

*ERICH LIE GINACH*

DISCURSO, SILENCIAMENTO E ALTERAÇÃO MATERIAL  
NO FILME *DEUS É BRASILEIRO*

*Dissertação apresentada ao Curso de  
Linguística do Instituto de Estudos da  
Linguagem da Universidade Estadual de  
Campinas como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Linguística.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suzy Lagazzi-Rodrigues*

UNICAMP  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2005

## RESUMO

Esta pesquisa, tomando como referencial teórico a Análise de Discurso de linha materialista, com o filme *Deus é Brasileiro* se dispôs a trazer para a prática analítica a materialidade do cinema, tendo como enfoque cenas nas quais é regular a concomitância entre intervenções divinas e alterações fílmicas atravessadas de silenciamentos.

Nesses trechos do enredo, Deus entra em contato direto com os humanos, produzindo intervenções de diferentes ordens. As alterações fílmicas aí marcadas se caracterizam por câmera rápida ou lenta, introdução de efeitos visuais e sonoros, supressão de ruídos e preenchimento do espaço sonoro por música. No entanto, distinguem-se no corpus dois recortes, definidos segundo diferentes relações de sentidos inscritas nas cenas: de um lado, com as demonstrações do poder divino diante da insolência dos mortais Taoca e Quinca das Mulas, produz-se um efeito *disjuntivo*; de outro, as intervenções pacíficas e humanizadas de Deus nas cenas com a moça Madá produzem um efeito *conjuntivo*. Em ambos os recortes certos sentidos são silenciados, o que se marca na superfície textual sob a forma da suspensão da interlocução dos personagens.

Para que se compreendesse a natureza do processo de silenciamento no conjunto de cenas foi preciso remeter as formulações – incluindo as imagens, os gestos, a música, os sons, as palavras – ao interdiscurso ou memória discursiva. Este trabalho mostrou deslizos de sentidos na posição do divino na formação discursiva religiosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise de Discurso, materialidade cinematográfica, alteração fílmica, silenciamento, Discurso Religioso.

## RÉSUMÉ

Cette recherche, prenant comme référentiel théorique l'Analyse du discours de la ligne matérialiste, avec le film *Dieu est Brésilien* s'est proposée à apporter à la pratique analytique la matérialité du cinéma, en prenant comme approche les scènes dans lesquelles l'accord entre les interventions divines et les changements filmiques sont traversés par le silence.

Dans ces extraits de l'intrigue, Dieu entre en contact direct avec les humains, produisant des interventions de différents ordres. Les changements filmiques marqués sont caractérisés par caméra lente ou rapide, introduction d'effet visuel et sonore, suppression des bruits et remplissage de l'espace sonore avec de la musique. Cependant, deux différentes relations de sens sont distinguées dans le corpus: d'un côté par des démonstrations de puissance divine face à l'insolence des mortels Taoca et Quinca das Mulas, un effet *disjonctif* est là produit; d'un autre côté, les interventions pacifiques et humanisées de Dieu dans les scènes avec la jeune femme Madá produisent un effet *conjonctif*. Dans les deux groupes de relations certains sens ne sont formulés pas, ce qui se marque à la surface textuelle sous la forme de suspension de l'interlocution des personnages.

De sorte que la nature du silence dans l'ensemble de scènes soit comprise, il a été nécessaire de renvoyer les formulations – comprenant les images, les gestes, la musique, les bruits, les mots – aux interdiscours ou mémoire discursive. Ce travail a montré des déplacements de sens dans la position du devin dans la formation discursive religieuse.

**MOTS-CLÉS:** Analyse du Discours, matérialité cinématographique, changement filmique, silence, discours religieux.

Aos meus pais, Áurea e José Thomé.

## AGRADECIMENTOS

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzy Lagazzi-Rodrigues, pela excelente orientação, pela confiança no meu projeto e pela compreensão e paciência diante das dificuldades enfrentadas no período da pesquisa. A ela sou profundamente grato.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia de Azevedo Arouca e ao Prof. Dr. Eduardo Roberto Junqueira Guimarães, pela participação em minha banca e por suas considerações cruciais e instigantes.  
À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Graciela Zoppi-Fontana, pela atenção e pelo apoio na fase final do processo.

Ao Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp por ter possibilitado o desenvolvimento de minha pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À Rose e ao Cláudio, da Secretaria de Pós-Graduação, pela prontidão e paciência.

Ao Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco, do Instituto de Artes da Unicamp, pelo estímulo ao estudo dos filmes e suas trilhas.

Ao Danilo, pelo apoio especial na edição de imagem.

Ao velho amigo Prof. Dr. Frank Van de Wiel, da PUC-SP, por nos ter mostrado pela primeira vez os caminhos acadêmicos. Pela leitura e comentários sobre o texto da Dissertação.

À equipe pedagógica e administrativa da Escola Estadual Wilson Rachid, pela compreensão e incentivo.

Aos meus pais, Áurea e José Thomé, pelo carinho, paciência e compreensão inesgotáveis.

À irmã Ellen. Às tias Florinda, Sílvia, Nanci, Natália e Augusta. À avó Lourdes.

À prima Yolanda.

À sobrinha Milena, que com sabedoria infantil preencheu os momentos vazios do analista.

Ao meu avô Thomaz Ginach (in memoriam).

A todos os familiares que, num momento ou noutro, me deram alguma força.

Aos amigos Ilka, Ênio, Yara, Marisa e Élcio pela convivência regada de tantas reflexões e fraternos laços. A todos os colegas do pós que contribuíram de uma forma ou de outra.

A Carlos Alberto Ferreira Tenreiro, companheiro que esteve presente em tempos de dúvidas e conflitos. Registro minha dívida à sua interlocução e ao seu total apoio em momentos difíceis.

Ao amigo e incentivador Prof. Paulo Rocha de Oliveira Neto, que deu inestimável suporte na fase da redação final.

A todos aqueles que contribuíram para a concretização deste projeto, comunico minha profunda gratidão.

“A tua boca e a lua  
A minha boca e a tua  
Vão deixando pela rua  
Palavras e silêncios  
Que jamais se encontrarão”

Zeca Baleiro e Fausto Nilo, “Palavras e Silêncios”

## SUMÁRIO

Introdução p. 9

Capítulo 1. *Referencial teórico* p. 17

Capítulo 2. *A materialidade do cinema* p. 22

Capítulo 3. *Análise do material* p. 38

3.1. *Dispositivo de Análise* p. 38

3.2. *O fio do discurso fílmico e suas alterações* p. 39

3.3. *Descrição e interpretação do corpus* p. 40

Conclusão p. 62

Bibliografia p. 68



## INTRODUÇÃO

Tomando como referencial teórico a Análise de Discurso da escola francesa (AD) ligada a Michel Pêcheux, seu grupo e, no Brasil, a Eni Orlandi, a presente pesquisa se dispôs a trazer para a prática analítica a materialidade do cinema, tomando como objeto o filme *Deus é Brasileiro* (Brasil, 2002), o que significou o confronto com linguagens não-verbais e permitiu a reflexão sobre o silêncio.

No campo dos estudos da linguagem, a análise do não-verbal tem sido orientada, em linhas gerais, ou pela Semiologia européia – que envolve nomes como Barthes, Greimas, Kristéva e Metz (este dedicado exclusivamente ao cinema), – ou pela Semiótica associada ao filósofo e lógico norte-americano Charles S. Peirce. No terreno da AD, por razões ligadas a sua constituição enquanto teoria e disciplina lingüística, pode-se dizer que a análise de objetos não-verbais como o cinema constitui um horizonte novo de pesquisas.

Não permanecendo no texto bruto e na evidência dos sentidos, a AD se pergunta sobre os *gestos de interpretação*, isto é, o modo como as diferentes formas históricas do sujeito significam a si mesmas e ao mundo. Tais gestos, “*enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados*” (Pêcheux, 1983, p. 57), tomam como base material a Língua, definida como “*sistema sintático passível de jogo*” (cf. Pêcheux & Fuchs, 1975).

Compreendemos, conforme Orlandi (1995, 2001), que os sentidos, em seus trajetos na história, assumem muitas formas que também significam. A materialidade e o meio de

circulação do discurso não são indiferentes: os processos de significação não serão os mesmos caso se trate de linguagem verbal ou não-verbal, se lemos um livro ou assistimos a um filme numa sala de cinema. Logo, para a análise das linguagens não-verbais é preciso levar em conta suas especificidades sem reduzi-las ao lingüístico. Como escreve a autora (1995), “*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. (...) Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros, na pintura, outros na literatura. Para que signifiquem consistentemente.*”<sup>1</sup>

As diferentes manifestações artísticas – entre as quais se inclui o cinema – muitas vezes mobilizam *diversas* materialidades simbólicas (cf. Metz, 1968, p. 77). Pode-se dizer que várias delas são híbridas ou heterogêneas quanto à natureza do significante. Considere-se a arte do canto, por exemplo, na qual as palavras se articulam à música por meio de uma propriedade material que lhes é comum: o som. O teatro trabalha com expressões fisionômicas e corporais, palavras e música. As artes combinam e recombinaem de muitos modos materialidades significantes diferentes.

O cinema é uma das mais complexas expressões artísticas por envolver imagens, músicas, palavras, sons, gestos e outros signos (cf. Metz, 1975, p. 56; Carrasco, 1998, pp. 2-3). A palavra *cinema* vem do grego *kínema*, que quer dizer não só “movimento” (sentido mais lembrado), mas também “dança” (Pereira, 1984). A etimologia pode iluminar nossa compreensão dessa linguagem, pois, de fato, é próprio ao modo de significar dos filmes que

---

<sup>1</sup> Trata-se do texto *Efeitos do Verbal sobre o Não-verbal*, cuja leitura consideramos fundamental para a discussão sobre a significância das materialidades não-verbais.

os signos visuais, musicais e lingüísticos tracem uma espécie de “coreografia”: as diferentes linguagens “dançam” umas com as outras produzindo efeitos de sentidos.

Enquanto *medium*, ou meio expressivo, o cinema nasceu na França e nos EUA no fim do século XIX, em plena Revolução Industrial <sup>2</sup>. Todavia, ele não nasceu pronto, pois foram necessárias algumas décadas para que atingisse seu amadurecimento como linguagem. E isso sem levar em conta que ele continua se transformando, deslocando-se no espaço produzido por sua aparição: ele nunca estará pronto, “completo”.

O cinematógrafo dos irmãos Lumière, a máquina que oficialmente inaugura o cinema, era capaz de registrar uma grande seqüência de fotografias sucessivas de uma pessoa ou objeto em movimento. Ao ser projetada, essa seqüência produzia a impressão de movimento real dos objetos e pessoas fotografados. A ilusão era sustentada – e ainda o é – pelo fato de o projetor exibir vinte e quatro quadros (fotogramas) por segundo, ao passo que o olho humano “guarda” uma única imagem por um tempo maior que esse: os fotogramas se sobrepõem rapidamente produzindo para o olho a impressão de movimento <sup>3</sup>.

Os primeiros filmes, entre os quais os dos Lumière, eram simples tomadas (chama-se tomada uma imagem captada pela câmera entre duas interrupções). Aos poucos, a estrutura

---

<sup>2</sup> Thomas Edison, engenheiro e inventor americano, desenvolveu o *kinetoscópio* em 1889; os irmãos Lumière, da França, criaram o *cinematógrafo* em 1895. O aparelho de Edison permitia a exibição para um único espectador, ao passo que o dos Lumière possibilitou a primeira exibição pública de um filme, ocorrida no *Grand Café* do *Boulevard des Capucines*, Paris, em 28 de dezembro de 1895 (Carrasco, 1993).

<sup>3</sup> Assim, o cinema mantém relações estreitas com a fotografia, graças à qual surgiu. As questões de enquadramento, organização do espaço visual, luz e cor são centrais nas duas linguagens. E lembremos que, muito antes de serem questões da fotografia, já interessavam também à pintura. Algumas, bastante fortes, atravessam séculos e linguagens, como a *perspectiva*, que aparece nas artes plásticas do Renascimento e alcança o cinema.

foi se complicando: o filme passou a ser constituído por várias tomadas. As estruturas narrativas e dramáticas também se desenvolveram e os gêneros se firmaram: drama, comédia, tragédia etc. – como mostra Carrasco (1998), o cinema herdou a tradição dos gêneros poéticos do Ocidente. Definiram-se os dois momentos básicos da expressão cinematográfica: 1º) a *filmagem*, captação de imagens, e 2º) a *montagem*, organização das imagens captadas numa determinada seqüência (Bernardet, 1980). Na montagem, certas tomadas são escolhidas e outras, descartadas; formam-se *seqüências* ou unidades narrativas; insere-se a trilha sonora, que inclui músicas, sons e vozes. Dependendo do filme, a organização dessas diferentes materialidades significantes pode atingir um alto grau de complexidade <sup>4</sup>.

Segundo Metz, destacado estudioso dos processos de significação no cinema, “*uma verdadeira definição do ‘específico cinematográfico’ só pode se situar em dois níveis: discurso fílmico e discurso imagético*” (Metz, 1968, p. 75). As diferentes linguagens que se articulam nos filmes “*não estão no mesmo nível em relação ao cinema: o filme se apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o discurso imagético*”.(idem). Este, constituído por uma “seqüência de imagens”, seria uma verdadeira *linguagem* ou “veículo”. Já o discurso fílmico não seria um simples veículo, pois implica um processo de *composição* artística, no qual “linguagens primeiras” são combinadas na estruturação de uma instância superior, o filme: “*Nascido da união de várias formas de expressão que não perdem inteiramente suas leis próprias (a imagem, a palavra, a música, os ruídos até), o cinema, de chofre, está na obrigação de compor, em todos os sentidos da*

---

<sup>4</sup> O cinema sonoro só surgiria em 1927, no filme americano *O Cantor de Jazz*. Dos inícios até aquela data, durante a chamada “fase muda”, falas e nexos narrativos eram dados por letrados. Algumas sessões contavam com a presença de narradores, pessoas que davam esclarecimentos sobre a história. O acompanhamento musical era feito ao vivo, na própria sala de exibição. Maiores detalhes técnicos sobre a introdução do som no cinema podem ser encontrados em Carrasco (1993, 1998).

*palavra. É de imediato uma arte, sob pena de não ser nada*” (ibidem, p. 75). Assim, para o autor, o cinema *enquanto arte* não teria nascido com o cinematógrafo, já que os Lumière não inventaram “o ‘filme’ que conhecemos hoje (conjunto narrativo complexo de razoável extensão)” (ibid., p. 75). A passagem do cinematógrafo ao cinema corresponderia à passagem da linguagem à arte cinematográfica, que, por sua vez, acabaria se firmando também como uma linguagem específica entre outras. É por essa razão que o autor opta por uma definição que chama de “elástica”, afirmando que a “‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (ibid., p. 76).

Discursivamente falando, porém, essa distinção entre “veículo de comunicação” e “linguagem artística”, ou entre “linguagem” e “arte”, pode ser problematizada, já que não se compreende – no campo em que se situa nossa pesquisa – que a linguagem seja mero veículo de comunicação: a linguagem não é transparente, ela tem espessura material. Os primeiros filmes não eram neutros, “inocentes”: implicavam determinadas relações com os sentidos e com a história. Durante a exibição dos filmes dos Lumière, já havia acompanhamento musical (cf. Carrasco, idem). Portanto, o gesto de composição – a articulação de imagens, músicas e outros signos – que, de acordo com Metz, caracteriza o artístico, mostra-se presente no cinema desde seu nascimento. Sem levar em conta o contexto de lazer e entretenimento (feiras, cafés, circos) em que os primeiros filmes eram exibidos, o que também é significativo: o meio de circulação do discurso é constitutivo do seu sentido; logo, é complicado falar desses filmes como meros “veículos”. Também se deve notar que a definição do que seja ou não artístico está sujeita à história (cf. Bernardet, 1971, 1980). O conceito de arte pode mudar de uma formação social para outra. O próprio cinema, em seu começo, não era considerado

arte por algumas pessoas que o praticavam, entre as quais os próprios Lumière (cf. Carrasco, *ibidem*).

Paralelamente, é preciso destacar que a heterogeneidade e a complexidade do filme devem-se não apenas à sua constituição por signos de diferentes naturezas, mas também ao seu atravessamento por múltiplos discursos. Neste ponto, aliás, o filme em nada difere de outros textos, verbais ou não-verbais.

Cabe ao analista, através das descrições regulares das materialidades discursivas, mostrar como a interpretação se dá nos textos, ou seja, ele deve explicitar os movimentos dos sentidos (a própria interpretação) no seu objeto de análise. Todo enunciado ou formulação remete a redes de formulações, num jogo entre a atualidade – o que é formulado num determinado momento – e a memória – o já-dito ou já-formulado. Sempre que fala, compõe filmes, músicas etc., o sujeito o faz, pois, em relação à memória discursiva: os sentidos não se originam *no* sujeito, não estão “soltos”, livres de qualquer determinação. Tanto os sentidos como os sujeitos têm uma natureza histórica. Para significar a si mesmo e ao mundo, o sujeito filia-se a redes de memória chamadas em AD de *formações discursivas* (FD), regiões de sentido cujas fronteiras estão em constante movimento. Essa filiação a determinados sentidos e não a outros – e este é um aspecto fundamental – não é “*o produto de uma aprendizagem*” (Pêcheux, 1983, p. 55): ela é a própria marca do movimento do sujeito sendo interpelado por certos sentidos e não por outros. Enquanto animal simbólico, o homem não pode deixar de atribuir sentidos, interpretar. É por esse fato que os limites das FD não estão já-dados, mas em constante movimento. Há sempre a possibilidade de deslocar, de jogar com outros sentidos, uma vez que a Língua e as outras linguagens são sujeitas ao equívoco. É o próprio equívoco, a

possibilidade de o sentido ser outro, que permite a interpretação e a história (cf. Pêcheux, *idem*).

Desse modo é que se fala, em AD, de *incompletude* dos sujeitos e dos sentidos, uma vez que ambos não estão nunca “prontos”, mas sempre em movimento. Segundo Orlandi (1995), “*a existência, ou a necessidade histórica das muitas linguagens é parte dessa incompletude e desse possível. É no conjunto heteróclito das diferentes linguagens que o homem significa. As várias linguagens são assim uma necessidade histórica.*”

Levando em conta essa necessidade, abordaremos o cinema enquanto espaço de simbolização: lembremos que, em AD, o simbólico é tomado em relação à subjetividade e à história. Como objeto de análise escolhemos o filme *Deus é Brasileiro* (Brasil, 2002), de Carlos Diegues.

Esse filme, livremente inspirado em conto de João Ubaldo Ribeiro e com roteiro co-escrito pelo próprio autor e pelo diretor, narra a vinda de Deus (Antônio Fagundes) ao Brasil para nomear um santo que cuide do mundo durante suas férias. Acompanhado por dois jovens, Taoca (Wagner Moura) e Madá (Paloma Duarte), o Criador faz uma viagem ao interior do país em busca de Quinca das Mulas (Bruce Gomlevski), o homem eleito para o “cargo”.

Embora se trate de um filme de ex-integrante do Cinema Novo, não é uma obra rebelde. Aquele movimento se caracterizou por sua ruptura em relação ao cinema naturalista bem acabado. Diegues é um – se não o único – dos cineastas que pertenceram ao grupo que vêm buscando adaptar-se às injunções do mercado: vide seus filmes anteriores *Xica da Silva* (1976), *Tieta* (1996) e *Orfeu* (1999), entre outros. *Deus é Brasileiro* não foge à tendência e

também procura a comunicação com grandes platéias, o que é visível, por exemplo, no elenco com atores da Rede Globo, no tipo de humor, nos efeitos especiais etc.<sup>5</sup>

No entanto, a despeito de seu caráter cômico e despretensioso, *Deus é Brasileiro* assume, às vezes, a denúncia, mostrando, por exemplo, a venda de crianças pobres para estrangeiros europeus e o massacre de povos indígenas, ou criticando o modo de presença da televisão na sociedade brasileira.

A delimitação do corpus para a análise corresponde aos pontos em que são regulares intervenções de Deus no mundo marcadas pelo silenciamento, trazendo alterações da articulação material fílmica. Chegar a essa delimitação foi já consequência da busca por regularidades no funcionamento discursivo de *Deus é Brasileiro*. O objetivo específico delineado com a delimitação do corpus é compreender o funcionamento discursivo do silenciamento nesses trechos.

Antes de iniciarmos a análise, examinaremos alguns aspectos básicos da linguagem cinematográfica, tentando produzir uma apropriação do instrumental da análise de filmes. Como já observamos, compreendemos o cinema enquanto espaço de simbolização no qual é preciso considerar o sujeito e a história.

---

<sup>5</sup> E a empresa, que contou com divulgação maciça da Rede Globo, foi bem-sucedida, uma vez que o filme se tornou uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro contemporâneo.



## CAPÍTULO 1 – REFERENCIAL TEÓRICO

O objeto da AD, o discurso, se constitui no entremeio de três campos científicos: a Lingüística (ciência da Língua e das línguas), o Marxismo (teoria das formações sociais) e a Psicanálise (teoria do inconsciente e seus efeitos) (cf. Orlandi, 1996, 1999). A AD, para usar uma expressão de Courtine (apud Orlandi, 1983), “desterritorializa” esses saberes, interrogando a Lingüística e a Psicanálise por recalcarem o ideológico e, simultaneamente, o Marxismo por apagar a materialidade simbólica.

Assim, o fato discursivo implica uma relação entre o simbólico – a Língua ou mesmo outras materialidades significantes – e o histórico. Toda atividade de linguagem deve ser remetida ao conjunto de fatores que a torna possível. Esses fatores, chamados em AD de *condições de produção* (Pêcheux, 1969), envolvem tanto o que é material – o simbólico sujeito à falha –, como a situação de enunciação e a conjuntura político-ideológica em que se produz o discurso (Orlandi, 1999).

Na enunciação, a relação entre os locutores não é direta, mas atravessada pelas *formações imaginárias*, isto é, as imagens historicamente produzidas que os sujeitos têm de si mesmos, uns dos outros e do objeto do discurso. Pêcheux (1969) conceitua discurso como “*efeito de sentidos entre locutores*”. O discurso não é compreendido como um objeto empírico, mas como *efeito material*: ele tem historicidade. Os sujeitos formulam a partir de posições historicamente marcadas.

É preciso considerar a situação de interlocução (missa, aula, sessão de cinema, discurso presidencial etc.) atravessada por formações imaginárias e relações de força e constituída pela conjuntura político-ideológica (formação social cristã e capitalista, por exemplo).

O sujeito não tem consciência da espessura semântico-histórica do seu dizer, apagada por dois “esquecimentos”: o de nº 2, de caráter *pré-consciente* ou *subconsciente*, graças ao qual “se esquece” de que haveria outras formulações, outras palavras possíveis para um determinado texto; e o de nº 1, de caráter *inconsciente*, que apaga a natureza histórica da constituição do sujeito e do que enuncia (cf. Pêcheux & Fuchs, *idem*, e Pêcheux, 1975).

Neste ponto vale retomar a tese de Althusser (1970) de que o indivíduo é interpelado em sujeito pela Ideologia. Ao ingressar na ordem humana, o indivíduo – unidade bio-psíquica-social – submete-se tanto ao simbólico (Língua) quanto ao ideológico (história) (cf. Althusser, 1964). A sujeição ao simbólico e ao ideológico é condição para que o indivíduo exista enquanto animal falante e ideológico. Esse processo, convém sublinhar, não se dá por aprendizagem, mas por filiação sócio-histórica e é de natureza inconsciente.

Assim, a “ordem do discurso” (Foucault, 1971) é constitutiva do sentido: é por se inscreverem no discurso, ou melhor, no *interdiscurso* – o dizível, memória discursiva, conjunto irrepresentável do dizer – que as palavras significam. De acordo com Foucault (*idem*, pp. 51-60), os discursos formam séries regulares e homogêneas, porém descontínuas umas em relação às outras: o dizível é recortado por redes de filiação sócio-históricas denominadas pelo autor de *formações discursivas* (FD). Instaurando-se em relação às formações ideológicas de uma certa sociedade, as FD incluem ou excluem sentidos, determinando o que pode e o que não pode ser dito. Embora se delimitem umas das outras,

elas mantêm relações com seu exterior, o que produz um movimento constante entre o mesmo e o diferente, ou entre paráfrase e polissemia.

Em termos de operação analítica, a AD não trabalha com segmentos, mas com *recortes*, isto é, “*fragmentos correlacionados de linguagem e situação*” (Orlandi, 1983). O recorte é a unidade discursiva. Nele se podem observar efeitos de sentidos regulares que caracterizam o modo como a linguagem funciona em condições de produção específicas. Não se trabalha, pois, com o conceito apriorístico de “função”, mas com o de *funcionamento*, o *como* a linguagem funciona em textos produzidos em condições históricas determinadas. Nessa dinâmica, a materialidade simbólica é condição material de base para os processos discursivos. Para a AD interessa não o produto, sentido pronto, institucionalizado, mas os *processos* de produção dos sujeitos e dos sentidos.

O sentido não é sempre o mesmo: ele é sujeito à história. O “efeito metafórico” (Pêcheux, 1969), definido como “uma palavra tomada por outra”, está na base dessa deriva. De acordo com a formação discursiva em que se (re)toma uma palavra ou expressão, seu sentido muda. Esses deslizes se dão entre um ponto e outro, marcando o movimento da interpretação.

Paralelamente, todo discurso põe em jogo distintas posições do sujeito, ou posições-sujeito. Não se trata da posição empírica dos interlocutores, e sim dos *lugares históricos*, materiais, de que enunciam. Esses lugares não são fixos e estão igualmente sujeitos ao movimento. O deslizar entre o mesmo e o diferente é a marca da natureza histórica e contraditória dos sujeitos e dos sentidos.

O imaginário também constitui as relações entre os sujeitos e o objeto do discurso. Não se pode estar fora das formações imaginárias, que são atravessadas por relações de força, de poder. Não se diz indistintamente qualquer coisa em qualquer contexto. Por exemplo, numa determinada situação, o locutor *A* (um professor) espera (antecipa) que o locutor *B* (um aluno) tenha a imagem *x* de *A* e que *B* aja ou diga *y* em relação a/ou de *z* (objeto do discurso); isto é, de acordo com as formações imaginárias que perpassam uma certa sociedade, *A* tem uma imagem de quem seja *B* e de como este deve agir e do que deve dizer num contexto definido (uma aula, por exemplo). Nesse jogo de antecipação, *A* imagina a imagem que *B* tem de *A*. A tendência é de que aquele que antecipa mais, prevendo o que seu interlocutor dirá e/ou fará numa certa situação, domine melhor o jogo. Através do jogo imaginário, o dizer é atravessado pelo político, revelando historicidade. Este ponto remete à relação entre o dito e o não-dito, já que, dependendo das condições, formula-se ou não um determinado dizer.

Há uma relação entre *dizer* e *não dizer* que é constitutiva da linguagem. Ao dizermos *a*, deixamos de dizer *b*. Ao mesmo tempo, como vimos, a FD determina o que pode e o que não pode ser formulado no seu espaço. Dizer ou não dizer tem uma relação incontornável com o político. Assim, o silêncio também é de natureza política.

Orlandi (1983, 1992) mostra que, de acordo com as condições de produção, o silêncio pode assumir várias formas e significações. Entre elas, a autora indica: o *silêncio fundador*, que instaura a possibilidade do dizer, espaço significante necessário para que os sentidos existam no mundo; o *indizível*, aquele dizer que não encontra sustentação nas condições históricas de produção; o *silêncio local*, ou censura, política de interdição de certos sentidos numa conjuntura histórica específica.

Na análise é preciso relacionar o dito com o não-dito, investigando os limites discursivos dos sentidos. O que não é formulado (mas poderia sê-lo) é tão importante quanto o que o é. Da mesma forma, confrontar o que é dito em determinadas condições de produção com o que é dito em outras, em outros textos, é fundamental. Esses e outros procedimentos permitem ao analista compreender os contornos móveis do dizer, explicitando os percursos da interpretação no(s) texto(s) que constitui(em) seu *corpus*. Partindo da análise dos efeitos de sentidos inscritos na superfície textual, ele deve chegar à compreensão dos processos discursivos.

É desse modo que a AD se define como uma *ciência da interpretação*. Seu objeto específico é o *real do sentido*, de natureza paradoxal, uma vez que está sujeito à história e a seus movimentos não-calculáveis: como formula Pêcheux (1983, p. 57), a “*análise de discurso não supõe de forma alguma a possibilidade de algum cálculo dos deslocamentos de filiação e das condições de felicidade ou de infelicidade eventuais*”. Seu objetivo é mostrar como *estrutura* e *acontecimento* se articulam, já que o discurso se produz em condições definidas. De um lado, por meio de *relações de sentidos*, o que é dito num texto mantém relações com o que é dito em outro(s) (cf. Orlandi, 1983, 1999). Esse fato atesta a natureza discursiva dos sentidos e mostra que não há, de direito, nem princípio nem fim absolutos do discurso. Por outro lado, segundo Pêcheux (*idem*), todo discurso constitui um índice de deslocamento nas filiações sócio-históricas: graças à abertura do simbólico, os sujeitos e os sentidos deslocam-se, revelam multiplicidade, polissemia, sem o que não haveria sociedades e história.

## CAPÍTULO 2 – A MATERIALIDADE DO CINEMA

A princípio, o cinema se definiria como “discurso imagético” (cf. Metz, 1968, pp. 75-6): é graças ao desenvolvimento de processos técnicos que permitem o registro e a exibição de imagens “em movimento” que ele se instaura enquanto linguagem. Porém, como vimos, o cinema é mais do que isso: um filme articula diferentes linguagens numa unidade complexa. É por essa razão que Metz afirma que, “*enquanto totalidade, é devido à sua composição que o discurso fílmico é específico*” (idem, p. 75). O cinema estabelece relações necessárias com linguagens artísticas que já existiam e estavam bastante desenvolvidas quando ele surgiu, como a pintura, o teatro, a música e a literatura. Como escreve Carrasco, a “*linguagem complexa do cinema herda toda uma tradição, desenvolvida ao longo de séculos na cultura ocidental*” (1998, pp. 2-3).

O próprio modo de organização do espaço visual no cinema tem sua filiação na arte ocidental, pois reproduz a *perspectiva*, que, segundo Bernardet (1980), é

“(…) *uma forma de representação que se implantou na pintura com o Renascimento, no fim da Idade Média. Nem sempre a pintura obedeceu à perspectiva: os egípcios não desenharam em perspectiva, nem a pintura medieval segue a perspectiva tal como a conhecemos hoje. Nas artes plásticas, a perspectiva é um fenômeno ocidental, não universal. A partir do Renascimento, os ocidentais começam a familiarizar-se com a pintura em perspectiva e a nossa cultura acostumou-nos a considerá-la como a visão natural na pintura, mas é uma convenção.*” (p. 18)

Certos filmes chegam a estabelecer uma relação forte com esse saber, explorando muito a profundidade (perspectiva) do campo filmado. Mas o cinema também se relaciona com a arte pictórica – e com a fotográfica – em outros pontos importantes, como nas questões de enquadramento, de trabalho com luz, sombra ou cores e de exploração do espaço *off*, o não-visível que significa. As íntimas relações entre essas linguagens – pintura, fotografia e cinema – têm a ver com o fato de que todas elas, apesar das diferenças, tomam como base a materialidade comum da imagem.

A música, embora seja uma materialidade significativa distinta, vai articular-se ao complexo fílmico, estabelecendo múltiplas relações com as imagens. Ela participa da construção da narrativa e do desenvolvimento dramático, criando climas, sublinhando e delimitando sentidos etc. De modo análogo ao que se dá no nível da imagem (trilha de imagem) em sua relação com a memória pictórica ou fotográfica, a inserção da faixa sonora – contendo não apenas músicas, mas também ruídos e falas – possibilita o trabalho com a memória musical e/ou literária. A trilha sonora combina-se às imagens de muitas formas, produzindo diferentes efeitos de sentidos: pode-se tanto relacionar imagem-som-palavra-música de modo naturalizado, sem perturbar a ilusão referencial, como também é possível subverter os nexos lógicos entre o que é visto, ouvido e dito.

Retomando o cineasta e teórico russo Eisenstein, Carrasco define a linguagem fílmica como uma espécie de “polifonia”, termo emprestado à terminologia musical. O cinema, de acordo com o autor, “*desenvolveu uma polifonia própria, audiovisual, formada por muitas vozes: imagens e sons, tendo a música como uma das vozes dessa polifonia*” (idem, p. 2).

Devido a seu caráter plurissígnico, Metz (1975, p. 56) chega a considerar o cinema “mais perceptivo” do que as outras linguagens artísticas: “*ele mobiliza a percepção segundo um número maior de eixos*”; observa, porém, que “*esta ‘superioridade’ de alguma forma numérica vai desaparecer se compararmos o cinema ao teatro, à ópera e outros espetáculos do mesmo gênero*”. Desse modo, o autor chama a atenção para outro ponto fundamental: o cinema não é nem a única nem a primeira das artes a envolver múltiplas linguagens. Pode-se afirmar que todas as linguagens artísticas se inter-relacionam de vários modos e que pelo menos uma parte delas é heterogênea quanto à sua constituição como materialidade simbólica. E vale lembrar que nessas combinações, sujeitas a múltiplas condições de produção, as distintas linguagens não se relacionam sempre da mesma forma. Daí a produção incessante do que se convencionou chamar de “gêneros”. Por exemplo: no teatro a ação é, às vezes, acompanhada de música; já na ópera, gênero que combina teatro e música, a música perpassa todo o texto. Segundo Carrasco, “*da união de duas poéticas específicas, engendra-se uma terceira, que só é possível pela combinação de ambas. Nas formas dramáticas e dramático-musicais a música, o texto, a dança e o movimento somaram-se, criando novas situações e múltiplas poéticas: tragédia, comédia, pantomima, melodrama, ópera e muitas outras*” (idem, p. 8).

Essa pluralidade é a própria marca da história nas diferentes linguagens e no cinema.

No entanto, ainda que herdeiro de outras práticas artísticas, o cinema não nasceu “pronto”: ele teve de constituir-se enquanto linguagem, “aprender” a manipular e organizar sua própria materialidade. Os primeiros filmes narrativos apresentavam problemas no que diz respeito à sua organização: não sabiam, por exemplo, mostrar o desenvolvimento simultâneo de ações



diferentes. Como formula Bernardet (1980, p. 33), “*um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer: ‘enquanto isso’*”. Mas esse salto não ocorreu de uma hora para outra, pois o cinema “aprendeu a falar” aos poucos <sup>6</sup>. De acordo com esse autor,

*“É com o cineasta americano D. W. Griffith, nos filmes Nascimento de uma Nação (1915) e Intolerância (1916), que se marca o fim de do cinema primitivo e o início da maturidade lingüística. (...) A partir dele, e numa época em que o cinema ainda era mudo, vêem-se como momentos básicos da expressão cinematográfica: 1) a seleção de imagens na filmagem; chama-se ‘tomada’ a imagem captada pela câmara entre duas interrupções; 2) a organização das imagens numa seqüência temporal na montagem; chama-se ‘plano’ uma imagem entre dois cortes. Essas indicações deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas (...)”* (Bernardet, p. 37)

No primeiro momento, “*escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo*”. O movimento pode ser tanto do ator ou objeto filmado quanto da câmera. No segundo momento, “*descartam-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem*” (Bernardet, *ibidem*, p. 37). Os planos, agrupados ou isolados, podem formar uma *seqüência*, “*unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação*” (Vanoye & Goliot-Lété, 1992, p. 38). Quando um plano, fixo ou em movimento, constitui por si só uma unidade narrativa, tem-se o *plano-seqüência* (Vanoye & Goliot-Lété, *idem*, p. 37). Na etapa de montagem ocorre também a inserção de

---

<sup>6</sup> Para mais detalhes sobre o cinema primitivo, consultar: Bernardet (1980, pp. 31-7), Vanoye & Goliot-Lété (1992, pp. 24-5) ou Burch (1990).

ruídos, músicas e vozes. Nela se define, pois, o modo de articulação das materialidades significantes, daí decorrendo seu papel decisivo na organização do texto fílmico.

Em relação à imagem fílmica, há alguns pontos a serem explicitados. Em primeiro lugar, embora a tela permaneça fixa, como ocorre na pintura, “*as coordenadas do espaço que vemos na imagem mudam constantemente, não só de uma imagem para outra, como dentro de uma mesma imagem, graças aos deslocamentos da câmera*” (Bernardet, *ibid.*, p. 35). Existem dois tipos básicos de deslocamentos de câmera: os *travellings*, ou carrinhos, e as panorâmicas. No primeiro caso, a câmera se desloca sobre um carrinho ou sobre trilhos, aproximando-se ou afastando-se, fazendo *travellings* para frente ou para trás, para a esquerda ou para a direita, para cima ou para baixo. A lente *zoom* produz um efeito que se assemelha ao do *travelling* para frente ou para trás: se o movimento for de aproximação, tem-se o *zoom in*; se for de afastamento, o *zoom out*. Nas panorâmicas, o pé da câmera não se desloca: é a própria câmera que, à semelhança de uma cabeça se movendo sobre o pescoço, se movimenta para a esquerda ou para a direita, para cima ou para baixo, podendo completar um giro de 360°. Observemos que a introdução de câmeras mais leves, portáteis (como a câmera de mão), facilitou sobremaneira a filmagem, além de abrir novas possibilidades expressivas.

Em segundo lugar, além de se movimentar pelo espaço, a câmera *recorta*:

*“Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmera 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 lingüístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano, o que hoje nos parece*

*natural e óbvio, não o era nem um pouco no início do século [XX]. Historiadores contam que no início espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que tinha acontecido com o resto do corpo? Conta-se inclusive que um produtor americano teria argumentado que se tinha de mostrar os atores de corpo inteiro já que eles eram pagos de corpo inteiro.” (id., ibid., pp. 35-6).*

Com base nas diferentes possibilidades de recortes ou enquadramentos, foi estabelecida uma espécie de escala dos planos, que vai do mais aberto, o que apresenta um grande espaço no qual os personagens não são identificáveis, o chamado Plano Geral (PG), até os mais fechados, o Primeiríssimo Plano (PPP), que mostra só o rosto, e o Plano de Detalhe, que recorta uma parte do corpo ou um objeto. Entre esses planos há uma série de enquadramentos possíveis:

*“(...) o Plano de Conjunto (PC) mostra um grupo de personagens, reconhecíveis, num ambiente; o Plano Médio (PM) enquadra os personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés; o Plano Americano (PA) corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; o Primeiro Plano (PP) corta no busto” (id., ibid., p. 38).*

Cumprir fazer duas observações: 1<sup>a</sup>) nem sempre é possível classificar rigorosamente os planos, pois eles podem apresentar muitas variações em relação à escala; 2<sup>a</sup>) os planos são tomados de certos ângulos, tendo como referência o objeto filmado: por exemplo, *frontal*, *superior* (câmera alta), *inferior* (câmera baixa).

Atento a essas peculiaridades da linguagem cinematográfica, Jakobson (1933) cita o cineasta russo Kulechov, para quem “*a tomada deve agir como signo, como letra*”, e afirma que “*o objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema*” (p. 155). De acordo com o lingüista,

*“Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com seus ‘planos médios’, ‘primeiros planos’ e ‘primeiríssimos planos’, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou o da metáfora (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica). (...) todo fenômeno do mundo externo se transforma em signo na tela.”* (Jakobson, idem)

Bernardet (1980) lembra uma experiência de montagem de Kulechov para mostrar que, apesar das tentativas de atribuição de sentidos predeterminados aos planos e aos ângulos – por exemplo, “*o PG, por mostrar amplas paisagens, seria mais bucólico ou panteísta*”, “*a câmera baixa tende a enaltecer o personagem, dando-lhe um tom mais heróico, enquanto a câmera alta, que olha de cima para baixo, diminuiria o personagem, expressaria uma situação de opressão*” (idem, p. 39) –, apesar dessas tentativas, “*a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Este é um princípio fundamental para a manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem.*” (id., p. 40). (É preciso notar que o autor se refere à montagem não só no sentido estrito – colocação dos planos numa determinada ordem –

como também no sentido lato, isto é, como organização dos elementos no interior dos próprios planos.)

De acordo com o dispositivo teórico da AD também se sustenta que os sentidos do filme não são dados *a priori*, mas compreende-se que é preciso remeter as marcas (as estruturas significantes do filme) às suas *condições de produção*, que incluem os interlocutores (o cineasta, o produtor, o distribuidor e os espectadores), o caráter do filme e suas formas de exibição e circulação situados numa determinada conjuntura político-ideológica. É na situação de produção que as marcas constituem a base de regularidades dos discursos. Desse modo, não há como falar de sentidos ou de regularidades discursivas pré-fixadas.

Vejamos algumas posições de Metz – considerado o principal nome da semiologia do cinema – sobre esses problemas. Segundo o autor (1968, p. 130-2), “*a significação cinematográfica é sempre mais ou menos motivada, nunca arbitrária*”. O autor distingue dois níveis de relações motivadas nos filmes: 1º) o da relação entre os significantes e os significados de *denotação*; 2º) o da relação entre os significantes e os significados de *conotação*. O primeiro tipo seria possibilitado pela analogia que se estabelece entre a imagem e o som apresentados (significantes) e os significados atribuídos respectivamente a essa imagem e a esse som. “*Uma imagem de cachorro se parece com um cachorro*”, assim como “*um ruído de canhão num filme se parece com um verdadeiro ruído de canhão*” (idem, ibidem). A relação de denotação estaria na base da ilusão de realidade produzida pelas imagens e sons. Quanto ao outro nível de motivação, de caráter “simbólico”, produziria relações metafóricas ou metonímicas – uma imagem ou som tomado por outro ou a parte tomada pelo todo:

*“(...) Um exemplo simples: num filme falado em que o herói, entre outras particularidades diegéticas <sup>7</sup>, costuma assobiar os primeiros compassos de determinada melodia – e com a única condição de que o fato tenha sido assinalado ao espectador com suficiente clareza no início do filme – a simples presença desta melodia na faixa sonora (na ausência de qualquer apresentação visual do herói) bastará para evocar claramente o conjunto do personagem num trecho posterior da narração (...)” (idem, p. 131).*

O traço que evoca o personagem, a melodia assobiada, é motivado, vale dizer, estabelece uma relação com o personagem, é uma característica que lhe pertence efetivamente. Por outro lado, esse traço é apenas um entre vários outros que também poderiam significar o personagem, de modo que há uma certa arbitrariedade em sua seleção.

Tomando como referencial a AD, problematizamos a dicotomia denotação/conotação, com que trabalha Metz nesse seu texto. Essa divisão já é efeito de uma certa *política* que distingue o sentido literal, dominante e institucionalizado (o “sentido principal”), e o sentido marginal (“secundário”). Como afirma Orlandi (1983), o sentido não é “um”, não tem um centro: em termos discursivos, só há “margens”. Os sentidos se produzem na multiplicidade, em diferentes condições históricas. Se, de um lado, os sentidos se repetem e se institucionalizam, de outro, eles se deslocam. Em vez de denotação e conotação, termos comuns em certas abordagens do simbólico, falaríamos de diferentes relações de sentidos, porém nunca neutras ou “inocentes”, mas sempre atravessadas pelo político.

---

<sup>7</sup> Na terminologia introduzida por Genette, o termo diegese “designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou ‘pós-supõe’), em todo caso, que lhe é associado” (Vanoye & Goliot-Lété, idem, p. 40).

Comparando a estrutura cinematográfica à lingüística, Metz afirma que não há nada nos filmes que se assemelhe à dupla articulação das línguas naturais (diversos “gramáticos de cinema” tentaram ver, por exemplo, uma correspondência entre o plano e a palavra, considerando a seqüência uma espécie de frase). Ele compreende que a imagem corresponde a um “*enunciado mínimo completo*” (idem, p. 39):

*“(...) a imagem é ‘frase’ pelo seu estatuto assertivo. A imagem é sempre atualizada. Assim é que até as imagens – o que é bastante raro, aliás – que corresponderiam pelo conteúdo a uma palavra, ainda são frases: é um caso particular, particularmente esclarecedor. Um primeiríssimo plano de revólver não significa ‘revólver’ (unidade léxica puramente virtual) –, mas significa no mínimo, e sem falar das conotações, ‘Eis um revólver’. Ele carrega consigo uma espécie de eis (palavra justamente considerada por A. Martinet como puro índice de atualização). Mesmo quando o plano é uma ‘palavra’, ainda é uma palavra-frase, como em algumas línguas” (Metz, idem, pp. 84-5).*

Essa reflexão de Metz se ampara em análises estruturais da narrativa, desenvolvidas por estudiosos como Propp, Lévi-Strauss, Greimas e Brémond, entre outros. Pode-se dizer que, de modo geral, esses estudos tendem a considerar a unidade da narração como a “*atribuição de um predicado a um sujeito*” (Lévi-Strauss). Uma narrativa, por sua vez, corresponde a uma série de “*predicações sucessivas (Propp) ou a grupos sucessivos de predicações (Brémond)*” (idem, p. 38). De acordo com Metz, “*sintagma lingüístico maior que a frase e formado por várias frases, conjunto ‘transfrásico’, a narração é ‘discurso’ no sentido da lingüística*

americana (veja a noção de Discourse Analysis em Zellig S. Harris), por sua vez, parcialmente englobado pelo ‘discurso’ no sentido de Émile Benveniste” (idem, p. 39).

Conjunto formado por grandes unidades significantes, o filme também constitui uma “grande sintagmática” – “Ora, a imagem (pelo menos a do cinema) equivale a uma ou mais frases, e a seqüência é um segmento complexo de discurso.” (Metz, id., p. 83). Para o autor, “boa parte da paradigmática do filme deve ser procurada na sua própria sintagmática, isto é, no jogo das oposições entre várias combinações de imagem” (nota 95, ibid., p. 89). O autor elabora uma tipologia de diferentes combinações no nível da imagem, que chama de “faixa-imagem”: o plano autônomo, o sintagma paralelo, o sintagma em feixe, o sintagma descritivo, o sintagma (narrativo) alternado, a cena, a seqüência em episódios e a seqüência habitual (ibid., pp. 142-156 e p. 170) <sup>8</sup>. Segundo esse estudioso, “a cada momento de seu filme o cineasta pode escolher numa série limitada de tipos de combinação sintagmática” (p. 160).

Mas Metz não reconhece paradigmas apenas nas diferentes possibilidades de combinação de imagem: ele também aponta para outras marcas que podem constituir unidades comutáveis, como “movimentos de câmara, estrutura interna do ‘plano’, fusões e outros processos ópticos, grandes tipos de relações entre a imagem e o som etc.” (p. 161). Os movimentos de câmera (como o *travelling* para frente ou para trás) e os recursos de pontuação (fusão de imagens ou corte “seco”) são exemplos de “figuras especificamente cinematográficas”. O autor afirma que, paradigmas “mais próximos dos de uma verdadeira gramática”, são elas “que constituem a ‘linguagem cinematográfica’ propriamente dita” (nota 94, p. 89):

---

<sup>8</sup> Detalhes sobre esses tipos podem ser encontrados nas páginas referidas.



*“Trata-se aqui de uma relação que se opõe a outra relação (...) assim como a palavra mas nunca significa a idéia adversativa enquanto tal, mas sempre uma relação adversativa entre duas unidades realizadas, do mesmo modo o travelling-para-frente expressa uma concentração da atenção que não incide nunca sobre si mesma, mas sempre sobre um objeto.” (id., ibid.).*

Metz observa que nem todo segmento mínimo do filme corresponde a um plano: os recursos ópticos, “elementos visuais, mas não fotográficos” (o plano, imagem captada entre duas interrupções, é um segmento fotográfico), também podem ser considerados elementos mínimos da linguagem cinematográfica. Comparando-os aos morfemas das línguas naturais, identifica nessas unidades visuais “duas grandes funções”: “trucagem” ou “pontuação”. Em relação à expressão “pontuação filmica”, o autor afirma que, “consagrada pelo uso, não deve fazer esquecer que os recursos ópticos separam enunciados amplos e complexos e correspondem por isso às articulações da narração literária (início de parágrafo ou de capítulo, por exemplo)”, não às da pontuação tipográfica (p. 128).

Para a análise do discurso entendido como “efeito de sentidos entre locutores” – não no sentido que Metz lhe dá, de “conjunto transfrásico” – é indiferente o segmento, seja um plano ou um efeito óptico ou sonoro, por exemplo. O que interessa discursivamente, o que constitui unidade de análise é o *recorte*, fragmento correlacionado de linguagem e situação. O recorte permite refletir sobre a linguagem e o seu funcionamento: em distintas condições as “mesmas” marcas funcionam (significam) diferentemente. Trabalha-se com efeitos de sentidos (discursos) regulares produzidos em condições específicas. Não se fala de marcas e de seus efeitos independentemente da situação em que aparecem.

Além dos elementos próprios da linguagem cinematográfica – que formam o que ele chama de “código cinematográfico” –, estão presentes nos filmes diversos outros códigos “culturais”. Uma parte deles corresponde àqueles saberes que o cinema herdou da tradição artística ocidental, que mencionávamos no início desta seção: a organização do espaço visual, o jogo com as cores, a luz e a sombra e outros aspectos relacionados à pintura e à fotografia; as estruturas narrativas e dramático-musicais etc. Mas o autor inclui também entre essas várias codificações todo e qualquer signo “sócio-cultural”, não apenas aquele ligado a linguagens artísticas.

Este problema também foi abordado pelo cineasta e semiólogo italiano Pier Paolo Pasolini, para quem são os “im-signos”, “*os próprios objetos da realidade que podem entrar na composição de um plano*” (Lahud, 1988, p. 187), que constituem as unidades significantes básicas do cinema. Os objetos da realidade estariam desde sempre *significados*, o que constitui, aliás, a condição para que qualquer tomada signifique. A realidade, ou melhor, *a realidade enquanto linguagem*, seria uma espécie de “cinema *in natura*”, do qual a linguagem cinematográfica constituiria uma codificação e a tradução a mais fiel possível, uma vez que se vale de signos concretos e analógicos em vez de signos abstratos e convencionais como as línguas. Segundo Lahud, a tese de Pasolini

*“não implica – convém sublinhar – uma naturalização do cinema (o ‘naturalismo’ como conceito estilístico concerne apenas às parolês cinematográficas – aos filmes –, e não ao cinema enquanto langue), mas, ao contrário, uma total culturalização da natureza. De fato, conceber a realidade como um ‘cinema in natura’ significa simplesmente negar que exista uma realidade natural e muda que a linguagem*

*cinematográfica poderia, em seguida, vir a exprimir; significa dizer que não existe nada apreensível fora do simbólico, porque tudo no real funciona já como signo natural de si mesmo; significa, em suma, que a realidade se representa a si própria através de uma verdadeira linguagem, ou melhor: que ela mesma é toda e sempre linguagem.”* (idem, p. 188).

Metz (idem, pp. 200-4) aceita os im-signos, porém chama a atenção para o fato de que eles não constituem, sozinhos, a significação no cinema. Embora concorde com o semiólogo italiano em relação às significações culturais ou sociais dos objetos ou motivos filmados, ele frisa – ao nosso ver com razão – que não se deve ignorar o fato cinematográfico enquanto tal, isto é, a materialidade específica do cinema.

De nosso lado, situando nossa reflexão na perspectiva da AD, não falaríamos de “códigos sócio-culturais” ou de “im-signos”, mas de *discurso*, mediação significante entre o homem e o mundo natural e sócio-histórico (cf. Orlandi, 1983, 1995). De acordo com o dispositivo teórico da AD, não há coincidência entre linguagem, pensamento e mundo: os sentidos não são neutros, mas historicamente produzidos (cf. Pêcheux, 1975). Se os fatos do mundo reclamam dos sujeitos sentidos, interpretações (cf. Henry, 1984), de seu lado a materialidade significante, sujeita à falha e à história, possibilita a interpretação. O cinema, com sua materialidade específica cujos principais traços examinamos acima, pode dar “corpo”, textualidade, aos sentidos (cf. Orlandi, 2001). O filme *o fará*, no entanto, em relação a filiações de sentido inscritas no interdiscurso, a memória do dizer. É por essa razão que concordamos com Metz quando escreve que

“(...) assim como o ‘motivo filmado’ leva consigo para dentro do filme o sentido que ele tem fora do filme, do mesmo modo os tipos de combinação fílmica devem estar relacionados de alguma forma com esquemas de inteligibilidade em vigor na sociedade. Por exemplo, a montagem paralela é uma figura especificamente cinematográfica, mas não se imagina por isso que ela pudesse se afirmar no cinema dentro de uma sociedade que não conhecesse (pela sua língua, sua literatura, sua ‘lógica’ etc.) o valor simbólico e inteligível de alguns tipos de relações muito gerais como a alternância, o paralelismo, a antítese etc.” (idem, nota 54, p. 204).

O que se pode inferir dessa reflexão que nos parece fundamental? Que tudo o que o filme formula, assim como o modo como ele o formula, está sujeito às suas condições históricas de produção: se elas não o permitirem, ele não formulará. O não-formulado está condicionado tanto ao silêncio que funda a possibilidade de todo sentido, o “silêncio fundador”, quanto ao “silêncio local”, que assume a forma da censura, determinando tudo o que pode ou não ser formulado numa conjuntura social específica (cf. Orlandi, 1992, 1995). De fato, como afirma Lahud, não há relação neutra, direta, não-mediada, entre o homem e o mundo: o homem, enquanto animal simbólico, está fadado a significar. Mas os signos só produzem sentidos inscrevendo-se na história.

O que já foi dito até aqui sobre os filmes deve ter permitido perceber que eles implicam modos de *articulação e organização dos sentidos*. De acordo com Orlandi (2001, p. 17), citando Halliday, “a vocação da linguagem é ser texto. Basta termos um ou dois elementos e ‘tentamos’ inferir deles sua textualidade, seu sentido; procuramos construir um texto com eles, procuramos neles uma formulação.” Nos filmes esses elementos podem ser os planos, a

montagem a encenação, a música, o texto verbal falado ou escrito e outras marcas em que se venham inscrever os efeitos de sentidos.

zona do esquecimento de nº 1, que apaga a constituição histórica dos sujeitos e dos sentidos (nível da constituição, ordem do discurso).

Atravessando todo o trabalho há um batimento, uma alternância constante entre descrição e interpretação. Se o principal objetivo do analista é mostrar como a interpretação se dá no material, é preciso sustentar essa interpretação numa descrição consistente.

### 3.2. *O fio do discurso fílmico e suas alterações*

Na formulação de *Deus é Brasileiro* selecionamos uma regularidade para análise. Trata-se do conjunto de alterações da articulação fílmica marcadas por silenciamentos concomitantes a intervenções de Deus no mundo.

O filme de ficção assume a forma de narração, isto é, uma série de eventos que se sucedem no tempo e no espaço “*de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva*” (Vanoye & Goliot-Lété, 1992, p. 27). Esse fato não implica, porém, que a narrativa fílmica seja linear, que não sofra interrupções, alterações e outras formas de deslocamentos. Apesar de apresentar-se como unidade de sentidos, o filme é heterogêneo em sua constituição. E são várias as formas possíveis da heterogeneidade fílmica: discurso relatado, inserções, mudanças no padrão de cor, aceleração ou desaceleração da velocidade da imagem, alterações na trilha sonora etc.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Tais articulações podem por vezes produzir “momentos líricos” – expressão de Carrasco – no interior da narrativa fílmica. De acordo com esse autor, “*invariavelmente, a obtenção do efeito lírico, por sua própria natureza, implica em uma interferência no contínuo presente da ilusão de realidade do filme, ou, no mínimo, em um modo de tratamento muito particular dessa pretensa realidade*” (1993, p. 123).

Em *Deus é Brasileiro*, as alterações assumem formas diversas: música em “primeiro plano”, câmera rápida ou lenta, efeitos visuais e sonoros. O que as particulariza é que são atravessadas por silenciamentos de diferentes naturezas.

O silenciamento é uma dentre várias formas possíveis de silêncio. Este, como o tomamos, não se identifica à simples ausência de palavras, sons ou música. As palavras, mesmo as ditas, são atravessadas de silêncios. O silêncio não é um “vazio” ou ausência de sentido: ele é significativo – sem dizer que ele é condição de todo sentido (cf. Orlandi, 1992).

### 3.3. *Descrição e interpretação do corpus*

As alterações irrompem em momentos de relação de Deus com os humanos Taoca, Madá e Quinca das Mulas. Nas cenas com Taoca e Quinca a intervenção divina tem um caráter de confronto ou de reação à postura inflexível e resistente à crença dos mortais. Nas cenas com Madá a intervenção é, digamos, suave, não se realizando em gestos de força.


Uma primeira abordagem já indica essas diferentes configurações e efeitos e, conseqüentemente, a necessidade de estabelecer uma delimitação no interior do conjunto de cenas. Distinguimos assim dois *recortes*, que são determinados não pela ordem em que as cenas aparecem na seqüência narrativa, mas sim por *relações de sentidos* que as atravessam.

De um lado – recorte A – temos um efeito de *disjunção* entre Deus e os homens; de outro – recorte B –, um efeito de *conjunção*. Examinemos cada um dos recortes.

### Recorte A


Uma das condições em que se produzem as alterações é a de *confronto* entre Deus e os homens. Segue-se a descrição dessas cenas.


Cena 01: *Taoca pesca em sua canoa na foz do rio São Francisco quando Deus surge de repente sobre um marco. Dialogam.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	EXEMPLOS
<p>PPP: Taoca dirige-se a Deus.</p> <p>PP: Deus, no contracampo.</p> <p>PP lateral de Deus; ao fundo, Taoca fala de sua canoa.</p> <p>PP frontal de Deus.</p> <p><b>PP: ALTERAÇÃO</b> → efeito visual: peixes saindo das águas.</p> <p><b>PA: ALTERAÇÃO</b> → efeito especial: peixes voando como abelhas ao redor de Taoca, que os observa</p>	<p>Taoca: <i>Ainda que mal lhe pergunte, como é sua graça? O meu nome é Edivaltércio. Edivaltércio Barbosa da Anunciação. Muito prazer! E o seu?</i></p> <p>Deus: <i>Eu não vou dizer porque você não vai acreditar e eu não aprecio mentir. Eu nunca menti.</i></p> <p>Taoca: <i>Tá certo. Tá certíssimo... Agora é eu que não vou ficar aqui conversando com um camarada que eu nem sequer sei o nome.</i></p> <p>Deus: <i>Eu sou Aquele que é. O que não tem nome. O Inominado!</i></p> <p>Taoca: <i>Deixe de besteira, rapaz, que até qualquer mendigo velho de rua tem nome! Com licença, viu?</i></p> <p>Taoca: <i>Adeus!</i></p> <p>Deus: <i>É o seguinte: é que eu sou Deus.</i></p> <p><b>ALTERAÇÃO</b> → efeito sonoro: águas e zumbido.</p> <p><b>ALTERAÇÃO</b> → simultaneamente ao zumbido, insere-se a <i>Melodia Sentimental</i> (Heitor Villa-Lobos/ Dora</p>	


<sup>10</sup> O termo *contraplano*, ou *contracampo*, designa o espaço que se opõe ao espaço de um plano.






<p><b>intrigado.</b></p> <p>PP: Deus assoviando.</p> <p>PA: seqüência de sete <i>jump cuts</i> (planos descontínuos mostrando uma mesma ação): Taoca, nervoso, tenta afastar os peixes com as mãos.</p> <p>PA: após um grito de Taoca, os peixes “freiam” e caem.</p> <p>PP: sete planos e contraplanos <sup>10</sup>: Deus e Taoca discutem. Taoca retira a água e os peixes da canoa.</p> <p>PP: Taoca joga um peixe na direção de Deus. PP: Deus se abaixa, sorrindo. PM: Taoca em pé sobre a canoa.</p>	<p><b>Vasconcelos) assoviada por Deus.</b></p> <p>Assovio amplificado.</p> <p>Zumbido, assovio e som de água se somam.</p> <p>Taoca: <i>Que é isso? Que é isso? Que é isso?</i> (gritando). Ruído de freada e da queda dos peixes dentro da canoa.</p> <p>Melodia assoviada ouvida ao fundo.</p> <p>Deus: <i>Não fique nervoso.</i> Taoca: <i>Nervoso? Eu?! Han! Eu sou lá homem de ficar nervoso, rapaz? Nervoso é coisa de boiola! Eu tô muito é com raiva mesmo!</i> Deus: <i>Quanto tempo leva até o continente?</i> Taoca: <i>Você não é Deus? Então não precisa perguntar!</i> Deus: <i>Você é burro assim mesmo ou pegou sol demais na sua cabeça? Se eu apareço por aqui, não vou ficar fazendo espalhafato, nem dando bandeira de Deus! Não é o caso! E eu não gosto!</i> Taoca: <i>Você não tem a menor cara de Deus, rapaz!</i> Deus: <i>Se eu fosse o deus das girafas, eu vinha com cara de girafa.</i></p> <p>Taoca: <i>Você é muito é avariado do juízo!</i></p> <p>Taoca: <i>É isso que você é!</i></p>	
---	---	--

<p><b>ALTERAÇÃO</b> → efeito visual: seqüência de cinco PMs em <i>jump cuts</i>: peixe saltando das águas e dando vários golpes em Taoca.</p> <p>Taoca estende os braços pedindo a Deus que pare.</p> <p>O peixe salta de novo e o acerta mais uma vez.</p> <p>PM: Depois de apanhar, Taoca leva a mão ao rosto e olha para o céu.</p> <p>PC: Taoca, de costas para a câmera; ao fundo, sobre o marco, Deus.</p>	<p>Taoca: <i>Tá bom! Tá bom! Chega! Chega! Pare com isso! Tá bom! Chega!..</i></p> <p>Taoca: <i>Tá bom!!</i></p> <p>(Pausa) <i>Tinha uma música que eu ouvi.</i></p> <p>Taoca: <i>De onde ela vinha?</i> Deus: <i>Do céu!</i></p>	
--	---	--


*Cena 02: Deus está na região deserta do Jalapão tentando convencer Quinca das Mulas a ser santo. Quinca O considera louco. À beira de um grande rio, discutem.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	EXEMPLOS
<p>Evolução de PC para PP: Quinca, saindo do rio, onde havia mergulhado, fala a Deus, que está no espaço <i>off</i>.</p> <p>Deus sai do espaço <i>off</i>, caminhando atrás de Quinca.</p> <p>PPP: Taoca sai de trás de uma árvore e olha sorrindo para os dois.</p> <p>PP: Quinca volta-se para Deus</p>	<p>Quinca: <i>E sabe do que mais? Desista de me aporrinhar, porque eu não posso mesmo ser santo!</i></p> <p>Deus (do espaço <i>off</i>): <i>Por que, rapaz?</i></p> <p>Quinca: <i>Porque eu não acredito em Deus. Nunca acreditei, nunca vou acreditar! Eu sou ateu!</i></p> <p>Deus (do espaço <i>off</i>): <i>Realmente é um problema, mas eu tô aqui pessoalmente pra resolver esse caso.</i></p>	

<p>com o dedo em riste. PP (contracampo): Deus.</p> <p>PP: Quinca mexe os braços, irritado. PP: Taoca sai de quadro. Deus, desapontado, o observa e, franzindo a expressão, pensa um pouco. PA: Deus discursa.</p> <p>Aproximação da câmera até PP de Deus.</p> <p><b>ALTERAÇÃO → câmera rápida: PG: nuvens correm pelos céus do Jalapão e o Sol se põe rapidamente.</b></p> <p>PA: Quinca, desorientado e assustado, vê o céu escurecer e as nuvens correrem.</p>	<p><i>caso.</i></p> <p>Quinca: <i>Então me prove que é Deus!</i> Deus (irritado): <i>Eu não posso sair por aí fazendo milagre!</i> Quinca: <i>Então vá se embora e não me abuse, que eu sou é ateu!</i></p> <p>Canto de pássaro, ao fundo.</p> <p>Deus: <i>Numa situação de grave crise ou num caso extremo de alerta máximo como esse, eu acho até que posso abrir uma exceção e dar um show! Como eu fiz quando eu botei o maná pra cair no deserto, ou mandei o carro de fogo pra pegar o Elias. Eu inventei o dia e a noite como eles são... Mas quando Josué invadiu Canaã e precisou da minha ajuda, eu parei o Sol e a Lua, eu estiquei os dias e as noites pra que ele pudesse ganhar a guerra! Assim como eu estiquei, [introdução de música] eu posso encurtar. O dia e a noite terão o tempo que me der na telha!</i></p> <p><b>ALTERAÇÃO → introduz-se uma polifonia: solo de flauta, percussão, efeitos sonoros que lembram o ruído produzido pelo vento e sons de animais.</b></p>	 
--	--	--


<p>PA (câmera baixa): Deus.</p> <p>PA: Taoca olha para as mãos e as coloca no rosto.</p> <p>PG: nuvens aceleradas atrás de uma montanha. <i>Fade in</i> (escurecimento). PG: câmera rápida: paisagem com rio e montanhas. PA: Quinca olha admirado as alterações ao redor. Planos de detalhe: brotos saindo da terra. Planos de detalhe: flores abrindo-se rapidamente. PA: De mãos na cintura, Deus sorri observando suas proezas. PG: nuvens e neblina correndo por paisagem do Jalapão. Planos de detalhe: flores se abrem rapidamente. PA: Quinca cruza os braços, com frio. PG: montanha; noite e dia se sucedem rapidamente, nuvens passam rápido.</p>	<p>Deus: <i>O tempo passa no tempo que eu quiser.</i></p> <p>Taoca: <i>E a gente envelhece junto nessa mesma ligeireza, é?</i></p> <p>Música e efeitos sonoros.</p>	
--	---	--




<p>Alternância de PPPs de Quinca debaixo da água com PAs que mostram Deus tentando batizá-lo.</p> <p>PP: Quinca esmurrando a água. PP (contraplano): Deus.</p> <p>PA: Quinca, esmurrando a água mais uma vez. Alternância de PPPs de Deus e Quinca, que discutem.</p> <p>PA: Quinca pula na água.</p> <p><b>ALTERAÇÃO →</b> <b>Efeito visual: clarão.</b></p> <p>PA: Taoca se dirige a Deus.</p> <p>PP: Quinca se esforça para falar.</p>	<p>Deus: <i>Deixa estar que um dia eu volto, seu miserável.</i></p> <p>Quinca: <i>Mas não vai me convencer!!</i></p> <p>Deus: <i>Sua mula.</i></p> <p>Quinca: <i>Vigarista!</i></p> <p>Deus: <i>Me aguarde, desgraçado.</i></p> <p>Quinca: <i>Não vai adiantar! Eu sou ateu! A-TE-U!</i></p> <p><b>ALTERAÇÃO →</b> <b>Efeito sonoro de estrondo.</b></p> <p>Taoca: <i>Que foi isso?</i></p> <p>Deus: <i>Eu sou uma pessoa fácil de conviver. Eu só não suporto é que discordem de mim.</i></p> <p>Quinca: <i>E-e-e.....e-e-eu...so-so...so-sou... a-ate-ate-te-teu</i></p>	 <p>The image strip contains the following scenes from top to bottom:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Close-up of a hand holding a small object.</li> <li>Quinca and Deus in the water, Quinca splashing.</li> <li>Quinca in the water, looking frustrated.</li> <li>Close-up of Deus speaking.</li> <li>Quinca in the water, splashing.</li> <li>Close-up of Deus speaking.</li> <li>Quinca and Deus in a conversation on the bank.</li> <li>Close-up of Quinca shouting or speaking with effort.</li> </ul>
---	--	--



Cena 03: Após a primeira tentativa frustrada de localizar Quinca das Mulas, Deus e Taoca caminham pela cidade de Penedo, às margens do rio São Francisco.

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	EXEMPLOS
<p>PA: Deus e Taoca no porto.</p> <p>PC: Deus e Taoca começam a caminhar, afastando-se.</p> <p>PP: Taoca caminha e fala. PP: Deus ouve impaciente.</p> <p>PC (em movimento que reproduz o ponto de vista de Deus caminhando): lavadeiras. PP: Taoca.</p> <p>PP: Deus. PG: canoieiros. PP: Deus. PA: moça com rádio. <i>Jump cut</i>: plano de detalhe do rádio.</p> <p>PP rápido: Deus. PP rápido: Taoca. Dois PPs rápidos de Deus com <i>jump cuts</i>. PC (em movimento): lavadeiras. PP rápido: Deus. <i>Jump cut</i>: PP rápido: Deus olhando para Taoca. PP: Taoca</p>	<p>Taoca: <i>É... Tem uma reflexão pessoal minha assim que eu queria dividir com o senhor, que é... Já que o senhor tá com a mão na massa mesmo pra dar uma melhorada nas coisa... que eu considero assim um certo equívoco de sua parte... Eu digo isso com todo o respeito, o senhor já me conhece, né? Mas eu considero a posição, a questão assim da posição dos órgãos sexuais, errada!</i></p> <p>Taoca: <i>Mas o problema é que eu achava que o lugar de urinar e defecar não podia ser assim num... num lugar sexual.</i></p> <p>Canto das lavadeiras. Taoca: <i>Devia ser colado, né? Cum... num lugar sexual. Eu não sei se o senhor tá entendendo o que eu tô querendo dizer... O cano... O cano do cabra urinar não podia ser o mesmo cano da pessoa... fazer menino, vamos dizer assim. Se um bombeiro encanador instalasse um serviço desse na minha casa, eu demitia ele na hora! Ah! E nem pagava a conta! Eu acho que mandava a higiene... Se a gente tivesse um certo asseio, um certo cuidado... Porque não é assim...</i></p> <p>À fala de Taoca somam-se e acabam se sobrepondo outros ruídos do ambiente: canto das lavadeiras, canoieiros, um rádio, música e latido.</p>	

<p>PP: Deus leva os dedos aos ouvidos.</p> <p><b>ALTERAÇÃO</b>→ <b>Deslocamento da câmera para um ângulo abaixo e à frente de Deus, que começa a sorrir.</b></p> <p>PP: Taoca fala. PP: Deus sorri. PC: Deus e Taoca caminhando na rua.</p> <p>PA: Taoca pára e estende o braço para frente. Aproximação da câmera até PA: Taoca pula diante de Deus apontando para um caminhão ao fundo. PP: Deus se detém, olhando para frente.</p> <p>PP: Madá, do caminhão, faz um gesto com as mãos chamando os amigos.</p>	<p><b>ALTERAÇÃO</b> → <b>supressão de todo ruído ambiente. Nada mais se ouve a não ser um canto de pássaro.</b></p> <p>Ausência dos sons das falas e do ambiente.</p> <p>Buzina do caminhão. Taoca: <i>É ela! É ela!! Não tá vendo não?</i></p>	
--	---	--

Na cena 01, diante da incredulidade de Taoca, Deus demonstra sua força fazendo os peixes saírem das águas e voarem ao redor do jovem. Como, mesmo depois desse milagre, Taoca Lhe ofende, o Todo-Poderoso faz um grande peixe saltar das águas para esbofeteá-lo. Essas demonstrações divinas são concomitantes a uma série de alterações regulares da materialidade fílmica: inserção de elementos inesperados tanto no nível visual (os peixes) quanto no sonoro



(zumbido, freada) e introdução de versão assoviada por Deus da *Melodia Sentimental*, de Heitor Villa-Lobos e Dora Vasconcelos.

Na cena 02, Quinca das Mulas, o escolhido para santo, também duvida da identidade de Deus. Então Deus evoca passagens bíblicas milagrosas – o maná que fez cair no deserto, o carro de fogo que enviou para levar Elias aos céus e o alongamento dos dias e das noites para que Josué ganhasse a guerra. Logo depois dessa alusão, declara: “*Assim como eu estiquei* [os dias e as noites], *eu posso encurtar.*” A oração comparativa “*Assim como eu estiquei*” estabelece um nexo entre a referência à narrativa bíblica e a alteração operada no filme – aceleração do tempo por meio de câmara rápida. O enunciado de Deus é concomitante à inserção de percussão, que introduz as alterações. Dias e noites se sucedem velozmente. Nuvens correm pelos céus, plantas saem rapidamente da terra, flores se abrem. Ao mesmo tempo, a música e os efeitos sonoros ocupam uma boa parte do espaço sonoro. Como, apesar do “show”, Quinca das Mulas resiste a acreditar, Deus o agarra e o arremessa no meio do rio, tentando batizá-lo em seguida. Estes últimos planos, apresentados por meio da inserção de efeitos visuais e sonoros – respectivamente, a imagem do corpo de Quinca sendo suspenso e atirado pelos ares e o som de “assovio” que acompanha sua trajetória – constituem outro ponto de alteração fílmica. Em seguida, depois de trocar ofensas com Deus, e enquanto repete aos berros e aos pulos que é ateu, insere-se um grande estrondo e, simultaneamente, um clarão, alterações na superfície fílmica que marcam a demonstração divina. Quinca tenta dizer “ateu”, mas só o faz com muito esforço, gaguejando: ele era gago e foi graças à intervenção de Deus que começou a falar normalmente (episódio ocorrido logo que Deus se encontra com Quinca).

Nessas cenas, diante da resistência dos mortais a acreditar Nele, Deus reage, o que se inscreve na formulação fílmica sob a forma de efeitos especiais regulares (inserção de elementos inesperados) e preenchimento parcial da trilha sonora por música e efeitos sonoros. As alterações trazem elementos que rompem a normalidade e materializam a reação do poder divino. Produz-se uma nítida delimitação entre o divino e o humano. O enunciado “*O tempo passa no tempo que eu quiser*”, dito por Deus na cena 02, exprime essa delimitação no plano verbal: a oração “que eu quiser” subordina a passagem do tempo à intervenção divina.

Na cena 03, o que irrita Deus e faz com que reaja ao humano é o discurso de Taoca a respeito da imperfeição dos órgãos sexuais, ao qual se somam os barulhos do mundo. *Jump cuts* – em planos do rádio e de Deus – reforçam o efeito de sentido de excesso e/ou de desorientação. O discurso crítico de Taoca e o som ambiente se sobrepõem, tornando-se intoleráveis para Deus, que leva os dedos aos ouvidos. Instantaneamente, o som naturalista é suprimido: o único ruído que se passa a ouvir na trilha é o cantar de um pássaro. Ao mesmo tempo, a câmera se desloca para um ponto à frente e abaixo de Deus. A mudança de ângulo da imagem também marca o momento. Note-se que a alteração da articulação material – supressão dos ruídos e deslocamento da câmera – é simultânea ao gesto pelo qual Ele silencia o mundo.

Esses gestos de reação marcados por alterações silenciam certos sentidos. As demonstrações de poder irrompem justamente em pontos nos quais Ele é ignorado, insultado e considerado imperfeito. Esses sentidos, a *ignorância de Deus*, o *insulto a Deus* e a *imperfeição de Deus* não são possíveis em relação à memória religiosa cristã. O desrespeito e/ou a ignorância por parte dos mortais desencadeia então o processo de silenciamento, que se

materializa na concomitância entre os gestos de reação de Deus e as alterações fílmicas, tendo como efeito de superfície a não-interlocução.

Observemos que as manifestações do poder de Deus apresentam uma gradação, indo da mera demonstração até o gesto de força contra os homens.

Com exceção da cena 03, na qual se dá uma supressão total da fala de Taoca e dos ruídos do ambiente, nos pontos de alteração das cenas 01 e 02 não ocorre uma delimitação total, ocorrendo em seu interior falas de Taoca e de Quinca e sons do ambiente.


A despeito desse ponto, pode-se dizer que o efeito geral inscrito no recorte A é o de *disjunção entre Deus e os homens*, correspondente a um funcionamento discursivo específico.





#### *Recorte B*

Esse recorte corresponde ao conjunto de cenas nas quais o efeito de alteração se produz em concomitância com ações de Deus em relação a Madá. São pontos de “encontro”, de conjunção, estruturados por arranjos não-verbais. Passemos à descrição das cenas.


*Cena 04: Sem verba para continuar Sua viagem em busca de Quinca das Mulas, Deus resolve fazer um show de mágicas num bairro boêmio de Recife com a finalidade de angariar fundos. Empréstima a cartola e a capa de um mágico e realiza grandes proezas. Diante do público*


*estupefato, retira da cartola um coqueiro e, em seguida, uma serpente, que faz ser agarrada por uma águia que a leva para os céus. Taoca apresenta o show. Madá recebe a caixinha.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	EXEMPLOS
<p>PPP: Deus, vestido de mágico, sorrindo, observa Madá. PC (câmera baixa)</p> <p>PP (ângulo superior): Madá faz gestos e fala com crianças numa sacada para que joguem dinheiro na sua caixinha.</p> <p>PA: As crianças esticam os braços, mas hesitam em jogar o dinheiro, receosas de que Madá não vai conseguir pegar.</p> <p>PPP: Deus faz um movimento labial de sopro. <b>ALTERAÇÃO</b> → <b>introdução de leve <i>slow motion</i>.</b></p> <p><b>Plano de detalhe: pés de Madá saindo do chão.</b> PP: Madá, admirada, olha para o chão. PC (câmera em movimento ascendente): Enquanto ela se eleva, transeuntes, um mendigo e um mímico a observam com espanto. PC: ângulo da sacada onde estão as crianças; Madá se aproxima levitando; ao fundo, abaixo dela, algumas pessoas olham boquiabertas. PP: Madá, sorrindo, leva a mão à boca e estende a caixa para as crianças.</p> <p>PC: Madá chega à sacada, recebendo o dinheiro. PA (de ângulo inferior, representando o ponto de vista de Deus): crianças põem o dinheiro na caixinha; em seguida, Madá</p>	<p>Música eletrônica suave.</p> <p>Madá: <i>Joga! Joga aí...</i></p> <p><b>ALTERAÇÃO</b> → <b>inserção de linha melódica de instrumento de sopro. Preenchimento musical do espaço sonoro.</b></p> <p>Música: introduz-se linha de violinos, de tonalidade lírica.</p>	


<p>na caixinha; em seguida, Madá se afasta e olha sorrindo para baixo.</p> <p>PP (de ângulo superior, que representa o ponto de vista da jovem): Deus tira sua cartola, pondo-se a admirá-la.</p> <p>PM: Madá paira sobre a rua.</p> <p>PP: Taoca também a observa sorrindo.</p> <p>PM: no primeiro plano da imagem, a jovem paira no ar. Abaixo, as pessoas contemplam.</p> <p>PA: Madá, de olhos fechados, tem seus cabelos agitados pelo vento.</p> <p>PP: Taoca olha para Madá e, então, para Deus.</p> <p>PP: Deus admira Madá com expressão serena.</p> <p>PA (de ângulo inferior, ponto de vista de Deus): de olhos fechados, Madá sente o vento, sorri e dirige o olhar a Deus.</p> <p>PP: Deus continua a admirá-la.</p> <p>PP: Madá olha para Deus com ternura.</p>	<p>Música.</p>	
<p>PP: Deus, fazendo uma certa força para voltar a si, dirige-se a Madá.</p>	<p>Diminuição do volume da música.</p> <p>Deus: <i>Quanto que já tem aí?</i></p>	
<p>PP: Taoca intervém.</p>	<p>Taoca: <i>Não não não não! Perá! Ainda Não!</i></p>	
<p>PP: Deus, irritado.</p>	<p>Deus: <i>Quanto quanto quanto?</i></p>	


*Cena 05: Chegando ao Vale do Baticum, Deus, Taoca e Madá se deparam com uma festa de casamento, na qual entram.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	EXEMPLOS
<p>Plano de detalhe: pés da noiva batendo contra o chão. A câmera se desloca para cima, passando pelo vestido, até chegar ao rosto da noiva (PP).</p> <p>A câmera se move então para baixo, passando pelo percussionista, até plano de detalhe do pandeiro.</p> <p>PC: noiva, convidados e músicos dançando.</p> <p>PP: Sentada no chão, Madá olha-se num espelho. Deus aproxima-se por trás. Madá se levanta e Deus lhe estende a mão.</p> <p>PM: Deus e Madá dançam valsa no centro do círculo formado pelos músicos e outros convidados. A câmera se aproxima e os acompanha de modo contínuo, realizando um movimento semicircular ao redor do grupo – evolução do PM para o PA.</p> <p>PA: Enquanto dançam, Madá fecha os olhos, encostando sua cabeça na Dele.</p> <p>PC (câmera <i>contre-plongée</i> – ângulo superior em relação aos atores): o casal dança no centro da roda de músicos.</p> <p>PP: Deus tem uma expressão serena. Madá olha para Ele sorrindo.</p>	<p>Canção regional de ritmo rápido executada pelo Grupo Caçuá:  <i>Ô menina!  E onde está o meu pensamento?  Já não posso fazer nada  Se não te pedir em casamento...</i></p> <p>Ao fundo, ouvem-se instrumentos de percussão.  Deus: <i>Madá...</i></p> <p><b>ALTERAÇÃO →</b>  <b>Preenchimento do espaço sonoro pela música, cuja natureza se altera: a melodia é a mesma da canção regional que se ouvia antes, agora, porém, em ritmo de valsa e textura eletrônica.</b> Ao fundo, ouvem-se instrumentos de percussão – marcas da presença dos músicos, que tocam pandeiro e tambores.</p> <p>Parada e rápida retomada da percussão.</p> <p>Música.</p>	

<p>PA: Taoca os observa enciumado.</p> <p>Madá sorri nos braços de Deus: Sequência de <i>jump cuts</i> de planos mais fechados no rosto do casal (PA, PP, PPP).</p> <p>Deus pára de repente e afasta-se da moça, que fica sozinha no quadro, olhando para o lado pelo qual Ele sai.</p>	<p>Deus: <i>Chega</i>. A música eletrônica pára, ficando apenas a percussão.</p>	
---	--	---

*Cena 06: Deus transforma-se na famosa apresentadora de TV Senhorita H (Susana Werner), para quem o povo adora fazer doações. Metamorfoseado, consegue dinheiro para poder continuar sua busca a Quinca das Mulas. Uma multidão acorre. Deus mesmo recolhe as doações, ajudado por Taoca.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	EXEMPLOS
<p>PA: Madá aproxima-se, olhando-O meio desconfiada.</p> <p>PA: Enquanto recolhe as esmolas, Deus lança o olhar duas vezes na direção da moça.</p>	<p>Música da apresentadora. Vozes das pessoas.</p>	

<p>PP: Deus se aproxima de Madá e sorri. Madá desvia o olhar, tímida. Deus então a beija na face. Madá se surpreende.</p> <p><b>ALTERAÇÃO</b> → <i>slow motion</i></p> <p>PP: Taoca se afasta da aglomeração, olhando para o contraplano, ou seja, o ponto em que se encontra Madá.</p> <p>PP: Madá sai da aglomeração, segurando com uma das mãos uma medalha e passando a outra na face, meio desnorreada.</p> <p>PPP: Taoca se volta para ela.</p> <p>PP: Madá olha para Taoca e lhe mostra, sorrindo, a medalha que ganhara de Deus.</p> <p>PPP: Taoca a olha, mudo.</p>	<p><b>ALTERAÇÃO</b> → <b>Supressão da música e dos ruídos do ambiente. Preenchimento do espaço sonoro pela mesma música suave que acompanha a cena da levitação de Madá.</b></p> <p>Música.</p> <p>Madá: <i>Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.</i></p>	
--	--	--



Na cena 04, Deus, para ajudar Madá, faz um movimento labial de sopro e, ao mesmo tempo, a jovem começa a levitar; insere-se música suave que preenche o espaço sonoro. Enquanto ela paira no ar, há um jogo entre planos mais abertos (PMs e PAs) e outros mais fechados (PPs): aqueles apresentam Madá levitando sobre as pessoas, ao passo que estes mostram alternadamente os olhares de Deus e de Madá um para o outro, sem nada dizerem. Essa concentração de foco nos dois personagens destaca-os, sublinhando sua relação e construindo uma espécie de diálogo silencioso entre eles. Deus não disfarça seu encantamento e, na hora de perguntar quanto já foi arrecadado, mal consegue voltar ao mundo real, mostrando alguma dificuldade para recompor-se.

A estruturação se caracteriza pela concomitância entre o gesto divino favorável a Madá e a alteração material, marcada por câmera lenta, concentração de planos fechados em Deus e em Madá e preenchimento do espaço sonoro pela música. Um silenciamento atravessa a relação dos dois personagens, que nada dizem um ao outro, apenas se olham. Suspensa, Madá é “tocada” pelo vento. De forma sutil, atravessada de silenciamento, há um contato direto entre Deus e Madá.

Notemos também que Deus surge caracterizado como mortal, entre os homens. Ainda que sua ação tenha um caráter maravilhoso, rompendo o cotidiano, não se dá como gesto de imposição de poder ou demonstração de força: ao contrário, o tom mágico da intervenção divina neste ponto a suaviza, tornando-a mais suave, lírica e mais próxima do humano.

Tomemos agora a cena 05. Numa festa de casamento, sertanejos dançam ao som de uma canção nordestina com ritmo rápido. Deus chama Madá e dança com ela uma valsa no meio da roda formada pelos músicos. Ouve-se a mesma que se ouvia antes, porém agora numa

versão eletrônica e em ritmo de valsa, que preenche o espaço sonoro. A câmera se aproxima da roda e nela penetra, acompanhando os suaves e harmoniosos movimentos do casal. A passagem de PM para PA e PP destaca Deus e Madá. Há um PP de Taoca olhando enciumado que se põe entre os planos do casal. O instante de encantamento acaba quando Deus pára de repente e diz “*Chega*”.

Aqui a intervenção divina – convite à dança – também é concomitante ao preenchimento do espaço sonoro por música e à concentração de planos mais fechados em Deus e Madá. Não há, porém, alteração na velocidade da imagem (câmera lenta). Mais uma vez, nada dizem um ao outro.

O deus dançarino alude a Nietzsche, segundo o próprio diretor Carlos Diegues <sup>11</sup>. O filósofo escreveu que não acreditaria num Deus que não soubesse dançar. Vê-se que é de um outro lugar, deslocado do imaginário ocidental, que se constitui o divino nesse espaço. Além disso, Deus dança com uma mulher, produzindo mais uma vez um deslize da posição do divino na discursividade religiosa. Deus, no espaço da ideologia religiosa cristã, delimita-se do humano e do mundano, identificando-se à castidade, à retidão, ao ascetismo e a outros sentidos semelhantes. Deus, nesse espaço discursivo, não dança.

Na cena 06, em que se tem Madá diante de Deus transformado em Senhorita H, o movimento de aproximação de Deus em relação à moça é marcado pela passagem de um PA para um PP, que destaca os dois. Nesse enquadramento os ruídos e a música ambiente são suprimidos e uma música suave e lírica, a mesma ouvida na cena da levitação, preenche o

---

<sup>11</sup> Diegues *Filma um Deus Verde e Amarelo*. Folha de São Paulo, 31/01/2003.

espaço sonoro. Então Deus beija Madá no rosto, que se surpreende. Ao mesmo tempo, introduz-se câmera lenta. Nada se diz.

O gesto divino se marca pela alteração tanto no nível da imagem – câmera lenta – quanto no sonoro – música em “primeiro plano”. O beijo – e este é um ponto importante – é dado no rosto: não é possível a Deus beijar uma mortal na boca como um homem qualquer.

Algumas regularidades caracterizam esse recorte. No ponto de alteração, falas, ruídos e música ambiente são suprimidos por música que preenche o espaço sonoro. Há uma concentração de planos mais fechados (PPs) em Deus e Madá. Ocorrem efeitos de câmera lenta, suaves na cena da levitação, mais intensos na cena do beijo. Nenhuma palavra é pronunciada. O efeito produzido é o de destaque dos personagens Deus e Madá do espaço circundante. A interlocução é suspensa e se há algum tipo de diálogo é apenas por meio dos olhares que os personagens trocam. Essa articulação produz o silenciamento que atravessa o recorte.

Note-se também que as cenas apresentam contatos físicos entre Deus e Madá: dançam (cena 05), Deus “sopra” Madá (cena 04) e a beija (cena 06). Pode-se dizer que Deus surge nessa série deslocado do lugar em que poderíamos esperá-lo de acordo com um certo imaginário, e onde a própria formulação nos mostra que ele de fato também pode estar – basta remeter às cenas do recorte A, em que é configurado de modo mais próximo ao imaginário bíblico. O presente recorte o apresenta praticando atos humanos.

Essas regularidades parecem apontar para um outro funcionamento discursivo no nosso corpus, distinto do que sustenta os efeitos das alterações analisados no recorte A. Nas cenas

que examinamos agora é regular o efeito de conjunção entre o divino e o humano, representado por Madá. Enquanto nas manifestações a Taoca e a Quinca das Mulas o sentido é de disjunção, as alterações introduzidas por Deus sendo marcadas por efeitos de choque ou de contraposição, nas cenas com Madá se produzem outros sentidos: o divino se harmoniza com o humano, há um movimento de aproximação por meio do gesto de Deus.

O olhar e a música são constitutivos dessas cenas. O verbal fica dificultado já que muito *não pode ser dito*. Daí o efeito de não-interlocução que se inscreve no texto. Deus não se envolve – e nem pode se envolver – com a mulher. Este é um ponto de impossível no discurso religioso cristão. Assim, o efeito conjuntivo é acompanhado pelo silenciamento de Deus na posição de um homem comum sujeito ao desejo.

O filma joga nesses pontos com as formações imaginárias (cf. Pêcheux, 1969; Orlandi, 1983, 1999), isto é, as imagens historicamente construídas que temos de Deus e os lugares nos quais esperamos encontrá-lo. Pode-se dizer assim que no recorte B se dá a aparição de um Deus inesperado e, por essa razão, marcado por silenciamento.

## CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO MATERIAL

### 3.1. *Dispositivo de Análise*

O Dispositivo de Análise envolve uma série de procedimentos que visam, a partir do texto, atingir o discurso (cf. Orlandi, 1999).

Primeiramente, o analista procede a uma des-superficialização do texto. Ele se interroga sobre a organização do dizer (nível da formulação, da textualidade), desnaturalizando os sentidos. Seu trabalho se apóia em procedimentos diversos como paráfrase, polissemia, sinonímia, antonímia e relação do dito com o não-dito. Essa análise, que incide na zona do esquecimento de nº 2, tem como objetivo estabelecer um *objeto discursivo*.

Diante do objeto discursivo, o analista constitui os recortes e formula as perguntas que orientarão seu trabalho. Buscam-se então os funcionamentos que sustentam as regularidades inscritas nos recortes. Compara-se o que é dito num determinado ponto da formulação ao que é dito em outro(s). Confronta-se o discurso estudado a outros discursos, produzidos em distintas condições. Definem-se os limites dos sentidos, marcados pelas formações discursivas, às quais correspondem as formações ideológicas. Passa-se assim do objeto discursivo ao *processo discursivo*, que não se restringe ao texto ou ao conjunto de textos analisados, mas os ultrapassa. No processo discursivo pode-se compreender como a Ideologia se materializa na ordem significante e, inversamente, como a ordem significante se materializa na formação ideológica (cf. Orlandi, 1983). Essa etapa final da análise incide na

## CONCLUSÃO

*“Este ano foram lançadas duas produções cinematográficas: uma brasileira, intitulada ‘Deus é brasileiro’ e uma de Hollywood, chamada ‘O todo-poderoso’, na qual um homem tem a oportunidade de ser Deus por um dia. Em ambas as produções, há cenas de ‘Deus’ interagindo com mulheres, se envolvendo com furtos, pronunciando palavras humanas vazias, tendo uma conduta pecaminosa. Os milagres de Deus, nestes filmes, são banalizados e estão todos eles sujeitos às concupiscências carnavais. O que é isso? Onde está o temor a Deus?”*

Eliane Galvão, Igreja Evangélica do Povo Livre, agosto de 2003.

Tomando como objeto um conjunto de cenas do filme *“Deus é Brasileiro”* em que é regular a concomitância entre intervenções de Deus no mundo e alterações no fio do discurso fílmico atravessadas por silenciamentos, esta pesquisa buscou compreender o funcionamento discursivo que sustenta os efeitos de sentidos produzidos pelas cenas.

A análise mostrou diferentes relações de sentidos, marcadas como recortes A e B. No recorte A – cenas 01, 02 e 03 – em condições de confronto entre Deus e os homens, as alterações na articulação fílmica – inserção de elementos inesperados por meio de efeitos visuais e sonoros ou pela supressão de ruídos – significam a reação da ordem divina à humana. Já no recorte B (cenas 04, 05 e 06), as alterações “suaves” – música suave preenchendo o espaço sonoro, câmera lenta, planos mais fechados nos rostos de Deus e de Madá – constroem o campo do contato entre as ordens divina e humana, ou entre Deus e a mulher. O gesto divino se divide assim entre dois posicionamentos, ora se delimitando (efeito disjuntivo), ora se aproximando (efeito conjuntivo) do humano.

Essas duas formas de articulação fílmica implicam diferentes modos de produção de silenciamento.

No recorte A, é nos momentos em que Taoca e Quinca das Mulas ignoram ou ofendem a Deus que são dadas alterações regulares, caracterizadas pela introdução de eventos inesperados e/ou milagrosos no fio do discurso fílmico. Esses eventos, correspondentes a demonstrações de poder divino, produzem o silenciamento de certos sentidos, tendo como efeito de superfície a suspensão da interlocução entre Deus e os homens.

Nas cenas 01 e 02, para que Taoca e Quinca acreditem Nele, Deus realiza milagres, marcados na formulação por efeitos visuais e preenchimento *parcial* da trilha sonora por música e ruídos. Como os homens resistem e, pior, ofendem-No, Ele reage: faz um peixe saltar das águas e esbofetear Taoca (cena 01), atira Quinca no rio, tentando batizá-lo à força, além de restituir-lhe a gagueira (cena 02). Observa-se, pois, na demonstração de poder, uma gradação: se, no início, o gesto divino tem mais um caráter de “amostra” de força, em seguida, com a resistência dos mortais, ele (o gesto) se torna agressivo. Notemos também que a música só se introduz na primeira parte da demonstração, no momento, pode-se assim dizer, “mais leve”; no segundo momento, o da retaliação de Deus, a faixa sonora é ocupada apenas pelos efeitos sonoros, que acompanham os efeitos especiais da trilha de imagem.

Na cena 03 a reação divina se apresenta sob outras formas. Quando não suporta mais o discurso crítico de Taoca somado aos barulhos do mundo, Deus leva os dedos aos ouvidos. Ao mesmo tempo, há uma mudança no ângulo da câmera e a supressão da fala de Taoca e dos ruídos do ambiente, no lugar dos quais passa a se ouvir somente um canto de pássaro. Aqui,

de modo diferente do que ocorre nas cenas anteriores, o homem não percebe a intervenção (continua falando após a supressão do som).

A despeito dessas diferenças no nível da formulação da cena 03, sustentamos que o conjunto de cenas que constitui o recorte se caracteriza pela irrupção – no fio do discurso – de eventos inesperados produzindo o silenciamento de “sentidos adversários”. Para cada enunciação ofensiva e/ou crítica dirigida a Deus através dos homens há um gesto divino silenciador. A introdução dos eventos mágicos interrompe –ao menos durante um momento – o discurso crítico do outro, o silencia.

Pode-se compreender então a natureza da relação entre silenciamento e memória nesses trechos: a enunciação de palavras – ou gestos – de desrespeito e de descrença dirigidos a Deus e a afirmação da imperfeição divina entram em contradição com a formação discursiva cristã, no interior da qual Deus não pode ser “ignorado”, “desrespeitado” ou considerado “imperfeito”.

As formações discursivas determinam o que pode e o que não pode ser dito de acordo com as formações ideológicas correspondentes. As relações entre FDs, vale lembrar, não são estáveis, mas tensas, e uma FD pode tanto excluir (denegar) quanto incluir elementos de outra no seu domínio.

Quanto ao recorte B, revela outra configuração dos sentidos, embora também atravessada por silenciamento. As cenas correspondem a momentos em que Deus se aproxima de Madá, intervindo de modo suave e humano. Há uma série de alterações materiais regulares que caracterizam o recorte. A música, suave, preenche *totalmente* a trilha sonora, enquanto os



personagens se olham sem nada dizer. Há uma passagem de planos mais abertos (PMs ou PAs) para planos mais fechados nos rostos de Deus e de Madá (PPs ou PPPs). Ocorrem também efeitos de câmera lenta – suaves na cena 04, mais intensos na cena 06 – que sublinham, destacam, as intervenções divinas. Os gestos são humanos, como a dança para a qual convida a jovem e o beijo que lhe dá no rosto. Na cena 04, embora realize um milagre fazendo Madá levitar, Ele aparece disfarçado, vestido de como um mágico de rua, um artista popular: o milagre se mistura de certa forma com o espetáculo de mágica.

Vemos aí, desse modo, um deslocamento da posição de Deus em relação ao discurso religioso cristão. Na formulação Deus ocupa um lugar (posição) onde não é esperado, mais próximo do humano. Os limites, porém, não são transpostos: mesmo quando beija Madá, é na face. Além disso, Deus não pronuncia nenhuma palavra. A posição do divino nesse recorte é, assim, afetada por um silenciamento. Mais uma vez registra-se a lei do espaço histórico-social: dentro dos limites da FD cristã não é possível que Deus se enuncie como um homem qualquer sujeito ao desejo carnal. Essa memória incide na formulação, não permitindo que muito seja dito ou feito. Daí o efeito de não-interlocução produzido pelo preenchimento da trilha sonora, a que se articulam a ausência de falas e os planos dos olhares de um ao outro.

Enunciar um envolvimento carnal entre Deus e Madá poderia provocar, no mínimo, uma grande polêmica. O filme *A Última Tentação de Cristo* (1988), do diretor norte-americano Martin Scorsese, por mostrar Jesus vivendo como um homem qualquer com mulher e filhos, provocou a ira de cristãos, que chegaram a destruir cinemas que exibiam o filme. E há, ao longo da história, outros exemplos similares de textos que subverteram posições da discursividade religiosa, dentro e fora do mundo cristão, com efeitos geralmente desastrosos

para quem os sustentou. Entendemos que em *Deus é Brasileiro* sejam deslocadas posições da discursividade religiosa, ainda que não de modo radical como em outros textos e filmes.

Assim, do recorte A para o B há deslizos de sentidos. O sentido de Deus, sem deixar de ser o mesmo, movimenta-se, desloca-se no interior da formação discursiva religiosa, chegando a seus limites fronteiraços. Se, no recorte A, o divino se delimita do humano, no recorte B essa fronteira fica menos nítida, ainda que não seja atravessada. Temos, pois, articulações significantes que – embora se caracterizem pela concomitância entre a intervenção de Deus a produção de alterações fílmicas – mostram distintas relações de sentidos, diferentes funcionamentos discursivos.

*Deus é Brasileiro* – é bom dizê-lo – não é constituído apenas pelas relações estudadas no presente trabalho. Outras articulações discursivas, outras relações de sentidos também podem ser encontradas e analisadas no filme. Todo objeto simbólico é atravessado por muitos discursos. Daí a possibilidade de serem estabelecidos recortes discursivos fora da segmentação ou da linearidade do texto.

Para concluir, diríamos que nossa pesquisa mostra que objetos não-verbais – ou não só verbais, como filmes – podem ser produtivos para uma abordagem discursiva com a condição de que as especificidades significantes desses objetos sejam consideradas. Não é possível traduzir as linguagens não-verbais para o verbal sem perder a natureza de seus efeitos de sentidos. No caso específico de *Deus é Brasileiro*, os efeitos de conjunção e disjunção entre o divino e o humano são produzidos na imbricação entre o verbal e o não-verbal, nas especificidades de cada materialidade constitutiva do filme. A presença ou não de palavras, a relação entre os corpos, a musicalidade, a velocidade da câmera etc. são elementos que no

conjunto da composição fílmica produzem os funcionamentos discursivos apontados. Outro conjunto comporia outro funcionamento.

De nossa parte, esperamos ter contribuído de algum modo para a abordagem da materialidade do cinema no campo da Análise de Discurso.

## BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, L. (1970). *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

ALTHUSSER, L. (1964). *Freud e Lacan*. Em ALTHUSSER, L. (1984).

ALTHUSSER, L. (1984). *Freud e Lacan, Marx e Freud*. Tradução: Walter José Evangelista. Rio de Janeiro, Graal, 1984.

BERNARDET, J.-CL. (1971). *Posfácio*. Em METZ, C. (1968).

BERNARDET, J.-CL. (1980). *O que é Cinema*. Coleção *Primeiros Passos*, volume 9. São Paulo, Brasiliense, 12ª reimpressão, 2000.

BURCH, N. (1990). *La Lucarne de L'Infini: Naissance du Langage Cinématographique*. Paris, Nathan, 1991.

CARRASCO, C. R. (1993). *Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

CARRASCO, C. R. (1998). *Syngkronos: A Formação da Poética Musical do Cinema*. Tese de Doutorado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

FOUCAULT, M. (1971). *A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 1996.

GADET, F. & HAK, T. (orgs.). (1990). *Por uma Análise Automática do Discurso: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux*. Campinas, Editora da Unicamp.

HENRY, P. (1984). *A História não Existe?* Em ORLANDI, E. P. (org.) (1994).

JAKOBSON, R. (1933). *Decadência do Cinema? Em Lingüística, Poética e Cinema –Roman Jakobson no Brasil*. São Paulo, Perspectiva.

LAHUD, M. (1988). *Life is your film – Semiologia e Metafísica nas “Observações sobre o Plano-Sequência” de Pier Paolo Pasolini*. Cad. Est. Ling., Campinas (15): 187-198, jul./dez. 1988.

METZ, C. (1968). *A Significação no Cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 1ª reimpressão, 2004.

METZ, C. e outros (1975). *Psicanálise e Cinema*. São Paulo, Global, 1980.

ORLANDI, E. P. (1983). *A Linguagem e seu Funcionamento*. Campinas, Pontes, 4ª ed., 2ª reimpressão, 2001.

ORLANDI, E. P. (1992). *As formas do silêncio*. Campinas, Editora da Unicamp.

ORLANDI, E. P. (org.) (1994). *Gestos de Leitura: Da História no Discurso*. Campinas, Editora da Unicamp.

ORLANDI, E. P. (1995). *Efeitos do Verbal sobre o Não-Verbal*. Campinas, Rua, (1), 35-47.

ORLANDI, E. P. (1996). *Interpretação*. Petrópolis, Vozes.

ORLANDI, E. P. (1999). *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas, Pontes.

ORLANDI, E. P. (2001). *Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos*. Campinas, Pontes.

PÊCHEUX, M. (1969). *Análise Automática do Discurso*. Em GADET, F. & HAK, T. (1990). (orgs.).

PÊCHEUX, M. (1975). *Semântica e Discurso: uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Tradução: Eni P. Orlandi e outros. Campinas, Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, M. (1983). *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Tradução: Eni P. Orlandi. Campinas, Pontes, 1990.

PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. (1975). *Análise Automática do Discurso: Atualizações e Perspectivas*. Em GADET, F. & HAK, T. (orgs.) (1990).

PEREIRA, I., Pe. (1984). *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto, Apostolado da Imprensa.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. (1992). *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 1994.

#### JORNAL

*Folha de São Paulo*. 31/01/2003. *Diegues filma um Deus verde e amarelo*.

#### PÁGINAS DA INTERNET

GALVÃO, E. *Que Deus tenha misericórdia*. Igreja Evangélica do Povo Livre. Agosto/2003.

<http://www.povolivre.com.br/misericordia.htm>

#### FILME

*Deus é Brasileiro* (Brasil, 2003). Columbia TriSstar.