas pragmáticas da crise de legitimidade com um detalhamento que a exposição abstrata não alcança. Prossegue-se, portanto, em percurso que ela abriu.

Há, porém, um elemento que a formulação padrão do conceito-imagem não antecipa e que este artigo pretende explorar: o riso. O curta é cômico durante quase toda a sua duração, e será preciso perguntar, na seção 5.4, o que esse riso faz com o espectador quando o desfecho o retira.

3 O ABUSO DE PODER EM SUA DIMENSÃO PRAGMÁTICA: A COMUNICAÇÃO NORMATIVA E SEUS LIMITES

3.1 RELATO, COMETIMENTO, RELAÇÃO META-COMPLEMENTAR E IMUNIZAÇÃO: A ESTRUTURA DA MENSAGEM NORMATIVA

A pragmática jurídica, tal como Mara Regina de Oliveira a sistematiza a partir de Tercio Sampaio Ferraz Jr., toma a norma não como entidade ideal, mas como relação de comunicação: há um

editor, há um receptor e há um cometimento, isto é, a definição da relação estabelecida entre ambos (OLIVEIRA, 2015, p. 23-24).

A distinção entre relato e cometimento é o núcleo operativo do modelo. O relato é o conteúdo — o que se manda fazer e a razão pela qual se manda. O cometimento é a relação que a mensagem simultaneamente institui entre quem manda e quem recebe. Toda comunicação normativa transmite as duas coisas ao mesmo tempo, e é no plano do cometimento que se decide a natureza do vínculo.

Esse vínculo tem estrutura determinada. A relação que a mensagem normativa institui é complementar, isto é, assimétrica: um dos polos manda e o outro obedece. Mas a pragmática jurídica acrescenta uma qualificação decisiva: a relação de autoridade é meta-complementar. A diferença está em quem define a relação. Em uma relação simplesmente complementar, a assimetria pode resultar de acordo, de circunstância ou de força, e permanece aberta à redefinição por qualquer das partes. Na relação meta-complementar, um dos polos não apenas ocupa a posição superior, mas detém a competência de definir a própria relação — de estabelecer o que conta como ordem, quem está autorizado a emiti-la e em que termos ela pode ser discutida. A autoridade normativa é, assim, aquela que manda e que, além disso, dita as condições sob as quais se manda e se obedece (OLIVEIRA, 2015, p. 23-24).

Essa supremacia não preexiste à interação: constitui-se no próprio processo comunicativo e só se torna meta-complementar pela institucionalização (OLIVEIRA, 2015, p. 24). É a institucionalização que desloca a competência de definir a relação do agente individual para a estrutura, de modo que o cometimento deixa de depender das qualidades de quem fala e passa a decorrer da posição de onde se fala. A influência casual, que se exerce de pessoa a pessoa e se esgota em cada episódio, converte-se em autoridade estável, capaz de se reproduzir sem que a cada vez seja necessário conquistá-la. É esse deslocamento que permite ao editor normativo apresentar-se não como alguém que quer algo, mas como alguém que ocupa um lugar.

O instrumento dessa institucionalização é o consenso presumido. A autoridade não se sustenta no consentimento efetivo do destinatário — que pode recusá-lo a qualquer momento —, mas na presunção de que terceiros, tomados de modo generalizado e anônimo, aprovariam a relação assim definida. O editor fala em nome de um acordo que não precisa ser verificado, porque sua função é justamente dispensar a verificação: presume-se que a coletividade consente, e a presunção vale enquanto ninguém a converter em pergunta (OLIVEIRA, 2015, p. 28). É o consenso presumido que confere ao cometimento sua estabilidade, pois transfere o fundamento da relação do interlocutor presente, sempre capaz de negar, para um terceiro ausente, que por definição não nega. A autoridade

institucionalizada não precisa, portanto, que Dorival concorde; precisa apenas que se mantenha presumível que os outros concordariam.

Daí decorre a categoria que ocupará posição central nesta análise: a imunização. Para que uma ordem funcione como ordem, sua mensagem precisa apresentar-se protegida contra a exigência de justificação permanente. A autoridade obrigada a fundamentar cada comando perante cada destinatário já não é plenamente autoridade, e um sistema em que toda norma pudesse ser reaberta a qualquer momento não estabilizaria decisão alguma (OLIVEIRA, 2015, p. 24-25).

Cumpre precisar em que consiste, pragmaticamente, a imunização. Ela está diretamente relacionada à contra-ação da autoridade que consiste em desconfirmar a desconfirmação. Quando o destinatário recusa a relação, exigindo o fundamento da ordem, ele desconfirma a autoridade; esta, por sua vez, em vez de responder no plano do relato, desconfirma a própria recusa, tratando-a como comunicação que não conta e que não a obriga a nada. A autoridade reserva-se, assim, a possibilidade de desconfirmar qualquer desconfirmação sem, por isso, deixar de ser autoridade. É isso que indica o caráter dogmático da relação meta-complementar: seu fundamento não é posto em questão porque a pergunta que o poria é, ela mesma, neutralizada. A imunização não responde à desconfirmação com fundamento, mas com nova desconfirmação (OLIVEIRA, 2015, p. 25-26).

Convém sublinhar que a imunização é, em si mesma, funcional, e não patológica. Ela é condição de possibilidade de qualquer ordem normativa. O problema que este artigo examina não é sua existência, mas uma propriedade sua que raramente é tematizada: a imunização é indiferente ao conteúdo que protege. Ela não distingue norma legítima de capricho pessoal, porque seu funcionamento consiste justamente em suspender a pergunta que permitiria distinguir.

3.2 CONFIRMAÇÃO, REJEIÇÃO E DESCONFIRMAÇÃO: AS TRÊS RESPOSTAS À DEFINIÇÃO DA RELAÇÃO E A CRISE DE LEGITIMIDADE

A pragmática da comunicação humana distingue três respostas possíveis à definição que alguém propõe de si em uma interação: a confirmação, que a aceita; a rejeição, que a recusa; e a desconfirmação, que não aceita nem recusa, mas ignora a existência de quem propôs (WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 2007; OLIVEIRA, 2015, p. 25).

A diferença entre rejeição e desconfirmação é qualitativa. A rejeição diz ao outro que ele está errado e, ao dizê-lo, reconhece-o como alguém capaz de estar certo ou errado, preservando-o como interlocutor. A desconfirmação não afirma que o outro está errado: afirma, em ato, que o outro não está.

É essencial notar que a tríade é reversível. Ela descreve não apenas o que a autoridade faz ao súdito, mas também o que o súdito pode fazer à autoridade. O destinatário que contesta o mérito de uma ordem a rejeita, e ao rejeitá-la reconhece implicitamente quem a emitiu como emissor legítimo — discute-se o conteúdo porque se aceita a relação. O destinatário que exige saber de onde vem a ordem faz algo diferente e mais radical: recusa-se a tratar a autoridade como autoridade enquanto ela não se justificar. Isso é desconfirmação — a única resposta que a imunização não está preparada para receber.

Cabe perguntar em que condições a desconfirmação aparece, e é nesse ponto que a leitura de Oliveira acrescenta à tríade uma dimensão que a pragmática da comunicação humana não contém: a da legitimidade. As reações desconfirmadoras não se distribuem ao acaso; surgem no momento em que a legitimidade da relação de poder está enfraquecida. A legitimidade, na formulação da autora, não é atributo do procedimento nem qualidade da norma: consiste na imposição de certas significações e no desconhecimento, por parte dos destinatários, das relações de força entre os grupos que compõem a sociedade. É a isso que ela chama violência simbólica. O poder será legítimo enquanto o seu exercício de violência simbólica permanecer dissimulado — enquanto a autoridade puder influenciar comportamentos por meio de três generalizações congruentes de influência, a liderança, a reputação e a autoridade, sem que o arbítrio que sustenta a seleção do que vale como norma se torne visível. Uma vez que esse arbítrio se torna evidente, a legitimidade fica comprometida (OLIVEIRA, 2015, p. 26-27).

A violência simbólica é, portanto, o que torna desnecessária a violência física: ela faz com que o destinatário confirme ou rejeite a mensagem sem jamais perguntar por que a relação é como é. Seu enfraquecimento tem um sintoma preciso. Enquanto a dissimulação funciona, o destinatário move-se apenas entre as duas alternativas que a autoridade lhe reserva — obedecer ou desobedecer —, e ambas a reconhecem. Quando a dissimulação cede, abre-se a terceira alternativa: o destinatário deixa de assumir a condição de sujeito da relação, elimina o controle de seletividade que o editor tentava exercer e age como se a autoridade, e os atos de coação que ela determina, não existissem. A desconfirmação, se bem-sucedida, pode inclusive constituir uma relação de poder informal, em que o antigo receptor passa a emitir mensagens normativas próprias (OLIVEIRA, 2015, p. 25-27). Por isso a autora a trata como o indicador mais seguro da crise de legitimidade: ela não é causa do enfraquecimento da violência simbólica, é sua manifestação — o momento em que a força, que a dissimulação escondia, precisa reaparecer para sustentar o que a influência já não sustenta (OLIVEIRA, 2006b; 2015, p. 144-145).

Esse deslocamento importa para o caso em exame porque explica a ordem dos acontecimentos no filme. A pergunta de Dorival não enfraquece a autoridade da guarda; revela que ela já estava enfraquecida. A farda, que deveria bastar como reputação e liderança, não basta; a remissão a uma ordem superior, que deveria bastar como autoridade, tampouco. Em cada degrau, a violência simbólica mostra-se incapaz de produzir a confirmação que dela se esperava, e é essa incapacidade, e não a insolência do preso, que obriga a instituição a substituí-la pela violência física. O filme retrata, assim, o exato instante que Oliveira descreve como crise de legitimidade: aquele em que as generalizações de influência perdem o caráter dissimulador e a força se torna a base explícita do poder (OLIVEIRA, 2015, p. 26-27).

3.3 A AUTODESCONFIRMAÇÃO DA AUTORIDADE E A ANIQUILAÇÃO DO SUJEITO: O ABUSO COMO VIOLÊNCIA NÃO RAZOÁVEL

O abuso de poder em sentido pragmático configura-se quando a própria autoridade desconfirma as regras que editou, aniquilando o sujeito a elas submetido. A formulação tem origem em Ferraz Jr. (2002, p. 266), em ensaio sobre o discurso da justiça, e Mara Regina de Oliveira a desenvolveu como categoria autônoma de análise: deslocou-a do plano da teoria da justiça para o da legitimidade do poder, articulou-a à dinâmica das reações do destinatário e deu-lhe, ao longo de duas décadas de trabalho com o teatro e o cinema, um perfil que a formulação original apenas esboçava (OLIVEIRA, 2006a; 2015; 2018). Convém, por isso, expor a categoria na forma que a autora lhe deu, porque é nessa forma que ela se aplica ao filme.

Não se trata de descumprimento — descumprir é agir contra a regra, e o descumprimento a mantém de pé como parâmetro. Tampouco de revogação, que a retira do sistema por procedimento previsto. Desconfirmar é manter a regra vigente, continuar a invocá-la, executar o ritual de sua aplicação e simultaneamente agir como se ela não vinculasse quem a editou. Não há momento identificável de ruptura, e é essa ausência que torna o fenômeno insuscetível de tratamento dogmático.

O efeito sobre o destinatário é a aniquilação. O sujeito de direito não é entidade natural: constitui-se pela possibilidade de invocar regras perante quem as editou. Retirada essa possibilidade, o que se aniquila não é um interesse, mas a qualidade de sujeito. Daí a violência não razoável: não a violência injusta, que ainda tem forma e por isso pode ser contestada, mas a que suprime a posição de onde a contestação seria enunciável (OLIVEIRA, 2017).

O ponto de partida de Oliveira, já indicado na seção anterior, é a recusa em tratar o poder como coisa que a autoridade possui. O poder não está unicamente nas mãos de quem manda: atravessa e, ao mesmo tempo, constitui a relação entre autoridade e sujeito, e só existe enquanto o destinatário estiver

disposto a ocupar a posição subalterna que o cometimento lhe propõe. É essa disposição que a violência simbólica estabiliza, e é ela que o abuso destrói. O abuso de poder é, nesse quadro, a situação comunicativa em que a força física passa a ser a base explícita do poder — o que, longe de fortalecê-lo, pode destruí-lo como mecanismo de influência e controle. Oliveira designa-a como situação comunicativa abusiva ou defeituosa: a autoridade emite mensagem que, embora possa ser juridicamente válida e processada segundo todas as regras burocráticas do Estado, viola as condições do próprio exercício potestativo, porque anula o sujeito a quem se dirige (OLIVEIRA, 2015, p. 24-27). A observação de que a mensagem abusiva pode ser válida é decisiva para o caso em exame. O abuso não se identifica por vício de forma, de competência ou de procedimento; identifica-se no ato de falar, pela carência de sentido existencial em que coloca o destinatário. É por isso que nenhum degrau da escada de Dorival precisará ter praticado irregularidade alguma.

A anatomia do defeito, tal como Oliveira a reconstrói, é precisa. A relação de autoridade exige dois discursos distintos: o da autoridade, impositivo, e o do sujeito, submisso, que o confirma ou o rejeita. Para que haja poder é preciso que haja um espaço de liberdade para ambos — um lugar para a desobediência do sujeito e um lugar para a ameaça da autoridade, que também deve poder não concretizá-la. O abuso ocorre quando a autoridade substitui os dois discursos por um único, em que só ela fala: uma perversão da homologia, em que a possibilidade de o sujeito reagir seletivamente desaparece, porque, confirmando ou não a mensagem, ele será punido. A fórmula que a autora extrai desse limite é a de que o emissor age pelo receptor e o aniquila; a relação complementar desaparece, pois já não há jogo de ação e reação, e resta apenas a coação, que destrói a relação de poder em vez de exercê-la (OLIVEIRA, 2015, p. 27-29).

É aqui que a leitura de Oliveira vai além do que o ensaio de Ferraz Jr. formulava expressamente. A situação comunicativa normativa inverte o ônus da prova: em vez de o emissor fundamentar o que diz, é o receptor que deve aceitar a supremacia do editor como ponto de partida inegável. Essa inversão é funcional e sustenta-se na institucionalização da relação de autoridade, que elimina o questionamento do sujeito em torno da relação — mas não elimina o próprio sujeito. O abuso vai além: não inverte o dever de prova, suprime-o. A mensagem abusiva introduz na comunicação uma regra estranha a ela, que diz ao destinatário que não há regra pela qual ele possa orientar sua ação, porque será arbitrariamente coagido de qualquer modo. O discurso torna-se, por isso, irracional: sua única regra é a de que tudo o que a autoridade diz vale, independentemente de qualquer prova, e se justifica por si mesmo (OLIVEIRA, 2015, p. 29-30). Na leitura de *Ricardo II*, a autora condensa essa axiomatização abusiva do discurso dogmático numa fórmula que poderia ter sido escrita para o quartel de Dorival: no meu governo, a regra última é a de que não existe regra alguma (OLIVEIRA, 2015, p. 53-55). A guarda

que não sabe dizer qual regra proíbe o banho não está apenas mal informada; está enunciando, sem o saber, exatamente essa regra.

O abuso tem, ainda, uma consequência que Oliveira examina com atenção particular e que a teoria dogmática não consegue ver: ele torna transparente a violência simbólica. Quando a autoridade aniquila o sujeito, expõe as relações de força que a dissimulação deveria ocultar, e é essa exposição que produz a percepção da injustiça. A declaração de que uma norma é injusta não é, para a autora, um juízo de valor externo ao sistema: é um ato de desconfirmação que revoga a autoridade do emissor, declarando-a ignorável — uma revogação diversa da que se faz por outra norma, mas revogação ainda assim. É a indignação desconfirmadora de que tratou a seção 3.2: ela surge no momento em que o arbítrio se torna visível e em que o destinatário, não mais reconhecendo a autoridade como tal, deixa de se assumir como sujeito da relação. A autoridade, por sua vez, reage à desconfirmação do único modo que lhe resta — desconfirmando-a, para convertê-la em simples rejeição e enquadrá-la como comportamento ilícito que pode ser controlado (OLIVEIRA, 2006a; 2015, p. 26-27). É o mecanismo de imunização examinado na seção 3.1, agora visto do lado de quem o sofre: o preso que exige a regra será tratado como se tivesse desobedecido a uma.

Sublinhe-se, por fim, que a categoria não foi elaborada em abstrato, mas em diálogo com a dramaturgia e o cinema. Em *Ricardo II*, Bolingbroke, mesmo confirmando a autoridade do rei e obedecendo ao exílio, é punido com o confisco — punido independentemente de sua resposta, que é a marca exata da hipótese-limite (OLIVEIRA, 2015, p. 52-53). Em *Coriolano*, a desconfirmação violenta do povo extingue a relação de poder em vez de restaurá-la (OLIVEIRA, 2015, p. 112-114). Nos estudos sobre cinema, a autora acrescentou à categoria a noção de violência não razoável (OLIVEIRA, 2017) e examinou, em *Joaquim*, a passagem do abuso à subversão (OLIVEIRA, 2018). O que essa série demonstra, e que interessa diretamente a este artigo, é que o abuso de poder não é um excesso do poder, mas sua negação: a autoridade que aniquila o sujeito deixa de ter a quem mandar.

Situe-se a categoria, ao cabo, em relação a Hannah Arendt, para quem poder e violência se opõem, sendo a violência o que aparece quando o poder está em vias de se perder (ARENDT, 2009). A leitura pragmática oferece o mecanismo dessa perda, e o filme oferecerá sua ilustração exata: a violência irrompe no instante preciso em que a autoridade é desconfirmada e descobre não ter com que responder.

4 O FILME: O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA E SEUS CONCEITOS-IMAGEM

O Dia em que Dorival Encarou a Guarda foi realizado em Porto Alegre em 1986, pela Casa de Cinema de Porto Alegre, com direção de Jorge Furtado e José Pedro Goulart e roteiro assinado também por Giba Assis Brasil, responsável pela montagem, e por Ana Luiza Azevedo, assistente de direção. A fotografia é de Christian Lesage e a trilha original de Augusto Licks. O argumento provém de episódio de *O Amor de Pedro por João*, de Tabajara Ruas (RUAS, 1982). O papel-título coube a João Acaiabe, premiado como melhor ator no 14º Festival de Gramado, em que o filme recebeu os prêmios de melhor curta nacional do júri oficial, do júri popular e da crítica; no mesmo ano, foi eleito melhor curta de ficção no 21º Festival Ibero-americano de Huelva e no 8º Festival de Cinema Latino-americano de Havana (CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE, 2026).

A arquitetura narrativa é a de uma escada. Dorival dirige o pedido ao soldado; diante da recusa, exige a razão; não a obtendo, endereça-se ao cabo, depois ao sargento, depois ao tenente. Cada degrau repete a mesma cena com pequena variação de vocabulário e idêntica incapacidade de fundamentação. A escada é o primeiro e o mais abrangente conceito-imagem do filme, no sentido de Cabrera: não é uma metáfora que ilustre a hierarquia, é a hierarquia tornada visível como sucessão de rostos que se recusam a responder. A repetição, com sua cadência quase musical, faz o espectador sentir — antes de compreender — que subir não aproxima do fundamento, e essa sensação de ascensão vazia é o conteúdo do conceito.

A hierarquia fala, aliás, uma gramática própria, e o filme a expõe com exatidão. Quando o cabo relata ao sargento que o preso "tem ordens para não tomar banho", o sargento o corrige: "não: há ordens para que ele não tome banho"; e o tenente, interpelado, conclui que, se há ordens para que ele não tome banho de dia, também não pode tomá-lo de noite (MAIA, 2020). A correção do sargento é um conceito-imagem verbal da imunização: a passagem de "ele tem ordens" para "há ordens" retira da frase qualquer sujeito, e a ordem, que era de alguém, passa a ser de ninguém — e, por isso mesmo, de todos. O raciocínio do tenente completa a operação: onde não há regra que especifique, deduz-se a proibição mais ampla, porque a dúvida, numa hierarquia, resolve-se sempre a favor do cometimento.

A repetição não é, portanto, recurso cômico gratuito: é procedimento investigativo. Dorival não está apenas insistindo — está procurando o editor da norma, isto é, alguém que ocupe efetivamente a posição de quem emitiu a mensagem e possa responder por ela. Cada nível devolve a mesma remissão: a ordem veio de outro lugar. A frase, repetida de degrau em degrau, é ela própria um conceito-imagem verbal: o lugar de onde a ordem veio está sempre um degrau acima, e o filme faz do adiamento indefinido da resposta uma experiência física de tempo e de calor.

O que a revelação final acrescenta transforma a leitura de tudo o que veio antes. A ordem tinha, sim, um editor. Mas ele não estava no alto: era o carcereiro, o agente de menor patente e maior proximidade com o preso, que não ia com a cara dele. A escada que Dorival subiu procurando fundamento partia, em seu primeiro degrau, de uma antipatia pessoal — e cada transmissão ascendente foi acrescentando à antipatia uma camada de aparência institucional, até que, no alto, ela era indistinguível de norma. É nesse instante que se constitui o conceito-imagem central do filme, o capricho imunizado: a imagem de uma antipatia que sobe a escada trocando de farda a cada degrau, até chegar ao topo vestida de norma. Nenhuma proposição da teoria diz isso com a mesma economia, porque a proposição precisaria explicar o que a imagem simplesmente mostra — que o conteúdo não mudou, só a roupa.

É esta a demonstração central do filme, e ela é rigorosamente teórica. A hierarquia não transmite conteúdo: transmite imunização. Cada nível, ao repassar a ordem, subtrai-a um pouco mais da possibilidade de ser interrogada, sem nada acrescentar à sua fundamentação. O resultado é que o mesmo aparato que estabiliza normas legítimas fabricou, com igual eficiência e sem nenhuma alteração de procedimento, a normatividade aparente de um capricho.

Ao lado desses dois conceitos-imagem estruturantes, o filme constrói outros, mais localizados, que a seção seguinte examinará: a expressão “um negão desse tamanho, parece um King Kong”, que condensa a desconfirmação prévia do interlocutor; a frase de Dorival sob os golpes, que faz da desconfirmação uma posição sustentada pelo corpo; o riso que o filme extrai da hierarquia e retira do espectador no fim; e o bom banho, concessão violenta que é a imagem mais exata de que dispomos para a aniquilação de um sujeito que obteve o que pediu. Cada um deles é logopático no sentido preciso de Cabrera: só se compreende ao ser sentido, e o que se sente é justamente o que a teoria, sozinha, não consegue transmitir.

5 ANÁLISE PRAGMÁTICA: O CAPRICHO IMUNIZADO E A DESCONFIRMAÇÃO DA AUTORIDADE

5.1 O PEDIDO E O QUE NELE É INTOLERÁVEL: A EXIGÊNCIA DE FUNDAMENTO CONTRA A RELAÇÃO META-COMPLEMENTAR E O CONSENSO PRESUMIDO

O pedido de Dorival é juridicamente inatacável. Higiene não é regalia: é condição elementar de dignidade de quem está sob custódia estatal, e o Estado que priva alguém de liberdade assume por isso deveres positivos. Dorival não pede clemência nem exceção, e nenhuma personagem tenta sustentar que o pedido seja indevido.

Convém então perguntar por que uma pretensão tão modesta produz reação tão desproporcional. A resposta não está no pedido, mas na pergunta que o acompanha.

Dorival exige que lhe digam a regra que o impede. Reivindica, em termos pragmáticos, acesso ao relato, e recusa-se a receber apenas o cometimento — a pura reafirmação da relação de mando. Ora, essa exigência é precisamente aquilo contra o que a imunização protege. Ao demandar justificação, Dorival não está discutindo o conteúdo de uma ordem: está suspendendo o pressuposto que permite que ordens funcionem como ordens.

Esse pressuposto tem o nome técnico examinado na seção 3.1: a relação de autoridade é meta-complementar. O que está em jogo na cena não é a assimetria entre quem manda e quem obedece, que Dorival não contesta, mas a competência exclusiva de um dos polos para definir a própria relação. É por isso que o soldado não precisa ser pessoalmente superior a Dorival para que sua palavra valha como comando: basta que fale de dentro da farda.

O que Dorival ataca, portanto, é a meta-complementaridade, não a complementaridade. Ele não se recusa a obedecer; recusa que a definição da relação seja prerrogativa exclusiva de quem manda. Ao exigir a regra, reivindica participação naquilo que a relação institucionalizada lhe subtrai por definição — o poder de dizer em que termos a interação se dá. E a escada que ele sobe expõe a face inversa do mesmo mecanismo: a antipatia de um carcereiro foi promovida a cometimento institucional sem que em degrau algum houvesse editor capaz de responder pela relação que todos reproduziam. A hierarquia institucionalizou a meta-complementaridade de um vazio.

A escada é também, e sobretudo, a anatomia do consenso presumido — e é aqui que o conceito-imagem faz o que a categoria abstrata não faz. Cada degrau apoia sua ordem na presunção de que o degrau seguinte consentiu: o soldado presume o cabo, o cabo presume o sargento, o sargento presume o tenente, e todos presumem, no limite, a instituição. Nenhum verificou. A exigência de Dorival opera sobre esse ponto com precisão cirúrgica: ao pedir a regra, ele converte o consenso presumido em consenso a demonstrar, e obriga cada nível a exibir o acordo em nome do qual fala. A subida da cadeia de comando é o teste empírico da presunção, e o resultado é devastador. O terceiro ausente, cuja aprovação todos invocavam, não existe: no lugar do consenso generalizado há a antipatia de um homem, e o consenso que cada degrau presumia era a presunção do degrau anterior. A teoria diz que o consenso é presumido; a escada mostra o que significa presumir — mostra a cadeia de rostos que apontam para cima e, no alto, o rosto de ninguém. O filme mostra que o consenso presumido pode sustentar uma ordem inteira sem que ninguém, em nenhum ponto, tenha efetivamente consentido em coisa alguma — e que sua eficácia não diminui por isso, porque sua força nunca esteve no acordo, mas na presunção.

O que a guarda percebe, portanto, não é um preso inconveniente. É um ataque à condição de possibilidade de sua própria posição. E é por isso que a violência será desproporcional ao pedido e proporcional à pergunta: Dorival não apanha por querer tomar banho, apanha por perguntar por quê.

5.2 A AÇÃO DE DORIVAL COMO DESCONFIRMAÇÃO DA AUTORIDADE: POR QUE A PERGUNTA É MAIS GRAVE QUE A DESOBEDIÊNCIA

Cabe qualificar com precisão o ato do protagonista, e a tríade exposta na seção 3.2 fornece o instrumento.

Dorival poderia ter rejeitado a ordem. Rejeitar seria argumentar que a recusa do banho é injusta, desproporcional ou contrária a alguma norma superior — e a rejeição, como se viu, preserva a relação: discute-se o conteúdo porque se aceita o emissor como emissor. Não é isso que ele faz.

O que Dorival faz é recusar-se a tratar a ordem como ordem enquanto sua fonte não for indicada. Ele não diz que a autoridade está errada; age como se, sem fundamento declarado, não houvesse ali autoridade alguma. Trata o cometimento como vazio. Isso é desconfirmação, e é a operação mais grave que um destinatário pode dirigir a quem manda, porque não ataca uma decisão: nega a posição de onde decisões são tomadas.

A desconfirmação de Dorival, ademais, não recua diante da violência: amplia-se. Quando o tenente passa da recusa ao espancamento, o que se esperaria, do ponto de vista da autoridade, é que a força restabelecesse o cometimento que a pergunta havia esvaziado — que a dor fizesse o preso reconhecer, enfim, a posição de quem manda. Ocorre o contrário. Dorival responde que "milico e merda", para ele, "é a mesma coisa" (MAIA, 2020) — e repete a frase ao longo do filme e sob os golpes, como se a violência, em vez de calá-la, a reiterasse. A repetição é significativa: não se trata de um desabafo isolado, mas de uma posição sustentada sob a dor, o que retira da frase qualquer caráter de impulso e lhe confere o de resposta deliberada. É este o conceito-imagem da desconfirmação: não uma tese sobre a autoridade, mas um corpo que apanha e repete, e cuja repetição converte cada golpe em prova do que a frase afirma. Ela não é uma rejeição, pois não discute a ordem nem contesta sua justiça; é a radicalização da desconfirmação, agora dirigida não mais à ordem sem fonte, mas à própria farda — a todo "milico", sem distinção de patente. A violência, que deveria confirmar a relação meta-complementar pela via mais brutal, apenas evidencia que ela já não existe para o destinatário: quanto mais a autoridade bate, menos é autoridade para quem apanha. O filme mostra, com isso, que a imunização, quando desconfirmada, não dispõe de outro recurso senão a força — e que a força, longe de recompor o cometimento, confirma seu vazio.

Há uma simetria com a categoria de Oliveira que merece registro. A autoridade abusa quando desconfirma as próprias regras; o súdito subverte quando desconfirma a autoridade. São a mesma operação em sentidos opostos, e o filme as põe em confronto direto. A diferença entre as duas está inteiramente no desenlace: a desconfirmação praticada pela autoridade aniquila o súdito; a praticada pelo súdito apenas revela que não havia nada a desconfirmar — e é punida como se tivesse destruído algo.

Note-se ainda que Dorival estava certo. A revelação final confirma sua hipótese: não havia norma, havia antipatia. Sua desconfirmação era epistemicamente correta. O filme extrai daí sua ironia mais amarga, porque é exatamente por estar certo que ele é espancado.

5.3 A RAÇA COMO DESCONFIRMAÇÃO PRÉVIA: A DISTRIBUIÇÃO DESIGUAL DA POSIÇÃO DE INTERLOCUTOR

Nenhuma análise honesta pode tratar como acidental o fato de Dorival ser negro. O filme não o trata: a linguagem racista das personagens é explícita, e é a própria guarda que compara o protagonista a King Kong.

O exemplo mais nítido está na fala do soldado ao cabo, quando o chama para conter o preso: "um negão desse tamanho, parece um King Kong" (MAIA, 2020). A expressão merece atenção porque condensa, em poucas palavras, a operação racista em sua forma pragmática — e porque é, ela própria, um conceito-imagem: quatro palavras que fazem ver um corpo antes de deixar ouvir uma voz. Dorival não é designado pelo nome, pela condição de preso ou por qualquer atributo relativo à interação em curso: é designado pela cor e pelo corpo, e o corpo é apresentado como excesso — algo grande demais, que impressiona e ameaça antes de falar. O aumentativo não descreve um homem; descreve uma massa — e a comparação com King Kong completa o gesto, deslocando o preso do humano para o monstruoso, isto é, para aquilo que se contém, não com quem se fala. A redução do interlocutor a tamanho e cor é precisamente o gesto que o retira da posição de emissor: quem é "um negão desse tamanho" não pede, não pergunta, não exige regra — ocupa espaço e representa perigo. Trata-se de racismo no sentido mais estrito, e não de mera grosseria: a fala fixa o destinatário em uma categoria que antecede e dispensa qualquer coisa que ele venha a dizer, o que é a definição mesma da desconfirmação prévia que se examina nesta seção.

Em termos pragmáticos, a raça opera como desconfirmação prévia. Antes que Dorival formule qualquer pedido, sua posição de interlocutor já foi negada — não por decisão tomada no curso da interação, mas por atribuição anterior a ela. É por isso que suas objeções, tecnicamente irrespondíveis, não produzem efeito: não são refutadas porque não são recebidas como objeções. O espectador, que

ouve a pergunta de Dorival como pergunta, é posto pelo filme em posição que nenhuma personagem ocupa — e é dessa distância que o conceito-imagem retira sua força, pois obriga a ver, ao mesmo tempo, a objeção e a sua não recepção.

A revelação final adensa consideravelmente esse ponto. A antipatia do carcereiro não é um dado psicológico avulso, e lê-la assim seria despolitizar o filme. Ela é a forma individual de uma distribuição prévia e coletiva da capacidade de ser ouvido. O carcereiro não vai com a cara do preso, e a instituição inteira mobiliza-se para dar forma normativa a essa recusa — o que só é possível porque a recusa encontra, na estrutura, uma disposição que já lhe era favorável. O racismo não é agravante moral acrescido a um problema jurídico: é o mecanismo que constitui o problema jurídico, porque determina de antemão quem pode ocupar a posição de emissor.

5.4 O RISO E O DESFECHO: A COMICIDADE DA ORDEM SEM FUNDAMENTO E A CONCESSÃO DO BANHO COMO ANIQUILAÇÃO DO SUJEITO

Durante quase toda a sua duração o filme é engraçado, e o riso do espectador tem objeto preciso: a desproporção entre a solenidade da farda e a vacuidade do que ela protege. Ri-se da hierarquia porque ela se mostra ridícula quando interrogada.

Esse riso tem, contudo, um pressuposto que só se torna visível depois. Rir da estupidez burocrática supõe que ela seja inofensiva, e supor isso é ocupar, ainda que provisoriamente, posição segura em relação ao que se assiste. O espectador ri porque está de fora.

O desfecho suprime essa posição, e o efeito alcança retroativamente tudo o que veio antes. O espectador é obrigado a reconhecer que aquilo de que ria era exatamente a mesma coisa que agora o horroriza — não outra, não uma versão degenerada, a mesma. A estupidez burocrática e a truculência não são dois momentos: são um só, visto de duas distâncias.

Eis a operação logopática em estado puro, no sentido de Cabrera. O riso é aqui o pathos por meio do qual o logos se instala: o filme não informa o espectador de que a comicidade da ordem sem fundamento é idêntica à sua violência, produz nele a experiência de tê-lo descoberto tarde demais. Nenhuma proposição realiza isso, porque a proposição chega sempre a tempo. O conceito-imagem, ao contrário, chega atrasado por construção — e é o atraso que o torna conceito, porque o que se compreende no fim inclui a compreensão de que se estava rindo do que não era para rir.

O que retira o riso do espectador é o desfecho, e é nele que o filme dá sua contribuição mais original à categoria em exame. Dorival é espancado. E então recebe seu banho — por ordem superior, à força, levado ao banheiro para que lhe deem, como se diz, um bom banho.

Convém decompor a operação em termos pragmáticos. O pedido é atendido no plano do relato: Dorival queria um banho e obteve um banho, e o conteúdo da pretensão foi integralmente satisfeito. Simultaneamente, o cometimento é reafirmado de modo absoluto — o banho ocorre porque a autoridade decidiu, jamais porque foi pedido. A concessão é construída de maneira a demonstrar que a pretensão não teve papel algum em sua própria satisfação.

Esta é a forma mais perfeita de desconfirmação que uma autoridade pode produzir, e supera em eficácia a negativa, que ainda seria uma resposta dirigida a alguém. Conceder deste modo é ignorá-lo mantendo o objeto: comunica-se ao destinatário que sua pretensão era irrelevante inclusive quando atendida. Dorival não perde a causa. Perde a possibilidade de ter tido causa. O bom banho é o conceito-imagem da aniquilação: a água que Dorival pediu, dada como castigo, torna visível — e sensível, pela violência do jato sobre o corpo já espancado — a diferença entre obter o objeto e ser reconhecido como quem o pediu. A expressão popular, que designa ao mesmo tempo o banho e a surra, condensa a ambiguidade em uma única imagem, e é essa coincidência de sentidos que a teoria só consegue descrever por decomposição.

Há ainda uma função institucional no desfecho que não deve passar despercebida. Ao conceder, a estrutura resolve simultaneamente dois problemas seus: elimina o incômodo do preso que pergunta e apaga o abuso original, já que, uma vez dado o banho, não há mais recusa a explicar nem carcereiro a responsabilizar. O apagamento é literal: o banho lava as marcas da surra, de modo que a água que Dorival pedira serve para eliminar a prova da violência que sofreu por tê-la pedido. A concessão violenta é, também, o mecanismo pelo qual a instituição absorve seu próprio abuso sem precisar reconhecê-lo.

A aniquilação consuma-se, portanto, no momento da vitória aparente, e a escolha narrativa é de rara inteligência teórica. Demonstra que a capacidade de formular pretensão não constitui defesa suficiente. Um sistema que desconfirma pode aniquilar tanto o sujeito que não consegue falar quanto aquele que fala bem demais: basta, no segundo caso, dar-lhe o que pediu de um modo que prove que ele nada obteve.

6 CONCLUSÃO

O resultado mais relevante para a teoria do direito diz respeito à imunização. A pragmática a descreve como condição de funcionamento de qualquer ordem, e o filme acrescenta a essa descrição uma propriedade que ela não costuma explicitar: a imunização é cega. O aparato que protege a norma legítima da exigência de justificação protege, com a mesma eficiência, o capricho — e o faz sem que nenhum de seus operadores precise saber qual dos dois está protegendo. A relação meta-complementar

institucionalizada e o consenso presumido, que dão à autoridade sua estabilidade, são também o que a impede de reconhecer quando não há, atrás dela, autoridade alguma.

Convém explicitar o alcance dessa constatação. Um sistema incapaz de distinguir internamente norma de capricho não apresenta um defeito pontual, corrigível por aperfeiçoamento de procedimento: apresenta uma crise de legitimidade que seus próprios instrumentos não conseguem diagnosticar, porque, do ponto de vista formal, nada aconteceu de irregular em degrau algum da escada (OLIVEIRA, 2006b).

A categoria de Oliveira permite ir além. O que a escada de Dorival exibe não é um excesso de autoridade, mas o momento em que a autoridade, ao não ter regra a enunciar, comunica que não há regra — e com isso suprime, e não apenas inverte, o dever de prova. A violência simbólica que sustentava a hierarquia torna-se transparente na exata medida em que a pergunta do preso a obriga a mostrar-se, e a resposta que a instituição dá a essa transparência é a única de que dispõe: converter a desconfirmação em rejeição e puni-la como desobediência. O filme confirma, assim, a tese central da autora: o abuso de poder não fortalece o poder, destrói-o, porque a autoridade que aniquila o sujeito fica sem ninguém a quem mandar.

Do lado do destinatário, a análise permite qualificar com precisão o ato de Dorival. A tríade confirmação, rejeição e desconfirmação é reversível, e a ação de Dorival pertence à terceira categoria. Compreende-se assim por que a reação é tão desmedida em relação ao pedido: a pergunta pelo fundamento é o único ato verdadeiramente perigoso para uma autoridade que não o possui, e a violência é a medida exata desse perigo.

Quanto à estrutura da aniquilação, o filme oferece uma demonstração que a teoria não havia formulado. Ao construir Dorival como sujeito exemplar — que pede, argumenta, exige fundamento, percorre todas as instâncias e, ao final, revela-se ter estado certo o tempo inteiro — e ao aniquilá-lo por meio da concessão do que pedia, o filme demonstra que a competência comunicativa não protege. A desconfirmação dispõe de duas vias: recusar-se a ouvir quem não sabe falar, ou atender quem sabe de um modo que prove a irrelevância da fala.

Resta o balanço metodológico. A tese de Cabrera resiste ao teste e sai enriquecida. Os conceitos-imagem identificados — a escada, o capricho imunizado, a expressão que reduz o interlocutor a corpo, a frase sustentada sob os golpes, o bom banho — não ilustram categorias que a pragmática já possuía: dão a elas um conteúdo sensível que a formulação abstrata não tinha, e em pelo menos um caso, o da aniquilação pela concessão, formulam o que a teoria ainda não havia dito. O caso examinado mostra, além disso, que o conceito-imagem pode operar por via retroativa: o filme constitui no espectador uma posição confortável durante treze minutos e a destrói no último, produzindo

compreensão pelo caminho do reconhecimento tardio. O riso não é ornamento da tese — é o instrumento que a demonstra.

O curta é de 1986 e retrata uma prisão militar, o que autorizaria tratá-lo como documento de período encerrado. A análise sugere o oposto. O que Dorival encara não é o regime, mas a estrutura: uma hierarquia que aplica regras cuja fonte desconhece, sobre corpos que já foram desconfirmados antes de qualquer interação, e que responde à pergunta pelo fundamento com a única resposta de que dispõe. Enquanto essa estrutura persistir, a pergunta que o filme formula em catorze minutos continuará dirigida ao presente.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. 2009. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CABRERA, Julio. 2006. *O cinema pensa*: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco.

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. 2026. *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Disponível em: https://www.casacinepoa.com.br/filmes/o-dia-em-que-dorival-encarou-a-guarda/. Acesso em: 13 set. 2026.

FERRAZ JR., Tercio Sampaio. 2002. *Estudos de filosofia do direito*: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas.

MAIA, Paulo. 2020. O filme curto na democracia brasileira. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 203-223.

O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA. 1986. Direção: Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Roteiro: Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo. Argumento: Tabajara Ruas. Música: Augusto Licks. Porto Alegre: Luz Produções. 1 filme (14 min), son.

OLIVEIRA, Mara Regina de. 2006a. *O desafio à autoridade da lei*: a relação existente entre poder, obediência e subversão. Rio de Janeiro: Corifeu.

OLIVEIRA, Mara Regina de. 2006b. *Cinema e filosofia do direito*: um estudo sobre a crise de legitimidade jurídica brasileira. Rio de Janeiro: Corifeu.

OLIVEIRA, Mara Regina de. 2015. *Shakespeare e o direito*. Rio de Janeiro: Forense.

OLIVEIRA, Mara Regina de. 2017. Deephan: uma reflexão imagética sobre refúgio e violência não razoável. In: *Refugiados, imigrantes e igualdade dos povos*: estudos em homenagem a Antonio Guterres. São Paulo: Quartier Latin, p. 927-940.

OLIVEIRA, Mara Regina de. 2018. Abuso de poder e subversão na linguagem imagética do filme Joaquim. In: *Filosofia do direito hoje*: temas atuais. Zaragoza: LEFIS, v. 27, p. 66-88.

RUAS, Tabajara. 1982. *O amor de Pedro por João*. Porto Alegre: L&PM.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Don D. 2007. *Pragmática da comunicação humana*: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação. São Paulo: Cultrix.