



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

THAÍS APARECIDA ZORZELA

CORPO, HISTÓRIA E DISCURSO:
UM OLHAR SOBRE EFEITOS DE LIBERDADE E CENSURA
EM TATUAGEM

Londrina
2017

THAÍS APARECIDA ZORZELA

CORPO, HISTÓRIA E DISCURSO:
UM OLHAR SOBRE EFEITOS DE LIBERDADE E CENSURA
EM *TATUAGEM*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Mariângela Peccioli Galli Joanilho

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Zorzela, Thaís Aparecida .

Corpo, história e discurso : Um olhar sobre efeitos de liberdade e censura em tatuagem / Thaís Aparecida Zorzela. - Londrina, 2017.
81 f. : il.

Orientador: Mariângela Peccioli Galli Joanilho.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Análise de Discurso - Tese. 2. Efeitos de sentido - Tese. 3. Tatuagem - Tese. 4. Corpo - Tese. I. Joanilho, Mariângela Peccioli Galli. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

THAÍS APARECIDA ZORZELA

CORPO, HISTÓRIA E DISCURSO:
UM OLHAR SOBRE EFEITOS DE LIBERDADE E CENSURA EM
TATUAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariângela Peccioli
Galli Joanilho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Prof.^a Dr.^a Rosemeri Passos Baltazar Machado
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 19 de maio de 2017.

ZORZELA, Thaís Aparecida. **Corpo, história e discurso**: um olhar sobre efeitos de liberdade e censura em *Tatuagem*. 2017. 81 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

O cinema possui a capacidade de representar o mundo por meio de imagens sonorizadas em movimento cujos sentidos são transmitidos ao espectador em um processo de construção e desconstrução de uma linguagem que significa nos limites de sua própria especificidade. Assim, a significação não é produto da sinopse que se faz de uma obra cinematográfica: ela se constrói pela relação existente no conjunto de sons e imagens e, enquanto materialidade significativa, pela inserção dessa relação na história. Esta produção, considerando o aspecto social da linguagem cinematográfica, tem como objetivo analisar os efeitos de liberdade e de censura no filme brasileiro *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda. Em nossas reflexões, consideramos que os sentidos não permanecem estáticos e sempre podem se inscrever de maneiras diferentes em conjunturas sócio-históricas distintas. Nesse sentido, a partir do aporte teórico da Análise de Discurso de linha francesa, fundada por Michel Pêcheux, buscamos compreender tais configurações em suas relações (discursivas) determinadas pelo quadro histórico-político da Ditadura Militar no Brasil. Tendo em vista a multiplicidade dos dizeres, procuramos efetivar um importante horizonte de pesquisa no campo da AD. Apresentamos, assim, possíveis efeitos de sentido do simbólico, buscando contribuir com o quadro de estudos discursivos por meio de leituras de um recorte de análise do material audiovisual. A pesquisa, dentro do que é proposto para uma dissertação, descreve como o *corpo* representado em imagem é atravessado ideologicamente e marca seu lugar na história. Além disso, acreditamos que a descrição desses efeitos de sentido abra caminhos para dialogar com outros trabalhos em um processo de atualização de significados operado pela memória, pelo esquecimento e pela atualidade.

Palavras-chave: Análise de Discurso. Efeitos de sentido. *Tatuagem*. *Corpo*.

ZORZELA, Thaís Aparecida. **Body, history and discours:** effects of freedom and censorship in *Tatuagem*. 2017. 81p. Dissertation (Master's degree in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

The cinema has the capacity to represent the world through images and sound movements in which meanings are transmitted to the viewer in a process of construction and deconstruction of a language which conveys in the limits of its own specificity. Thus, the signification is not a product of the synopsis that is made about a cinematographic work: it is built by the relation existent in the set of sound and images and, as a significant materiality, by the insertion of this relation in history. This production, considering the social aspect of cinematographic language, aim to analyze the effects of freedom and censorship in the Brazilian film *Tatuagem* (2013), directed by Hilton Lacerda. In our reflections, we consider that senses are not static and can always be inscribed in different ways in distinct social-historical conjectures. Therefore, based on the French Discourse Analysis theoretical framework, founded by Michel Pêcheux, we aim to understand such configurations in their own (discursive) relations determined by the historical-political context of military dictatorship in Brazil. Given the multiplicity of wordings, we seek to make an important research horizon in the DA field. We present, hence, possible sense effects of symbolic, seeking to contribute with the framework of discursive studies through readings of an analysis cutout of the audiovisual material. The research, within of what is proposed for a dissertation, describes how the *body* represented in image is ideologically crossed and set its place in history. Furthermore, we consider that the description of these meaning effects opens paths to dialogue with other works in a process of meaning update operated by memory, oblivion and topicality.

Keywords: Discourse Analysis. Effects of meaning. *Tatuagem*. *Body*.

Para Maysa e Sheila.

AGRADECIMENTOS

O processo de composição deste trabalho trouxe-me muitas surpresas desde o seu primeiro esboço. Encontros e desencontros tornaram este percurso ainda mais intenso e especial.

Agradeço imensamente à Mariângela, que, com paciência e respeito, me motiva desde a minha graduação em Letras Vernáculas & Clássicas a trazer as questões de linguagem para a vida.

À professora Edina, que, em um momento de extrema importância, reeducou meu olhar sobre o processo de criação e me ensinou a tirar algo positivo até mesmo dos momentos de bloqueio.

À professora Loredana, que com seus ensinamentos sobre imagem e arte me ajudou a redefinir os rumos deste trabalho.

À professora Rosemeri e ao professor Hertz, pelas valiosas contribuições.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos funcionários da secretaria do PPGEL, pela prontidão.

Ao Fábio, por me fazer enxergar como a descentralização do sujeito na prática do dia-a-dia é positiva.

À Sheila, minha mãe, e à Maysa, minha irmã, pelo amor e zelo de sempre.

À Guta e à Kiki, pela companhia de todas as horas.

À vó Maria e ao vô Zé, pela compreensão e incentivo.

À Ivana, por se fazer presente no início de mais uma etapa importante.

À Rafaela, Renata, Fabrícia, Lucélia, Maria Julia, João e Gustavo, pela leveza que sempre me trazem, seja em discussões acadêmicas ou de bar.

À Barbara, Djiovana, Dayane, Laís e Amanda, pela companhia e pela partilha nesses dois anos de PPGEL.

À Marcella, por aparecer no momento certo de reformulação – desta produção e da vida.

*“A liberdade é assim, movimentação.” (Guimarães Rosa, em Grande Sertão:
Veredas, p. 303)*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 - Cena 01 – Apresentação do personagem Fininha	42
Tabela 2 - Cena 02 – O encontro de Clecio e Fininha.....	45
Tabela 3 - Cena 03 – Tatuagem.....	57
Tabela 4 - Cena 04 - Resistência	62
Tabela 5 - Cena 05 - Futuro	71

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O PONTO DE VISTA PRECEDE O OBJETO: EM BUSCA DE UM CORTE CIENTÍFICO	15
2.1	A ANÁLISE DE DISCURSO	21
2.2	GESTOS E RITMOS EM MOVIMENTO: ALGUMAS NOÇÕES SOBRE A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA.....	27
2.3	<i>CORPO, IMAGEM</i> E DISCURSO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	35
3	PROCEDIMENTOS DE LEITURA DA MATERIALIDADE SIGNIFICANTE	39
3.1	<i>CORPO, IMAGEM</i> E SONORIDADE: DEFINIÇÃO DO RECORTE.....	39
3.2	O <i>CORPO</i> E A CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE	43
3.3	EFEITOS METAFÓRICOS E METONÍMICOS DO <i>CORPO</i>	56
3.4	O ESPAÇO COMO CONDIÇÃO DE SIGNIFICAÇÃO DO <i>CORPO</i>	60
4	CONSIDERAÇÕES	77
	REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

Enquanto seres sociais inseridos na *nova cultural oral* (ALMEIDA, 1994) formamos nossa visão de mundo a partir de imagens e sons produzidos pela TV e pelo cinema. No desenvolvimento da capacidade humana de percepção sobre questões pertinentes a nossa constituição, o audiovisual se destaca frente ao que está escrito. Dessa forma,

As palavras nas línguas alfabéticas são sempre representantes abstratos daquilo a que se referem, pessoas, coisas, ideias. Já a imagem-som é uma reprodução real daquilo que se reproduz, independente de ser um telejornal ou um filme de seres fantásticos. Aparece visualmente como se fosse real e o é, pois vemos sua forma, cor, movimento, som. Diferente da palavra que cada um escuta igualmente mas entende individualmente em sua inteligência particular. Dessa forma, todo nosso aparato intelectual acostumado a entender e ver palavras oralizadas, a nossa inteligência verbal, é atualmente obrigado a acordar para uma inteligibilidade diferente, necessária para a vida educacional e cultural na sociedade oral de imagem e som. (ALMEIDA, 1994, p. 19)

Em busca de um objeto cuja leitura permitisse, além da evidência, a descrição de conceitos responsáveis pela constituição do movimento dos sentidos, nos deparamos com a questão (ainda) persistente do *verbocentrismo* na academia. Trabalhos com textos não verbais e sincréticos, como imagens, fotografias, HQs, capas de revista, filmes, telenovelas, documentários etc, são realizados com embasamento em teorias ligadas ao texto, como a Semiótica Francesa, fundada por Algirdas J. Greimas e a Semiótica de linha americana, cujo precursor foi Charles S. Peirce. Em uma linha materialista do discurso, trata-se de um campo em desenvolvimento, com destaque, no Brasil, para as leituras de Suzy Lagazzi (IEL/UNICAMP).

Nesta produção, selecionamos como objeto, sob a forma de leitura de gestos de interpretação, o filme brasileiro *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda. O roteiro do longametragem apresenta o romance vivido por Clecio, um artista, e Fininha, um soldado, que, ao visitar seu cunhado, passa a ter contato com um universo totalmente diferente daquele com o qual estava habituado. Pautamos nossa escolha pelo direcionamento tomado acerca de questões importantes para a sociedade: manifestações de resistência e humor ácido em meio ao caos tirânico, encontros de universos diferentes e, sobretudo, a reflexão sobre o (s) lugar (es) da censura e da

liberdade, questão fundamental para se entender a sociedade brasileira na década de 1970 e, também, para que se abram para a reflexão sobre o momento em que vivemos atualmente e os sujeitos que o constituem.

Em nossa pesquisa, descreveremos, dentro da narrativa fictícia, a história de uma companhia de teatro de Recife, que, em 1978, fazia deboche e sátiras do quadro político da época: por meio de espetáculos, os artistas do grupo “Chão de Estrelas” manifestavam sua resistência frente ao cenário ditatorial. São apresentados ao espectador sujeitos – Clecio e Fininha - que, em seu encontro, nos levam diretamente à relação identidade vs. alteridade. A situação em que se relacionam determina os dizeres: entre os anos de 1964 e 1985, instalou-se no Brasil um regime militar de caráter autoritário e nacionalista. Nesse contexto de censura, compositores, companhias de teatro, filmes, livros e outras manifestações artísticas e culturais foram proibidas. Assim, o quadro artístico brasileiro se constituiu da seguinte forma: de um lado, influenciados pelo clima de repressão, artistas estagnaram sua produção. Outros, entretanto, por meio de manifestações de resistência, buscaram novas formas de criação, como os artistas representados na narrativa fílmica selecionada.

Ao longo deste trabalho, deixaremos o pensamento comum de que a leitura pertence ao texto verbal e tomaremos efeitos não verbais não como suporte da linguagem escrita, mas em seus processos de relação, considerando o predomínio do que é audiovisual sobre as outras capacidades de percepção. Fala-se, atualmente, sobre a imagem que deve ser passada sobre determinado valor. A noção de visibilidade, que não corresponde à totalidade do conceito de *imagem*, também está associada a esse processo. Para Baitello Junior (2005, p. 101), somos “obrigados a nos tornarmos imagens antes mesmo de considerar a necessidade de nos tornarmos pessoas. Somos obrigados a ser apenas visuais.”

A *imagem*, em sua origem, configura diferentes linguagens. Assim, seu conceito vai além da visualidade, designando aspectos visuais e sonoros que se revestem de fatores históricos. Além da percepção do olhar, tomaremos não como forma de texto em sua transparência, mas a *imagem* em sua opacidade, atravessada ideologicamente. Aliado a essa materialidade, o estudo dos efeitos sonoros também se faz necessário, pois a

A transmissão eletrônica de informações em imagem-som propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual, não só pelo conhecimento fonético-silábico das nossas línguas, mas pelas imagens-soms também. (ALMEIDA, 1994, p. 16)

Para Almeida (1994, p. 26), “O cinema e a televisão têm sua origem na fala, na oralidade, na corporalidade da voz e do corpo, da natureza, da imagem, do mundo.” Nesse sentido, o estudo do audiovisual dentro do cinema desloca-se em um estudo, também, social. Buscaremos entender as organizações sociais, a cultura, a formação e constituição de indivíduos em sujeitos. No quadro dos estudos da linguagem, olhar para o cinema se faz necessário, pois cada materialidade possui sua especificidade, uma forma de linguagem, ou seja, uma maneira de significar.

em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 56)

O cinema brasileiro, segundo Rodrigues (2010), acompanha o quadro social do país desde o nascimento do *cinema novo brasileiro* com a produção de Nelson Pereira dos Santos e a abordagem de temas raciais e sociais. Esse movimento fortificou-se com a ascensão de João Goulart ao poder. Atualmente, a sétima arte no Brasil vem se consolidando na medida em que traz à sociedade questionamentos pertinentes sobre a relação de sujeitos e a sociedade em que estão inseridos.

Segundo Goliot-Lété e Vanoye (1994), para teóricos cinematográficos que seguem uma linha freudiana, o espectador, ao assistir a um filme, se identifica com um lugar específico. Assim,

Qualquer narrativa conta os problemas de um sujeito desejante com os obstáculos à realização de seus desejos. A narrativa baseia-se num estado de carência, no impulso de um sujeito em direção a um objeto, nos conflitos entre o Desejo e a Lei. O espectador identifica (inconscientemente) uma estrutura que ele conhece e identifica-se (não necessariamente de maneira estável) com um dos atores da história. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 110-111)

Dada a importância de manifestações de resistência para o quadro político e social do Brasil, tanto no período ditatorial, quanto na situação atual, tomaremos, a partir da exterioridade, *corpo* e *imagem* enquanto discurso e voltaremos nosso olhar para os efeitos de sentido que se configuram nas relações com a liberdade e a censura nos possíveis ditos e não-ditos. Em nossa descrição, trabalharemos com

Imagens e sons que são simulações do real, que se tornaram reais devido a suas identificações com a oralidade da fala, com a simultaneidade dos tempos do espectador e das imagens, naquela continuidade e seqüencialidade sem retorno em que o significado vai se fazendo como na cadeira sonora da fala. (ALMEIDA, 1994, p. 45-46)

Como a oralidade está relacionada às diversas produções audiovisuais em que imagens encontram-se em movimento constituindo um processo metonímico de significação (Almeida, 1994, p. 9) nossos estudos seguem os seguintes objetivos:

GERAL:

- Compreender *corpo* e *imagem* enquanto discurso no filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, a partir do deslize de sentidos nas relações de efeitos de conjunção e disjunção¹ de valores de liberdade e de censura, considerando o quadro histórico-político da Ditadura Militar no Brasil.

ESPECÍFICOS:

- Descrever, a partir de nossas bases teóricas, os procedimentos de leitura da Análise de Discurso, considerando conceitos que nos deem respaldo para direcionar nosso olhar para o material selecionado.
- Analisar, no objeto recortado, o *corpo social*, considerando as formações ideológicas constitutivas dos discursos, bem como seu entorno sócio-histórico.
- Contribuir, por meio das descrições e análises propostas, com o quadro de estudos discursivos a partir da leitura do material audiovisual extraído do filme *Tatuagem* (2013).

¹ Os conceitos de conjunção e disjunção são abordados pela Semiótica greimasiana. No nível fundamental de sentido, a semântica trabalha com categorias fundamentadas em oposições, encontradas na base da construção textual. Entretanto, faremos um *deslocamento* desses conceitos, partindo da exterioridade lingüística para trabalharmos com esses conceitos no nível discursivo.

Assim, a partir de fotogramas² extraídos das cenas, da musicalidade, dos gestos, das expressões corporais, enfim, de manifestações de linguagem que contribuam com o processo de significação, além de textos verbais, consideraremos, para efetivar nossos estudos, as condições de produção em que circulam. Sobre esse dispositivo de leitura, Orlandi afirma que

Uma vez analisado, o objeto permanece para novas e novas abordagens. Ele não se esgota em uma descrição. E isto não tem a ver com a objetividade da análise mas o fato de que todo discurso é parte de um processo discursivo mais amplo que recortamos e a forma do recorte determina o modo da análise e o dispositivo teórico da interpretação que construímos. (...) Os textos, para nós, não são documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leituras. Nem tampouco nos atemos aos seus aspectos formais cuja repetição é garantida pelas regras da língua – pois nos interessa sua materialidade, que é linguístico-histórica, logo não se remete a regras mas as suas condições de produção em relação à memória, onde intervém a ideologia, o inconsciente, o esquecimento, a falha, o equívoco. (ORLANDI, 2015, p. 62-63)

As relações de identidade vs. alteridade, constitutivas do caráter (inter) subjetivo e (inter) discursivo, nos permitirão estabelecer um lugar de análise para discursos que circulam em textos sincréticos – como o filme – e possibilitar possíveis descrições que formulam os sentidos. Para tanto, procuraremos atender às especificidades de cada relação de sentido que possam significar nos diferentes discursos em circulação no material em questão. Dessa forma, a partir da exterioridade que condiciona os dizeres que analisaremos, direcionaremos nossas questões em busca de procedimentos de leitura utilizados pela Análise de Discurso francesa, desenvolvendo alguns conceitos necessários para nossa pesquisa.

Para Baitello Junior (apud Pross, 2005), os processos de comunicação se iniciam e terminam no *corpo*. Assim, por atuar ativamente em todo aparelho comunicativo – rádio, computador, televisão etc – em toda sua forma de significar enquanto primeiro meio de comunicação é considerado a mídia primária.

A interpretação *crítica* já remete (segundo Eco) à atitude do analista que estuda por que e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou fílmico) produz sentido (ou interpretações semânticas). Em outras palavras, a interpretação crítica (o termo *criticar* não comporta aqui conotação avaliativa, nada tem a ver, ou pouco tem a ver, com a crítica) interessa-se pelo sentido e pela produção do sentido, tenta estabelecer conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo serem averiguadas pela volta ao texto. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 52)

² Atualmente, nos estudos midiáticos, o termo fotograma foi substituído por *frame*. Entretanto, seguiremos a descrição proposta por Rodrigues (2010).

O *corpo* significa de maneiras diferentes em distintos tempo e espaço na busca de uma forma de significar. Em seu aspecto físico, opera na tridimensionalidade, ocupando espaço horizontal, vertical e na profundidade, movimentando-se constantemente nesses sentidos. Ao movimentar-se nesses espaços em determinado tempo, deixa suas marcas históricas. Assim, o *corpo* deixa rastros na tentativa de criar novas maneiras de comunicar, registrando *imagens* criadas, o que, para Baitello Junior (2005), trata-se de uma forma de assumir características planas e bidimensionais, implicando a transferência da vivência do *corpo* para a imagem, movimento classificado como uma “*antropofagia impura em que imagens devoram corpos.*”

A análise de um material audiovisual constitui-se na prática. Dada a dificuldade se trazê-lo em sua totalidade à pesquisa devido à homogeneidade da materialidade significativa que se constitui pela pluralidade que engloba visual (luz, cores, luz, movimento), fílmico (montagem de imagens), sonoro (músicas, ruídos), e audiovisual, estabelecer um dispositivo de análise fílmica

não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 12)

Nessa perspectiva, será nossa tarefa conceber uma análise que acompanhe o movimento de significações, considerando que

O filme, ou melhor, certos filmes são ao mesmo tempo uma série, uma corrente constituída de elementos, de eventos que se sucedem, mas também de um todo de significação, um bloco, legível em alguns locais privilegiados. Essas partes são, ao mesmo tempo, *etapas narrativas* e *centros semânticos* que contêm, de um certo modo, o filme inteiro. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 85)

A fim de não criar um dispositivo de leitura de um *storyboard* do filme através da descrição de imagens e sons, criamos um recorte de cinco cenas compostas de sequências de planos para que o leitor desta pesquisa se localize. Esse método pauta-se sobre algumas regularidades discursivas que nos auxiliarão no estudo do *corpo* representado em *imagem*. O material, como dissemos, é tomado pela sua totalidade. Para tanto, devem-se estabelecer elos entre os elementos do filme e compreender como sua associação produz sentidos. Os efeitos que buscamos compreender permeiam, pois, o material audiovisual do filme enquanto conjunto, não como fotogramas e sons isolados de seus processos de relação e, sobretudo, isolados de sua forma de significar sócio-historicamente.

2 O PONTO DE VISTA PRECEDE O OBJETO: EM BUSCA DE UM CORTE CIENTÍFICO

A relação existente entre homem e linguagem é marcada desde a Grécia antiga, época em que convencionalistas e naturalistas debatiam acerca da relação existente entre a forma e o significado das palavras. Ao longo dos tempos, diferentes povos de distintas culturas demonstraram interesse pela faculdade de linguagem.

Quando inseridos nesse horizonte de estudos, buscamos, nas teorias, embasamento para que nosso corpus de pesquisa seja adequadamente direcionado e, por isso, algumas diferenciações devem ser apresentadas como, por exemplo: língua, linguagem e Linguística. À linguagem cabe toda manifestação que vise à comunicação, verbal, não-verbal e sincrética. Já o conceito de língua remete ao conjunto de signos vocais utilizados no processo comunicativo entre os membros de uma comunidade³. Linguística, por sua vez, é a ciência que trata dos estudos da linguagem.

Historicamente, existem diferentes pontos de vista para o objeto da linguagem: estudos formalistas, funcionalistas, gerativistas, sociolinguísticos, cognitivos, textuais, enunciativos, discursivos, além do interesse pelo processo de aquisição de linguagem, como também pelos conceitos de gramática.

No século XVII, o interesse da gramática geral – teóricos acreditavam na existência de um princípio geral que servisse para todas as línguas - baseava-se no estudo da linguagem a partir do racionalismo, com a concepção de linguagem enquanto expressão do pensamento. Buscando, então, uma língua ideal, esperavam-se precisão e clareza do falante em suas manifestações linguísticas, sem deixar espaço para possíveis ambiguidades.

Já no século XIX, antes da existência de um método científico de se descrever o interesse humano pela linguagem, as gramáticas comparadas não mais pensavam na universalidade gramatical. Nessa perspectiva, acreditava-se que a língua se transformava ao longo do tempo. Dessa forma, as mudanças linguísticas eram consideradas uma necessidade própria da língua, independentemente da vontade do falante. Nesse período, Franz Bopp (1816), ao iniciar os estudos, em que comparavam-se as línguas devido a sua relação de parentesco, na busca pela

³ MARTELOTTA, Mario Eduardo. *Manual de Linguística*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

origem da língua mãe, contribuiu com o nascimento da Linguística Histórica. Tratando da língua na perspectiva sincrônica, esses estudos preocupavam-se, também, com as regularidades das mudanças. Para explicar a regularidade, os neogramáticos trataram de leis chamadas leis fonéticas. Assim, estudava-se a natureza das mudanças pertencentes à língua. Faz-se, aqui, um método mais histórico do que comparativo.

Ainda no século XIX, na busca de um objeto e de um método, Ferdinand de Saussure, ao definir a língua como um conjunto de signos, dividiu a linguagem em quatro níveis:

- a) Fonológico, responsável por estudar as unidades sonoras;
- b) Sintático, estudo em que olhava-se para estrutura;
- c) Morfológico, responsável pelas palavras e seus processos;
- d) Semântico, que visava ao significado.

Nessa perspectiva, a língua é concebida como um sistema em sua autonomia, independentemente da vontade de seu falante. O *Curso de Linguística Geral* é considerado a obra fundadora da Linguística enquanto ciência. As ideias que aqui se encontram englobam os saberes que constituem o grande marco acerca dos estudos linguísticos do século XX. Nasce, então, a Linguística em uma perspectiva moderna, enquanto ciência. Ao propor suas dicotomias – língua x fala, significante x significado, sincronia x diacronia, sintagma e paradigma – Saussure demarcou seu objeto em relação à diferença dos signos. Partimos, então, da seguinte questão: considerando que a linguagem é duplamente articulada e se coloca em relação ao que é social e individual, sistema, evolução e história, o que constitui o objeto da Linguística?

Segundo Orlandi (1986), antes que a Linguística se concretizasse enquanto ciência houve três fases consideradas pré-científicas: a fase filosófica, a fase filológica e a histórico-comparativa. Essas preocupações com a linguagem foram consideradas pré-científicas, pois não havia preocupação com a natureza do objeto que se estudava. Assim, enquanto a Linguística transformava-se em disciplina, surgia a necessidade de que se descrevessem as línguas a partir da universalidade, para que ela delimitasse e definisse a si própria. Entretanto, devido à complexidade do objeto, deve-se fragmentá-lo para que possa ser estudado em sua totalidade. A

solução é, pois, para Saussure, tomar a língua como norma de todas as manifestações da linguagem. Ela é um sistema de signos, autônoma, homogênea, produto social, conjunto de convenções. Trata-se de um tesouro depositado na mente do falante. É um acervo que todos adquirem na interação social. Para Saussure, a língua é uma sinfonia. Essa comparação se dá pelo caráter coletivo do objeto: um erro que possa ser cometido por um músico em uma sinfonia não compromete o andamento, pois o que prevalece é o coletivo, não o individual. Assim, o recorte proposto é apenas metodológico, pois língua e fala são interdependentes: a língua é necessária para a inteligibilidade da fala, que é necessária para que a língua se estabeleça e evolua.

Para ilustrar o que é interno e o que é externo à língua, o linguista cria a metáfora do jogo de xadrez, em que tudo o que é interno é o que concerne ao sistema e às regras do jogo. O mesmo ocorre com a língua. Quanto ao que é interno, Saussure) explica que ela não admite uma disposição qualquer; é um sistema que conhece somente a ordem própria. Interno na língua é tudo que provoca a mudança no sistema em qualquer grau. *O Curso de Linguística Geral* se opõe à ideia da língua enquanto nomenclatura. Dessa forma, o signo não é a simples união entre palavra e coisa, mas a união existente entre um conceito e uma imagem acústica. A relação entre significante e significado é convencionalizada. Existe uma ordem de encadeamento sonoro a ser seguida para que haja a formação do significante.

Assim, ao definir como objeto científico a língua, objeto social, homogêneo, sistêmico, necessária para a inteligibilidade da fala, que era individual, heterogênea, necessária para que a evolução e o estabelecimento da língua, Saussure demarca o primeiro grande corte epistemológico dos estudos da linguagem. Dessa forma,

Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral (...) A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral. As leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos. (SAUSSURE, 2006, p. 24)

Na definição de um método de estudo, o suíço deixa de lado a observação da relação da linguagem com o tempo, passando a preocupar-se com o funcionamento

do sistema em que se estuda a relação dos signos para que se possam compreender os sentidos.

Os estudos saussurianos serviram de base para teorias estruturalistas, corrente cujo foco se dava na organização e no funcionamento dos elementos da língua, pensando nas relações que se desempenham no sistema e, posteriormente, para a Semiótica de linha francesa, que analisa o texto de maneira imanente, como descreve Pietroforte (2010):

A semiótica proposta por Greimas concebe o sentido como um processo gerativo, em um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Essa geração é formalizada no modelo teórico do percurso gerativo de sentido (...) O sentido é definido pela semiótica como uma rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles. (PIETROFORTE, 2010, p. 12-13)

Outro grande momento nos estudos da linguagem foi a difusão do Funcionalismo. Há, aqui, uma ruptura em relação aos estudos formalistas, pois o contexto comunicativo passou a ser considerado. A linguagem, aqui, passa a ser vista como instrumento de interação, e sua aquisição é uma necessidade comunicativa. Nesse sentido, os usos dão forma ao sistema linguístico, o que garante abertura ao papel do falante. Nesses estudos, a teoria de funções de linguagem estabelecida por Roman Jakobson (2003) postula seis funções de linguagem:

- a) Função emotiva, cuja ênfase se dava no remetente;
- b) Função conativa, cuja ênfase se pautava no destinatário;
- c) Função referencial, com focalização no contexto;
- d) Função metalinguística, focalizada no código;
- e) Função fática, voltada para o canal;
- f) Função poética, com ênfase na mensagem.

São concebidos, ainda na perspectiva funcionalista, conceitos como: informatividade, princípio que focaliza o conhecimento compartilhado entre os interlocutores; iconicidade, que consiste na correlação existente entre expressão e conteúdo; marcação, que considera a argumentatividade do uso da língua em seus contextos; a transitividade e o plano discursivo, que determinam que a forma como o

falante organiza seu discurso é baseada em objetivos comunicativos; e a gramaticalização, que consiste na adaptação da gramática à necessidade do falante de acordo com o seu uso.

Em *O que é Linguística* (1996), Eni Orlandi classifica duas tendências nos estudos linguísticos: formalismo, cuja preocupação se dá com a relação existente entre linguagem e pensamento e sociologismo, que busca compreender o percurso social da linguagem, a partir da vinculação linguagem-sociedade. O que vimos, até então, foi a manutenção do objeto, e a existência de diferentes métodos para descrevê-lo.

No final da década de 1950, Noam Chomsky propõe um estudo pautado em fatores biológicos que consideram o inatismo da língua permitindo, a partir de um número limitado de regras, a formulação de infinitas frases. Tem-se, assim, a concepção de gramática gerativa como um conjunto de regras que produzem as frases da língua. Nessa concepção, cabe ao linguista descrever a competência do falante, que, idealizado, é capaz de compreender e produzir todas as frases da língua. O universalismo, aqui, é característica marcada porque a faculdade da linguagem é inata.

Em perspectivas atuais sobre a linguagem, a relação entre língua e sociedade passa a ser abordada, e o falante real interessa. A Sociolinguística, por exemplo, propõe o estudo da língua falada em seu contexto social ao considerar, também, as formas de mudança, tratando da estrutura e da evolução da linguagem inseridos no contexto social de uma comunidade.

A Pragmática, por sua vez, estuda a relação entre os signos e seus usuários, dando importância ao processo de significação. Há, aqui, a ideia de linguagem interligada à ação, pois ela é utilizada socialmente para que se realizem vários tipos de ação.

Na teoria da enunciação, há um deslocamento quanto ao objeto de leitura, que passa a ser o sujeito. Assim, o interesse do teórico pauta-se na forma como o sujeito se marca em seu dizer, na constituição de identidades. A enunciação é, dessa forma, um fenômeno social, e as palavras são determinadas por quem as emite e para quem são emitidas, ou seja, os sujeitos da enunciação.

A Análise de Discurso, pautada em uma relação fundamental entre linguagem e exterioridade, trabalha com noções que vão além de frase e texto. Cabe ao analista olhar para o funcionamento do dito (e do não-dito) e buscar compreender o

efeito de sentido entre interlocutores a partir das formações ideológicas que os constituem. Nesse sentido, a linguagem, para a AD, funciona por um *sujeito* em determinadas condições de produção de sentidos, como teoriza Orlandi (2015, p. 38) ao afirmar que “Em toda língua há regras de projeção que permitem ao sujeito passar da situação (empírica) para a posição (discursiva). O que significa no discurso são essas posições. E elas significam em relação ao contexto sócio-histórico e à memória (o saber discursivo, o já-dito).”

Neste trabalho, concebendo a necessidade comunicativa dos signos e, também, dos elementos simbólicos, buscaremos manifestar nosso interesse e demarcar o lugar que ocupamos frente a essas questões. Para tanto, consideramos que os sentidos são construídos nas situações de interação entre sujeitos, cujas posições são afetadas pelas situações que sugerem suas manifestações de expressão.

Assim,

a noção de **condições de produção** do discurso substituiu a noção muito vaga de “circunstâncias” nas quais um discurso é produzido, para explicitar que se trata de estudar nesse contexto que *condiciona* o discurso. Trata-se, portanto, de uma noção que separa o enunciado considerado do ponto de vista da pragmática (como uso da língua) do enunciado considerado do ponto de vista da análise de discurso. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 114)

Nesse sentido, consideramos a linguagem em sua opacidade, ou seja, trabalharemos em meio aos diferentes efeitos de sentido que possam surgir das leituras realizadas do objeto recortado, sob uma visão que escape da dualidade formalista vs. funcionalista: distanciamos-nos do objetivismo e da preocupação com unicidade de sentidos. Adotamos uma perspectiva *materialista*.

Frente ao nosso posicionamento, achamos necessário elaborar uma pesquisa que tratasse de questões presentes na sociedade enquanto representações históricas, políticas, ideológicas e, também, subjetivas. Como são representados e como afetam a história os discursos ao revelarem posicionamentos ideológicos? Quais os papéis assumidos pelos sujeitos ao significarem no mundo? Qual o lugar da exterioridade linguística nesse processo? Como descrever o funcionamento da memória e do esquecimento? Há lugar para o silêncio quando pensamos em linguagem?

Procuraremos perpassar pelos caminhos que nos levam às questões levantadas por meio de uma abordagem que se interessa pela descrição do

encontro do universo linguístico com o histórico, ou seja, partiremos de uma abordagem discursiva.

2.1 A ANÁLISE DE DISCURSO

A partir da dicotomia língua e fala, que concebe a primeira como um sistema abstrato, Bakhtin (1988) e Benveniste (1976) decidiram repensar o modelo saussuriano e estudar uma nova instância da linguagem em que o sujeito tomasse posse de si na história.

Nos estudos textuais, tomamos conhecimento do esquema de comunicação que envolve os papéis de emissor, receptor, mensagem, código, referente e canal, como descreveu Jakobson (1963). No nível discursivo, entretanto, a linearidade na transmissão de informações não é capaz de encobrir o processo de significação, já que seu funcionamento evidencia relações de sujeitos inseridos na história. A linguagem, assim, comunica e também não comunica na medida em que é focalizada sob relações de sujeitos e efeitos de sentido múltiplos e contraditórios.

Pensando, então, no processo histórico que atravessa os sentidos, a Análise de Discurso de orientação francesa procura formular hipóteses em relação aos processos de significação, sem a preocupação com respostas concretas, já que segue uma linha de interpretação em que os sentidos, que são concebidos abertamente, circulam em sua multiplicidade. Longe de conceber o processo de significação sob uma perspectiva imanente, buscaremos entender as condições de produção dos enunciados.

Com sua origem datada no século XX, na década de 60, a Análise de Discurso francesa fundada por Michel Pêcheux preocupa-se em descrever *como* um texto funciona, e não *o que* quer dizer. Essa vertente de estudos trabalha, pois, com

Um sentido preciso que leva em conta a materialidade da linguagem, isto é, sua não-transparência e coloca a necessidade de construir um artefato para ter acesso a ela, para trabalhar sua espessura semântica – lingüística e histórica – em uma palavra, sua discursividade. [...] A questão do sentido torna-se a questão da própria materialidade do texto, de seu funcionamento, de sua historicidade, dos mecanismos dos processos de significação. A Análise do Discurso é a disciplina que vem ocupar o lugar dessa necessidade teórica, trabalhando a opacidade do texto e vendo nesta opacidade a presença do político, do simbólico, do ideológico, o próprio fato do funcionamento da linguagem: a inscrição da língua na história para que ela signifique. (ORLANDI, 2005, p. 21)

Ao considerar a relação da língua com a ideologia e os movimentos de sentido, essa teoria pauta-se na focalização da linguagem enquanto discurso, ou seja, enquanto efeito de sentido, um modo de produção social que visa à interação. Nessa perspectiva, a linguagem não pode ser desvinculada de suas condições de produção, já que os processos que a constroem são histórico-sociais. A exterioridade é, pois, fundamental para a compreensão dos efeitos de sentido, o que classifica a AD como uma teoria interdisciplinar.

A partir da “necessidade de trabalhar no ponto em que cessa a consistência da representação lógica inscrita no espaço dos ‘mundos normais” (PÊCHEUX, 1990, p. 51), os estudos discursivos são o ponto de partida para a observação da relação entre língua e ideologia. Nesse sentido, o que interessa para o analista é o estudo de uma análise além da mera estrutura, isto é, o estudo da língua em seu funcionamento enquanto objeto sócio-histórico em situações de interlocução. Para Bakhtin (1988), o discurso, em seu caráter histórico, é sempre dialógico: locutor e interlocutor estabelecem juntos o processo de significação, pautados em um processo de interação verbal que se realiza por meio das enunciações. Desse modo, deixamos de lado a transmissão de informações e buscamos compreender relações entre sujeitos que, afetados ideologicamente, identificam-se ou não com dizeres, constituindo, assim, o movimento dos sentidos.

Nesse deslize de sentidos, juntamente com o discurso, ideologia e sujeito compõem uma tríade de conceitos imprescindíveis para que compreender o processo de significação. Já que “a Linguística é solicitada constantemente para fora de seu domínio” (PÊCHEUX, 2009, p. 77), a Análise de Discurso busca o entendimento de um caráter materialista da língua. Nesse sentido, a

região de articulação da Linguística com a teoria histórica dos processos ideológicos e científicos, que, por sua vez, é parte da ciência das formações sociais: o sistema da *língua* é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo *discurso*: a língua se apresenta, assim, como a *base* comum de *processos* discursivos diferenciados, que estão compreendidos nela na medida em que, como mostramos mais acima, os processos ideológicos simulam os processos científicos. (PÊCHEUX, 2009, p. 81)

A ideologia, portanto, cliva indivíduos como sujeitos com seu caráter dinâmico e mediador social. Ao sofrer o processo de interpelação, o sujeito passa a ser

condicionado ao pertencimento de um lugar específico para que signifique na história. Dentro das bases analíticas, houve um deslocamento no que concerne à noção de subjetividade. Devem-se considerar as fases pelas quais a AD perpassa em seu percurso como teoria, como descreve Mussalim (2004).

Em sua primeira fase, denominada AD-1, o sujeito não é fonte do próprio discurso: como ele está submetido a regras que delimitam aquilo que enuncia, é assujeitado, interpelado, clivado. A voz reproduzida pertence, dessa forma, a uma teoria, a uma instituição ou a uma ideologia.

Já na AD-2, o sujeito passa a desempenhar diferentes papéis de acordo com as posições que ocupa no espaço interdiscursivo. Apesar da atividade, ele sofre as imposições da formação discursiva, regulada por uma ideologia, ou seja, ocupa um lugar de onde enuncia, que, ao ser entendido como representação de um lugar social, determina o que pode ou não ser dito. Tomando posse de seu lugar no interior de uma formação social, o sujeito é dominado por uma formação ideológica que preestabelece as possibilidades de sentido de seu discurso. Pode-se afirmar, portanto, que, para a Análise de Discurso, não existe sujeito individual, mas *sujeito ideológico*.

Na AD-3, a concepção de subjetividade é tratada sob uma nova perspectiva. Afirma-se, aqui, o interdiscurso, em que o sujeito é essencialmente heterogêneo. Nessa terceira fase, há a divisão entre os pólos do consciente e do inconsciente.

Segundo Mussalim,

o “eu” perde sua centralidade, deixando de ser senhor de si, já que o “outro”, o desconhecido, o inconsciente, passa a fazer parte de sua identidade. O sujeito é, então, um sujeito descentrado, que se define agora como sendo a relação entre o “eu” e o “outro”. O sujeito é constitutivamente heterogêneo, da mesma forma como o discurso o é. (MUSSALIM, 2004, p. 134)

A heterogeneidade é, de acordo com Authier-Revuz (1982), a harmonização das diferentes vozes que atravessam o discurso do sujeito, que busca uma unidade, mesmo que seja ilusória. O sujeito não é, pois, dono de sua vontade: ele é cindido. Notam-se, assim, um sujeito que sofre coerções de formações ideológicas e discursivas e um sujeito que obedece ao seu próprio inconsciente. Deve-se considerar, então, que o sujeito, assim como o discurso, é polifônico: é portador de várias vozes enunciativas e atravessado ideologicamente, já que carrega saberes

conscientes, não-conscientes e, ainda, inconscientes. Há, portanto, na Análise de Discurso francesa, a *descentralização* na questão da subjetividade, cuja constituição deve ser buscada nos âmbitos da ideologia e da formação discursiva. Ao considerar que “Esse verdadeiro ponto de partida já se sabe, não é o homem, o sujeito, a atividade humana etc., mas, ainda uma vez, *as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção.*” (PÊCHEUX, 2009, p. 168), concebemos a forma-sujeito enquanto efeito da formação ideológica.

Tratar de subjetividade em Análise de Discurso é, pois, tratar de posicionamentos, determinados pela formação discursiva (FD) e constituídos pela formação ideológica (FI). Dessa forma, em sua constituição subjetiva, o indivíduo, clivado ideologicamente, assume papéis e posicionamentos revelados pelo *ethos*⁴, isto é, pela imagem formulada do outro na enunciação. Assim, em situações de interação, o alucotário, acionando sua memória discursiva, verifica se o discurso proferido cabe ou não ao papel assumido pelo sujeito. Ao ressignificar na AD, o conceito subdivide-se em *ethos* prévio, formulação feita antes que o discurso seja proferido, ou seja, a primeira imagem que se faz do sujeito. Já no momento da enunciação, o *ethos* passa a ser discursivo. Segundo Amossy (2005)

Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu auto-retrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências lingüísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. (AMOSSY, 2005, p. 9)

Dessa forma, ainda que o sujeito não se manifeste verbalmente, seu *ethos* poderá ser formulado a partir de suas filiações ideológicas, de formas que determinam suas vestimentas, seus gestos, suas expressões corporais etc porque são historicamente marcadas e determinadas. Assim, não podemos separar o objeto da AD – o discurso – de sua cenografia, que, de acordo com Maingueneau (1993), insere-se no domínio da cena da enunciação, juntamente com a cena englobante, a qual caracteriza o tipo de discurso, e cena genérica, que se associa a determinada instituição discursiva. Consideramos, pois, que os discursos caracterizam-se pela maneira como se inscrevem. A cenografia, ao mesmo tempo em que legitima o

⁴ A noção de *ethos* surge na antiguidade clássica ligada a atributos do orador, tornando-se, assim, uma importante ferramenta de estudos para a Retórica. Para Amossy (2005, p. 10), significa, para os antigos, “a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório.”

discurso, é por ele legitimada a fim de validar a cena, o discurso e, também, o *ethos* do sujeito.

Conforme observamos, os conceitos de discurso, ideologia e sujeito estão interligados para que pensemos em efeitos de sentido. Para tanto, essa tríade de noções se insere em um entorno, chamado de condições de produção, que, de acordo com Orlandi (2007), são “as circunstâncias da enunciação”. Podemos, então, afirmar que não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia. Para que o analista desempenhe os procedimentos de leitura, pensar apenas na situação colocada não será suficiente, já que é preciso considerar, também, a psicologia social, isto é, a ideologia. É importante destacarmos, ainda, que a noção de condição de produção vai além da ideia de contexto presente em teorias textuais: dentro de uma perspectiva discursiva, o entorno engloba fatores sócio-históricos e ideológicos. Ao considerar que todo discurso possui seu lugar, Pêcheux (1969) destaca a importância de se compreender suas condições sócio-históricas. O discurso é, portanto, mais que interação: é um compromisso com a história.

Para Pêcheux (1997), não há produção de sentido sem metáfora. Dessa forma, aspectos históricos e ideológicos se manifestam nessa constituição. Ao falar sobre transferência metafórica, a produção de sentidos não é literal, pautada na evidência. Os efeitos de sentido são sempre em *relação a*. O *efeito metafórico* proposto por Pêcheux (1997) promove o equívoco, o deslize dos efeitos de sentido, que é constitutivo para as formulações dos dizeres, num espaço contraditório de movimentos da discursividade. Por uma relação de transferência se produz sentido. Assim,

[...] os pontos de recorte definidos pelos efeitos metafóricos permitirão assim extrair os *domínios semânticos* determinados pelo processo dominante, e as *relações de dependência lógico-retórica* implicadas entre esses domínios, sendo que o resto do material discursivo empiricamente encontrado fica fora do limite da zona de pertinência do processo dominante.

Isso supõe, vamos repetir, que *um discurso não apresenta*, na sua materialidade textual, *uma unidade orgânica em um só nível* que se poderia colocar em evidência a partir do próprio discurso, mas que toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis, e que essas remissões da superfície de cada discurso às superfícies possíveis que lhe são (em parte) justapostas na operação de análise, constituem justamente os *sintomas pertinentes* do processo de produção dominante que rege o discurso submetido à análise. (PÊCHEUX, 1997, p. 104-105)

Na constituição desses efeitos, há, no espaço interdiscursivo, a manifestação de um já-dito, que relaciona os enunciados a uma memória, a uma historicidade e a uma ideologia, tornando possível a constituição dos discursos de sujeitos em determinado momento sócio-histórico na medida em que

Sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas mas esquecidas e que vão construindo uma história de sentidos. É sobre essa memória, de que não temos controle, que nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de sabermos do que estamos falando. (ORLANDI, 2015, p. 52)

As formulações já realizadas determinam outros possíveis dizeres, que se constituem na confluência de dois eixos: memória e atualidade. Ao afetar a memória, o esquecimento, subdividido em dois por Pêcheux (2014), é, para a AD, estruturante, pois constitui a subjetividade e o processo de sentidos. O esquecimento de número 2, que é da ordem da enunciação, indica o equívoco do discurso, ou seja, que o dizer poderia ser outro. Essa significação se dá a partir de escolhas discursivas. Já o número 1, de ordem ideológica, se dá pelo inconsciente e traz a ilusão de que somos donos daquilo que dizemos, que o discurso é novo. Assim, afetado pelo esquecimento, o sujeito se constitui, e os sentidos vão se moldando de várias e possíveis maneiras.

Na memória, cabe o silêncio, a falta, o esquecimento. Aqui, não tratamos do silêncio como falta de som, mas sim como o não-dito ligado à história, à ideologia. O silêncio é condição para que ocorra a significação, como descreve Orlandi (1995) ao trazer questões sobre o silêncio fundante, a política do silêncio e o silenciamento. Concebemos o silêncio fundador do não-dito, aquele que dá possibilidade para que trabalhe com a contradição, com o movimento, com a falha, como propõe Orlandi (1995, p. 33): “Então, ao invés de pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso. [...] na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.”

Assim, compreender o silêncio sob perspectiva discursiva é torná-lo visível, contribuindo com o processo de significação, pois, para que o dito se constitua, precisa também do não-dito, da incompletude.

2.2 GESTOS E RITMO EM MOVIMENTO: ALGUMAS NOÇÕES SOBRE A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

cinema são imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, criando a impressão de movimento. Por se tratar de uma arte baseada em imagens, e as imagens por si só podem não ser suficientes para contar-nos uma história em termos dramáticos, apóia-se tecnicamente em outros elementos, principalmente no som, para atingir sua principal característica, que é a necessidade de mostrar visualmente todo o contexto dramático da história para o espectador. (RODRIGUES, 2007, p. 13)

Nessa secção, apresentaremos brevemente alguns aspectos da linguagem cinematográfica que possam viabilizar o processo de compreensão do nosso material. Como descrito na subsecção anterior, nosso processo de compreensão sobre a linguagem não se estaciona na estrutura ou na linearidade de seu funcionamento: interessam-nos os efeitos de sentido. Assim, apresentaremos alguns conceitos importantes para a cristalização do cinema enquanto linguagem. Entretanto, não pretendemos, neste trabalho, fixar nosso interesse em aspectos históricos acerca do surgimento dessa linguagem nem em seus aspectos formais. Tomaremos a linguagem cinematográfica como *materialidade significante*, procurando evidenciar possíveis formas de conceber nosso recorte.

O cinema possui sua própria forma de significar enquanto linguagem. A partir de enquadramentos, em que se encontram diferentes ângulos, altura e planos, do recurso da visualidade e, também, da sonoridade o espectador concebe os sentidos ali inscritos. Dessa forma,

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas da língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador (AUMONT, 1995, p. 106)

Na perspectiva que adotamos, o discurso é concebido enquanto relação entre língua e história. Consideramos, pois, os processos de relação entre materialidades

significantes e história, como propõe Lagazzi (2007). Buscamos, dentro de sua maneira de significar, respaldo para conceber os possíveis efeitos de sentido que se instalam no filme selecionado, considerando suas relações sócio-históricas com o momento que se passa a narrativa, determinando a inscrição de papéis sociais demarcados. Assim, essas representações, é importante dizer, não são realizadas instantaneamente: são historicamente marcadas, (re)produzem discursos já existentes em outros momentos e (res)significam em outras conjunturas. Nesse sentido, para nós, a análise dessa materialidade significativa

Pede uma leitura aprofundada da própria história social. Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro, a realidade social tal como o historiador pode reconstruir, é que esse objetivo pode ser atingido. (AUMONT, 1995, p. 99)

Em *A linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière trata da evolução que a linguagem cinematográfica desenvolveu ao longo dos tempos, na medida em que é responsável pela criação de uma nova linguagem capaz de fazer com que os espectadores dessa arte a absorvessem e entendessem. No entanto, isso nem sempre ocorreu. Diante da tradição oral, os espectadores tinham dificuldades em assimilar a sequência de imagens enquanto narrativa. Para guiá-los, ao lado da tela, um homem, chamado explicador, era responsável pela explicação dos fatos: utilizando-se de um bastão, ele apontava para os personagens retratados em cena.

O cinema é produto de muitas faces. Se em sua totalidade de produto não podemos afirmá-lo obra de arte, podemos assim considerá-lo em determinados momentos, cenas, sequências. Momentos em que ele nos remete para além de si mesmo; momentos em que luz, enquadramento, atores, fala, som, música etc. alcançam significado histórico, cinematográfico, estético, de maneira a nos fazer presenciar algo inteiro, ambíguo e ao mesmo tempo esclarecedor. Ideias, informações, visões de mundo, sensações e percepções estéticas que somente o cinema pode mostrar, diferentemente de outras expressões artísticas, de modo especialmente novo e próprio. (ALMEIDA, 1994, p.32)

Segundo Carrière (2014), num primeiro momento, que corresponde aos dez primeiros anos dessa linguagem, a narrativa fílmica, pela influência do teatro, passava-se em sequências estáticas. Dessa forma, os acontecimentos eram apresentados um em sequência do outro ininterruptamente. As personagens, sem representação sonora e, por vezes, de cor, surgiam, interagem e, ao deixar a frente

da câmera, era como se entrassem para os bastidores. Assim, era apresentada ao público uma nova visão da realidade, cuja inovação se deu na justaposição de cenas em movimento e dos efeitos causados pelo posicionamento da câmera, bem como da iluminação.

Para Carrière (2014, p. 14),

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cinemas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse.

Esse novo mecanismo de significar tomou forma aproximadamente em 1920 e ficou conhecido como a mais recente forma artística. Assim, a linguagem atendia às especificidades dos efeitos que se queriam produzir, como sonhos e lembranças. Nesse novo modo de fazer cinema, as imagens passaram a ter mais autonomia. À medida que avançava, seus aspectos formais e de expressão foram se modificando. Tem-se, historicamente, em 1966, em *A bela da tarde*, de Luis Buñuel, uma interrupção repentina em uma cena, sem que houvesse sinais perceptíveis de mudança na imagem, como oscilações, passagens para o preto e branco, escurecimentos da tela. Assim, as formas de expressão realizadas pela primeira vez eram inovadoras. Porém, ao serem repetidas, fugiam de uma linguagem nova, “uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas.” (CARRIÈRE, 2014, p. 21).

No início de sua produção, o cinema pretendia contar uma história de maneira clara. Dessa forma, representavam-se movimentos simples, que não gerassem ambiguidades, a fim de que o enredo e ação fossem o mais simples possível. Já se tem, nesse momento, a movimentação corporal como uma forma de significar, pois a postura, a forma de representação feita na maquiagem dos atores e os movimentos eram tomados como meio de expressão. Inseridos nessa simplicidade estrutural dessa forma de arte, bastava que se produzissem oito cenas para a representação. Posteriormente, ao contar com a possibilidade de trabalhar com as ambiguidades e

contradições, a linguagem cinematográfica iniciou uma passagem constante e contínua de modificações, adaptações e evoluções. Segundo Almeida (1994, p. 84-85),

Quando um filme é produzido com pessoas em locais existentes, com falas, sons, ações, movimentos, objetos e espaços por nós reconhecidos como reais, esta ilusão de realidade é tão forte que não percebemos tudo aquilo como imagens-signos reproduzidos num plano em duas dimensões. Quando a câmera rastreia um espaço na filmagem de uma cena, ela vai captar todos os elementos presentes ao seu olhar, importantes ou não para o que está se passando.

Surgem novas técnicas de se filmar e projetar a fim de desenvolver e fortalecer essa forma de linguagem. Em meados de 1940, alguns cineastas questionaram a vivacidade da linguagem ao discutirem quais temas eram ou não adequados, bem como escolhas de palavras para títulos, duração do filme etc. Alguns conceitos foram se modificando ao longo dos anos. Com um trabalho com imagens em movimento, o cinema caracterizou novas formas de se falar, de sentir. Portanto, por meio de uma

Incessante efervescência técnica que é sua marca registrada, o cinema (ainda que possa parecer apressado às vezes até convulsivo, excessivo, estridente) desempenhou um papel insubstituível na exploração de associações. Em primeiro lugar, porque vive exclusivamente de associações: entre imagens, emoções, personagens. Mas também porque sua técnica e sua linguagem particulares permitiram que ele empreendesse notáveis viagens exploratórias, as quais, sem que nós percebêssemos, influenciaram todas as artes próximas, talvez até mesmo nossa conduta pessoal. (CARRIÈRE, 2014, p. 33)

Nesse sentido, as formas de expressões retratadas nessa materialidade passaram da simplicidade de movimentos até a própria manifestação corporal do ator enquanto produção de sentidos, estando

em permanente autodescoberta, uma linguagem que está sempre criando formas e se enriquecendo [...] todo tipo de expressão – pictórica, teatral ou meramente social – vive de memórias reconhecidas ou não reconhecidas, uma fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior intensidade para alguns e com menor para outros. E todo mundo encontra sua voz, sua postura, seu caráter, nesse denso labirinto em que todos habitamos – uma postura e um caráter que outros, um dia, irão redescobrir e lembrar (CARRIÈRE, 2014, p. 21)

Enquanto texto sincrético, os avanços técnicos que permitiram o modo de significar de imagens em movimento também são importantes para que o cinema se estabeleça enquanto linguagem. O modo como organiza os efeitos visuais, ao introduzir a noção de perspectiva, filia-se às formas de artes ocidentais, cujas formas de representação se instauraram no fim da Idade Média, no Renascimento, na pintura. Como descreve Bernardet (1980), as pinturas do antigo Egito não atendiam à noção de perspectiva de que se toma conhecimento atualmente. Convencionadamente, a cultura ocidental, a partir do Renascimento, passou a considerar essa forma de expressão enquanto visão natural da pintura. Nesse sentido,

A pintura era similar à vida porque materializava visualmente um mundo que formava uma narrativa popular familiar: o mundo real que se encontrava representado na imprensa parisiense. Como o museu de cera, o sucesso da panorama estava no olho e na mente do espectador, o realismo não era meramente uma evocação tecnológica. (SCHWARTZ, 2004, p. 355)

Assim, em seu modo de representação, o cinema, a partir da influência dessa arte, passa a explorar a noção de perspectiva, relacionando-se, também, com a fotografia, ao considerar aspectos cromáticos, sonoros e de luz. Dessa forma, a linguagem cinematográfica, opera *polifonicamente* enquanto

A poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis a nossa definição de cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares – Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexarítmico do sonho estético de séculos. (CANUDO apud XAVIER, 1978, p. 44)

A sonoridade, que engloba voz, musicalidade, ruídos e o silêncio, por sua vez, também se faz presente nesse processo. Ao estabelecer relações com o plano visual na representação de sujeitos, objetos e espaço, por exemplo, auxilia na construção e no desenvolvimento da narrativa, além de trazer expressividade, constituindo os sentidos produzidos.

A materialidade da escrita permite uma acumulação de história e, portanto, uma visão escrita dessa história. A materialidade da fala permite uma dissipação de história, uma fazer oral constante, não-cumulativo, sempre presente, uma não-sistematização e portanto um caos de verdades

presentes numa só pessoa, principalmente naquelas que não foram imersas na escrita. (...) enfim, é essa totalidade feita de concomitâncias de significações, é essa corporalidade radical que faz com que a oralidade possua a coesão. (ALMEIDA, 1994, p. 44)

Para Souza (2010), a voz, representada na linguagem verbal, aparece nos diálogos das personagens e na narração dos acontecimentos – *voice over*. Produzem-se na voz os efeitos de sentido, a partir funções determinadas: dramática, emotiva, afetiva, psicológica e informativa. Os ruídos estão inscritos no nível sonoro sem classificação musical ou linguística. Significam pela presença em sons que expressam acontecimentos naturais, de efeitos, como risos, ações de personagens, como aplausos, tiros, efeitos de passos etc. A música significa nesse processo de relação com o plano visual. Para aliar a expressividade sonora à determinada cena, faz-se uma escolha musical que se relaciona com a narrativa retratada, com o percurso personagens etc. Além disso, as músicas também são historicamente marcadas, e seus efeitos podem ser recuperados dentro da rede de memória discursiva.

O silêncio também compõe a significação dessa linguagem. Ao demarcar uma ruptura sonora e indicar alterações, contribui com o caminhar da narrativa e gera emoções no espectador. Em perspectiva discursiva, não tratamos do silêncio como a simples falta de som. Ele é compreensível e permite que se conheça o processo de significação em jogo. Ao permitir a pluralidade de significação, ele condiciona a mobilidade do dizer (e do não dizer). Todo dizer estabelece uma relação fundamental com o não-dizer. O silêncio opera entre o imaginário e o real, contribuindo com o processo de significação. Ao trabalhar com efeitos de sentido, as diferentes formações discursivas colocam-se em jogo. O silêncio é, então, a condição de movimento dos sujeitos, pois

Falar em “efeitos” de sentido é aceitar que se está sempre no jogo, na relação das diferentes formações discursivas, na relação entre diferentes sentidos. Daí a necessidade do equívoco, do sem-sentido, do sentido do “outro” e, conseqüentemente, do investimento em “um” sentido (ORLANDI, 1995, p. 22).

De acordo com Orlandi (1995), existem dois tipos de silêncio: i) silêncio fundador, que, ao dar condições para significar, corresponde ao não-dito e ii) a

política do silêncio, dividida em silêncio constitutivo e silêncio local, que se refere à censura.

Para dizer, é, então, preciso também não dizer. A linguagem é pensada a partir do silêncio. Então, pensamos a linguagem enquanto excesso e não no silêncio enquanto falta. Assim, ele é considerado elemento constitutivo de sentido. As determinações sócio-políticas e históricas são inseridas no olhar para o silêncio, cuja questão fundamental é seu papel constitutivo no papel da significação. Compreender o silêncio sob o viés discursivo é torná-lo visível, colocando em questão a linearidade e a completude dos acontecimentos e a multiplicidade dos sentidos. Em um jogo de poder e resistência, verificamos a ocorrência de vários silêncios.

Nesse processo de relação, essas diferentes formas artísticas presentes na linguagem cinematográfica contribuem com a produção do simbólico ao manter a relação heterogênea entre efeitos sonoros e visuais. Dessa forma, no amadurecimento da linguagem do cinema, houve um salto em relação ao que se fazia no chamado cinema primitivo (BERNARDET, 1980). No âmbito de sua expressão, tem-se a seguinte divisão: a tomada, que, a partir da seleção de imagens, acontece entre duas interrupções; a noção de enquadramento, que engloba planos e ângulos e a própria organização, que é realizada de modo a respeitar a sequência temporal. Assim, escolhe-se a perspectiva a ser adotada para filmar. É importante ressaltar que, nessa etapa, inserem-se os efeitos sonoros para que se relacionem com o visual e produzam efeitos de sentido. Tem-se, assim, a articulação entre diferentes formas de significar.

A câmera, que se movimenta pelo espaço filmado, possui papel decisivo na apresentação das imagens.

Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmara em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento linguístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano, o que hoje nos parece natural e óbvio, não era nem um pouco no início do século. (BERNARDET, 1980, p. 35-36)

Nesse sentido, a noção dos planos torna-se fundamental para a estruturação da linguagem do cinema. Inicialmente, tem-se três classificações básicas para os

planos, criada pelos americanos. O Plano Aberto ou *long shot* posiciona-se a distância do objeto filmado, que compõe o cenário. O Plano Médio, *medium shot*, posiciona-se a uma distância média, enquanto o Plano Fechado – *close up* – focaliza o objeto filmado de maneira próxima. Para análises desses procedimentos, sugere-se que haja maior especificidade. O Plano Geral (PG), abertamente, revela o cenário; o Plano de Conjunto (PC) focaliza um grupo de personagens dentro de um espaço determinado. O Plano Médio (PM) enquadra o objeto ou personagem filmado inteiramente. Já o Plano Americano (PA) focaliza seu objeto acima da coxa, e o Primeiro Plano (PP) o corta na altura do busto. No plano inteiro (PI), enquadra-se o personagem da cabeça aos pés; O close ou primeiríssimo plano focaliza o rosto inteiro da personagem; o superclose (SCL) promove o enquadramento de seu queixo ao limite da cabeça; o detalhe ou cut up focaliza detalhes da personagem ou objeto. Os ângulos, determinados pelos planos, também contribuem com o processo de significação. Os efeitos de sentido que podem produzir uma filmagem em ângulo superior são diferentes daqueles produzidos pelo inferior, por exemplo, estabelecendo-se sempre com as determinações e inscrições subjetivas e histórico-sociais das personagens.

Dessa forma,

A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo [...] o encontro câmera/objeto (a produção do acontecimento que me é dado ver) e o encontro espectador/aparato de projeção constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo. Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância. Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação. (XAVIER, 2003, p. 35)

Dada a importância dessa classificação para a apresentação das imagens em movimento bem como sua contribuição com as impressões sobre a linguagem cinematográfica, estudaremos o material audiovisual e seus efeitos de sentido inscritos historicamente a partir de falas, ruídos, musicalidade e manifestações corporais dos sujeitos representados. As personagens descritas são sujeitos cujas

posições se inscrevem ideologicamente e são determinadas pela história e pela memória. Assim,

na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituía as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como de um período da sociedade (AUMONT, 1995, p. 98)

Aplicaremos esses conhecimentos pensando nas condições de produção que determinam o dito e o não-dito na materialidade significativa. Consideramos a configuração da sonoridade, de cores e imagens, por exemplo, é determinada porque significa historicamente ao se inscrever no espaço interdiscursivo.

2.3 CORPO, IMAGEM E DISCURSO: ALGUMAS REFLEXÕES

Sob a perspectiva que adotamos, a Linguística é solicitada constantemente para fora de seu domínio. O estudo da língua em sua materialidade não busca, pois, fornecer resultados, mas abrir um caminho para questões. O sentido, como já descrevemos, não significa em si, mas sim pela determinação de posições ocupadas pelos sujeitos a partir de suas filiações ideológicas. O movimento de significação deriva das formações discursivas em que estão inscritos, ou seja, com aquilo que determina o que pode e deve ser dito numa formação ideológica dada. Para Orlandi (2015, p. 32)

Essa nova prática de leitura, que é a discursiva, consiste em considerar o que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando escutar o não-dito naquilo que é dito, como uma presença de uma ausência necessária.

Na construção de um lugar de significação dentro dos limites do dito e do não-dito, na articulação corpo-imagem-história, o estudo do *corpo* enquanto objeto de saber se inicia no século XX. Freud, em *Estudos sobre a histeria*, postula que o inconsciente fala pelo *corpo*. Na constituição da subjetividade, traços físicos e psicológicos dão o estatuto de equivalência semântica, como descreve Courtine (2013, p. 68). Assim, “Cada enunciado estabelece uma equivalência semântica à

qual ele atribui um valor em uma semiologia do corpo: os indícios físicos correspondem aos traços psicológicos sobre um modo semiótico (“significar”, “denotar”, “ser signo de”...).

Nossa tarefa é entender o *corpo social* representado em imagem. De acordo com Baitello Junior (2005, p. 59),

O corpo vivo e concreto é movimento, por ser movimento é tempo e memória, e por ser tempo, é abstrato e fugaz; por ser fugaz, tem sua própria materialidade seu maior obstáculo. Assim, o corpo só é concretude quando se constrói com abstrações. O corpo material é puro espírito, porque se constitui de história e histórias, de vozes do passado e do futuro, de arqueologias oníricas e de sonhos arqueológicos.

Baitello Junior (2005) faz um percurso acerca da noção de *corpo* enquanto objeto de estudo nas teorias humanas. Em um processo que passou pela domesticação e civilização pela diferença e imperfeição do *corpo* enquanto linguagem, ele se apresenta em uma visão mítica, enquanto representação da semelhança dos deuses. Em sua classificação, o autor descreve algumas noções. O *corpo-química*, que é determinado dentro do campo biológico, é concebido pelos processos evolutivos explicados pela biologia bem como pelas trocas de substâncias. A história opera aqui de acordo com as determinações químicas. Já o *corpo-máquina* é fabricado pelo homem e passa a ser visto quando as ferramentas são inventadas. Assim, tem-se a concepção de um *corpo* que se adapta às diferentes especificidades e situações. Ele segue as normas, desempenha suas funções a fim de cumprir sua programação de produtividade.

O corpo é linguagem e, ao mesmo tempo, produtor de inúmeras linguagens com as quais o humano se aproxima de outros seres humanos, se vincula a eles, cultiva o vínculo, mantém relações e parcerias [...] As linguagens dos sinais e dos indícios se transformam em complexas linguagens de gestos, micro e macrogestos, elaboração e encadeamento de sons, em linguagem verbal, em complexos simbólicos que, por sua vez, se ordenam em grandes complexos culturais. O corpo floresce de mil formas, se desdobra em mil linguagens simultâneas, diz uma sinfonia de mensagens em cada atitude. E constrói uma história que não é apenas a história de sua espécie – mas a engloba -, que não é apenas a história de seu tempo – mas a abrange -, que não é apenas a história de seu percurso individual de vida – mas também a retrata -. Uma história que não é apenas a memória de um passado, mas também o espelho de um futuro, com seus sonhos, projetos, utopias, planos, desejos e aspirações. (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 62-63)

Assim, buscando compreender a esfera social do corpo, devemos nos preocupar com aquilo que vai além do físico e do biológico, ou seja, o *corpo social* habitado por um sujeito, atendendo a novas exigências de se enxergar o *corpo* representado em imagens a partir de seu aspecto social.

O potencial construtivo ou destrutivo das intervenções sociais e culturais por meio das imagens pode ser imenso, quando elas corporificam uma relação viva entre o homem e suas referências, seus símbolos. Quando portam valores, elas sustentam os vínculos entre o homem e suas raízes culturais e históricas. (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 15)

Os símbolos necessitam de imagens que os possam representar. Nesse sentido, as imagens reciclam-se dentro de um processo de significação na medida em que evocam o simbólico a partir da operação da memória e da atualização. Ser visto, aparentar, enfim, ser uma imagem, passa a ser o grande imperativo da era da orientação em seu apogeu. A coerção para transformar pessoas complexas, corpos vivos em imagens torna-se cada dia mais forte, irresistível mesmo, como uma forma estratégica de conquista. Transformados em imagens, os corpos devem integrar uma nova lógica de produção, passam a participar sem resistência desta nova ordem social.

Como afirma Baitello Junior (2005, p. 20-21) “O nascente como direção de vida levou-nos portanto a nos transformarmos em imagens de nós mesmos, imagens de corpos, imagens de profissionais, imagens de pais, imagens de cidadãos, imagens de humanos.” Não há imagens que não faça ressurgir outras imagens. Courtine (2013) trabalha com o conceito de *intericonicidade*. Nesse sentido,

Existe um “sempre já” da imagem. Esta memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, percebidas, mas pode ser igualmente a memória das imagens internas, sugeridas, “despertadas” pela percepção exterior de uma imagem. (COURTINE, 2013, p. 43)

A Análise de Discurso ressignifica a noção de ideologia, considerando sua relação com a linguagem vista em sua opacidade. Orlandi (2015) a define como a condição para que o sujeito e os sentidos se constituam e signifiquem. Pensando nisso, formulamos a seguinte questão: como estabelecer um dispositivo de leitura sobre *corpos* representados em *imagens*? Encontramos um caminho a partir do questionamento de Courtine (2013, p. 44):

Como articular estas imagens umas com as outras, como reconstituir estes vínculos que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo ajustamento, pela detecção no material significativo da imagem, pelos indícios, pelos rastros que outras imagens ali depositaram, e pela reconstrução, a partir destes rastros, da genealogia das imagens de nossa cultura.

Em *A Era da Iconofagia*, Baitello Junior (2005) propõe um estudo acerca da imagem. Para o autor, o potencial construtivo ou destrutivo das intervenções sociais e culturais por meio das imagens pode ser imenso, quando elas corporificam uma relação viva entre o homem e suas referências, seus símbolos. Quando portam valores, elas sustentam os vínculos entre o homem e suas raízes culturais e históricas. Sob uma perspectiva discursiva, o lugar de onde o sujeito fala é constitutivo do que ele diz, de como se posiciona enquanto sujeito. Essas relações hierarquizam as relações sociais, que se sustentam no poder dos diferentes lugares a que pertencem os sujeitos. Assim, o que significa no discurso são as posições em determinada condição de produção, que implica a materialidade da língua inscrita historicamente, a institucionalidade das formações sociais e o imaginário. Dessa forma, são produzidas imagens de sujeitos e objetos discursivos dentro de determinada conjuntura. Essas são as formações imaginárias.

3 PROCEDIMENTOS DE LEITURA DA MATERIALIDADE SIGNIFICANTE

O sentido tem uma matéria prima, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc. e sua consistência significativa. Não transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições. [...] Não é que há sentidos que não se possa significar. Há, sim, uma necessidade no sentido, em sua materialidade, que só significa, por exemplo, na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. (ORLANDI, 1995, p. 39)

3.1 CORPO E IMAGEM: DEFINIÇÃO DO RECORTE

Para efetivar nossos estudos, seguiremos o procedimento de análise que, a partir do texto, busca atingir o discurso e as condições de produção em que circula, como propõe Orlandi (2015). Buscaremos, então, descrever regularidades discursivas presentes no recorte que compõem esta seção; perpassando pelos limites do dito e do não-dito, a proposta é compreender os efeitos de sentido que atravessam *corpo* e *imagem*, bem como manifestações verbais e efeitos sonoros dos enunciados que contribuam com o equívoco, que condiciona sujeitos e os inscreve na história.

O filme, enquanto materialidade heterogênea, se constitui a partir de alterações sonoras, visuais e verbais, permitindo que a narração não estacione na simples linearidade de acontecimentos. Em *Tatuagem* (2013), concebemos as alterações sonoras e verbo-visuais enquanto acontecimento discursivo⁵.

Nosso objetivo está além da linearidade dos acontecimentos. Interessam-nos, assim, os efeitos de sentido configurados. Para tanto, a partir das condições de produção que sustentam os dizeres e os não-dizeres, olharemos para o processo de interpelação de indivíduos enquanto sujeitos em sua relação com o silêncio, com a história, pensando no deslize dos sentidos. A proposta é, pois, observar como o processo de subjetividade é construído na materialidade significativa em meio ao movimento de efeitos de conjunção e disjunção desses sujeitos com a liberdade e a censura.

⁵ O acontecimento é teorizado por Pêcheux (2008) como “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória.” Essa noção abre, pois, espaço para o possível.

Ao considerar a materialidade do indivíduo clivado historicamente, atentaremos para os processos de significação verbo-visuais e sonoros que possam contribuir com a descrição do dito e do não-dito. Nesse sentido, propomos um olhar sobre a questão da constituição da subjetividade e dos efeitos de sentido que deslizam considerando que, na perspectiva teórica que adotamos, os sujeitos são determinados sócio-historicamente. Assim, tomar a noção de discursividade enquanto inscrição da língua na história, a partir dos estudos de Michel Pêcheux (1990), ao concebermos um discurso, concebemos, também, ideologia, sujeito e história.

Como nosso embasamento teórico apóia-se em uma perspectiva que parte da exterioridade, não trataremos de aspectos formais presentes no recorte apresentado, pois essa tarefa cabe aos estudiosos das ciências imanentes. Apresentaremos uma descrição do recorte de acordo com a proposta de Goliot-Lété e Vanoye (1994), considerando as especificidades do objetivo que se pretende atingir. Interessa-nos, assim, *como* os efeitos de sentido do filme *Tatuagem* contribuem para que os sentidos se movimentem na história.

Verificaremos, em nossas propostas de análise, a não transparência da significação do *corpo*. Buscaremos compreender sua dimensão social na construção da posição sujeito, isto é, mostraremos o modo como ele constitui o processo de significação de sujeitos determinados ideologicamente. Pensaremos, ainda, em possíveis relações metafóricas e efeitos metonímicos configurados, considerando, também, o espaço de inscrição do *corpo*.

Tratando-se de uma perspectiva discursiva, observaremos como a ideologia interpela o *corpo*, tomando-o enquanto *social*, como propôs Orlandi (2012). Nesse sentido, consideramos que

No corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados, assim como dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também se ligam e subitamente se exprimem, mas nele também se desligam, entram em luta, se apagam uns e outros e prosseguem seu insuperável conflito. O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marcam e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta atribuir a ilusão de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, na articulação do corpo com a história, e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 2005, p. 267)

Pensamos, então, na manifestação de um *corpo* determinado pela história

política, pela sexualidade, pelo exército, pelo povo brasileiro, por questões artísticas e, também, sociais.

Determinados por diferentes formações discursivas, os sujeitos constituem-se a partir da relação de identidade e alteridade, isto é, sua posição enquanto ser social depende da constituição do outro. Nesse sentido, conforme Pêcheux (2014), as relações de contradição que compõem a significação desses sujeitos são condicionadas pelas contradições ideológicas e discursivas. Como afirma Lacan (2008, p. 201), “duas faltas aqui se recobrem. Uma é da alçada do defeito central em torno do qual gira a dialética do advento do sujeito a seu próprio ser em relação ao Outro – pelo fato de que o sujeito depende do significante e de que o significante está primeiro no campo do Outro.” Observamos, assim, essa relação entre unidade e diferença na opacidade daquilo que falam os sujeitos e, também, pela maneira como seus *corpos*, expressões, gestos e vestimentas significam




Condicionada pela cenografia⁶ da enunciação, a noção *ethos* também é constitutiva para o processo de construção de identidades. À medida que os sujeitos assumem seus papéis – soldado ou artista, por exemplo, de ideologia dominante ou dominada - o interlocutor formula suas imagens no momento da enunciação. Em nossa proposta, ao considerarmos o *corpo social*, construímos o *ethos* dos sujeitos a partir daquilo que foi previamente formulado (*ethos* prévio) e participamos ativamente da construção do *ethos* discursivo, já que os gestos, a postura, os olhares, os sorrisos, os movimentos corporais dos sujeitos bem como os espaços em que estão inseridos nos fotogramas recortados contribuem para que signifiquem.


06 planos

Resumo da sequência: No início do filme, são apresentados ao espectador o ambiente em que ocorrem os espetáculos do “Chão de Estrelas” e o ambiente em que vive o soldado Fininha. Estes dois espaços configuram o centro da narrativa e determinam os sujeitos neles inscritos.

⁶ Conceito desenvolvido por Maingueneau (2008), a cenografia, cuja escolha nunca é ocasional, institui a legitimação do discurso.

Tabela 1 - Cena 01 – Apresentação do personagem Fininha

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	SEQUÊNCIA DE PLANOS
Plano geral aberto (PGA)	Toque de recolher, seguido de aplausos da plateia. Clecio: <i>aqui no reino do espetáculo todo mundo faz parte dessa alegria. Por isso, a nossa arma é o deboche! Olhe, olhe que hoje vamos ter muita coisa. Vamos ter: Paulete Beirinha, Suzana Estilo de Gata, a apresentação de Marquinhos Odara e o sensacional concurso Membro de Ouro!</i> Aplausos da plateia. <i>Gostam, não é? E eu, com mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife, a noite que abala todo o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade. O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o estúdio 54 da favela. Bem-vindos ao Chão de Estrelas!</i> Aplausos da plateia.	
Plano americano (PA)	Aplausos da plateia.	
Plano de situação	Silêncio, seguido de efeito sonoro melancólico. Batidas do cassetete na porta. Sargento: <i>pelotão! Alvorada! De pé!</i>	

Plano de conjunto aberto	Batidas do cassetete nas camas.	
--------------------------	---------------------------------	--

Fonte: a própria autora.

Reconhecemos, no centro da história de *Tatuagem*, sujeitos que ocupam o papel de soldados e outros artistas, pois no espaço interdiscursivo esse (re) conhecimento significa, possui uma memória discursiva. Dessa forma, a construção das posições-sujeito está presente também na inscrição material do *corpo*, aliada aos efeitos sonoros e aos textos verbais que acompanham as cenas da narrativa fílmica, que, contribuindo com o equívoco, constitutivo do discurso, configuram possíveis efeitos de afirmação e negação dos valores de censura e de liberdade.

3.2 O CORPO E A CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Inscritos em um período de repressão, a Ditadura Militar no Brasil na década de 1970, os sujeitos constituem-se a partir da exterioridade, isto é, das condições de produção e de suas formações discursivas. Fininha, soldado que mora no quartel e Clecio, artista que vive em harmonia com os integrantes da Companhia Chão de Estrelas movimentam-se, ao longo da narrativa, entrando constantemente em conjunção e disjunção com os valores de liberdade e de censura impostos tanto pelo governo como pela sociedade.

Por meio da inscrição material do *corpo* e sua configuração no espaço, constrói-se a primeira imagem da posição-sujeito de Fininha, logo no início do longametragem. A expressão facial de tédio e a inserção no espaço do quartel representam o militarismo, ideologia dominante da década de 1970. As camas organizadas, dispostas linearmente, promovem o efeito de sentido de ordem. Os sujeitos que se constituem nesse espaço acordam com o barulho do cassetete

batendo em suas camas. Nesse momento, há uma alteração visual quanto à configuração corporal de Fininha: o tédio e o silêncio dão espaço para o susto no momento em que o sargento bate na cama, seguido do efeito sonoro de música melancólica. Assim, ao significar na história, em um primeiro momento, a constituição subjetiva de Fininha está em conjunção com a censura. O alinhamento dos soldados junto ao texto verbal “respeitamos nossa mãe, mas amamos a nossa pátria, senhor!” revelam o ufanismo que constitui as formações ideológicas e formações discursivas dos soldados. No espaço do quartel, visualmente, o olhar de Fininha é triste e, sonoramente, têm-se os gritos e os sons de tapas, o que se configura enquanto afirmação da censura, da obediência por meio da opressão, que se manifesta pela violência física.

Segundo Orlandi (2015, p. 50-51)





A condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo de entremeio, da relação, da falta, do movimento. (...) Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua, e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever/dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas.

28 planos


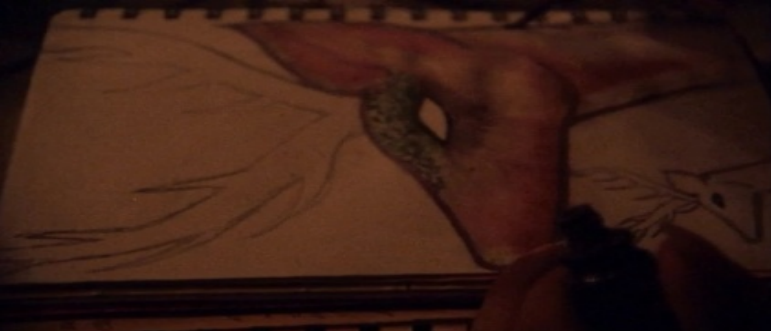


Resumo da sequência - A fim de encontrar Paulete, irmão de sua namorada Jandira, Fininha vai até o “Chão de Estrelas” e se surpreende com a performance de seu cunhado. Clecio faz uma apresentação da canção *Esse Cara*. Em seguida, apresenta-se a Fininha e o convida para uma dança.




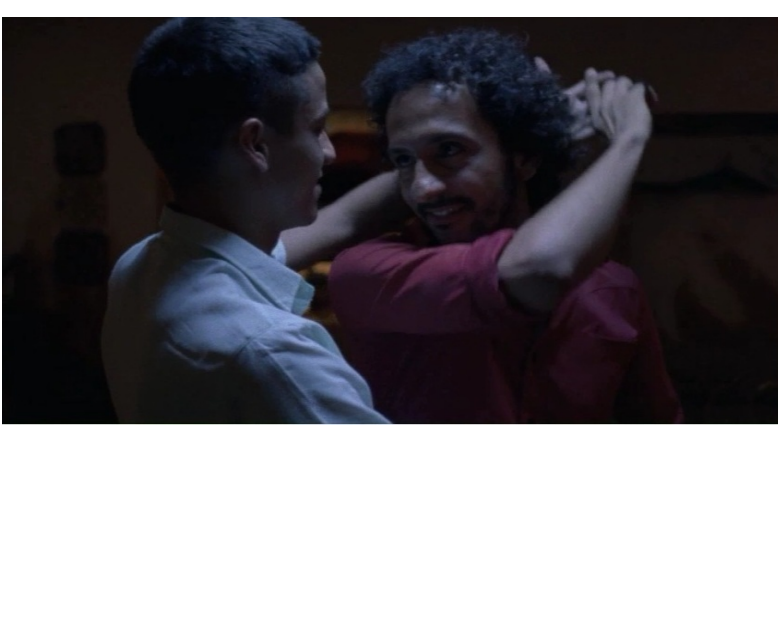
Tabela 2 - Cena 02 – O encontro de Clecio e Fininha

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	SEQUÊNCIA DE PLANOS
<p>Plano geral fechado</p> <p>Plano sequência → Plano próximo (PP)</p>	<p>Introdução da canção <i>Volta</i>, interpretada por Johnny Hooker.</p> <p>Alteração → Paulete: <i>ai, meu Deus! Jandira é doidinha, né, Arlindo? E essa cara abestalhada olhando pra mim por quê? Fininha: nem sabia... eu pensei que tu era artista.</i></p> <p>Alteração → continuação da canção <i>Volta</i>.</p> <p>Alteração → aplausos.</p>	
<p>Superclose (SCL)</p>	<p>Alteração → Clecio ao fundo: <i>sou quem dá pele ao arrepio. Arrasto do profano o sagrado e tiro de letra a letra do passado. Sou quem dá</i></p>	

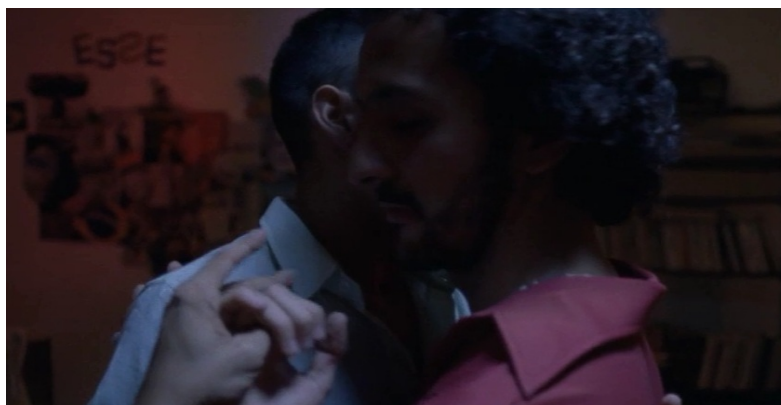
<p>Close (CL)</p>	<p><i>som aos instrumentos e mesmo antes e mesmo antes do lamento das coisas cortas de letras empoçadas. Sou eu que corto o morto e a salada das noites vadias, da província vazia e das mariposas aladas. Trago frio ao tempo e arranco vago a onda do cinema que nunca, que nunca vai ser inventado. Dou despudor ao corpo e copo aos bem-amados. Estômago ao vômito. Atropelo ao pedestre. Cansaço ao vulto na cama. Conteúdo ao oco, calado.</i></p>	
<p>Plano geral fechado</p>	<p><i>som aos instrumentos e mesmo antes e mesmo antes do lamento das coisas cortas de letras empoçadas. Sou eu que corto o morto e a salada das noites vadias, da província vazia e das mariposas aladas. Trago frio ao tempo e arranco vago a onda do cinema que nunca, que nunca vai ser inventado. Dou despudor ao corpo e copo aos bem-amados. Estômago ao vômito. Atropelo ao pedestre. Cansaço ao vulto na cama. Conteúdo ao oco, calado.</i></p>	 
<p>Plano sequência → Plano americano (PA)</p>	<p>Alteração → introdução da música <i>Esse Cara</i>, interpretada por Clecio.</p>	

<p>Close (CL)</p> <p>Detalhe (cut up)</p>		
--	--	---

<p>Plano sequência → Plano de conjunto fechado</p>	<p>Clecio: <i>Clecio. Muito prazer!</i> Fininha: <i>prazer!</i> Clecio: <i>ah, senta.</i></p> <p>Clecio: <i>então, Arlindo, como é que se chama sua namorada, a irmã de Paulete?</i> Fininha: <i>Jandira. Jandira.</i> Clecio. <i>eu ouvi... Sabia que Jandira é o nome de um poema de Murilo Mendes?</i> Gostou? Fininha: <i>de que?</i> Clecio: <i>do show, da casa, de mim...</i> Fininha: <i>é a primeira vez que eu venho num lugar assim. Gostei de você cantando. A roupa do show não te deixa com muito calor, não?</i> Clecio: <i>ou bem pensamos no calor ou bem pensamos na elegância, não é?</i> <i>É muita</i></p>	   
--	---	--

<p>Plano americano (PA)</p>	<p>Alteração → Clecio: <i>vamo dançar?</i></p>	
<p>Plano próximo (PP)</p>		
<p>Plano sequência → Plano de conjunto fechado</p>	<p>Fininha: <i>eu nunca tinha dançado assim com um homem antes.</i> Clecio: <i>eu nunca tinha dançado assim com um soldado.</i></p>	
	<p>Clecio: <i>teu cheiro é doce.</i> Fininha: <i>doce?</i> Clecio: <i>doce.</i> Fininha: <i>ta quente aqui, né?</i> Clecio: <i>servi no</i></p>	

exército, mas nunca tinha sentido esse cheiro.
Fininha: tu serviu no exército, foi?
Tu serviu mesmo, foi?
Clecio: meu pai, ele é militar. Ele achava que servindo ao exército eu ia tomar jeito. Ia virar homem. Já beijou um homem?



Alteração→
silêncio, seguido
de som de beijo.

Ao ver Paulete vestido com uma toalha de mesa para o espetáculo, na segunda cena recortada, sua expressão facial simboliza o estranhamento. Quando se manifesta verbalmente e diz: “eu pensei que tu era artista”, há, no jogo de formações imaginárias⁷, uma ruptura quanto à imagem formulada por Fininha sobre a posição-sujeito ator. A expressão de estranhamento se repete e (res)significa em outros momentos da narrativa: ao analisar o espaço do “Chão de Estrelas” e em sua fala direcionada a Clecio: “é a primeira vez que eu venho num lugar assim.”. Essas manifestações, discursivamente, revelam uma posição-sujeito que está em disjunção com o movimento artístico de resistência.

Como o processo de significação dentro das bases teóricas da AD se dá em uma rede de relações, trataremos, agora, da constituição de Clecio enquanto sujeito: ele acorda sem a interferência de um efeito sonoro, ou seja, em silêncio, mas com a luz que entra pela janela de seu quarto, o que remete a um efeito de liberdade, pois não há hora marcada para levantar e de tranquilidade para pensar e fazer o que se quer. Sequencialmente, ao falar com Paulete sobre o próximo espetáculo que a companhia teatral apresentará, o ator utiliza, no plano verbal, os substantivos “indecência”, “pecado”, “desordem” e “improvável”. Seu *corpo*, que percorre espontaneamente o mar e a areia, associado à sonoridade agitada, afirma a liberdade, também simbolizada pela praia, espaço de distração e diversão em que os sujeitos estão inseridos.

Voltemos ao plano verbal para a formulação de uma questão que norteia nossos estudos. O que significa a representação da indecência, do pecado, da desordem e do improvável em uma peça teatral, na década de 1970, no Brasil? Que sentidos esses substantivos emanam dentro do entorno sócio-histórico em que se inserem? Essas reflexões direcionarão nosso olhar para que possamos descrever o funcionamento discursivo em *Tatuagem*.

Ao acompanhar o ensaio para a peça, os gestos de Clecio afirmam o sentido artístico, marcados historicamente e acionados pela memória discursiva. O movimento corporal seguinte e o que é dito verbalmente ao fundo, “aí vem a Esperança”, revelam um não-dito: Clecio abre os braços, produzindo o efeito de sentido de passagem à personagem Esperança, como se a colocasse em evidência.

⁷ Dentro dos processos discursivos, a noção de formação imaginária diz respeito aos “lugares que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.” (Pêcheux, 1990, p. 82)

Clecio afirma a Paulete que o fazer artístico da companhia é uma forma de acordo com o futuro. Para esse tratado, os artistas “entram com a navalha”. Essa relação de sentido é recuperada posteriormente em uma das falas de Joubert. Ao afirmar que as contradições são as condições para a mudança, o professor afirma a existência de um tempo de “momento de comprar nossas roupas para o desfile que ainda está por vir.” Assim, elaboramos mais uma (possível) questão norteadora: “entrar com a navalha” e “comprar nossas roupas para o desfile que ainda está por vir” seriam formas de abrir espaço para a esperança no Brasil ditatorial?

No palco, na apresentação do primeiro espetáculo, Clecio constitui-se enquanto sujeito com o *corpo* afastado das convenções, representado por movimentos corporais de deboche em relação a soldados – roupa que se assemelha a uma farda e um quepe, que, ao ser utilizado por um artista no período ditatorial, tem seu sentido ressignificado. Tem-se, pois, um *corpo* que nega a ideologia dominante daquela época sócio-histórica e, conseqüentemente, a censura, representando o contradiscurso. Em sua fala, ao chamar o professor Joubert para o palco, faz um jogo sonoro com as palavras “palco”, “pau” e “cu”. Nesse jogo, a configuração do *corpo* dos artistas, que sobrepõem as mãos, primeiramente, no órgão sexual masculino e, posteriormente, em direção ao ânus, revela o efeito de sentido que entra em conjunção com o humor e afirma a liberdade. Elaboramos, ainda, outra reflexão acerca da formulação dos sentidos pertencentes ao nível verbal a partir da afirmação de que o espetáculo fará uma “homenagem ao Brasil brasileiro”. Nesse sentido, questionamo-nos a fim de entender as condições de produção dos enunciados (verbais e não verbais): de que forma se constituía o “Brasil brasileiro” em 1978?

Na interpretação da música *Esse Cara*, nota-se a opacidade do *corpo* no uso de roupas douradas, assim como na forma de arrumação do cabelo, nos olhares direcionados a Fininha e nos traços e gestos ligados ao efeito de feminilidade, que é afirmado, também, pelos versos finais da canção interpretada por Clecio: “ele é o homem/ e eu sou apenas uma mulher.”

A materialização do encontro das posições-sujeito revela diferentes formações ideológicas e, também, formações discursivas. Ao definir o que pode ou não ser dito, a FD, conceito retomado por Foucault (1998, p. 153-154) é “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica,

geográfica ou linguística dadas condições de exercício da função enunciativa”. Assim, a FD é responsável pelo movimento dos sentidos, que se tornam possíveis em alguns enunciados e em outros não. Fininha, ao afirmar que mora no quartel, afirma, também, seu pertencimento ao passo que Clecio simboliza surpresa pelas expressões de seu rosto e ruídos – olhar confuso e riso. Verbalmente, tem-se a polissemia do verbo “prender” na indagação de Clecio.

Os sentidos se locomovem em processos de paráfrase e polissemia. Os processos parafrásticos dizem respeito ao dizível que se mantém na história, ou seja, a memória, o retorno ao mesmo espaço do dizer. Na polissemia, há um deslocamento no processo de significação (equivoco). Assim, os processos de significação se constituem entre o mesmo e o diferente. Com isso, depreendemos que a língua está sujeita à falha, ao equivoco, que permite que os sujeitos e os sentidos se movimentem.

É porque a língua é sujeita ao equivoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso, dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento constante do simbólico e da história. É condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase e polissemia. (...) A polissemia é a fonte da linguagem, uma vez que é a própria condição de existência dos discursos, pois, se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico. (ORLANDI, 2015, p. 35-36)

Em sua pergunta, sua configuração facial – olhar fixo, mão no queixo - revela os (possíveis) atravessamentos a partir dos efeitos polissêmicos: “Fininha irá prender os artistas fisicamente enquanto agente da ditadura ou emocionalmente enquanto homem?”

O convite de Clecio para a dança é simbólico, pois é, também, um convite para que Fininha entre em conjunção com a liberdade e negue a opressão, tanto do exército quanto da sociedade em relação às questões de ordem sexual. As afirmações “nunca tinha dançado com um homem assim antes” e “e eu nunca havia dançado com um soldado” acionam a memória discursiva em relação à constituição da posição-sujeito soldado: o fato de entrar em movimento em dança com um homem e possuir um “cheiro doce” não correspondem ao *corpo-memória* que significa.

Em uma alteração visual, o *corpo* de Fininha, na praia, com movimentos leves e sutis, encontra-se interpelado pela liberdade, assim como no quintal do casarão, onde está deitado, sorrindo. A configuração de movimento em seu *corpo* materializa a disjunção com a censura. Dessa forma, o movimento que faz para entrar na fila para fumar é, também, uma movimentação de sentidos. Há, aqui, o silenciamento do efeito de censura para esse sujeito, que afirma, novamente, a liberdade. Os *corpos* dos sujeitos que estão na sala, dispostos de maneira desalinhada, produzem o efeito da multiplicidade e da desordem, enquanto Clecio assume a retração e a preocupação. A sua expressão facial é de insatisfação, desânimo. Seu rosto tenso e olhar distante promovem o efeito de disjunção com a liberdade.

As diferenças e unidades seguem constituindo e movimentando as regiões pelas quais perpassam o dito e o não-dito nos planos verbais e não-verbais do filme. Ao contar para Clecio que viu Fininha atuando repressivamente, Deusa afirma: “eu não quero filho meu andando com gente que sai pra reprimir não, sabe? A gente não é contra essa merda? Não quero filho meu andando com soldado.” e marca discursivamente sua posição contrária em relação ao regime militar. Diante dessa informação, a configuração do *corpo* de Clecio nega a conduta de Fininha naquela situação determinada. Nesse momento, podemos fazer uma reflexão sobre as constituições e filiações de Fininha: ao mesmo tempo em que simboliza a repressão, o soldado é, também, reprimido dentro do quartel: sua relação com Gusmão, materializadas nas cenas pela retração de seu *corpo* e o fato de o sargento tirar seu cargo interno dentro do quartel por estar em companhia dos artistas do “Chão de Estrelas” produzem esse efeito. O rosto de Clecio, marcado pelo choro, depois de descobrir a traição de Fininha e o efeito sonoro produzido pela música *Álcool* simbolizam o estado de angústia em que se encontra. Fininha, ao questionar a existência do pecado, passa a questionar a ordem, valor em que estava inserido, e passa a entrar em conjunção com o desejo, com a liberdade, materializado, ainda, pelo seu desejo de ficar em Recife. O movimento sobre a subjetividade é marcado também na afirmação que Clecio, conversando com Paulete, faz sobre Fininha. Ao dizer que o soldado “tá começando agora”, evidencia-se que o soldado está em posição de saída da ordem, da censura e inicia uma afirmação da liberdade.

Sob um “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas,

polêmicas e contra-discursos.” (PÊCHEUX, 2014, p. 50), a censura opera na negação da alteridade, e os sentidos circulam por diferentes formações discursivas. O silêncio condiciona a mobilidade do dizer para que o sujeito, ao se inscrever nas regiões do dizível, signifique. Assim, as performances artísticas são formas de escapar do silêncio imposto pela censura ditatorial para que o *corpo* em sua função social signifique. Assim, segundo Orlandi (1995, p. 106) “O implícito é o não-dito que se define em relação ao dizer. O silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído.”


Como “todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes” (Pêcheux, 2015, p. 82), os sentidos são determinados pela inscrição do sujeito na língua e na história. Ao reler Althusser (1980), Pêcheux (2014) teoriza que a ideologia está presente num processo de constituição de sentidos e de subjetividade, operando como uma interpelação. Nesse processo, os esquecimentos são da ordem da constituição subjetiva. Eles são, pois, estruturantes. Esquece-se o que já foi dito para que, no processo de identificação de determinado discurso, constitua-se sua subjetividade. Para Orlandi (2015, p. 31), o interdiscurso é “todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos.”, isto é, para que signifiquem, é preciso que já façam sentido.

Se é verdade que a ideologia “recruta” sujeitos entre os indivíduos (no sentido em que os militares são recrutados entre os civis) e que ela os recruta a *todos*, é preciso, então, compreender de que modo os voluntários são designados nesse recrutamento, isto é, no que nos diz respeito, de que modo todos os indivíduos recebem como evidente o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem (do que eles querem e do que se quer lhes dizer), enquanto “sujeitos-falantes”: compreender realmente isso é o único meio de evitar repetir, sob a forma de uma análise teórica, o “efeito Münchhausen”, colocando o sujeito como origem do sujeito, isto é, no caso de que estamos tratando, colocando o sujeito do discurso como origem do sujeito do discurso. (PÊCHEUX, 2015, p. 144)

3.3 EFEITOS METAFÓRICOS E METONÍMICOS DO *CORPO*

Trataremos nesta subsecção de dois processos discursivos acerca da constituição social do *corpo*: efeitos metafóricos e o processo de metonimização na circulação de sentidos.

De acordo com Ducrot e Todorov (1982, p. 417),

<p>Close (CL)</p>	<p>Detalhe (cut up)</p>	 <p>Clecio: <i>como eu sou baratinho.</i></p>
-------------------	-------------------------	--

Fonte: a própria autora.

Pensamos, ao trazer esses processos para nosso material, em alguns efeitos que possam contribuir com a circulação dos sentidos. Assim, olhos, mãos e pernas significam. A mão de Paulete, que se movimenta para frente, é uma metonímia do corpo que se move em direção ao que “está por vir”, como declama, ao fundo, Joubert. Ao promover a descrição da inscrição subjetiva desses indivíduos que são reprimidos pelos tempos da ditadura, a mão em movimento para frente é simbólica e

produz o efeito que visa à direção ao futuro. Os olhares trocados entre Clecio e Fininha simbolizam seus afetos. Após passar a noite com Clecio, Fininha vê Recife por trás das grades da janela. A liberdade é, assim, negada e afirmada: seus olhos, que contemplam a cidade, afirmam a liberdade, enquanto seu *corpo*, marcado espacialmente atrás das grades da janela, a nega.

Nesse sentido, para Courtine e Haroche (1995, p. 201-202), “O rosto é assim metonímia da alma, a frágil porta de sua morada, o acesso – como uma janela entreaberta – por onde contemplá-la, mas por onde igualmente pode surgir de repente a via das paixões.”

Joanilho (2005) formula reflexões acerca da constituição de um lugar para a metáfora na construção dos efeitos de sentidos na busca de identidade de sujeitos. A prática do processo metafórico auxilia na construção de um espaço para que o sujeito signifique no sentido de indicar um pertencimento.

Fininha, ao marcar seu corpo com a tatuagem, marca-se, também, na história, pois promove a simbolização de seu encontro com Clecio, com o “Chão de Estrelas”, ou seja, com a diferença, com outras formações discursivas, outros sentidos, o que significa em seu processo de constituição subjetiva. Essa marca, que transcende o aspecto físico, significa também na fala de Tuca sobre a procura de emprego de Fininha: “pra quem tem tatuagem é mais difícil.”

Segundo Lacan (2008, p. 201-202),

o irreal se define por se articular ao real de um modo que nos escapa, e é justamente o que exige que sua representação seja mítica, como a fazemos. Mas, por ser irreal, isso não impede um órgão de se encarnar. Eu lhes dou já sua materialização. Uma das formas mais antigas de encarnar, no corpo, esse órgão irreal, é a tatuagem, a escarnificação. O entalhe tem muito bem a função de ser para o Outro, de lá situar o sujeito, marcando seu lugar no campo das relações do grupo, entre cada um e todos os outros. E, ao mesmo tempo, ela tem, de maneira evidente, uma função erótica, de que todos aqueles que abordaram sua realidade se aperceberam.

Assim, a partir dessa escarnificação, os sentidos deslocam-se, também, para Clecio: sua expressão, que, em um primeiro momento, é de desinteresse, se altera quando vê a marca de Fininha, que, além de física, é um acontecimento discursivo. Sua mão sobre a tatuagem e a própria marca na pele de Fininha indicam, também, um processo metonímico do *corpo*, pois a tatuagem, localizada em uma região específica – o peito – e o movimento de carícia das mãos constituem os sentidos. A

mão de Clecio se marca metonimicamente em outros momentos da narrativa. Ao segurar o rosto de Fininha, após questioná-lo sobre seu envolvimento com o sargento, sua mão entra em marcação também ideológica, historicamente marcada, simbolizando, em possível leitura, a repressão diante da afirmação de liberdade de Fininha. Posteriormente, os artistas do “Chão de Estrelas” são escondidos por sua mão. Ao abri-la, os artistas voltam a aparecer. Consideramos, aqui, a metonimização do silenciamento frente ao deboche, arte e à resistência. Para Goliot-Lété e Vanoye (1994, p. 64-65),

A compreensão da metáfora baseia-se na analogia de sentido que existe entre o termo atualizado e o termo ausente que substituiu. No cinema, são as imagens que desfilam e não as palavras. O efeito metafórico pode ser gerado da sucessão de imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o sentido literal.

Em processos metafóricos do *corpo*, seguimos as ideias de Pêcheux e Fuchs (1997, p. 244), que o concebem como uma forma

de liquidar o próprio par núcleo/periferia, considerando a metáfora como o transporte entre dois significantes, constitutivo de seu sentido, e a orientação des-equalizante desta relação como a condição de aparecimento do que, em cada caso, poderá funcionar como ‘sentido próprio’ ou como ‘sentido figurado’.

Fininha, ao vestir a máscara enquanto fala com Clecio, tem sua voz sufocada. Esse sufocamento remete aos efeitos de sentido promovidos pelos discursos da censura e da repressão do/no regime militar: assim como a máscara sufoca a fala de Fininha, a repressão da ditadura sufoca e silencia discursos de resistência ao governo.

Em um dos espetáculos, Marquinho veste-se com roupas que ressignificam as vestes do Papa. Ao ficar nu, o ator entra em conjunção com a liberdade, trazendo “despudor ao corpo”. A voz de Clecio ao fundo narra: “Sou eu que corto o morto e a salada das noites vazias, da província vazia e das mariposas aladas.” Considerando a falta como condição para a metáfora, entendemos esse enunciado enquanto efeito que remete aos artistas silenciados.

As formas de metaforização e metonímia, ao produzirem sentidos, entram em relação com o silêncio. Para que possam significar, diz-se de outro modo. Dessa forma, os efeitos de sentido vão se constituindo na região do não-dizível. Daí a importância do simbólico, do *corpo*, do gestual.





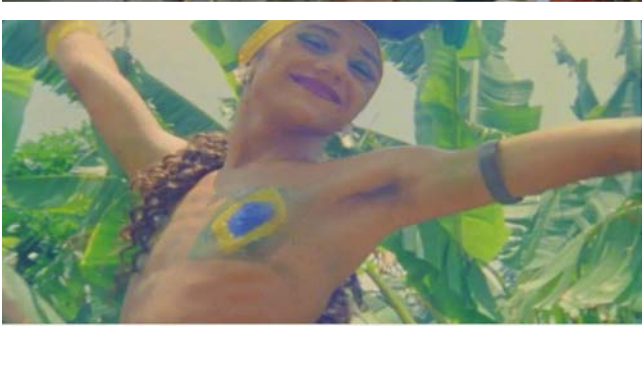
3.4 O ESPAÇO COMO CONDIÇÃO DE SIGNIFICAÇÃO DO CORPO






O espaço também significa. No primeiro plano da primeira cena apresentada neste trabalho, a tela escura com estrelas estampadas, junto ao efeito sonoro que se assemelha a um toque de recolher, produz sentido: têm-se as estrelas sobre um fundo preto, cuja constituição, historicamente, carrega efeitos negativos, de opressão, assim como o som emitido. No plano verbal, já é possível formular sentidos por meio da fala de Clecio, ao apresentar a companhia “Chão de Estrelas”: “aqui no reino do espetáculo todo mundo faz parte dessa alegria. Por isso, a nossa arma é o deboche! (...) a noite que abala todo o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade. O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o estúdio 54 da favela. Bem-vindos ao Chão de Estrelas!”. Formulação cuja constituição se dá, ainda, pela sequência de cenas do espaço: arara com roupas penduradas e microfone posto ao palco, características de um ambiente artístico resgatadas na rede da memória discursiva.

28 planos



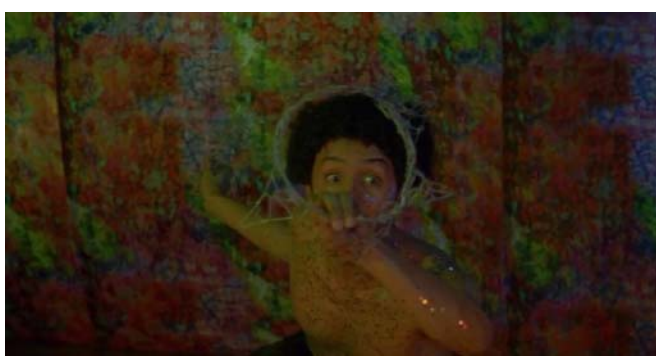


Resumo da sequência – Após uma apresentação, o espetáculo é censurado pelo governo. Diante da proibição, os artistas do “Chão de Estrelas” procuram o delegado, que se nega a permitir as apresentações. Os artistas repetem a performance censurada, e os militares invadem a casa de shows.

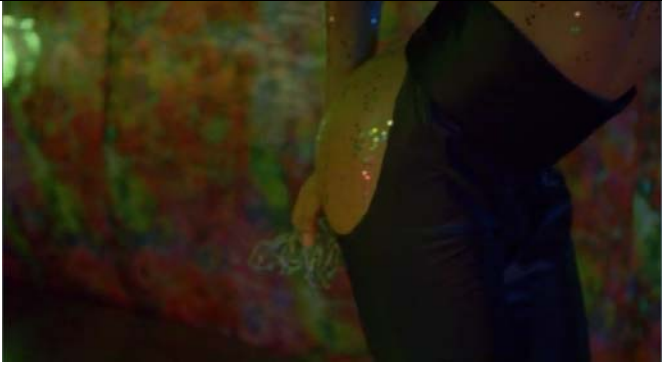




Tabela 04 – Cena 04 - Resistência


TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	SEQUÊNCIA DE PLANOS
Plano médio	Soninha: <i>gente, proibiram o espetáculo.</i>	
Close	Delegado: <i>num tem mais, nem meio mais. O Joubert ligou, aquele seu amigo delegado também ligou. Não posso fazer nada. A ordem veio de cima! Cês exageraram, não foi?</i>	
Plano conjunto aberto	Clecio: <i>mas, Gildo, tu nem fosse ver o dia do ensaio que a gente marcou.</i> Soninha: <i>foi isso ou não foi, hein?</i> Delegado: <i>que história é essa? Cês vêm aqui me pressionar. É isso?</i>	
Close	Cês <i>tão me ameaçando?</i> Soninha: <i>Calma, ó... olha só. A gente só quer que cês vão lá, assiste o espetáculo, diz o que é pra tirar que a gente tira. A gente podia tentar resolver isso de outra forma. Sei lá, a gente marca um dia, vocês vão lá...</i>	
Plano médio	Delegado: <i>desculpe. A ordem veio de cima. Não há mais sob hipótese alguma esse espetáculo no Chão de Estrelas. Acabou!</i>	

<p>Plano aberto</p>	<p>geral</p> <p><i>Olha o que tem escrito aqui: flagrante atentado contra os valores da pátria, da família, do pudor... Alteração → balbucio de algumas palavras</i> <i>Delegado: escuta! Aprende a escutar! Na ponta da lança, essa pecinha, tem suas apresentações suspensas de forma irrevogável e irrecorrível.</i></p> <p>Efeito sonoro: samba.</p>	 
<p>Plano fechado</p>	<p>geral</p> <p><i>Alteração → Joubert ao fundo: estamos aqui hoje para definirmos juntos a cicatriz que queremos. Estamos aqui hoje para perder o juízo. Juntos com o carpinteiro, com o travesti, com a menina das pernas finas que vende flores na entrada do Chão de Estrelas. Estamos aqui hoje para apostar na certeza do castigo em oposição ao acaso de nossos atos</i></p>	 
<p>Close (CL)</p>	<p><i>Alteração → gritos da plateia.</i> <i>Joubert: estamos aqui hoje para estrear o fim e inaugurar o futuro! E esgotar a teia preservativa do medo e colocar todos os cus na reta. Esses são os</i></p>	

Plano conjunto aberto	<p><i>nossos únicos meios e esse é o meu princípio e será assim: fim!</i> Alteração → aplausos e gritos da plateia.</p> <p>Introdução de efeito sonoro de samba.</p>	
Plano conjunto fechado		
Plano médio (PM)	<p>Alteração → ruídos de motor.</p>	
Close (CL)		
Superclose (SCL)		

Plano próximo (PP)		
Plano inteiro (PI)		
Plano médio (PM)	<p>Clecio: <i>mas, afinal, o que diabos é liberdade? Será que é aquilo que eu sempre faço quando sempre quero? Ou é aquilo que me quer? E aí eu faço na hora que quero. O espetáculo está terminando. A lua anunciando o fim e eu me pergunto: e democracia? Que porra é democracia? Democracia é liberdade? Democracia tem símbolo?</i> Plateia: <i>cu!</i> Clecio: <i>apressadinhos! Olhe que apressado come cru, viu. E outras coisas também. Posso terminar?</i> Plateia: <i>pode!</i> Clecio: <i>a liberdade tem símbolo?</i> Plateia: <i>tem! O símbolo da liberdade é o cu, que todo mundo tem!</i> Clecio: <i>o símbolo da liberdade é o cu, que é democrático e todo mundo tem!</i> Alteração → introdução da Polka do Cu.</p>	
Detalhe (cut up)		
Plano próximo (PP)		

<p>Detalhe (CUT up)</p>		
<p>Plano próximo (PP)</p>		
<p>Plano geral aberto (PGA)</p>	<p>Alteração → ruído dos motores dos carros.</p>	
	<p>Alteração → coisas quebradas e gritos</p> <p>Alteração → silêncio.</p>	 

<p>Plano geral fechado</p>	<p>Alteração → ruídos de guitarra.</p>	
--------------------------------	--	---

Fonte: a própria autora.

A sequência de cenas do filme que dão corpo às paisagens de Recife, como o coqueiro e o por do sol, também produzem efeito de conjunção com a liberdade, assim como a representação do ambiente do “Chão de Estrelas”, determinado por luzes e cores, artes. A representação desses espaços pertence a uma formação discursiva que permita essa leitura, isto é, uma formação discursiva ligada à arte que revela um discurso de oposição à censura. As cores também significam, pois seus efeitos de sentido são constantemente resgatados pela memória discursiva.

O quartel, por sua vez, é representado pelo branco, e a característica que se faz marcante nesse espaço é a ordem das camas, da linearidade com que se posicionam os sujeitos. Já a o interior é representado por meio de efeitos sonoros calmos, e a cenografia que compõe a casa da família de Fininha não é composta

casualmente, pois simboliza a tradição e a simplicidade: os quadros pendurados na parede, a figura de tia Zózima, que segura um terço em suas mãos, o ritual de esperar para comer em silêncio. Fininha, ao manifestar seu desejo de ficar em Recife, afirma os sentidos que são produzidos gradualmente no espaço urbano. A capital, para ele, simboliza o lugar em que são silenciados os sentidos. Ao inserir-se nos espaços do “Chão de Estrelas” e da casa onde moram os artistas, há um processo de deslocamento de significação de Recife, que passa a ser o lugar da voz e da manifestação.

Nas ruas de Recife, dois momentos simbolizam esse deslocamento do modo de significar a cidade. O que significa naquela determinada conjuntura histórica a marcação “perigosa”, como afirma a música cantada pelo “Chão de Estrelas” em seu desfile? Nos anos de chumbo, tudo que desafiava a ordem, as regras tradicionais impostas pelos conservadores era imoral. Dessa forma, as vozes dos discursos da resistência à ditadura militar simbolizam perigo, materializado na fantasia de Paulete.

Os carros dos militares, de expressão facial séria, indicam movimento em direção ao espetáculo. O movimento dos carros, assim como o efeito sonoro que produz, desloca os sentidos. Os gritos que seguem à invasão dos soldados simbolizam, discursivamente, o silenciamento dos sentidos que eram censurados naquela condição de produção específica, de acordo com a regulamentação da FD dominante, e nega-se a liberdade. Dessa forma, marca-se historicamente a censura sobre aquela identidade social de resistência, materializada também pela tela preenchida pela cor preta, que, no espaço interdiscursivo, é carregada negativamente, após a invasão militar no espaço artístico.

No acontecimento dos espetáculos, o “Chão de Estrelas” configura-se enquanto um espaço de afirmação da liberdade. As cenas com as performances que trazem a nudez do *corpo* significam. Em um dos espetáculos, os artistas encenam um atravessamento ideológico de valores materializados por um anjo e um demônio. Clecio, em sua performance, afirma que fará o “ônibus da felicidade” e, em seguida, vira-se de costas para o público e posiciona sua mão em seus glúteos. O movimento dos atores de cobrir os olhos e os ouvidos diante do dizer “disfarça! Aí vem a Esperança” indica os efeitos de censura e silenciamento nas condições de produção determinadas. A configuração do *corpo* do ator que representa a Esperança significa no espaço e entorno sócio-histórico, abrindo possíveis leituras sobre a esperança

que se tinha em sair de um governo imposto: está enfaixado, com sangue. Discursivamente, aquela era a situação em que se encontrava a esperança brasileira. Seguido de risos da plateia, os dizeres “Brasil, o país do futuro” ressignificam a frase “Brasil, ame-o ou deixe-o”.⁸ Dessa forma, afirmar o Brasil enquanto país do futuro é afirmar discursos de resistência, de expectativa por tempos que afirmem a liberdade, enquanto os verbos no modo imperativo “ame” e “deixe” são empregados no presente, ou seja, no período ditatorial.

Com os efeitos da trilha sonora *Polka do Cu*, música que faz direta alusão ao ânus, desloca-se a referência do campo biológico para o social. No decorrer da performance, Clecio apropria-se de elementos como uma cora e uma tocha, simbolizando a estátua da liberdade. Fizemos, aqui, duas importantes formulações: o refrão “tem cu, tem cu, tem cu” aproxima-se sonoramente da expressão inglesa *thank you*. Assim, se pensarmos no momento histórico em que os discursos circulam, o enunciado verbal direciona, ironicamente, seu agradecimento aos Estados Unidos da América, país que apoiou o golpe militar no Brasil. Outra possível formulação diz respeito ao *corpo* enquanto simbolização da estátua da liberdade, reafirmada na fala de Clecio, após a proibição do espetáculo. Ao questionar o que é liberdade e o que é democracia, configura seu *corpo* novamente com a coroa e a tocha, simbolizando o monumento norteamericano. Em resposta, o público afirma que “o símbolo da liberdade é o cu e todo mundo tem!”. Clecio, então, confirma que “o símbolo da liberdade é o cu, que é democrático e todo mundo tem.”, afirmando, também, o desejo de que haja liberdade para todos de forma democrática.

A partir da proibição, os sentidos, que eram possíveis até certo momento, até cumprir os limites do que poderia ser dito naquela condição específica, foram silenciados. Assim, a censura opera nessas circunstâncias: o dizível, conteúdo do espetáculo, é censurado pela formação discursiva dominante naquela condição de produção. Ao silenciar determinados sentidos e formulações, os militares, representantes da ideologia dominante, cumprem com suas determinações sociais de violência e repressão enquanto ARE (Aparelho Repressivo de Estado).⁹

⁸ Slogan de caráter ufanista utilizado durante o regime militar. Consideramos, assim, essa frase como uma forma de silenciamento, já que o efeito de sentido que se produz é o de que ou se entra em conjunção com a ideologia dominante ou deixa-se o país.

⁹ ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Lisboa: Presença, 1980.

Althusser (1980), em sua releitura da teoria marxista, diferencia os Aparelhos Ideológicos de Estado dos Aparelhos Repressivos de Estado. Segundo o autor, há um aparelho repressivo de Estado e uma pluralidade de aparelhos ideológicos. A primeira grande diferença se dá na forma de dominação: no primeiro, tem-se a dominação do estado ao público e, no segundo, ao privado, como as igrejas, partidos políticos, família etc. É importante diferenciar a forma como esses aparelhos de dominação operam: o ARE funciona por meio da violência, enquanto os AIE, pela ideologia. Entretanto, não há um aparelho puramente repressivo, pois também funciona por determinada ideologia a fim de buscar a reprodução dos valores que carregam. Os AIE também não funcionam puramente pela ideologia: ela o determina predominantemente, mas, em segundo plano, também opera com violência. Há, portanto, um duplo funcionamento da repressão e da ideologia nesses aparelhos. O que determina a classificação dos aparelhos de Estado é a forma como um se sobressai ao outro.

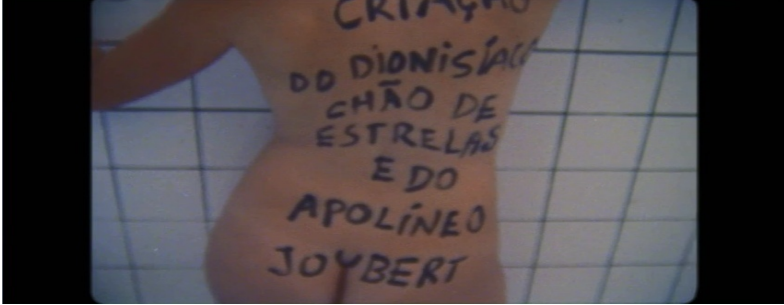



Após a invasão militar, o quartel, com suas camas sempre alinhadas, condiciona o *corpo* social de Fininha, alterando-o de um estado de afirmação da liberdade ao participar do espetáculo, materializada pela expressão facial de satisfação, à apreensão e ao estado de espera para deixar o espaço. Esse efeito se reafirma no plano sonoro pelo som agudo de guitarra, indicando força e truculência.




O silêncio remete aos não-ditos, às vozes sociais trazendo a questão de dominação vs. resistência. A relação com o que se pode dizer é modificada quando há a censura, pois não se trata mais do dizível permitido pelas formações discursivas, ou seja, no campo sócio-histórico, porque há uma proibição. Assume, assim, o lugar que lhe cabe para produzir sentidos, afetando a identidade do sujeito.


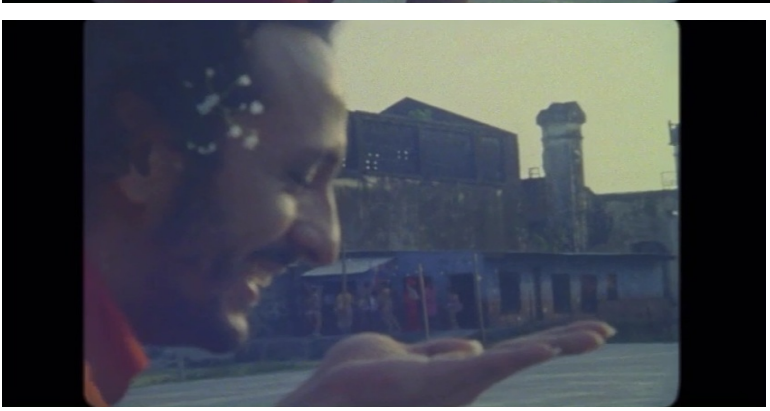


15 planos

Resumo da sequência – Os artistas se reúnem em um evento para assistir à estreia do documentário do professor Joubert.

Tabela 05 - Cena 05 - Futuro

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	SEQUÊNCIA DE PLANOS
<p data-bbox="225 416 341 506">Detalhe (CUT up)</p> <p data-bbox="225 757 400 831">Plano médio (PM)</p> <p data-bbox="225 1077 400 1151">Plano geral aberto</p> <p data-bbox="225 1491 376 1518">Plano médio</p>	<p data-bbox="427 416 580 472">Alteração → música.</p> <p data-bbox="427 674 628 1585">Alteração → voz de Joubert ao fundo: <i>A porta para o futuro foi escancarada por experiências contínuas e quando todos os jovens estiverem velhos e todas as dores estiverem contidas, estamos no futuro. Estamos dando um role no futuro com aquilo que o homem-nino vai ver e trazer até varrida pra baixo das ideias mesquinhas das divisões comuns z.</i></p>	   

Superclose (SCL)		 A close-up shot of a young boy with dark hair, looking slightly to the right. He is wearing a light-colored shirt. The background is a blurred outdoor setting with green foliage and a blue sky.
Plano aberto		 A wide shot of a person in a white, full-body costume with a white mask, standing in a field of green plants. The person is holding a white object. The background is a dense field of green foliage.
	Alteração: introdução da música <i>Bandeira Branca</i>	 A medium shot of several people in colorful costumes dancing in a field. One person in the foreground is wearing a yellow and red costume. Another person in the background is wearing a white costume with a red mask. They are all smiling and appear to be in a festive mood.
Close (CL)		 A close-up shot of a man's face, smiling broadly. He is wearing a white headband with a blue and silver pattern. The background is a blurred outdoor setting with a white structure.

<p>Plano sequência → Plano próximo (PP)</p>		
<p>Close (CL)</p>	<p>Alteração → voz de Joubert ao fundo: <i>E aqui, no olho do futuro, começa nossa não-história. Aqui, começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo.</i></p>	
<p>Detalhe (CUT up)</p>	<p>Alteração → segue a música <i>Bandeira Branca.</i></p>	
<p>Plano médio (PM)</p>		



Fonte: a própria autora.

O silêncio fundador é o princípio da significação. Em um movimento contínuo, não há a possibilidade de não significar. Ao dizer-se algo, há o apagamento de outros possíveis dizeres. Como afirma Orlandi (1995, p. 87)

É, entretanto, porque o silêncio significa em si que se pode explicar a política do sentido. Com efeito, é a hipótese do silêncio fundador que faz que “não-dizer” tenha um sentido.

A censura joga com o poder-dizer impondo um certo silêncio. Entretanto, como o silêncio significa em si, à “retórica da opressão” – que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos – responde “retórica da resistência” fazendo esse silêncio significar de outros modos” (ORLANDI, 1995, p. 87)

O movimento da linguagem nas diferentes formações discursivas muda os efeitos de sentido. A relação com o dizível em *Tatuagem* é, constantemente, modificada pela censura. Os espetáculos, na condição em que aconteciam, inscrevem-se na relação dos sujeitos com o poder-dizer. Assim, os sentidos apagados dizem respeito à formação discursiva que se quis silenciar. Portanto, dizer e silenciar são inseparáveis.

No entanto, há um aspecto interessante a observar em relação a esse mecanismo da censura. Como, no discurso, o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo, ao se proceder desse modo se proíbe ao sujeito ocupar certos “lugares”, ou melhor, proibem-se certas “posições” do sujeito.” (ORLANDI, 1995, p. 78)

O processo discursivo encontra-se na historicidade. O silêncio, em sua materialidade significativa, rege os processos de significação. É preciso distinguir o silêncio da noção de implícito, pois o silêncio tem sua própria forma de significar, já que não depende das palavras expostas verbalmente e nem é transparente.

Para Orlandi (1995, p. 82) a forma de autoritarismo é considerada uma “narcisia social”, pois, a partir dos meios de força, procura impor um sentido único para toda a sociedade. O silêncio é, assim, condição de significação. O não-dizer está ligado à história e à ideologia.

A censura é produção histórica, e o silenciamento provoca a limitação do sujeito. O silêncio dá condição para a movimentação do sujeito (silêncio fundante) e, conseqüentemente, do discurso. Assim, trabalha-se com pares: diferença e unidades, pois o sentido se dá nas relações. A inscrição de sujeitos em diferentes formações discursivas constitui a região do dizível. A formação discursiva evoca o outro sentido, aquele que ela não significa. Daí surge a necessidade do equívoco, do movimento, do silêncio, que é fundador do não-dito e permite a possibilidade do trabalho com a contradição discursiva. Ele não é tomado como vazio. Ele é significante.

compreender o que é efeito de sentidos, em suma, é compreender a necessidade da ideologia na constituição dos sentidos e dos sujeitos. É da relação regulada historicamente entre as muitas formações discursivas (com seus muitos sentidos possíveis que se limitam reciprocamente) que se constituem os diferentes efeitos de sentidos entre locutores. (ORLANDI, 1995, p. 21)

Como forma de resistência, a brasilidade é (re)afirmada pelo *corpo* indígena, as vestimentas que nos remetem à imagem de Carmem Miranda e pelo efeito sonoro do samba. A configuração da fantasia do homem de lata remete ao futuro, valor desejado, também, pela fala de Joubert em: “Estamos aqui hoje para definirmos juntos a cicatriz que queremos [...] para apostar na certeza do castigo em oposição ao acaso de nossos atos.”

Ao questionar a existência do futuro, o professor aponta sua câmera para frente, resignificando esse posicionamento, antes ocupado pelas armas apontada pelos militares. Nesse sentido, o enunciado “estrear o fim e inaugurar o futuro e esgotar a teia preservativa do medo e colocar todos os cus na reta” remete ao fim dos tempos da ditadura e o início de uma nova era, tempos de paz, de esperança e de democracia, a “não-história”, significada sonoramente por *Bandeira Branca*.

Os dizeres não pertencem aos sujeitos. Sua forma de significar se dá pela história e pela língua. Por isso, estabelece-se uma relação entre o já-dito e o que está se dizendo na atualidade, existente, segundo Orlandi (2015), no **interdiscurso e intradiscurso**. A formulação dos sentidos se faz na relação estabelecida com o interdiscurso, com a memória. Os dizeres significam pela sua formulação e pela historicidade, pela atualidade e pela memória. Assim, a não-história produz os efeitos de sentido dentro daquilo que determinada formação discursiva permite que signifique na conjuntura sócio-histórica, o regime militar. Assim, nessa condição de produção discursiva, o silenciamento determina os limites do sentido. O sujeito, determinado por suas formações discursivas, sofre processos diferentes de individualização. Censura-se a liberdade de ser, de manifestar-se, ou seja, o *corpo* que age democraticamente. A não-história, na regularização do discurso, resignifica no campo de suas reformulações. Dessa forma, os acontecimentos históricos inscrevem-se em um espaço em que cabe o funcionamento da memória.

Do ponto de vista discursivo, o implícito trabalha então sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção, sob a restrição “no vazio” de que eles respeitem as formas que permitam sua inserção por paráfrase. Mas jamais podemos provar ou supor que esse implícito (re)construído tenha existido em algum lugar como discurso autônomo. (ACHARD, 2015, p. 13)

Segundo Achard (2015), a materialidade da memória se constitui a partir da estruturação discursiva. Falar de memória é, pois, falar, também de esquecimento, de silêncio, da não-história, silenciada em determinado momento sócio-político e passível de (re)significar em outros momentos e produzir outras formas de sentidos. Assim, a não-história nega a história não oficial e abre espaço para o futuro, para o que está por vir. A não-história, que indica o fim da ditadura, que não será escrita pelas determinações do Estado, mas pelos sujeitos com as determinações do futuro.

4 CONSIDERAÇÕES

Tomando *corpo* e *imagem* como discurso, vimos que corpos distintos representam diferentes ideologias e formações discursivas. Segundo Orlandi (2012, p. 96), “o corpo é algo que possui massa, ocupa lugar no espaço (concebido em sua materialidade) e está sujeito à ideologia, pela constituição do sujeito. (...) diríamos em modo parafrástico: o corpo não fala, ele significa.”. Dessa forma, os sentidos, em sua incompletude e na opacidade de seus movimentos, estão passíveis ao equívoco, portanto, não são fixos e sempre podem ser outros, ou seja, podem significar de outra forma, sob outras condições sócio-históricas. Nesse trabalho que nos propomos realizar, buscamos considerar como a historicidade dos sentidos opera sobre lugares previamente determinados atentando-nos para a construção de posições-sujeito soldado e artista. Ao afirmar que não existe prática sem sujeito, Pêcheux (2014, p. 197) sustenta que “toda prática discursiva está inscrita no complexo-contraditório-desigual-sobredeterminado das *formações discursivas* que caracteriza a instância ideológica em condições históricas dadas.” Assim, “o interdiscurso determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos ‘em plena liberdade’”. (PÊCHEUX, 2014, p. 199)

Acreditamos que o estudo que se faz desses efeitos faz-se presente em nossa sociedade. Pensar a relação existente entre censura e liberdade não é possível apenas em conjunturas marcadas por governos militares: pode-se pensar nessa dualidade em situações atuais, por exemplo. Assim, novas pesquisas poderiam surgir nesse sentido na medida em que o trabalho com o *corpo* e a *imagem* poderia ser adotado sob perspectivas sociais, artísticas, textuais etc.

Em nosso trabalho, traçamos alguns caminhos sobre as questões da subjetividade a partir do estudo da materialidade cinematográfica para descrever como o *corpo* representado em *imagem* representa posições sujeito inscritas sócio-historicamente. No dispositivo de interpretação, notamos como a descrição dos planos auxilia no processo de compreensão de efeitos metafóricos e metonímicos do *corpo* na constituição da subjetividade de sujeitos. Entretanto, esses efeitos encontram-se em movimento na história e são, assim, determinados pelo entorno.

É importante ressaltar que as considerações esboçadas não são tomadas como verdadeiras e únicas, isto é, os efeitos de sentido, que circulam na história,

não são prontos. Ao trabalhar com a opacidade dos sentidos, deixando a evidência de lado, a Análise de Discurso de linha francesa trabalha com os possíveis dizeres que significam sócio-historicamente na sociedade. Esse efeitos

são impostos não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. Dito de outra forma, eles se impõem àquele que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação discursiva, ao mesmo título que as outras dimensões da discursividade. (MAINGUENEAU, 1997: 46)

Destacamos, também, que nosso estudo tomou como ponto de partida o entorno sócio-histórico, isto é, as condições de produção, na determinação dos (possíveis) dizeres. Nesse sentido, as descrições aqui efetivadas no que concerne à inscrição material do *corpo* e seu reconhecimento operado pela memória, que ocorre no espaço interdiscursivo, assim como a presença de diferentes cores, formas e representações de espaço foram possíveis porque as condições de produção que determinam os dizeres assim permitiram. Com isso, esperamos contribuir com os estudos discursivos a partir do pensamento de que o *corpo* e a *imagem* em sua materialidade inscrevem-se também em determinações históricas. Tomamos, então, o corpo representado na *imagem* opaca e muda (Pêcheux, 2015) porque a tomamos não enquanto texto legível em sua transparência, mas atravessada e constituída em sua materialidade.

A memória, então, não é concebida

Como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricas e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (PÊCHEUX, 2015, p. 50)

Assim, pensando nas relações com o poder, com a censura, com a liberdade e com a arte, verificamos como os *corpos sociais* são afetados e significam na e pela história em um processo que está em constante movimento.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, P. et al. *O papel da memória*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2015.
- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Lisboa: Presença, 1980.
- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In. AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 5.ed. Campinas: Papyrus, 2007.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconofagia*. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Luciene Jung de. Olhar e imagem: construções basculantes do sujeito na cultura. In: Ferreira; MCL; Indursky, F. ;Mittmann, S.. (Org.). *O Acontecimento Discursivo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 2013, p. 150-157.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, 1995

DUCROT, O. TODOROV, T. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

FARACO, C. A. *Linguística Histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *Elementos de Análise do Discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: MOTTA, Manoel Barros (Org). *Ditos e Escritos II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: Atualização e perspectivas (1975). In: GADET & HAK (Orgs.). *Por uma Análise Automática do Discurso*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997.

GOLIOTLÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. *As metáforas da língua nacional*. 2005. 227 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LACAN, Jacques. O inconsciente e a repetição. In: _____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAGAZZY, Suzy. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. *RUA*. 2010, n. 16, v. 2.. p. 172-183.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. Primado do Interdiscurso. In: *Gênese dos Discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. O *ethos* na análise. In: AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3.ed. Campinas: Pontes, 1997.

MARTELOTTA, Mario Eduardo. *Manual de Linguística*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

- METZ, C. *A Significação no Cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MUSSALIM, F. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, F; BENTES, A. C. (Orgs.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. (v. 2). 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- NEIVA JUNIOR, Eduardo. *A Imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.
- _____. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.
- _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2007.
- _____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. *Rua*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 35-47, 1995.
- _____. *O que é Linguística*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PÊCHUEX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5. ed. Campinas: EdUnicamp, 2014.
- _____. Papel da memória. In: ACHARD, P. (et al). *Papel da memória*. Campinas: Editores, 2007. p. 49-57.
- _____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 27. ed. São Paulo: Culturix, 2006.
- TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. REC Produtores Associados, 2013. 1:50:31
- VILLA, Marco Antonio. *Sociedade e História do Brasil: a ditadura militar*. Brasília: Teotônio Vilela, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.