NÁDIA REGIA MAFFI NECKEL

TESSITURA E TECEDURA:
MOVIMENTOS DE COMPREENSÃO DO DISCURSO ARTÍSTICO NO AUDIOVISUAL

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Doutor em Lingüística.

Orientadora: Profª Drª Suzy Lagazzi

Campinas

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IEL - UNICAMP

N282M

Neckel, Nadia.
Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual / Nadia Regia Maffi Neckel. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Suzy Maria Lagazzi.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Audiovisual. 2. Memória. 3. Imagem. I. Lagazzi, Suzy Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Tessitura and Weaving: Movements of understanding of the Art Audiovisual.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Audio-visual; Memory; Image.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Doutor em Linguística.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzy Maria Lagazzi (orientadora), Profa. Dra. Tania Conceição Clemente de Souza, Profa. Dra. Beatriz Maria Eckert-Hoff, Profa. Dra. Solange Maria Leda Gallo e Profa. Dra. Mónica Graciela Zoppi Fontana. Suplentes: Profa. Dra. Claudia Regina Castelhano Pfeiffer, Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas e Profa. Dra. Marci Fileti Martins.

Data da defesa: 24/02/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 24 de fevereiro de 2010, considerou a candidata NÁDIA REGIA MAFFI NECKEL aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Suzy Maria Lagazzi _____

Tania Conceição Clemente de Souza _____

Beatriz Maria Eckert-Hoff _____

Solange Maria Leda Gallo _____

Mónica Graciela Zoppi Fontana _____

Claudia Regina Castelhano Pfeiffer _____

Nadja de Carvalho Lamas _____

Marci Fileti Martins _____

IEL/UNICAMP
2010

Para Célia minha roteirista.

Maria Clara, Luiz Fernando e Rebecca projeções de minha vida.

Meus pais, família e amigos, circunstâncias da tomada, traços de subjetividade em meu suporte fílmico.

Minha avó Dora que me ensinou a brincar com carretéis e meu avô Albino (in memorian) ferroviário, de quem ganhei minha primeira bicicleta.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos são tantos, afinal ninguém percorre um caminho sozinho.

Em primeiro lugar preciso agradecer a minha mãe menininha, Fátima, pelo exemplo de vida, trabalho, dedicação e amor sem restrições.

A Célia por todo incentivo, apoio, companheirismo e compreensão de todas as horas.

A Suzy minha orientadora pelas discussões, desafios e o olhar sempre doce da amizade e carinho, pelos sentidos que a AD permitiu compreender do artístico até aqui.

A Sol sempre pelos textos com sol, pela amizade, "conversas fiadas" e outras muito sérias no "recanto das pedras", pela cumplicidade e orientação sempre. Sua alegria e carinho sem fim fazem do caminho na AD, um enorme prazer.

A Bi@ minha querida amiga que nem mesmo a distância pode enfraquecer esse laço de amizade, pelo acolhimento desde os primeiros passos desse processo todo, pela "urdidura da trama" e principalmente por me apresentar o primeiro texto em AD em 2001.

A Mónica por todos os ensinamentos, conversas preciosas para as qualificações e principalmente por dividir comigo seu berço porteño La hermosa Buenos Aires, uma das experiências mais importantes da minha vida.

Elena mi hermacita porteña, pelo acolhimento em sua casa em Buenos Aires por dividir comigo espaços, lugares, família, amigos y Laila (que tornou meus dias especiais cheios de bom humor e carinho canino), gracias.

Minha amiga e colega Andréa pela leitura atenta desta tese e questionamentos sempre pertinentes com muitas madrugadas de café.

Minha amiga Conterrânea Simone pelos papos presenciais e virtuais Campinas, Lyon e Buenos Aires, pela convivência nas disciplinas e pelo precioso Résumé.

Ao meu irmão Albino Moacir, projeto de engenheiro mais sensível que já conheci, pelos socorros em inglês desde o processo seletivo, nos estudos para proficiência e pelo abstract compenetrado.

A minha maninha Giovanna (Gi), que a AD me trouxe, por todas as interlocuções, horas de estrada, botecos no ape e papos online, pela muita cumplicidade e amizade sincera. E, também a Silvania (Sil) sua alegria, torcida, receitas deliciosas e a convivência no ape; experiências únicas da turma de SC em Campinas.

Minha amiga Carla (Carlotinha) sempre na torcida, por segurar muitas pontas, apagar muitos incêndios, superar minhas faltas e continuar sendo uma grande amiga para todas as horas.

A Universidade do Contestado, que por meio do programa de capacitação docente, tornou possível essa pesquisa. Aos dirigentes e colegas, obrigada pela confiança no trabalho.

"A noção de 'Projeção' no sentido de ampla difusão e visibilidade, de fazer-se conhecer, de lançar-se a outra escala, de criar novos públicos.

A noção de 'Projeto' como imaginado, o planejamento, o lançamento do inexistente ao existente, da fantasia à concretização.

A noção de 'Projeto' como aquele que evolui.

A noção de 'Projeção' no sentido próprio da cartografia: o processo que leva do terreno ao mapa e do mapa ao terreno.

A noção de 'Projeção' no sentido psicanalítico: a projeção de um vínculo sobre outro, a transposição das representações.

A noção de 'Projeção' no sentido de refletir uma imagem sobre uma superfície, enviar raios de luz sobre algo, tornar visível uma figura pela luz."

(Definição de Projeto, por Roberto Jacoby – Curador da mostra *Projetáveis* – 7ª Bienal do MERCOSUL – Porto Alegre novembro de 2009)

RESUMO

A produção audiovisual contemporânea inscreve-se em condições de produção fronteiriças. A materialidade singular (uma materialidade que desfaz a dicotomia verbal-não-verbal) da qual é constituído o audiovisual não se deixa aprisionar por análises rígidas e apriorísticas, não há territórios demarcados, nem tão pouco, fronteiras definidas. Categorizar determinadas produções não especializa o gesto de interpretação, por isso, dificilmente, as teorias estabilizadas dão conta de compreender o funcionamento e os deslizamentos de sentido. O dispositivo teórico-analítico da AD especializa a compreensão desse materiais por meio das noções de Tecedura e Tessitura de uma produção audiovisual e rompe epistemologicamente com a rigidez metodológica e a redução estilística. Tessitura e Tecedura, nesta pesquisa, são formulações tomadas como funcionamento da ordem da estrutura e do acontecimento do/no *corpus* de análise, permitindo um deslocamento teórico-analítico das noções de Poiésis e Estesia inscritas no artístico e, das noções de Inter e Intradiscurso inscritas na AD. Desta forma, a perspectiva discursiva na leitura/interpretação de imagens e/ou produção artística é capaz de dar conta produtivamente da compreensão das condições de produção e deslocamentos de sentidos presentes em materialidades contemporâneas. Nosso corpus de pesquisa e análise refere-se a materiais audiovisuais inscritos ou circunscritos pelo Discurso Artístico em seu jogo de polissemia/policromia.

Palavras-chave: Audiovisual. Memória. Imagem

ABSTRACT

The make audiovisual contemporary inscribe in conditions of production frontier. The materiality single (a materiality that unmake the ambiguousness verbal-not-verbal) that is compose the video contemporary is not prison to hard analysis and aprioristic. There aren't land delimit, end too not frontier conclusive. Categorize determined productions don't specialize the manner interpretation, to this, is hard the theories stabilized understand. The work and sliding of feeling. The dispositive analytic-theoretical of AD specialized in the understand of weave and tessitura production audio-visual and break epstemologicament with the hardly methodologist and the reduction stylistic. Tessitura and Weaving in this search, are formulations get that work of order structure and occurrence of/in corpus of analysis, permitted a displacement analytic-theoretical of conception Poesies and Etesian inscribed in the artistic and, conception of inter and intradiscourse inscribed in AD. This form, the perspective discursive at read/interpretation of drawing and/or production artistic and capacity give count productivity of understanding conditions production and displace feeling of materials contemporary that the video. My corpus search and analysis referring the material audio-visual inscribed or circumscribed by discourse artistic in your game of polysemy/plolychrome.

Key words: Audiovisual. Memory, Picture

RÉSUMÉ

La production audiovisuelle contemporaine s'inscrit dans des conditions de production de frontière. La matérialité singulière (une matérialité qui défait la dichotomie verbal-non-verbal) de laquelle est constituée la vidéo contemporaine ne se laisse pas emprisonner par des analyses rigides e aprioristiques, il n'y a pas de territoires démarques, ni des frontières définis. Catégoriser certaines productions ne spécialise pas le geste d'interprétation, pour cela, difficilement, les théories stabilisées sont capables de comprendre le fonctionnement et les glissements des sens. Le dispositif théorique-analytique de l'AD spécialise la compréhension de la Tissage et Tessiture d'une production audiovisuelle et rompt épistémologiquement avec la rigidité méthodologique et la réduction stylistique. Tissage et Tessiture, dans cette recherche, sont des formulations prises comme fonctionnements de l'ordre de la structure et de l'événement du/dans le corpus de l'analyse, en permettent un déplacement théorique-analytique des notions de Poiésis et de Estesia inscrites dans l'artistique et, des notions de Inter et Intradiscours inscrites dans l'AD. Ainsi, la perspective discursive dans la lecture/interprétation des images et/ou production artistique est en mesure de faire face de manière productive de la compréhension des conditions de production et des déplacements de sens présents dans des matérialités contemporaines comme la vidéo. Notre corpus de recherche et d'analyse se réfère à des documents audiovisuels inscrits ou circonscrits par le Discours Artistique dans son jeu de polysémie/polychromie.

Mots-clés : Audiovisuel. Mémoire. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 01 – O nascimento de Vênus 51
IMAGEM 02 - Marilyn Monroe 51
IMAGEM 03 - As Lavadeiras 54
IMAGEM 04 - Os construtores 55
IMAGEM 05 - Doutor Gachet 01..... 56
IMAGEM 06 - Marcel Duchamp 65
IMAGEM 07 - Primeira Personagem 151
IMAGEM 08 - Casal Francês 151
IMAGEM 09 - Dois personagens brasileiros 152
IMAGEM 10 - Guia Italiana de Museu 154
IMAGEM 11 - As meninas de Velásquez 154
IMAGEM 12 - Personagem Principal 155
IMAGEM 13 - Reprodução Enigma de De Chirico 156
IMAGEM 14 - Detalhes do Quadro de De Chirico 156
IMAGEM 15 - Detalhe de Slide 156
IMAGEM 16 - O Pensador 164
IMAGEM 17 - O Pensador Plaza del Congreso – Argentina 163
IMAGEM 18 - O Pensador em Recife 163
IMAGEM 19 - Abaporu 165
IMAGEM 20 - Ultima Ceia de Dali..... 169
IMAGEM 21 - El Cristo de Dali 169
IMAGEM 22 - Vigia na Estação 170
IMAGEM 23 - Criação do Homem 173
IMAGEM 24 - Mãos Da Vinci 173
IMAGEM 25 - Mesa com cinco carretéis 175
IMAGEM 26 - Carretéis Iberê 176
IMAGEM 27- Franz Marc 177

IMAGEM 28 - Frame Iberê De Chirico Tarsila 177
IMAGEM 29 - Frame Iberê 177
IMAGEM 30 - Frame Carretel Iberê 177

IMAGEM 31 - Vigia 178
IMAGEM 32 - Recorte Vigia e Bicicleta 181
IMAGEM 33 - Frame Estátua de Mulher 184
IMAGEM 34 - Dr Gachet 2 188
IMAGEM 35 - Homem na Mesa 188
IMAGEM 36 - Reprodução Cezanne 188
IMAGEM 37 - Reprodução Operários 190
IMAGEM 38/39 - Frames de Tarsila 190
IMAGEM 40 - Fragmento Enigma de um dia 192
IMAGEM 41/42 - Fachadas de Volpi 192
IMAGEM 43 - Reprodução Dali 194
IMAGEM 44 - Frame Torre 194
IMAGEM 45 - Frame Ciclista Bruñel 195
IMAGEM 46 - Ciclista Iberê 196
IMAGEM 47 - Ciclista Pizzinni 196
IMAGEM 48 - Vigia e Bicicleta imóveis 198
IMAGEM 49 - Frame D. Quixote 200
IMAGEM 50 - Frame um Cão Andaluz 202
IMAGEM 51 - Calçadão de Manaus 203
IMAGEM 52 - Reprodução Goldone 203
IMAGEM 53 - Chuva 203
IMAGEM 54 - Bicicleta Close 204
IMAGEM 55 - Roda Duchamp 204
IMAGEM 56 - Inabsentia 204
IMAGEM 57 - Palmeiras 207
IMAGEM 58 - Gare 210

IMAGEM 59 - A feira 212
IMAGEM 60 - Magritte Time 212
IMAGEM 61 - Construções Góticas Volpi 217
IMAGEM 62 - Bandeiras Rosa 217
IMAGEM 63 - Fachadas Volpi 217
IMAGEM 64 - Torre de Babel 01..... 219
IMAGEM 65 - Torre de Babel 02..... 219
IMAGEM 66 - Olho Vigia 222
IMAGEM 67 - Olho Magritte 222
IMAGEM 68 - Reprodução Fílmica de De Chirico 224

LISTA DE GRÁFICOS/QUADROS

Gráfico 01 - Modos Principais das funções da Imagem 39
Gráfico 02 - Esquema Orlandi Individuação 107
Gráfico 03 - Do Estético ao Interdiscurso 139

LISTA DE SEQÜÊNCIAS FÍLMICAS

Seqüência fílmica 01 -	Frames de abertura	106
Seqüência fílmica 02 -	Frames do Vigia	162
Seqüência fílmica 03 -	Frames Vigia na Estação	169
Seqüência fílmica 04 -	Trilhos.....	171
Seqüência fílmica 05 -	Passarela e Mão em primeiro plano.....	172
Seqüência fílmica 06 -	Cidadão Kane	173
Seqüência fílmica 07 -	Cão Andaluz	173
Seqüência fílmica 08 -	Carretéis	175
Seqüência fílmica 09 -	Vagão de Trem	178
Seqüência fílmica 10 -	Interior de Vagão	179
Seqüência fílmica 11 -	Tocador de Viola	180
Seqüência fílmica 12 -	O Vigia e a Bicicleta	182
Seqüência fílmica 13 -	Bicicleta Trem	184
Seqüência fílmica 14 -	MASP lateral	185
Seqüência fílmica 15 -	Vão do MASP	186
Seqüência fílmica 16 -	Vigia no Elevador	187
Seqüência fílmica 17 -	Rosto do Vigia em Primeiro Plano	187
Seqüência fílmica 18 -	Vigia no salão com música	188
Seqüência fílmica 19 -	Vigia com sua bicicleta	189
Seqüência fílmica 20 -	Construções	192
Seqüência fílmica 21 -	Vigia, bicicleta e torre	193
Seqüência fílmica 22 -	Vigia ciclista	199
Seqüência fílmica 23 -	Vigia, bicicleta e estátuas	195
Seqüência fílmica 24 -	Vigia e pés em primeiro plano	200
Seqüência fílmica 25 -	Ciclista e o guarda chuva	202
Seqüência fílmica 26 -	Primeiro Plano pneu de bicicleta	204
Seqüência fílmica 27 -	Travessia do ciclista	206
Seqüência fílmica 28 -	Um Cão Andaluz 2.....	206
Seqüência fílmica 29 -	Travessia com chaminés	207
Seqüência fílmica 30 -	Estesiador e construções.....	208
Seqüência fílmica 31 -	Estesiador nas pedras	209
Seqüência fílmica 32 -	Imagens de arquivo	209
Seqüência fílmica 33 -	Vigia na estação	210
Seqüência fílmica 34 -	Garagem e frutas	211
Seqüência fílmica 35 -	Estátuas, fios de luz e vigia	212
Seqüência fílmica 36 -	Vigia na Chapada	213
Seqüência fílmica 37 -	Vigia, casebre e estação	214
Seqüência fílmica 38 -	Filme de arquivo 2	214
Seqüência fílmica 39 -	Vigia, estação em primeiro plano.....	214
Seqüência fílmica 40 -	Vigia e o espaço	215
Seqüência fílmica 41 -	Vigia tomada superior fundo azul	216

Seqüência fílmica 42 - Lambrequis 216
Seqüência fílmica 43 - Vigia de costas fios e campo..... 218
Seqüência fílmica 44 - Silhueta vigia no campo 218
Seqüência fílmica 45- Vigia em frente a torre 219
Seqüência fílmica 46 - Vigia no campo..... 220
Seqüência fílmica 47 - Vigia e chaminé 221
Seqüência fílmica 48 - Vigia em frente ao quadro 221
Seqüência fílmica 49 - O homem da câmera 222
Seqüência fílmica 50 - Frames Andaluz 222

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....27

2 MATERIALIDADES DISCURVIVAS: CONSTITUTIVIDADE E ATRAVESSAMENTOS HISTÓRICOS 35

2.1 ABORDAGEM DISCURSIVA E SUA ESPECIFICIDADE.....38
2.2 OBJETO DISCURSIVO: EFEITOS DE SENTIDO.....45
2.3 A CONTEMPORANEIDADE MEDIADA POR IMAGENS: PROCESSOS DE AUTORIA.....64

3 A ESPECIFICIDADE DA MATERIALIDADE FILMICA: A IMAGEM MÓVEL 71

3.1 A LÍNGUA: O CINE-LÍNGUA OU CINEMA LINGUAGEM?.....78
3.2 INTERLOCUÇÃO DA/NA IMAGEM: O ESPAÇO -A IMAGEM – SEU "AUTOR" – "ESPECTADOR"88
3.3 O SUJEITO CONSTITUI A IMAGEM: A IMAGEM CONSTITUI O SUJEITO. 101

4 O POÉTICO E O ESTÉTICO E SUAS EXTENSÕES: INSCRIÇÃO E FUNCIONAMENTO DO ARTÍSTICO 117

5 ENVOLVIMENTO COM O *CORPUS* 133

6 A TECEDURA E A TESSITURA DO DISCURSO ARTÍSTICO DO/NO ENIGMA DE UM DIA OU DE MUITOS... 141

6.1 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA MATERIALIDADE DISCURSIVA 146
6.1.1 Sequência fílmica inicial: apresentação do Enigma, primeiro movimento.....146
6.1.2 O Enigma sustentado pela Torre de Babel: segundo movimento.....148
6.1.3 Tessitura e Tecedura do Enigma num in-repertório imagético.....159
6.1.3.1 O Vigia Estesiador: terceiro movimento em busca dos fios e da tecedura 159
6.1.3.2 O Estesiador e seus percursos na/pela imagem fílmica e suas intertextualidades 169
6.1.3.3 Estesiador frente à pintura: últimos movimentos no filme 221

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: O EFEITO DE FECHO NUM MOVIMENTO POR VIR .227

REFERÊNCIAS 233

1 INTRODUÇÃO

"Se meus olhos fossem câmeras cinematográficas
eu não veria chuvas nem estrelas nem lua,
eria que construir chuvas, inventar luas, arquitetar estrelas.
Mas meus olhos são feitos de retinas, não de lentes,
e neles cabem todas as chuvas estrelas lua
que vejo todos os dias todas as noites"
(Caio F. Abreu 1995)

As discussões presentes nesta tese dão continuidade à pesquisa iniciada no Mestrado[1], a qual nos permitiu mostrar, na perspectiva materialista da Análise do Discurso (AD), que o dizer artístico é um discurso constituído heterogeneamente e que emergem dele sentidos provenientes de diferentes posições-sujeito. Tratamos, aqui, do Discurso Artístico (DA[2]).

Observamos que no funcionamento do DA e dos processos discursivos que o compõem, os efeitos de sentido são produzidos por condições polissêmicas e não lineares. Para tal formulação, retomamos as tipologias discursivas formuladas por Orlandi (1987): o discurso lúdico, o discurso polêmico e o discurso autoritário. Por meio dessas formulações, a autora nos mostra que tais tipologias discursivas funcionam diferentemente.

> O discurso lúdico é aquele em que seu objeto se mantém presente enquanto tal (enquanto objeto, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o *non sense*). O discurso polêmico mantém a presença do seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na polissemia controlada (o exagero é a injuria). No discurso autoritário o referente está ausente, oculta pelo dizer, não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na polissemia contida (o exagero é a ordem no sentido em que se diz "isso é uma ordem", em que o sujeito passa a instrumento de comando). (ORLANDI, 1987, p.15).

Neste caminho das tipologias discursivas apontadas por Orlandi, caracterizamos o DA como predominantemente lúdico e polissêmico.

---

[1] Mestrado em Ciências da Linguagem – Concluído em 2004 na UNISUL (Universidade do Sul Catarinense), sob a orientação da Profª Drª Solange Leda Gallo. Realizamos um estudo sobre o funcionamento do Discurso Artístico.

[2] Discurso Artístico, doravante no textos simplesmente DA.

Outras noções foram fundantes para a formulação do DA, dentre elas, as noções de Paráfrase e Polissemia. A autora nos lembra que a "linguagem se faz na articulação desses grandes processos". Dito de outro modo, a linguagem enquanto processo de simbolização é tecida entre a força de um dizer mesmo (sedimentado) e, por conseguinte, parafrástico, e a tensão daquilo que "vaza" e aponta para a possibilidade de ruptura, abrindo à polissemia. Eis a tensão constitutiva do discurso: a paráfrase e a polissemia; o "mesmo" e o "diferente" (ORLANDI, 1987, p.27). Também, nos foi fundamental a noção de Policromia em Souza (2001), pois tal noção debruça-se sobre os processos discursivos nos quais há a predominância da imagem enquanto matéria significante.

O que nos instiga, em um *corpus* do DA, é o jogo entre as diferentes matérias significantes constitutivas da produção de sentidos. Ou seja, a não predominância desta ou daquela materialidade, mas a imbricação material (LAGAZZI, 2004)[3] enquanto constitutividade do dizer artístico, principalmente nos dizeres contemporâneos da arte.

No confronto entre as diferentes constititutividades da imagem (pictórica, fílmica, fotográfica ou cinematográfica) como no *corpus* escolhido para a análise, este jogo se acentua, principalmente pela imbricação imagem-memória. Estamos o tempo todo no confronto parafrástico e polissêmico da/na imagem enquanto materialidade significante. Ao perceber o dizer artístico enquanto estrutura e acontecimento, ou seja, enquanto discurso, configuramos os argumentos que tornam possível a análise do DA e do processo discursivo[4] da Tessitura fílmica em sua Tecedura discursiva.

Segundo Pêcheux (1997:161) "a expressão *processo discursivo* passará a designar o sistema de relações de substituições, paráfrases, sinonímias, etc., que funcionam entre elementos lingüísticos – "significantes"- em uma formação discursiva dada." Assim, chamamos de processo, nesta pesquisa, todos os elementos significantes da ordem da Tecedura e Tessitura do dizer artístico.

---

[3] Essa noção é proposta por Lagazzi quando a autora formula suas análises sobre os documentários "*Tereza*" e "*Boca de Lixo*", no texto "*Pontos de Parada na Discursividade social: alternância e janelas*", publicado em Giros na Cidade: materialidade do espaço. Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNICAMP, 2004.

[4] Ressaltamos, ainda, que o conceito de Tecedura, tal como o tomamos nesta tese, delineou-se a partir da leitura da primeira parte da tese de doutoramento de Eckert-Hoff (2004) cujo título era: "*No Tear de fios: a urdidura e a trama"*. A autora faz menção ao tecido teórico que sustenta seu estudo. A partir disso, começamos a pensar uma imagem metafórica do discurso como um tecido. Entremeado, aparentemente único, mas, constituído de muitos fios em uma tecelagem complexa da qual, não somos os únicos tecelões.

Estamos nas teias da relação imagem - memória do/no discurso. Um tecido opaco e enredante que toca o real da linguagem. Já a Tessitura nos dá pistas em seu ordenamento estrutural, tal como a organização de um compasso musical.

Mas, algo nos escapa... Este é o enigma. Trabalharemos tais noções, assim como seu constructo teórico, no capítulo seis desta tese.

Elegemos para o exercício analítico um exemplar do cinema de poesia contemporâneo, o curtametragem "*Enigma de um dia*", dirigido por Joel Pizzini Filho, de 1996. A categorização Cinema de Poesia[5] vem da Teoria e Crítica do Cinema. Por isso, buscamos a leitura sobre tais categorizações em diferentes teorias da imagem, desde a imagem pictórica passando pela imagem artística e também pela imagem cinematográfica.

Entre os questionamentos que nos sentimos compelidos a buscar, para o entendimento acerca dos funcionamentos de diferentes modos de significar da imagem em sua imbricação material, em seu jogo de memória discursiva, coloca-se os estudos sobre o DA (mais especificamente nos dizeres artísticos contemporâneos), bem como a própria prática analítica dos dizeres da arte (história da arte e na crítica de arte).

Embora reconheçamos a imbricação das múltiplas materialidades significantes no cinema (o som – a imagem – o gesto – a palavra), pretendemos fazer um recorte analítico pela imagem e explorar sua relação com a memória discursiva.

O objeto de arte, dotado de discursividade, não está apenas num lugar único de significação, pois opera sempre num espaço de re-significação, o que já nos remete a outros dizeres possíveis. A consistência histórica e ideológica do DA vem justamente do espaço de interpretação, um espaço polissêmico de interpretação, que funda um gesto próprio. Os sentidos produzidos no interior do DA são gestos de interpretação de acontecimentos *outros*. Assim, tais gestos podem estar filiados a diferentes formações discursivas. Dito de outro modo, o sentido da materialidade significante está em seu lugar de inscrição, e, não apenas em sua constituição física

[5] Trabalharemos, mais à frente, essa categorização, porém, para sinalizar ao nosso leitor podemos adiantar que o Cinema de Poesia teve como principal representante o cineasta – poeta – romancista – tradutor – pintor – jornalista – teatrólogo – editor – crítico de arte, enfim, o multimidiático Pier Paolo Pasolini. Crítico radical do seu tempo este artista traduziu em imagens o cenário político italiano entre as décadas de 50, 60 e 70. Segundo Adalberto Muller: "Quando Pasolini fala em *cinema de poesia* (…) não é apenas um cinema de belas imagens (muito pelo contrário, Pasolini cultuava o feio e pobre), mas um cinema em que as imagens *se pensam*. Para ele, o cinema de poesia era apenas uma etapa para a poetização da própria indústria (e não apenas a indústria cinematográfica), que se daria *pari passu* com a poetização da vida e das relações sociais" in: http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2323 disponível em 18 de novembro de 2009.

(forma). Ou seja, é a matéria significante atravessada pelo histórico e pelo social (sujeito-objeto-situação) que produzem efeitos de sentido, e não a matéria em si mesma ou isoladamente.

Orlandi (1999) nos ensina que "a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história". E, é pensando deste lugar, que entendemos como sendo as características do DA, em confronto com as características de outros discursos, que determinarão os efeitos de polissemia ou paráfrase presentes em seu funcionamento. Esse processo é o que chamamos do acontecimento próprio do DA[6] e será explorado nesta tese.

Conduzimos nosso olhar em direção à interface da AD — que estuda a materialidade discursiva, levando em conta as condições de produção do acontecimento discursivo e as posições assumidas pelos sujeitos — com as concepções e teorias da arte e do cinema, as quais possibilitam re-construir marcas das diferentes práticas de linguagem que compõem os dizeres da imagem fixa e da imagem móvel sempre atravessados pela língua.

Partimos do pressuposto de que os dizeres da arte, constituindo-se em discursos, mobilizam a memória discursiva, produzem uma "mexida", um deslocamento da/na rede de filiações sócio-históricas e ideológicas dos diferentes discursos que os atravessam e os constituem. Assim é entendida a memória pela AD.

A noção de memória em Pêcheux não parte de um conceito individual, portanto, não se trata da memória individual, mas de sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas sociais, e da memória construída pelo historiador. Uma memória que conta com o atravessamento do ideológico, do histórico e do social.

> A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra (1999, p. 31).

O DA (assim como qualquer outro discurso) funciona, tanto na ordem do intradiscurso, quando na ordem do interdiscurso. Logo, todo discurso é atravessado por outros discursos, isto é, por vozes exteriores que o afetam e o constituem.

---

[6] Não nos coube, no estudo, propor definições para a Arte. O que apontamos são características do DA. Dentre as discussões até hoje delineadas, tanto na teoria da arte quanto na crítica da arte, encontramos a apropriação da denominação discurso em várias instâncias: discurso de arte, discurso sobre arte, discurso da arte.

Com a perspectiva teórica aqui adotada, filiada à escola francesa de AD, que toma o discurso como uma das instâncias materiais (concretas) da relação linguagem/pensamento/ mundo[7], e considerando que nosso *corpus* se constitui a partir do DA, partimos de questões que nortearão o nosso trabalho de investigação e, posteriormente de análise: 1) Como se manifesta a relação interdiscursiva e intertextual, na imagem (fixa e móvel) no cinema de poesia? 2) Como funciona a relação "simbólico/imaginário" na constituição dos sentidos no curta metragem analisado? 3) Como funciona a imbricação material na tessitura do audiovisual? 4) A partir dessa imbricação material, o audiovisual, em sua estrutura e funcionamento, pode ser caracterizado como tendo uma ordem própria? Uma Tecedura singular? E, ainda: 5) É possível, a partir desta investigação, (re)pensar dizeres artísticos contemporâneos no interior do DA?

Nosso objetivo principal é compreender, no espaço do DA, o movimento de tecedura e tessitura da imagem, na relação paráfrase/polissemia, compreendendo assim, a construção da memória discursiva no/pelo filme. Assim, tomaremos como Tecedura aquilo que corresponde aos efeitos de sentido no(s) "fio"(s) do discurso. E, como Tessitura, o funcionamento de sua estrutura enquanto materialidade significante (forma e plasticidade em relação ao funcionamento).

Estamos tomando Tecedura no entremear de fios do DA e dos gestos de leitura que lhe são possíveis. Podemos dizer que o gesto de leitura do DA se dá na Tecedura do processo. É pela Tecedura que se configuram as relações intertextuais, mostradas pela Tessitura da matéria significante. Dito de outro modo, o intertexto só é possível porque o interdiscurso lhe oferece tais condições. Ou seja, a memória marca a textualidade por seus pontos de ancoragem, pontos que chamamos de pré-construídos. Ao lidarmos com uma materialidade como a do audiovisual, o deslocamento das noções inter e intradiscurso fizeram-se necessários para que compreendêssemos o funcionamento da matéria significante em seu imbricamento.

Na dispersão da imagem fílmica vão se formulando, intertextualmente, por sua Tessitura, configurações de um gesto de leitura que passa por uma especificidade de interpretação de um lugar marcadamente brasileiro ancorado em sua Tecedura. Pizzini realiza uma leitura do *Enigma* de De Chirico por meio de dizeres de outros artistas brasileiros, desde a semana de arte moderna até a contemporaneidade. O cineasta nos propõe um percurso visual por quadros e cenários do/no Brasil, que lêem os espaços representados na imagem pictórica de De Chirico. O filme evoca relações intertextuais e re-significação por meio de uma memória social. O que temos é uma

[7] Ver em Orlandi (2004, p.12) 4ª edição de "*Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do Trabalho Simbólico*".

Tecedura, uma rede dos gestos de interpretação que possui uma Tessitura (rede material com diferentes funcionamentos) na imagem móvel e na imagem fixa. Assim, o artístico é posto em funcionamento na, e pela interseção de imagens e imbricação material. A memória discursiva é mobilizada pelo fazer intertextual já formulado, e, também, pelo possível e não formulado. Esta é a face polissêmica do DA. Estamos tratando com um funcionamento lúdico, funcionamento, este, próprio do DA.

Pretendemos, com esta tese, contribuir para uma reflexão sobre o território contemporâneo-discursivo da arte. Um território que acreditamos cada vez mais des-territorializado, um lugar de entremeio, entre as diferentes práticas de linguagem.

Ao provocar deslocamentos para a compreensão da relação discursiva das diferentes práticas de linguagem, os nossos objetivos específicos visam a: 1) Compreender a construção histórica deste vídeo, buscando suas marcas de interdiscursividade nas diferentes práticas de linguagem que nele se estabelecem; 2) Problematizar, por meio da imbricação material, o lugar da imagem enquanto matéria significante de/neste *corpus;* 3) Compreender os pontos de ancoragem e as diferenças de imagens fixas e móveis, na desestabilização de suas fronteiras na tessitura do vídeo; 4) Vislumbrar, na relação inter e intradiscurso (na Tecedura e na Tessitura), pontos emergentes destes dizeres, enquanto dizeres contemporâneos da arte e efeitos de uma sociedade multimidiática.

Estamos tratando de um dispositivo de análise voltado aos processos discursivos e não ao produto. Esperamos, desta forma, realizar um gesto de interpretação de uma imagem pela própria via da imagem na ordem discursiva. Tal postura, possibilita-nos um recorte do *corpus* considerando suas qualidades e inscrições históricas, sociais e ideológicas.

A partir da abordagem discursiva, ao tomarmos como *corpus* de análise um objeto tão complexo como este curta metragem, marcamos uma posição de identidade enquanto diferença, sem negar o mesmo (identidade), privilegiando a complexidade que envolve os dizeres contemporâneos, abertos e polissêmicos. Ou seja, assumimos a pluralidade de discursos e seus diferentes funcionamentos, em sua imbricação material.

É contando com essa opacidade dos dizeres que pretendemos mergulhar na AD, observando o funcionamento do DA, ocupando-nos deste *corpus* instigante dos dizeres da arte que é o cinema contemporâneo.

Neste contexto, ao buscar as materialidades destes dizeres, tomamos como base teórica principalmente: Pêcheux e Orlandi em AD, Gombrich, Hauser e Huberman na História da Arte; e, Aumont e Xavier sobre cinema e audiovisual.

Nossa justificativa para tal escolha teórica volta-se, em primeira instância, para uma busca de aprofundamento nos textos fundantes da AD. Pêcheux, em sua formulação dos conceitos analíticos e em suas "pistas" sobre as possibilidades de análise de diferentes matérias significantes, entre elas, a imagem. Orlandi, por todos os avanços da AD no Brasil e sua contribuição incalculável para análises com diferentes materialidades discursivas.

Dentre os autores da história da arte procuramos posturas teóricas que levassem em conta as questões da sociedade, como é o caso de Gombrich, primeiramente. E, em Huberman, uma postura contemporânea, por meio da qual, nas últimas três décadas, procura contrapor-se a uma visão absolutista e positivista da história da arte. Para tanto, a postura desse autor ancora-se em posições do materialismo histórico e da psicanálise, mostrando em suas análises de imagens da arte, as relações fundantes entre objeto – sujeito e situação. E, em Hauser, a história da arte imbricada na história da sociedade.

No que diz respeito aos autores do cinema e audiovisual, nossa escolha se dá, principalmente, pela aproximação teórica de suas abordagens com a perspectiva discursiva. Aumont percebe o atravessamento da história e da sociedade, tanto na produção, quanto na recepção das imagens. Buscamos, também em Xavier, principalmente em sua publicação "*O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*" (2005), a ênfase que nas produções cinematográficas não acontecem aleatoriamente, nem à margem das sociedades nas quais estão inscritas. Trata-se, portanto, de uma tentativa em não separar linguagem, sociedade e história, um desafio que consiste em operar na posição de entremeio das diferentes regiões do saber. A importância de tal pesquisa justifica-se principalmente pelo intento de contribuir, tanto com a AD, quanto com as análises na aérea da Arte, no que diz respeito ao desenvolvimento de dispositivos analíticos.

A organização capitular procura percorrer questões teóricas e analíticas do campo da arte, do cinema e do discurso. A primeira parte da tese procura discutir as *Materialidades Discursivas Constitutividade e atravessamentos históricos* que fazem do Discurso nosso corpo de trabalho. Esse capítulo busca mostrar como certas dicotomias, muito pouco ou nada contribuem para a compreensão das materialidades discursivas. Abordamos tais materialidades considerando o

contexto histórico e mostramos como a contemporaneidade é mediada por imagens e, ainda, o quanto historicamente as imagens perpassam nossa relação com o mundo. Na *Especificidade da materialidade fílmica,* buscamos demonstrar como a imagem é constituída pela imbricação material e mediada pela tecnologia, e o quanto a imagem fílmica mudou a perspectiva de o homem compreender o mundo e seus objetos simbólicos. Como o cinema se inscreve como linguagem deslocando os processos de autoria. Já em *O Poético e o Estético*, intentamos compreender o funcionamento do artístico, sendo que tais campos compõem intrínseca e extrinsecamente o DA, o que nos faz considerar que está aí sua constitutividade histórica, social e ideológica. No *Envolvimento com o Corpus,* retomamos algumas questões pertinentes ao cinema de poesia e do filme a ser analisado, a fim de pontuar sua inscrição no cenário artístico contemporâneo. E, na última parte, *Tecedura e Tessitura*, mobilizamos os conceitos fundantes de nossa análise e seguimos para a descrição e para a análise propriamente dita, procurando mostrar a Tecedura do DA na Tessitura fílmica.

2 MATERIALIDADES DISCURVIVAS: CONSTITUTIVIDADE E ATRAVESSAMENTOS HISTÓRICOS

As dicotomizações são de ordem histórica. A dicotomização língua e arte ressoa nas demais. Tal dicotomia não se apresenta apenas nas teorias lingüísticas, mas igualmente nas teorias de análise e crítica de arte, incluindo o cinema. O que vemos comumente é, de um lado, artistas negando o estatuto de linguagem à arte. E, de outro, lingüistas transportando um aparato de análise verbal para uma materialidade não verbal. Tais posturas apenas dividem e reforçam falsas dicotomias.

Essa divisão tem, na verdade, suas raízes em outros pressupostos dicotômicos arraigados na própria história ocidental da ciência. Já na nota introdutória de "*Semântica e Discurso*", Pêcheux, ao tematizar a própria história da semântica, lembra-nos da divisão histórica entre a Retórica e a Lógica. Sendo que a primeira estaria mais voltada à política, e a segunda à matemática. O *Mestre* nos lembra a máxima de Hobbes "*... Matemáticas unem os homens, a Política os divide*." Curioso que, na máxima, Matemática (s) vem no plural, e Política, no singular, provocando um efeito de que o que é plural une, o que é singular divide, uma marca interessante. O que divide é uno, o que liga é plural. O que temos aqui, não é apenas uma relação antagônica, e sim, uma relação de contradição. E, a contradição, para a AD, é necessariamente constitutiva. Não pretendemos realizar uma análise da máxima de Hobbes, apenas tomá-la como uma forma de ressonância dos princípios divisórios, cujos efeitos se colocam também na divisão da linguagem. O que temos é um efeito de sentido que opera pela contradição. As matemáticas estariam para os princípios lógicos, assim como a retórica estaria para a política. Tal como uma divisão ainda mais clássica e de raízes filosóficas como já propunha Platão em sua cisão entre a razão e os sentidos.

Lagazzi (2009)[8] nos traz, em sua leitura de Pêcheux e Gadet, um importante viés da noção de contradição, que muito tem a ver com nosso trabalho, pois relaciona a noção de contradição com a questão poética. Âmago de nossa discussão.

> Em minha prática analítica, cada vez mais tenho buscado dar conseqüência ao conceito de contradição. M.Pêcheux e F.Gadet, em *A Língua Inatingível* (2004), fazem um

[8] Mais à frente no capítulo sobre o *Poético* e o *Estético*, retomaremos essa mesma citação a fim de discutir mais especificamente a relação poética da linguagem.

> belíssimo percurso mostrando a necessidade teórico-analítica de constante remissão do real da língua, a incompletude, ao real da história, a contradição. Afirmam que o real da língua é a impossibilidade de que tudo seja dito, que "o poético é um deslizamento inerente a toda linguagem", que "a poesia é uma propriedade da própria língua". Mostram que a contradição, como real da história, impossibilita que o social se resolva na interação, exige que as condições materiais de produção sejam consideradas no conjunto das relações sociais. Portanto, o trabalho com o real da língua e o real da história nos afirmam a impossibilidade da síntese e nos levam ao trabalho com a diferença no plano da cadeia significante e da produção dos sentidos. (http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5_Suzy.pdf disponível em 20 de outubro 2009)

A noção de contradição, para AD, vem de encontro aos princípios divisórios do "logicamente estabilizado". É nela que Michel Pêcheux tece sua **des**disciplina. Pêcheux nos lembra, a partir de Schaff, que a linguagem é tida como "(...) um sistema de signos verbais que serve para formular pensamentos no processo de reflexão objetiva, pela cognição subjetiva, e, para comunicar socialmente esses pensamentos sobre a realidade, bem como, as experiências emocionais, estéticas, volitivas, etc., a esta relacionadas." (PÊCHEUX, 1997, p. 19-20). Não há, para nosso autor, uma separação entre linguagem-sujeito e situação. A linguagem não é um sistema à parte que podemos acessar apenas por necessidade comunicativa. Somos sim, constituídos na e pela linguagem. Sendo assim, o que Pêcheux pretendia, era pensar em posturas teóricas a partir do atravessamento histórico. E, este atravessamento, fortemente determinado social, teórica e politicamente.

Não se trata, contudo, de levantar "*bandeiras*", e sim, trabalhar com as condições de produção e não apenas com os efeitos de circulação das teorias. Pêcheux vislumbrava esta possibilidade a partir de um deslocamento teórico da semântica. Porém, como ele mesmo dizia, era preciso ultrapassar a "intenção" e debruçar-se nos fatos teóricos que lhe interessavam. Assim, Pêcheux iniciou tal exercício teórico pela análise das posturas de Adam Schaff criticando as produções de evidência em seus textos. Em sua leitura, Pêcheux procura mostrar criticamente como Lógica (Matemática) e Retórica (Linguagem) assumem posições de confronto. E, ainda, como na maioria das interpretações teóricas, tal confronto não é pensado constitutivamente, e sim, antagonicamente, produzindo um efeito de dicotomia.

As Ciências da Linguagem, assim como toda a Ciência com "C" maiúsculo, viveu a promessa de uma ciência régia, baseada em conceitos rigorosos, buscando sempre o "rigor científico". Tais ciências, como nos aponta Pêcheux, buscavam um "*projeto de saber*"

> O projeto de um saber que unificaria esta multiplicidade heteróclita das coisas-a-saber em uma estrutura representável e homogênea, a idéia de uma possível ciência da estrutura desse real, capaz de explicitá-lo fora de toda falsa aparência e de lhe assegurar

> o controle sem risco de interpretação (logo uma auto-leitura científica, sem falha, do real) responde, com toda evidência a uma urgência tão viva, tão universalmente "humana", ele amarra tão bem, em torno do mesmo jogo dominação/ resistência, os interesses dos sucessivos mestres desse mundo e os de todos os condenados da terra... que o fantasma desse saber, eficaz, administrável e transmissível, não podia deixar de tender historicamente a se materializar por todos os meios. (PÊCHEUX, 2006, p. 35)

Toda essa formulação de uma Ciência da Linguagem seria, por força da história, colocada (a linguagem) mais para a Matemática do que para a Política[9]. Assim, as dimensões sensíveis e estéticas (principalmente de materialidades não verbais, por seu caráter de cambialidade) apresentavam dificuldades de formulação científica (exata), sendo que o "científico" era voltado de forma mais intensa ao logicamente estabilizado, à unidade, ao entendimento.

> Na realidade, essa oposição condensa e exibe no domínio "lingüístico" os efeitos de dualidade Lógica/Retórica, cuja suspeita evidência acabamos de comentar; melhor dizendo, ela chama, irresistivelmente, para reflexão lingüística, considerações sobre a relação entre objeto e propriedades do objeto, entre necessidade e contingência, entre objetividade e subjetividade, etc., que formam um verdadeiro balé filosófico em torno da dualidade Lógico/Retórica. (...) Vemos, assim, como a questão "lingüística", vem se articular a relação entre *necessidade* (enquanto ligada à substância) e *contingência* (exprimindo a incidência das "circunstâncias", dos "pontos de vista" e das "intenções", que podem ou não juntar tal propriedade a tal objeto). (PÊCHEUX, 1997, p. 28 -29)

Logo, todo o desenho (a palavra "desenho" aqui usada no sentido de projeto, como projeto arquitetônico, projeto de construção) da AD, conta, desde sua formulação, com uma prática na qual a linguagem se coloca sempre ***em relação à***.

Dessa forma, a AD nos faz abandonar essa dicotomização histórica da linguagem justamente por força de sua constitutividade teórica. Dito de outro modo, o projeto teórico-metodológico de Pêcheux, tomou como objeto a linguagem não mais como um sistema, mas, como organismo. Organismo vivo e cambiante. Em outras palavras, o objeto de estudo da AD não é o sentido pronto e acabado. É, sim, o processo de produção dos sentidos e as formas de constituição dos sujeitos.

Mesmo na teoria do cinema é possível perceber que as ressonâncias destas dicotomias postularam, durante muito tempo, como devíamos perceber sua materialidade. De um lado a

---

[9] Efeitos desta posição são percebidos também na teoria do cinema, como por exemplo, no "Cine-Língua", visto primeiramente como um sistema, tomando linguagem como língua (elemento verbal). Segundo Metz, do ponto de vista histórico "O cine-língua, no sentido amplo que lhe damos, fornece boa parte do que na época ofereceu de melhor em matéria de cinema; graças a ele, algo aconteceu na arte e na linguagem" (2006, p.74).

língua, a linguagem, de outro lado, a arte, como se esta fosse linguagem, ou, se forjasse por diferentes linguagens.

Nesse sentido, pensamos ser importante adiantar um posicionamento de Christian Metz acerca da relação língua, linguagem e cinema e esta falsa dicotomia. O autor vem ao encontro de nossa argumentação quando nos diz que

> Assim o que a língua perde vem enriquecer a linguagem. Estes dois movimentos são um só. Tudo ocorre, no cinema, como se a riqueza significante do código e da mensagem estivessem unidas entre si, ou melhor, desunidas – pela relação obscuramente rigorosa de uma espécie de proporcionalidade inversa: o código, quando existe, é grosseiro; aqueles que acreditaram nele e que foram grandes cineastas, o foram apesar dele; a mensagem, ao se tornar mais complexa, passa por fora do código; o código, a qualquer momento, poderá mudar ou desaparecer; a mensagem a qualquer momento, encontrará o meio de significar de outro modo (METZ, 2006, p. 65).

Portanto, não se trata de perceber a linguagem presa a um sistema, ou, a um esquema linear de código – mensagem – receptor, e sim, pensar a linguagem em sua relação complexa com a sociedade, com a história e com a ideologia. Esse "outro modo" apontado pelo autor coloca a relação necessária e complexa da linguagem com a subjetividade e com as condições de produção de sentido, sempre em processo. Dito de outro modo, os sentidos operando na incompletude, na abertura, na possibilidade de sentidos outros.

Por isso, o dispositivo teórico-analítico da AD é tomado, nesta tese, como um caminho possível de especialização no gesto de interpretação da imagem enquanto discurso, enquanto processo e não enquanto produto.

Propomos uma leitura pontual sobre o percurso teórico analítico da AD.

2.1 ABORDAGEM DISCURSIVA E SUA ESPECIFICIDADE

Um processo analítico em AD considera sempre a particularidade do objeto analisado em sua singularidade, não negando suas condições de produção específicas. Por isso, falsas dicotomias não nos interessam. Não vemos o *corpus* discursivo como um objeto de análise isoladamente, e sim, sua relação constitutiva, sua imbricação histórica- social e ideológica. É essa imbricação que faz da AD, antes uma ciência do processo, do que do produto. Como nos lembra

Orlandi[10]: "Não há uma teoria pronta que sirva de instrumento para a análise". É no batimento teoria e análise que o dispositivo da AD se constitui.

Epistemologicamente, essa disciplina de entremeio constitui-se na imbricação teórica da Linguística, da Psicanálise e da História, e coloca, para tais disciplinas, questões que lhes são próprias: linguagem, sujeito e acontecimento histórico, porém, estabelece para tais questões um novo território e debruça-se sobre outro objeto de análise: o discurso. Segundo Maldidier

> uma teoria do discurso é postulada, enquanto teoria geral da produção dos efeitos de sentido, que não será nem o substituto de uma teoria da ideologia nem o de uma teoria geral da produção dos efeitos de sentido, que não será nem o substituto de uma teoria da ideologia nem o de uma teoria do inconsciente, mas poderá intervir no campo dessas teorias (2003, p.21).

Ou seja, pela sua própria constitutividade histórica, a AD chama para si a tarefa de criticar o logicamente estabilizado e repudia um pensar teórico hermético. No texto que o próprio Pêcheux considera uma de suas publicações mais importantes "*Lês Vérités de La* Palice" percebemos que, na nota introdutória, o autor coloca sempre o termo linguagem entre aspas. Nota-se que em AD ainda não se havia formulado o conceito de matéria significante. Esta é uma ressalva importante. Por isso, reportamo-nos a esta nota introdutória de Pêcheux, ao tematizar a história da Semântica como parte da Linguística. As aspas no verbete linguagem funcionam, em nossa leitura, como uma marca de que os sentidos da palavra linguagem não se restringem à palavra, ou, a língua, mas, às formas de produção de sentido, sejam elas verbais ou não.

Mesmo a "virada lingüística" vem imbricada nessa esteira da dicotomização da linguagem. Quando falamos em "virada lingüística" nos referimos às profundas transformações, tanto filosóficas quanto teóricas, do século XX, as quais colocam a linguagem como relação constitutiva do mundo e, não apenas, como algo diverso dele, como um "sistema" a ser acessado, ou ainda, um instrumento/ferramenta a ser utilizado.

Nigro, em sua tese de doutorado "*Desconstrução da linguagem política*", nos lembra que

> a relação entre a linguagem e o mundo não pode ser explicada logicamente porque o "mundo" é linguagem. A linguagem sempre já é anterior a toda pergunta específica sobre qualquer coisa no mundo. A linguagem abre o mundo, ela tem papel constitutivo na nossa relação com o mundo, mas não é um objeto do mundo e, por isso, não podemos simplesmente submetê-la às distinções tradicionais, como entre "realidade" e "representação". O que parece difícil de entender é esta interpenetração indissolúvel, esta "contaminação" incontornável entre a linguagem e o mundo. Nosso contato com a

[10] Nota introdutória do livro de Maldidier (2003, p.10)

> realidade encontra-se, desde sempre e desde já, lingüisticamente estruturado. Não há como escapar da linguagem, não há um "fora" da linguagem, nem pensamentos "pré-lingüísticos". Todas as oposições que estruturam nosso pensamento são oposições lingüísticas e nada pode ser "pensável" sem elas (2007, p.32).

A questão da linguagem assim não estaria mais desvinculada da história, da sociedade e da ideologia. Por isso, a importância fundamental da obra de Pêcheux está justamente em seu comprometimento político e sua luta incansável contra o logicamente estabilizado. Isso faz da AD uma disciplina (ou, uma des-disciplina, como diria Orlandi) de interpretação.

A AD permite, ao analista, estar aberto às possibilidades de análise da **linguagem**, do **discurso**, pois se preocupa com a dimensão simbólica. É justamente porque a AD preocupa-se com a dimensão simbólica que ela não se restringe ao verbal, o que abre para a possibilidade de análise das diferentes materialidades. Nosso foco é a materialidade discursiva. A dimensão simbólica abrange diferentes materialidades, portanto, assume a língua como um dos atravessamentos possíveis de discursos que se ocupem de outra materialidade, como por exemplo, a imagem, o som, o gesto...

Trata-se de discursos de sujeitos e sentidos nos quais a história ressoa, essa é a diferença fundamental frente às demais abordagens.

Retomamos a posição de Pêcheux

> Pensamos que uma referência à História, a propósito das questões de Lingüística, só se justifica na perspectiva de uma análise materialista do efeito das relações de classe sobre o que se pode chamar de "práticas lingüísticas" inscritas no funcionamento dos aparelhos ideológicos de uma formação econômica e social dada: com essa condição, torna-se possível explicar o que se passa hoje no "estudo da linguagem" e contribuir para transformá-lo, não repetindo as contradições, mas tomando-as como efeitos derivados da luta de classes hoje em um "país ocidental", sob dominação da ideologia burguesa. (PÊCHEUX, 1997, p. 24)

É nessa medida que o simbólico traz o político. Quando não dicotomizamos a linguagem e sim, assumimos sua constitutividade intrínseca: sujeitos e sentidos se constituem constituindo-se. E, este processo não é algo exclusivo de materialidades verbais. Sentidos não se sustentam apenas pela palavra. Os sentidos são produzidos sócio-histórica-ideologicamente. E, ainda, no processo de interpelação de indivíduo em sujeito, bem como, nos modos de subjetivação desses sujeitos.

A abordagem discursiva formula-se justamente no espaço de sujeitos e sentidos, e, coloca-se em relação à (ideologia – sociedade – história). A postura da AD é a de confrontar-se, marcadamente, frente às ciências e às abordagens do logicamente estabilizado.

A partir de uma trilogia "teórico-subversiva" (nas palavras de Pêcheux), filiada a Marx, Freud e Saussure, a AD provoca um deslocamento nos conceitos de mecanismos de linguagem. A filiação teórica da AD se deu a partir de uma base materialista visando, segundo Pêcheux (2006, p. 44), "(...) multiplicar as relações entre o que é dito (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de se colocar em posição de "entender" a presença de não-ditos no interior do que é dito".

Assim, a AD coloca-se desde sua constituição como uma disciplina de interpretação. Orlandi nos lembra que a relação: Marxismo - Psicanálise - Linguística "marcam a análise de discurso de forma particular, e, sobretudo, dão um 'tom' particular à noção de ideologia, demarcando a semântica discursiva da filosofia marxista da linguagem." (2004, p. 146)

Foi tecendo outras aproximações teóricas e de procedimentos (Lacan, Barthes, Derrida, Foucault, Wittgenstein[11]) que Pêcheux pensou na possibilidade analítica de diferentes materialidades discursivas e chegou à formulação da teoria do discurso, tal como a conhecemos hoje. Tais aproximações e interlocuções permitiram delinear efetivamente que, analisar um discurso, não quer dizer, necessariamente, analisar somente enunciados verbais.

> (...) essa aproximação engaja concretamente maneiras de trabalhar sobre materialidades discursivas, implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido (PÊCHEUX, 2006, p.49).

Sublinhamos, também, nossa leitura de Paul Henry. Esse autor assume uma posição com a qual compartilhamos e que será textualizada durante a escritura da tese como um todo

> (...) a distinção do verbal e não verbal não tem sentido: é o nível do significante, aquele que Lacan chama de *o simbólico.* O simbólico não é a linguagem. Seria preciso dizer sobretudo que a linguagem é simbólico realizado, com a condição de concebê-lo simplesmente como um certo registro de materialidade em que se podem inscrever,

[11] Por exemplo, **Pêcheux sublinha de Wittgenstein** o extremo interesse de uma aproximação, teórica e de procedimentos, entre as práticas de "análise da linguagem ordinária" (na perspectiva anti-positivista...) e as práticas de "leitura" de arranjos discursivo-textuais (oriundas de abordagens estruturais) (PÊCHEUX, 2006, p.49). De Lacan**,** a forma-sujeito. Segundo P. Henry (1992, p.188) "O sujeito é sempre, e ao mesmo tempo, sujeito da ideologia e sujeito do desejo inconsciente e isso tem a ver com o fato de nossos corpos serem atravessados pela linguagem antes de qualquer cogitação". Em Foucault e sua arqueologia**,** Pêcheux especializou conceitos foucaultianos como, por exemplo, o de Formação Discursiva. E Derrida**,** acerca do descentramento do sujeito.

> materialmente, as relações de significante com significante e não sob a modalidade do verbal e do não-verbal. É preciso acrescentar que, se a linguagem é do simbólico realizado em formas e substâncias (...) (HENRY, 1992 p.164).

Tais posições vêm reforçar nossos argumentos na escritura desta tese, pois nossas perguntas de análise estarão voltadas às formas culturais e estéticas. Dessa forma, não estaremos nos perguntando pelo que é verbal, ou, pelo que é não verbal, mas sim, sobre as condições de produção, funcionamento e circulação de discursos de apelo estético, melhor dizendo, do DA. Dito de outro modo, a condição para nossas perguntas (na abordagem discursiva) não está na forma, mas, no discurso e nos efeitos de sentido e posições-sujeito que circulam e inscrevem-se nesse discurso. Como nos diz Orlandi[12] "o discurso é uma das instâncias materiais (concretas)" da relação linguagem/pensamento/mundo, pois não se trata de uma 'ligação direta', ou linear, mas, uma relação. Assim, trazemos para o aporte teórico a formulação da autora sobre funcionamento discursivo.

> O funcionamento discursivo (...) é a atividade estruturante de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas. Em um discurso, então, não só se representam os interlocutores, mas também a relação que ELES mantém com a formação ideológica. E isto está marcado *no* e *pelo* funcionamento discursivo (ORLANDI, 1987, p. 125).

A questão do funcionamento discursivo nos é muito cara, nos dá uma sustentação necessária para o processo de análise e permite que o analista considere as particularidades do funcionamento da matéria significante que analisa. Isso marca muito bem uma posição de uma análise discursiva frente às outras tipologias analíticas. Pois, se durante um processo de análise, o analista não tiver considerando o tempo todo o batimento materialidade e exterioridade, pode correr o risco de voltar-se a uma análise que ressalte simplesmente a estrutura da matéria que está analisando, e perca de vista sua dimensão discursiva. É preciso estar atento que discurso é, sempre, estrutura e acontecimento.

Pêcheux nos chama a atenção para o fato de que, para realizarmos uma prática analítica a partir desses procedimentos, são necessárias certas exigências:

> 1. A primeira exigência consiste em dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas. Uma descrição, nesta perspectiva, não é uma apreensão fenomenológica ou hermenêutica na qual descrever se torna indiscernível de *interpretar*:

[12] Ver Orlandi Interpretação: autoria e efeitos do trabalho simbólico (2004, p. 12).

> essa concepção da descrição supõe ao contrário o reconhecimento de um real específico sobre o qual ela se instala: o real da língua. (...) 2. A conseqüência do que precede é que toda descrição (...) está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro. (...) 3. Este ponto desemboca sobre a questão final da discursividade como estrutura ou como acontecimento. A partir do que precede, diremos que o gesto que consiste em inscrever tal discurso dado em tal série, a incorporá-lo a um *"corpus"*, corre sempre o risco de absorver o acontecimento desse discurso na estrutura da série medida em que esta tende a funcionar como transcendental histórico, grade de leitura ou memória antecipadora do discurso em questão. (PECHEUX, 1997, p. 51-56)

A primeira exigência evocada pelo autor, acerca das materialidades discursivas, provoca o olhar do analista de discurso, a fim de lembrá-lo de que não se trata de pensar hermeticamente e *a priori* o discurso, e sim, ocupar-se primeiramente de uma observação na condição de existência da ordem do simbólico. Em conseqüência disso, tem-se a importância de procedimentos capazes de explicitar, o que mais tarde, o próprio autor nomeará de 'falha'.

Mais uma vez, Pêcheux coloca em xeque a questão do 'logicamente estabilizado', ao afirmar que há uma 'divisão discursiva' que atravessa dois espaços: "o da manipulação de significações" (o que caracteriza o 'logicamente estabilizado[13]'); e o espaço de "transformações de sentido", aquilo que "escapa", aquilo que desestabiliza é o que permite o deslizamento de sentido, o que torna possível o gesto de leitura.

No entanto, Pêcheux ainda nos aponta a dificuldade que há em determinarmos essa "zona intermediária de processos discursivos", pois o acontecimento discursivo não se dá de forma regular, o lugar do acontecimento não é totalmente definido. O acontecimento discursivo acontece no interior das 'construções discursivas' que são constantemente afetadas e atravessadas por diferentes processos.

A noção de processo é fundamental para a AD, principalmente quando pensamos na diversidade de matérias significantes. Pensar no processo de significação – eis a crítica fundamental à Semântica Tradicional e às dicotomizações. Para Pêcheux, a Semântica não é só mais um nível referente ao mesmo passo da Sintaxe, Morfologia e Fonologia. A semântica põe-se questões de ordem filosófica ao considerar o materialismo[14], e questões da ordem da determinação histórica, quando considera as ciências humanas e sociais.

---

[13] No logicamente estabilizado não haveria construção de sentido, apenas reprodução de sentido. Ibid 52

[14] Aqui pensamos nas palavras de Althusser (1978) em seu texto "Resposta à John Lewis", quando o autor nos lembra que as teses filosóficas, apesar de sempre contraditórias, "provocam efeitos nas práticas sociais, e, entre elas na prática política e na prática científica" (p.34) E, ainda "*a filosofia é, em última instância, luta de classes na*

A noção de processo traz à tona a questão do materialismo – matéria – substância suscetível de formas. O materialismo dialético é a doutrina do marxismo que tem como idéia central não ser o mundo um "aglomerado" de coisas acabadas; mas sim, um organismo em processo – movimento sem fim.

Para pensar as questões da linguagem em relação ao dispositivo teórico é que Pêcheux formula duas noções que são fundamentais: processo e movimento.

Os sentidos não têm um fim em si mesmo, tão pouco, estão fechados ou estanques. O sentido sempre pode ser outro porque pode ser construído sempre de um lugar diferente, o 'lugar da interpretação' é instável. E é nesse lugar de entremeio que a AD trabalha. Nesse espaço, o outro sempre é possível.

Segundo Pêcheux, é que há, ou transferência, ou identificação pelas relações que se abrem às possibilidades de interpretação.

Colocar-se neste campo do acontecimento, do funcionamento discursivo, significa, como nos mostra Orlandi, trabalhar com a produção de sentido e não apenas com os "produtos de linguagem".

A autora ressalta ainda:

> Se pensarmos agora na importância desse modo de se considerarem os procedimentos da análise discursiva, devemos lembrar que a epistemologia que interessa à análise do discurso não se alinha no paradigma da epistemologia positivista, mas no da histórica, e, em relação a esta, no da descontinuidade, suprimindo, com efeito, a separação entre objeto/sujeito, exterioridade/interioridade, concreto/abstrato, origem/filiação, evolução/produção, etc. É desse modo que a concepção de linguagem, na análise de discurso, traz para a reflexão a questão da historicidade (ORLANDI, 2004, p. 36).

Sendo assim, a noção de acontecimento posta em relação à de historicidade é importante na medida em que mobiliza o processo de produção de sentido, e não o sentido enquanto pronto e acabado, enquanto produto. Tal movimento é próprio do discurso, de todo e qualquer discurso, o mesmo ocorre com o DA. O acontecimento do DA é efeito do acontecimento e dos sentidos que circulam nele, e no mundo que o circunda.

Por isso, quando falamos em DA é preciso que estejamos atentos às diferentes materialidades que o constituem. Ao enfatizarmos a materialidade de uma produção audiovisual, por exemplo, é preciso levar em conta que se trata, primeiramente de uma materialidade que

---

teoria" (p.17). Dentre as práticas sociais nas quais tais teses provocam efeitos, está também a Arte, como aponta o autor, neste mesmo texto. (p.35).

desfaz a dicotomia verbal-não-verbal, pois, se constitui da/na imbricação material (som/imagem fixa e móvel/gestualidade, etc.). O dispositivo teórico-analítico da AD especializa a compreensão dessa materialidade e rompe, epistemologicamente, com a rigidez metodológica e a redução estilística.

A perspectiva discursiva na interpretação da produção artística é capaz de compreender a produção e deslocamentos de sentidos dessas materialidades.

> A noção de linguagem dever ser tomada como matéria-prima e não poderia haver avanço materialista sobre a questão da linguagem que não se constitua de uma ruptura com relação às oposições entre *forma* e *substancia* ou entre *mecanismo* e *conteúdo* tão caras, nos dois sentidos da palavra, a toda psicologia assim como a toda a semântica do sentido literal e do sentido figurado. É na medida em que rompemos com essas oposições que podemos evitar a armadilha do formalismo e do reducionismo (HENRY, 1992, p. 165).

É, justamente, por a AD constituir-se a partir das filiações teóricas da lingüística, do materialismo histórico e da psicanálise que ela – a AD – enquanto dispositivo teórico-analítico, especializa o gesto de interpretação de materialidades significantes em toda e qualquer linguagem.

É neste espaço de inscrição teórica e metodológica que pretendemos discutir mais especificamente a materialidade significante objeto desta tese: a imagem fílmica em sua imbricação material.

2.2 OBJETO DISCURSIVO: EFEITOS DE SENTIDO

Propomos refletir sobre os processos discursivos e materialidades significantes (som/palavra/imagem/gestualidade...) em sua imbricação material, em sua relação constitutiva e não dicotômica ou antagônica. Dessa forma, tomamos nossa materialidade no nível do simbólico. Como nos propõe Henry (1992, p. 165), "o simbólico é aquilo que, na linguagem, é constitutivo do sujeito como efeito."

As perguntas de análise que têm sido feitas até agora colocam o verbal e a imagem em posições antagônicas. Tal oposição, em nosso entender, reforça o efeito de dicotomia. Dito de outro modo, perguntar dicotomicamente é: não assumir verbal e imagem numa relação de

constitutividade. Mesmo que seja uma relação de confronto, ainda assim, essa relação será sempre constitutiva. É essa a diferença fundamental que pretendemos apresentar em uma análise do funcionamento do DA filiada a uma perspectiva discursiva.

A divisão dicotômica das diferentes materialidades significantes não é procedente, nem tão pouco produtiva para a análise do discurso, pelo menos para a AD que se faz hoje, principalmente no Brasil, a partir das noções elaboradas por Orlandi[15]. A autora nos mostra que é possível realizar análises discursivas de diferentes materialidades de linguagem. Orlandi nos chama a atenção para o fato de que a AD é uma disciplina de interpretação, e assim, deve-se pensar que

> A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que as diferentes linguagens, ou diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos. (ORLANDI, 2004, p.9)

Sendo uma questão de interpretação, as marcas do mesmo e/ou do diferente, estão na unidade de sentido, e não nesta ou aquela materialidade. Pensar nessa separação é pensar somente voltado à forma, à estrutura. Paul Henry chama-nos a atenção para os seguintes aspectos: de que é na fala em relação a outras coisas, e não na fala em si mesma, que está a noção de linguagem, e esta não diz respeito apenas à oralidade ou à escrita, mas à "fala" no sentido mais amplo, de *dizer*.

> O conceito de *língua* não tem outra função além de permitir que se pense o registro da materialidade do que se repete realmente no discurso ou na fala enquanto fala verbal ou discurso verbal (ou gráfico) para além de todas as variações de forma ou de substância. O desejo inconsciente implica também uma repetição, uma volta do mesmo sob as diferenças. É isso o real do desejo inconsciente e nada mais. Todavia, é preciso situar essa repetição no nível em que a distinção entre fala verbal e fala não-verbal perde todo sentido mesmo se, na prática analítica, é na fala verbal que ela é identificada, mesmo se a prática de análise é apenas uma experiência de discurso. (HENRY 1992, p. 163-164)

Consideramos ser produtivo tomar a materialidade audiovisual como elemento analítico em uma perspectiva discursiva. Afirmamos, no início da reflexão, que o audiovisual (principalmente do cinema e do vídeo) é uma materialidade que, como já dissemos, desfaz a

[15] Há de se considerar o volume de trabalho e os avanços teóricos de formulações em AD realizados no Brasil, principalmente a partir de Orlandi e pesquisadores de seu grupo, sobretudo no LABEURB – Laboratório de Estudos Urbanos da UNICAMP - SP.

dicotomia verbal/não verbal, pois é uma materialidade que só significa no movimento da imbricação material: ela pode constituir-se do sonoro, do visual, do gestual e do verbal ao mesmo tempo.

Assim, ressaltamos dois pontos sobre os quais debruçaremos nossa reflexão nesta tese: **I.** A materialidade audiovisual (do cinema, enquanto materialidade significante, porém em relação com outras materialidades como, por exemplo, a imagem pictórica) e, **II.** A perspectiva discursiva, (e o funcionamento do DA). Tais ênfases mobilizam fundamentalmente, dois conceitos: movimento e processo – conceitos fundantes do discurso, como nos ensina Pêcheux.

Acreditamos que Orlandi, em "*Interpretação, autoria e efeitos do trabalho simbólico*", não só sustenta nosso argumento até aqui, como também o legitima:

> A esta abertura, isto é, não há linguagem em si, soma-se o que temos concebido como a abertura do simbólico. Antes de tudo porque a questão do sentido é uma questão aberta, pois como afirma P. Henry (1993), é uma questão filosófica que não pode decidir categoricamente. Por outro lado, não há um sistema de signos só, mas há muitos. Porque há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural. Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita, etc. A matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto de interpretação, dá uma forma a ele (ORLANDI, 2004, p. 12).

É assumindo essa relação de constitutividade, de pluralidade da/na matéria significante, que percebemos como a língua atravessa, e é atravessada, por plasticidades múltiplas. O que nos interessa é o trabalho da interpretação e sua abertura ao simbólico. Seguimos para a compreensão da matéria significante imagem e seus atravessamentos históricos, sociais e ideológicos. Fundamentalmente, o que queremos dizer é: - no processo de interpretação da imagem, não é possível ao sujeito, calar a língua. Mas, há, na imagem, uma "língua" que não é regrada pelo idioma, nem por isso, isenta ou alheia ao discurso.

O mestre Pêcheux, deixou-nos uma pista muito importante no que tange a análise de imagem em seu texto o "*Papel de Memória*": "A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura" (1999, p. 55).

Ao nos chamar a atenção para a opacidade da imagem, o mestre nos provoca o questionamento: o que pode e o que não pode ser visto[16]? Parafraseamos: "*o que pode e o que não pode ser dito*?". A imagem para a AD não é tomada em si mesma, mas na relação à (sujeito e situação), na cadeia significante, no processo, no curso dos sentidos, no Discurso. Como Lagazzi (2004) já tem perguntado em algumas de suas análises: - "Como a imagem acessa a memória, e, como é acessada por ela"?

Se, por um lado, a imagem é dotada de discursividades, por outro lado, sua leitura/interpretação é igualmente constituída pelos esquecimentos que são próprios do gesto de interpretação do sujeito. Nosso acesso à imagem será sempre mediado pela incompletude. É para essa relação que as questões de Lagazzi convergem.

Desta forma, não é apenas questionar-se, frente a uma imagem, como seus elementos compositivos[17] relacionam-se entre si, mas, como são possíveis os efeitos de sentidos provocados por esses elementos. Ou seja, para além da intertextualidade, é preciso pensar na ordem do interdiscursivo. E, assim, efeitos de sentidos e memória estão intrinsecamente ligados. É saber que a imagem se inscreve num "discurso que a atravessa e a constitui". E com isso estamos lançados às condições de produção do discurso e não da imagem isoladamente.

Aumont, autor de textos sobre cinema, que comunga de muitos pontos de abordagem materialista, chama-nos a atenção para o fato de que "as funções da imagem são as mesmas que, no curso da História foram também as de todas as produções propriamente humanas, que visavam estabelecer uma relação com o mundo" (1993, p. 79-80)

O autor ainda propõe um "quadro" (efeito, marcadamente, de uma postura estruturalista) sobre as diferentes funções e/ou modos de como a imagem, ao longo da história da humanidade e da civilização, foram se transformando frente aos acontecimentos históricos e sociais.

Assim, segue:

---

[16] Existem algumas teses frente às novas proposições da História da Arte, nas últimas décadas, as quais se propõem compreender o "*invisível*" no sentido do ilegível na imagem. Como, por exemplo, Didi-Huberman.

[17] Não nos interessa aqui discutir a imagem enquanto forma plástica ou compositiva do ponto de vista da teoria da forma ou da cor. O que nos interessa, acima de tudo, é pensar na imagem enquanto discursividade. Assim, ao

Modos principais das funções da Imagem		
Modo simbólico	Modo epistêmico	Modo estético
Imagens serviam de símbolos Símbolos Religiosos Novos valores Novas formas políticas	Imagem traz informação Função geral do conhecimento Função ampliada na modernidade	Imagem destinada a agradar/ oferecer sensações (*aisthésis*) – Função indissociável da noção de ARTE Hoje na publicidade.

(AUMONT, 1993 p. 80-81)

À primeira vista nos parece evidente, ou, como diria Pêcheux, uma visão da imagem pensada a partir de um "logicamente estabilizado". No entanto, a relação de imbricação entre a língua e a imagem é algo bem mais complexo que isso. O que gostaríamos de ressaltar em tal quadro, é que a imagem, no que diz respeito a sua produção e formas de circulação (não há como produzir uma imagem, sem considerar as formas de circulação e como estas influenciam a memória social de/na produção de imagens), não passa alheia a um processo social, histórico ou ideológico. Chamamos a atenção, no entanto, para o fato de que, embora tais funções se modifiquem nas abordagens funcionalistas do autor, não ocorrem de forma estanque ou isoladas. Podem provocar um efeito predominantemente estético ou epistêmico, mas ainda assim, em nossa perspectiva discursiva, sempre serão simbólicas.

É preciso ter em conta o que nos aponta Pêcheux, em seu texto "*O Discurso: Estrutura e Acontecimento*": " a história é uma disciplina de interpretação" (2006, p.42).

Assim, tomamos o quadro mencionado como um indicativo de que as imagens têm, sim, seus atravessamentos discursivos. Desta forma, cada um dos modos não são, como dissemos, estanques, pois circulam na história e na sociedade.

Assumimos o jogo significante da imagem, mas colocamos esse jogo em relação à memória, em relação ao interdiscurso. Entendemos discurso, como nos postula o Mestre Pêcheux, enquanto estrutura e acontecimento. O DA como um movimento de interpretação que se inscreve na história.

Em uma aproximação teórica da perspectiva da AD com a tese de Aumont sobre a imagem, sublinhamos de seu texto o seguinte parágrafo:

> A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa, pois, por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos

---

pensarmos na imagem pictórica e na imagem fílmica, não estamos pensando em processo técnico de produção, e sim, enquanto processo discursivo de produção, enquanto condições de produção.

> que elas sirvam)? É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral), sobre o que falaremos depois. Mas num primeiro momento, e para melhor nos concentrarmos na questão do espectador, examinaremos apenas uma das razões essenciais da produção de imagens: a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade (AUMONT, 1993, p. 78).

Tal ênfase vem reforçar nossa posição de análise de que o que nos interessa é o funcionamento do discurso nessa materialidade da imagem inscrita na arte. Uma frase dita por um pintor argentino nos parece procedente: "*Rodin decía que no había que dibujar la mano cuando te acaricia sino cuando va hacia la caricia. Yo no te quiero pintar a vos, quiero pintar lo que hay entre vos y yo."* (Roberto Duarte). Então, a questão da imagem é também uma questão de posição de discurso recolhida no laço do social. Um laço que marca sua forma de dizer no discurso. Tal laço independe da imagem pictórica, da imagem fotográfica ou da imagem fílmica, se estas forem vistas como objetos isolados. No entanto, se a imagem for reconhecida como objeto discursivo, ela é sempre uma forma de dizer, de si, do outro, da sociedade, na história.

É preciso, contudo, que consideremos, a respeito da imagem, também sua inscrição na arte. É a inscrição no dizer artístico que faz com que tal materialidade produza efeitos diferentes, o que pode ocorrer inclusive com as palavras. Lembramos aqui de um posicionamento de Metz a respeito da relação linguagem e arte no cinema "(...) assim, como a linguagem verbal, pode ter mil empregos utilitários, não está proibida de se tornar encantação, poesia, teatro, romance. 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". (2006, p.76)

Por isso, a inscrição da matéria significante, para a AD, sempre é considerada.

A matéria significante – Imagem – carrega a marca de discursos outros em suas diferentes formas de circulação. E, marca ideologicamente, enquanto discurso, uma posição de dizer a sociedade na história. Como não afirmar isso, ao pensarmos, por exemplo, na *Vênus* de Boticcelli ou na *Marilyn Monroe* de Andy Warhol, dois dizeres sobre a mulher que carregam na imagem, as marcas dos acontecimentos histórico-sociais de suas épocas.

IMAGEM 01: O nascimento de Vênus (1485) Sandro Boticelli. Têmpera sobre tela 172,5X278,5 cm; Galleria degli Uffizi (Florença)
FONTE: Gombrich, 1972, p.198

IMAGEM 02: Marilyn Monroe Andy Warhol (After) Sunday B. Morning Serigraph - 1980 Blue Stamp on back 36" x 36"
FONTE: Andy Warhol Sunday B. Morning Portfolio Disponível em: http://www.georgetownframeshoppe.com/andy_warhol_sunday.html

Nesses dois discursos, há um funcionamento de memória pela imagem, pela cor e pelos modos de circulação dessas imagens. Dois discursos sobre o feminino fortemente marcados por suas condições históricas e sociais. Não pretendemos realizar aqui uma análise discursiva de tais imagens, apenas apontar como marcam posições discursivas na história da arte. Acreditamos que as imagens sejam midiatizadas de formas diferentes, com atravessamentos históricos diferentes, com qualidade plástica e materialidades diferentes. Na imagem 01, temos a força de uma Formação Discursiva (FD[18]) que vem pelo religioso e uma plasticidade essencialmente pictórica atravessada por um dizer da arte clássica. O historiador da Arte Gombrich aponta-nos para o fato que os "letrados do Renascimento", na era Clássica, representavam a possibilidade de erudição, os mitos gregos e romanos eram vistos como fonte de sabedoria. "Estavam convencidos da sabedoria superior dos antigos, que acreditavam estar contida nessas lendas clássicas alguma verdade profunda e misteriosa" (1972, p.198). Nas representações da arte há inúmeras produções

[18] Cabe ressaltar aqui, que operaremos com a noção de FD tal como nos coloca Pêcheux, sendo que "o sentido de uma palavra, expressão, de uma proposição, etc., não existe "em si mesmo" (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).(1975:144). Poderíamos resumir essa tese dizendo: as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a estas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (...) nas quais essas posições se inscrevem". (1997, p. 160) Assim, se Discurso é efeito de sentido entre interlocutores, tomaremos a noção de FD para tratar os dizeres artísticos fora de uma cronologia da história da arte, e sim, como posição material na qual se inscrevem os artistas em seus discursos.

de Vênus (Afrodite), desde os clássicos gregos até os contemporâneos. Tais representações são fortemente atravessadas pelo tempo histórico de sua produção. Ou seja, permanecem as simbolizações gregas de alguma forma, no entanto, muito mais forte que a deusa, está a representação da mulher. Tanto é assim, que temos a "Vênus Primitiva" nas representações artísticas da Arte Antiga. Mas, voltemos a Vênus de Boticelli. Foi no contexto de erudição e poder, que a família Médici encomendou ao pintor um quadro sobre a história do nascimento de Vênus, que "era símbolo de mistério através da qual a mensagem divina de beleza veio ao mundo" (1972, p.198). No entanto, junto à beleza feminina, estão representados o pecado e o poder do Deus que tudo vê; efeitos reforçados pelo vento, pelo manto vermelho e pelo encobrimento do seio e do ventre da Vênus.

Na segunda imagem, Marilyn Monroe de Andy Warhol. Temos uma FD da contemporaneidade, principalmente pela via da publicidade, e uma plasticidade dos recursos tecnológicos e das mídias. Essa imagem faz parte de uma série produzida pelo artista entre as décadas de 60 e 80. Cineasta, publicitário e artista plástico, podemos dizer que Warhol é o que comumente, hoje, chamamos de artista multimídia. Para o artista, as pessoas mundialmente famosas eram como "objetos massificados", portanto, capazes de serem reconhecidas e "reproduzidas" em série. Não aleatoriamente, a linguagem escolhida pelo artista para tais retratações fora a serigrafia, que se baseia, justamente, na capacidade de reprodução a partir de matrizes em tela. Assim, a capacidade de reprodução técnica[19] coloca-se tanto como processo, quanto como produto, pois tematiza uma personagem da mídia de massa por uma tecnologia também de massa. E, como na imagem anterior, fala sobre um modelo feminino fortemente marcado por seu tempo histórico.

Nos exemplos que apresentamos, as imagens são materialmente diferentes, tanto em sua constitutividade plástica, quanto histórica. Muito além de técnicas, possuem atravessamentos discursivos diferenciados. Embora ambas tratem da mulher, ambas sejam consideradas arte, em seus respectivos tempos, trata-se de dizeres diferentes fortemente marcados por suas formas de inscrição.

---

[19] Lembramos aqui do importante artigo de Walter Benjamin, de 1936, "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". Este artigo reflete minuciosamente sobre as mudanças na perspectiva da produção artística moderna.

Isso nos mostra que a imagem possui memória. A imagem tomada pela perspectiva discursiva, como já nos ensinou Pêcheux, é sempre opaca. Há um discurso que a sustenta.

A história da arte traz muitos exemplos da força discursiva das imagens. Dentre eles ressaltamos três movimentos artísticos em especial, que trazem, para o nosso *córpus* de análise, certa relevância do ponto de vista cinematográfico: o Renascimento, o Impressionismo e o Expressionismo. No Renascimento, a força do discurso religioso, a formulação da noção de perspectiva, etc., são marcas de um discurso de centramento e poder, próprios deste momento histórico. Aumont ressalta que "(...) perspectiva é então uma forma simbólica porque responde a uma demanda cultural específica do Renascimento. Tal demanda é sobredeterminada politicamente, cientificamente, tecnologicamente, estilisticamente, esteticamente e, é claro, ideologicamente". (1993, p. 216). Complementamos: a perspectiva em um quadro renascentista constitui-se em uma marca discursiva, uma interpelação ideológica em uma posição sujeito dada, numa circunstância dada, para "falar" para determinados sujeitos circunscritos nessas condições. A imagem que discutimos acima, a Vênus de Boticelli, parece marcar bem isso. Entretanto, não é só no Renascimento que a perspectiva aparece. Concordamos com o autor quando ele diz ainda que a "perspectiva não tem uma história – mas histórias – que por meio dessas histórias sempre emprega a visão do mundo e o exercício do pensamento" (AUMONT, 1993, p. 216). Se encararmos do ponto de vista da significação, qualquer perspectiva será sempre simbólica. Aliás, para considerar uma análise de uma obra de arte, temos, necessariamente, que considerar seu conjunto de características, bem como os laços sociais que a determinaram.

Vejamos o Impressionismo. Esse movimento tem como acontecimento principal a ruptura com o trabalho feito, até então, nos ateliês, passando para o ambiente natural. Assim, temos na pintura a explosão da luz, e, conseqüentemente, das cores. Interessante ver o que esse movimento representou na política da arte. As críticas baseavam-se na tão discutida divisão filosófica de tradição Platônica – o sensível e o inteligível. Os críticos argumentavam que os pintores desse movimento haviam abandonado o "sólido" conhecimento da pintura por uma "impressão" temporária. E assim, foi nomeado o Impressionismo.

IMAGEM 03: As Lavadeiras (1895) de Camille Pissarro (1830-1903)
FONTE: http://www.idearium perpetuo.com/pissarro.htm
Disponível em 13/03/2008

No Impressionismo, a luz ganha sua dimensão histórica na história da arte. O que interessava a um pintor impressionista era uma retratação da cor e nisso a luz do sol tinha um papel fundamental. A iluminação natural poderia modificar a cor de um objeto e/ou paisagem. É o que podemos constatar na reprodução de imagem da obra "*As Lavadeiras*", de Pissarro, acima reproduzida.

Em seu livro "*Olho interminável*", Aumont faz uma proposição sobre o Impressionismo. Observamos que é importante retomá-la porque o autor pensa o movimento pictórico frente à fotografia:

> O impressionismo é, talvez, de fato, a última tentativa de conjugar, *em igualdade*, na representação, uma certa fidelidade visual ao real da inscrição de um sentido. Instante pregnante/instante qualquer, simbolização/revelação: pouco importam, no fundo, os termos da oposição; só que, ao longo do século e à custa de muitas hesitações e arrependimentos, pintura e fotografia se encontram presas nessas rédeas. Que preço tem a fixação do instante tal e qual, a revelação do mundo "tal e qual"? E que preço o controle e a interpretação? Toda a representação no século XIX hesita sobre a resposta. O instante é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo. Fixar o instante é, forçosamente, sonhar em aumentar, em um ponto crucial, seu controle sobre o real. (AUMONT, 2004, p. 92)

Se o controle do real é incontrolável, a História da Arte nos mostra que é possível recriá-lo, reinventá-lo, re-significá-lo, indefinidamente. Xavier (2005, p.100) nos lembra sobre o que pensava o pintor Surrealista Lergér - marcando sua posição de vanguardista - sobre a relação pintor e cineasta, defendendo que as imagens surreais emanam no cenário surrealista, são muito mais reais do que um "real" captado e organizado pelo senso comum. Cada período da história da arte vem fortemente marcado pelas posições sociais de sua época

> (...) o impressionismo foi o clímax e o término de um desenvolvimento que tinha durado mais de 400 anos. A arte Pós-Impressionista é a primeira a renunciar a toda a ilusão de realidade por princípio e a expressar sua visão geral da vida através da deformação deliberada de objetos naturais. (...) sua relação com a natureza é de violação (...) estamos num segundo mundo, num supermundo que, por muitas características de realidade ordinária que possa ainda existir, representa uma forma de existência que ultrapassa e é incompatível com essa realidade (HAUSER, 1998, p. 961).

Como exemplo de tais posicionamentos, podemos citar a tela a seguir reproduzida (imagem 04) e também o filme "*Le ballet mécanique*" (1924). Mais de vinte anos separam uma produção da outra, no entanto, marcam fortemente o lugar discursivo, a posição política de Lérger. Dito de outro modo, o que temos é o simbólico e o político no processo de interpelação. O filme foi considerado uma obra primas dos experimentais da época. Durante o transcorrer de dezenove minutos de um filme mudo em P&B os artistas plásticos Léger e Murphy comparam freneticamente objetos do cotidiano com a gestualidade humana e os movimentos de máquinas. A crítica de arte considera um prenúncio dos artistas multimidiáticos. O filme[20] não é apenas uma seqüência de imagens, mas antes de tudo, uma imbricação de imagens e sons que produzem outras imagens reais e imaginárias. Poderíamos dizer que o filme é um grande quadro surrealista em movimento. Na década de 20, o surrealismo era ditame de regras, ou melhor, da ruptura de regras, e os usos das imagens, sejam fixas ou móveis marcam esses efeitos.

IMAGEM 04: Os Construtores 1950 (reprodução Léger)
FONTE:http\\:www.anodafrancanobrasil.cultura.gov.br
Disponível em 21 de abril 2009

[20] Este filme pode ser visto na íntegra pela Internet no site: http://filmescopio.blogspot.com/2007/10/bal-mecnico-ballet-mcanique-charlot.html recomendamos este acesso para a compreensão de nosso argumento.

Os movimentos artísticos não acontecem gratuitamente 'soltos no ar', eles estão imbricados, ou por uma relação de confronto, ou por momentos de identificação. Se pensarmos na relação Impressionismo X Expressionismo, temos um exemplo de relação de confronto. O Expressionismo, por sua vez

> opôs-se então às escolas imediatamente anteriores, o impressionismo e o naturalismo, como arte da necessidade interior oposta à arte da realidade exterior, como a arte da projeção do Eu oposta à imitação da natureza. (...) o apogeu depois da guerra, quando se começou a sonhar, fugazmente, com uma arquitetura expressionista, e sobretudo quando se quis fazer cinema expressionista (AUMONT, 1993, p. 292).

Se movimentos como o Impressionismo e o Naturalismo queriam ressaltar as impressões da realidade, o Expressionismo queria ultrapassá-las. De certa forma, a intenção era especializar o Impressionismo. Segundo Gombrich, "o que importava em arte não era a imitação da natureza, mas a expressão de sentimentos através da escolha de cores e linhas, então seria legítimo indagar se a arte não poderia ser ainda mais pura, eliminando por completo a temática e baseando-se exclusivamente nos efeitos de tons e formas" (1972, p.451). Nas palavras de Van Gogh, uma caricatura, não mais apenas a impressão da luz, mas as impressões sensoriais, e isso, na maioria das vezes, significava distanciar-se do "belo" e respeitar os sofrimentos humanos (paixões, violência, pobreza, fome, medos, etc.). Conforme pode ser observado na tela a seguir reproduzida (imagem 05):

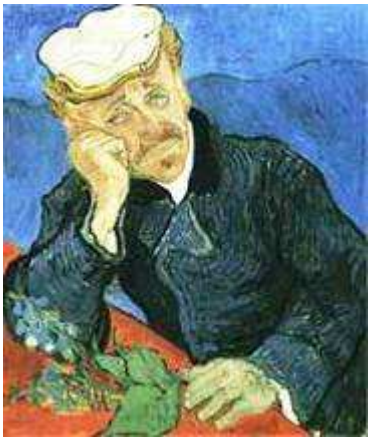


IMAGEM 05: Reprodução da Imagem da obra "*Retrato do doutor Gachet*" (1890)
FONTE:http://www.ch.unito.com.br/.../images/che/vangogh1.jpg (disponível em 20/04/2009)

As cores e formas serviam, para este artista, para expressar as texturas do mundo. O artista desejava mostrar às pessoas como ele mesmo percebia as cores e formas do mundo. Segundo Gombrich, Van Gogh não "se importava muito com o que chamava de 'realidade estereoscópica', ou seja, a reprodução fotograficamente exata da natureza" (1972, p.438) ou das pessoas. A busca de Van Gogh (e de seus contemporâneos) por uma pintura mais direta e que se relacionasse com os sentimentos, levou-o ao expressionismo. Esta produção, especificamente (imagem 05), é uma segunda versão do mesmo tema. A primeira versão é composta por cores mais fortes e traços mais vigorosos e, além da planta medicinal à frente da personagem, ainda possui livros. O importante a ressaltar é que, na fase expressionista do pintor, a obra *"Retrato do doutor Gachet"* é considerada uma das mais importantes. Essa relação, de uma pintura direta de cores e formas vigorosas, tornou-se alicerce dos ideais daquilo que viemos a chamar de arte moderna.

Segundo Gombrich (1972, p.448), talvez o que "perturba o público a respeito das artes expressionistas seja menos o fato de a natureza ter sido distorcida, do que o resultado implicar no distanciamento da beleza". Ou seja, a partir daí, a produção artística não poderia mais ser vista com os olhos 'tranqüilos da contemplação' ou da linearidade.

O cinema expressionista quis trazer para a tela toda a textura de um movimento pictórico modernista, os ângulos, os planos, etc. A regra era quebrar regras, levantava-se uma bandeira contra o "naturalmente" instável. Todo o questionamento incômodo do movimento expressionista, estava também nas telas do "cinema-poético". Assim, como o pintor modernista queria opor-se a uma visão de mundo estável, a estética cinematográfica também compartilhava de tal propósito. A idéia era desenvolver um trabalho cinematográfico que se opusesse terminantemente contra um terreno mimético e naturalista, no qual tudo está entendido e claro. Xavier nos lembra o seguinte:

> Contra a textura de um mundo contínuo e claro, o olhar expressionista quer libertar-se da prisão dos estímulos imediatos, abrindo brechas nesta textura do mundo e procurando recuperar uma noção de experiência onde os sentidos voltam a ser a "ponte entre o incompreensível e o compreensível", tal como o diz o pintor August Macke (2005, p.101).

Os movimentos de arte abstrata romperam com a figuração do tempo e vontade vã de recriar a realidade tal qual ela era. Tanto na pintura, quanto no cinema, os movimentos

expressionistas e abstratos provocam o espectador à interlocução. Dito de outro modo, a leitura não é mais uma atividade "tranqüila" ou "óbvia" (talvez nunca tenha sido, mas era esse o esperado). Ao quebrar com a linearidade por meio das formas e planos, essa estética começa a "desmascarar" o mundo visível, a noção incômoda do "incompreensível" começa a nos chamar ao gesto de leitura. Esses movimentos marcam, pela imagem, o descentramento do sujeito e sua divisão ideológica:

> A primeira conseqüência do aparecimento da arte abstrata é de ordem histórica; há muito tempo, aliás, se concluiu que, se a representação podia ser eliminada das imagens artísticas, é porque não estava essencialmente, "ontologicamente" presa à imagem em geral, mas que lhe havia sido associada por uma determinada evolução histórica. (...) Se, na contramão das ideologias dominantes, alguns artistas puderam inventar a arte abstrata, é porque existiu um lugar (um meio, uma instituição, produzindo seus próprios valores ideológicos) em que essa invenção pode ser legitimada (AUMONT, 1993, p. 261).

Dito de outro modo, as imagens trazem as marcas de um movimento discursivo e de seus acontecimentos, de sua história, na dimensão materialista da História. Na pintura, "outra transformação da ideologia da presença consiste em sentir, na obra de arte, não mais a presença direta do mundo visível, mas a da *forma*" (AUMONT, 1993, p. 274).

Compreendemos, a partir da perspectiva discursiva, que a passagem de um movimento artístico para outro, enquanto movimento discursivo, só pode ocorrer por meio da determinação pela materialidade da linguagem e da história. Pensamos a passagem desses movimentos artísticos, trazendo a noção discursiva de acontecimento, que se pauta pela aparição de sentidos novos, do rompimento. Uma constante desestruturação - reestruturação – desestruturação, um movimento contínuo de relações de sentido, efeito direto das filiações e inscrições nas FD's. Isto é, as convenções estéticas, culturais e, até mesmo, estilísticas ou generativas são marcadas, atravessadas e constituídas pela ideologia. Não há exterior para a ideologia.

Assim, afirmamos que imagens são materialidades discursivas que possuem as marcas da história, da ideologia e da sociedade. As imagens possuem discursividade(s). Enquanto matérias significantes (produção e produto de linguagem), as imagens, assim como as palavras, inscrevem-se em espaços de significação diferenciados. Em nosso caso, interessa-nos discutir tanto a imagem pictórica, quanto a imagem fílmica, e pensar aí as redes e filiações de memória. O inter e o intradiscursivo, o traço do discurso *outro*.

Pensando na análise de Orlandi sobre as notas de rodapé, "a cicatriz[21], o traço do 'outro' sentido, a marca inexorável da incompletude, de sentidos postos em silêncio" (2004, p.13). Questiona-se: Como isso se dá na imagem? E como essas marcas se mantêm, ou se dissimulam, na passagem da imagem pictórica para a fílmica? E, ainda, como a memória da imagem fílmica faz circular certos sentidos?

Aumont vai dizer que as imagens pictóricas e as imagens fílmicas são de natureza diferentes. Não pretendemos reascender aqui a velha (antiga e incessante) discussão teórica e crítica, sobre a arte e o cinema, ou o cinema-arte. Suzan Sontag, em seu artigo "*Un Siglo de Cine*" (1995)[22], discute as relações históricas que juntaram e/ou separaram o cinema da arte (o cinema mudo, o advento do som, a indústria cinematográfica, etc.). E, como ela, muitos outros autores e críticos o fazem. Nossa proposta é discutir a imagem fílmica frente à sua historicidade e, assim, as questões de memória nela imbricadas.

Todavia, discutir a imagem é discutir essa linha (não tão tênue) de proporções, relações e – por que não dizer constitutividade - que envolve o cinema e a pintura (especialmente no *corpus* que pretendemos analisar, questionando a interpretação frente ao "visível"). Uma memória que reverbera e se diz em outra. Uma memória de visualidade, hora marcada, hora apagada ou, até mesmo, denegada.

Aumont, já na apresentação de seu livro "*O olho interminável*", aponta três diferenças básicas entre o pictórico e o fílmico, para as quais se deve atentar enquanto propriedade de cada uma dessas materialidades. As questões relacionadas à pintura, apontadas pelo autor são: o impalpável, o irrepresentável e o fugidio, e assim as delineia:

> - **o impalpável**: a luz não pode ser tocada, ela é a "matéria" visual por excelência, pura. Melhor ainda, a luz atmosférica não é, propriamente falando sequer vista, a não ser por seus efeitos; ela é apenas a "cor" do ar (...) A herança luminista – a de Ticiano e Velázquez – deve ser repensada, seria preciso chegar a pintar o transparente em todos os seus estados. – **o irrepresentável**: é, portanto, um desafio à habilidade do pintor, salientando como tal. Com a insistência um pouco obstinada que lhe é habitual, Ingres quer resolver o problema pela força, pela força técnica: "As nuvens também podem ser desenhadas, são linhas, nem mais nem menos". No outro extremo, Turner mergulha, espetacularmente, - com outra virtuosidade, mas igual – qualquer linha em uma explosão de cor. Irrepresentável, o fenômeno atmosférico suscita ainda mais, dir-se-ia, a obstinação teórica: é para figurá-lo que Turner aplica Goethe, que os impressionistas acreditavam aplicar Chevreul. – **o fugidio**, em fim, o infinitamente lábil, e, portanto, em

[21] Lembramos, aqui a conceito de "cicatriz da tomada" formulada em Ramos (2005), que veremos mais adiante. O traço da subjetividade na imagem maquínica.

[22] Esta versão é de uma publicação traduzida para o espanhol, por Aurélio Major, publicada na Argentina em 2007, na obra: "Cuestión de énfasis".

> profundidade, a irritante questão do tempo. Como fixar o efêmero em pintura de outra maneira que não no modo da síntese temporal, à qual a doutrina do *instante pregnante* condena? (AUMONT, 2004, p.35).

Segundo o autor, é justamente nesse ponto que a imagem cinematográfica pode especializar o ato visível, nos lugares em que a imagem pictórica não pode chegar, a cinematográfica pode. Sobretudo, porque a imagem cinematográfica joga com os efeitos de realidade. Diríamos que a imagem cinematográfica toca, mas igualmente não consegue chegar, de fato e de direito, ao impalpável, ao irrepresentável e ao fugidio.

O efeito de realidade pode intensificar tais experiências, no entanto, é impossível tomá-las por completo. Falamos em "efeito" porque a imagem fílmica não é o fato real em si, e sim, uma reprodução, um simulacro do mesmo, tal como a fotografia. Porém, essa "busca do efeito de realidade" também está na pintura. Desde sua concepção filosófica – imitação da natureza – passando pela formulação de panorama e da perspectiva. E, agora, da contemporaneidade, em sua busca do efêmero e do interativo.

Voltemos um pouco à questão do panorama.

Segundo Aumont, "o panorama, gênero realista, exigente, praticamente impecável, requeria uma grande ciência dos efeitos de realidade: saber produzir as luzes, os reflexos, as carnes, os gestos" (2004, p.57). Essa busca dos efeitos de realidade é uma herança inegável da pintura para com o cinema. Ainda nas palavras do autor, "Fabricado como pintura, o panorama é destinado a ser visto como cinema." (Ibid, p.58). Por isso, a arte pode ser tomada como linguagem e, em última instância, ela – a linguagem- é uma forma de 'agenciamento' simbólico do real, do qual só temos acesso à parte. Primeiro, porque somos constituídos de esquecimentos, e, segundo, porque não dominamos por inteiro a plasticidade da linguagem.

Inegável é a relação constitutiva entre a imagem pictórica e a imagem fílmica. Primeiro uma obviedade: trata-se de imagem. Mas, ao pensar na história da arte e na história do cinema, concordamos com as palavras de Aumont: "O Cinema alcançou a pintura, ou antes, ele a prolongou." (Ibid, p. 70). Não sabemos se por um problema de tradução ou não, mas a frase não está posta no texto em forma de pergunta, e sim, como uma afirmação, acaso ou não. Pensamos tratar-se de uma afirmação pertinente.

Apesar da relação de constitutividade entre a imagem pictórica e a imagem fílmica, uma marca de sua materialidade, incontornavelmente, vem da história. Nossa relação com a imagem pictórica, invariavelmente, está ancorada em uma história ocidental da arte. E, neste aspecto, vêm

com esse olhar uma série de conceitos atrelados à estética da beleza, da simetria, da perspectiva, e *tutti quanti*.

Por outro lado, agregar-se-á a esse olhar sobre as imagens, historicizado ocidentalmente, a marca histórica do cinema. O sujeito espectador da imagem fílmica é um sujeito datado pela modernidade, "a forma histórica do sujeito" é a da modernidade. Orlandi (2001) nos lembra que é justamente o simbólico que interpela o indivíduo enquanto sujeito pela ideologia e a ideologia por sua vez, não é ocultação e sim, produção de evidência. Assim, não estamos alheios à determinação histórica da modernidade, nem tampouco, do capitalismo, esta é nossa "forma-sujeito histórica". E nossa forma de inscrição nos discursos, sejam imagens ou palavras, passa necessariamente por nossa forma histórica.

> Eis, portanto, um primeiro ponto: a marcação "mitológica" do dispositivo-cinema pela mobilização do olhar, sua consubstancialidade com o nascimento da modernidade. Mas é também no *fílmico* que eu gostaria de salientar os vestígios, a incidência do olho variável. Primeira idéia, ela ainda parecer ser uma evidência: se o olhar está mobilizado, isso deveria se traduzir, isso se traduz, efetivamente, no comportamento sucedâneo de olho que a câmera imediatamente foi. Vertov tematizou e popularizou a relação olho/câmera, mas a idéia preexiste amplamente à etiqueta "cine-olho" (AUMONT, 2004, p. 65).

Alusivo às "máquinas da modernidade", o nascimento do cinema imprime em sua tarefa de existência, ser uma "máquina de produzir imagens". O que hoje chamamos de "mediação tecnológica", ancora-se nessa relação histórica. A "*Era da Reprodutibilidade Técnica*[23]" não só afeta nosso modo de ver arte, mas nosso modo de ver, de significar, de interpretar, tendo a imagem fílmica sua importância nesse processo. Segundo Aumont, "O cinema é uma máquina simbólica de produzir pontos de vista (2004, p. 77).

Como o próprio Aumont nos ensina, as relações entre pintura e cinema não são nada simples, são relações constitutivas sim, mas igualmente conflituosas. E, quando pensamos nas configurações ideológicas e seus atravessamentos, essa relação fica ainda mais intrincada. Por isso, nesta tese não nos cabe e tão pouco pensamos em chegar ao intento de realizar um tratado das relações pintura e filme, ou ainda, arte e filme. Só estamos nos propondo a discutir essa relação, e reiteramos, à luz de uma perspectiva discursiva, porque nosso *corpus* de análise faz tal exigência: ele textualiza imagens pictóricas, da arte, em imagens fílmicas.

---

[23] Outra referência ao texto já citado de Walter Benjamim "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936). Este texto é também retomado por Huberman em sua formulação sobre a legibilidade da imagem.

Na história do cinema, estamos imersos em um universo de filmes sobre pintura, dito de outro modo, filmes que falam sobre pintura. Isso é outro ponto importante que retomaremos na análise. Existe uma diferença de filmes que falam sobre pintura e de filmes que funcionam como pinturas. Isso é importante.

Por outro lado, a história sobre a teoria do cinema também está povoada de comparações entre as diferenças do pictórico e do fílmico. Aumont comenta a tese de Bazin textualizada em "*Pintura e Cinema*", de 1951.

> O quadro fílmico, por si só, é *centrífugo*: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. Ao contrário, o quadro pictórico é "centrípedo": ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, *pintura* (2004, p.111).

Entre os teóricos e críticos de cinematografia, essa tese sempre fora causadora de controvérsias, inclusive para contestá-la. Desde a noção minimalista de quadro (*quadratum*), que "detém" a imagem e a define, até as convenções culturais pertinentes, como enunciamos anteriormente, à história da pintura ocidental.

O fato que nos parece mais pertinente é o efeito de mobilidade que a imagem pictórica gera. Mobilidade de imagem, mobilidade de relação, mobilidade pictórica inclusive. Aumont detém-se, na referida publicação, longamente na teoria do quadro-janela e sobre as questões de moldura, e também o faz em seu texto "*A imagem*". O importante de sua reflexão é o seu horizonte ideológico: "O visual nunca vem sozinho (...)" (Ibid, 116) a relação com o simbólico é o que nos interessa acima de tudo. Dessa forma, esse "quadro-objeto" ou, esse "quadro-janela" possuem manifestações múltiplas.

A função perceptiva e a função simbólica estão amalgamadas pela materialidade. A visualidade é dividida porque o sujeito é dividido e, não por uma questão de forma, ou por uma questão de técnica, mas por uma questão discursiva.

Talvez possamos ser acusados de colocar o discurso no centro de um movimento, como o cinema de poesia, que surge em uma estética "antagônica" ao discurso (principalmente se pensarmos no conceito do senso comum: discurso – dizer – fala – verbo. Pensamos já termos deixado bem posicionado o nosso conceito de Discurso). Se olharmos as teorias do cinema que falam sobre a estética do cinema de poesia, veremos, na grande maioria, a defesa ao sensorial em

detrimento das convenções da linguagem verbal, ou, melhor dizendo, a exaltação das "impressões sensoriais", como se uma posição não fosse afetada pela outra.

Nosso percurso estaria, então, na "contra-mão" de tais perspectivas? Por tudo que enunciamos até agora sobre dicotomia ou constitutividade do verbal e visual, e, ainda por tomarmos o discurso numa perspectiva diferente da qual é colocada pela crítica do cinema, é que nos julgamos capazes de mostrar outra posição possível, ao tomarmos o cinema de poesia enquanto material de análise.

Acreditamos que as mesmas construções históricas e teóricas que apontamos, anteriormente, sobre a cisão do verbo-visual, continuam circulando em muitas formas de interpretação. Pensamos que tais cisões são as mesmas que dividem, na história, expressividade e discursividade, produzindo o efeito de que a primeira advém do visual, gestual e sonoro, e a segunda, do verbal. É nesse sentido que temos um ganho teórico-metodológico com o dispositivo da AD para tratarmos com as questões do artístico, considerando-as em sua discursividade. Ou seja, o processo de produção artística enquanto um processo discursivo.

Para nós, não é o fato de termos uma imagem não figurativa[24] que faz como que a mesma seja considerada alheia a uma discursividade. Para muitas teorias de crítica cinematográfica, a não figuratividade implica em não discursividade. Esta é uma posição a ser discutida em suas conseqüências, pois já se constitui, a nosso ver, em uma posição discursiva sobre arte, imputando-a como lugar privilegiado da forma e do "espírito sensível da alma humana".

Pretendemos agora situar a imagem como eixo articulador da passagem do moderno ao contemporâneo, considerando, principalmente, a mobilidade da imagem, pois a constituição do nosso *corpus* se dá justamente nessa passagem. No entanto, essa passagem moderno - contemporâneo precisa ser explicitada. A questão que perseguimos aqui é: - Como o contexto histórico contemporâneo compõe-se da multiplicidade de matérias significantes? É o que pretendemos desenvolver na sequência.

---

[24] Faz-se necessário explicar o conceito de figuratividade. Entendemos como imagem figurativa aquela que procura "imitar" a realidade tal qual ela é, a imagem perseguida pela arte clássica. Quando conseguimos identificar na imagem, um rosto, uma paisagem, um objeto. Pode-se dizer que a figuratividade até a modernidade imperava nos intentos artístico-visuais. Por isso os movimentos abstratos, cubistas ou surrealistas deslocaram o olhar "tranqüilo" do espectador, para algo "incômodo", ou seja, chamaram à interlocução, exigiram do olhar do leitor uma interrogação mais demorada.

2.3 A CONTEMPORANEIDADE MEDIADA POR IMAGENS: PROCESSOS DE AUTORIA

Como vimos, a imagem é uma produção discursiva e, portanto, ressoa histórica – social e ideologicamente. Para tanto, as condições de produção da modernidade e da contemporaneidade são tecidas discursivamente e a imagem é uma materialidade capaz de carregar tais marcas.

Segundo Susan Buck-Morss em seu estudo sobre o projeto de "*Passagens*" de Walter Benjamin

> O modernismo e o pós-modernismo não são eras cronológicas, mas posições políticas na luta, que já leva um século, entre a arte e a tecnologia. Se o modernismo expressa uma nostalgia utópica que antecipa a reconciliação da função social com a forma estética, o pós modernismo reconhece sua falta de identidade e mantém viva a fantasia. Cada postura representa portanto uma verdade parcial; cada uma recorre "novamente", enquanto perdurem as contradições da sociedade de consumo (2002, p. 424).

Os estudos benjaminianos a esse respeito nos ajudam a compreender como, por meio de imagens, o homem transforma sua perspectiva de compreender o mundo circundante. Com o advento da fotografia e, depois do cinema, a compreensão do mundo passa pela interferência maquínica e tecnológica. O discurso artístico marca fortemente essa transformação. Por isso, sem adentrarmos nos meandros do debate (sem fim) sobre modernidade – pós-modernidade e contemporaneidade no campo cronológico, nos deteremos, principalmente, na relação da constitutividade e circulação de imagens enquanto eixo articulador de nosso *corpus* frente às questões da discursividade. Como, ou em que medida, o contemporâneo se coloca enquanto acontecimento histórico próprio da materialidade da imagem fílmica, - é o que pretendemos discutir.

Acreditamos que essa relação em grande parte é mediada pelo DA. Por isso, se considerarmos as discussões acerca da pós-modernidade e contemporaneidade, neste território, perceberemos que tais debates não estavam voltados exclusivamente para a arte. Lembramos aqui do pensamento de Jameson. Para esse autor, o "pós-modernismo" seria o "dominante cultural" do capitalismo avançado.

Para Jameson, "assim como a base produtiva do capitalismo passou por várias fases, do capitalismo competitivo para o monopolista e deste para o multinacional (ou avançado), os

termos da expressão cultural também passaram por momentos de transformação" (WOOD, et al, 1998, p. 237). Os dizeres artísticos marcam, materialmente, as mudanças dessa transição.

Figura: 06 Marcel Duchamp's *L.H.O.O.Q.* (1919-1940)
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.
Disponível em 01 de novembro 2009

Entre essa imagem de Duchamp e a Marilyn de Warhol (discutida no capítulo anterior), o que as marcam como moderna ou contemporânea, não são suas inscrições cronológicas. São marcadas, antes, pelas condições de produção destes dizeres mediados e atravessados pelas manipulações tecnológicas, e estas por sua vez pelas condições sócio-histórica-ideológicas.

É preciso falar, antes, de como as condições da contemporaneidade ancoram-se nos pressupostos modernistas por confronto ou por afirmação (principalmente na arte), por meio do movimento histórico.

O território "múltiplo" do contemporâneo não é um território "livre" de um espaço administrativo ou isento de gestões sociais que marcam os sujeitos e suas ações tal qual o cenário descrito por Pêcheux:

> ... a multiplicidade das "técnicas" de gestão social dos indivíduos: marcá-los, identificá-los, classificá-los, compará-los, colocá-los em ordem, em coluna, em tabelas, reuni-los e separá-los segundo critérios definidos, a fim de colocá-los no trabalho, a fim de instruí-los, de fazê-los sonhar ou delirar, de protegê-los e de vigiá-los, de levá-los à guerra e de lhes fazer filhos (...). Este espaço administrativo (jurídico, econômico e político) apresenta ele também as aparências da coerção lógica disjuntiva: é "impossível" que tal pessoa seja solteira *e* casada, que tenha diploma *e* que não tenha, que esteja trabalhando *e* que esteja desempregado, que ganhe menos de tanto por mês *e* que ganhe mais, que seja civil *e* militar, que tenha sido eleito pra tal função *e* que não tenha sido (...) Esses espaços (enquanto agentes de garantia dessas últimas operações) detentores de saber, especialistas responsáveis de diversas ordens – repousam, em seu funcionamento discursivo interno, sobre uma proibição de interpretação, implicando o uso regulado de proposições lógicas (Verdadeiro ou Falso)... (PÊCHEUX, 2006, p. 30-31).

Afirmamos que a descrição feita por Pêcheux continua, necessariamente, existindo, embora muitos teóricos, principalmente das ciências sociais e dos estudos culturais, apontem para a não mais existência do Estado como articulador simbólico. Podemos dizer que o Estado continua funcionando. Tomamos a leitura que Pêcheux faz de Althusser e, mais recentemente, as leituras que Orlandi faz de ambos, e concordamos quando a autora nos diz que o Estado continua funcionando, mesmo, e muitas vezes, pela falta. Diríamos que não apenas o Estado, e sim, todo o modo de funcionamento capitalista. Carrera (in Lamas, 2007, p. 126) nos lembra o pensamento de Guy Debord, "especialmente o livro *A Sociedade do Espetáculo*, que diz que todo o ato cultural da contemporaneidade é, em si, um ato espetacular, pois não há no capitalismo nada que se faça que não seja um 'dar a ver', mostrar ao outro, um operar pela lógica da mercadoria, do consumo". Voltaremos a isso, mais adiante, quando falarmos do sujeito e da interpelação. Nosso foco de discussão agora é a contemporaneidade, enquanto um espaço de múltiplos territórios. Ser múltiplo, ser diverso, não quer dizer que não seja agenciado ideologicamente. O efeito ideológico é incontornável, mesmo na contemporaneidade.

Vejamos algumas das condições de produção dos sentidos de contemporâneo.

Uma marca bastante proeminente da sociedade contemporânea é o que vem se convencionando chamar de a "cultura da imagem", ou de "cultura visual" fortemente mediada pela revolução tecnológica. Tais questões parecem explicitar-se nas produções artísticas contemporâneas. Lamas nos chama a atenção para o fato de que as produções artísticas contemporâneas não estão alheias às transformações pelas quais passa a sociedade contemporânea.

> Falar de arte contemporânea é sempre um desafio, pois toda a produção produzida no mesmo tempo que o nosso é contemporânea, independente de suas características. (...) observa-se[25] um processo acentuado de transformações na sociedade ocidental, tais como o movimento *hippie*, o homem chega à lua, os movimentos estudantis e tantos outros fatos de igual importância ligados à política, aos comportamentos e às mentalidades. (...) Assim como também um acentuado desenvolvimento tecnológico que imprimiu uma outra forma de tratarmos nosso dia a dia. Todas essas questões refletiram-se, por conseqüência, nas mais diversas formas de manifestação da arte (2005, p. 26).

Pensando neste cenário da contemporaneidade, gostaríamos de trazer a posição de Orlandi sobre essa questão. A autora parece encontrar o pensamento de Lamas, quando nos mostra dois traços significativos na linguagem na contemporaneidade.

---

[25] Na arte principalmente a partir da década de 60.

> Gostaríamos de lembrar que há acontecimentos de linguagem fundamentais contemporaneamente: a) o fato da mídia, que impõe sua forma de gerenciamento dos gestos de interpretação (pelo modo como circula, pelo ritmo, sua natureza, etc.) e b) a informatização, que pratica uma certa forma de linguagem. Esses acontecimentos produzem efeitos sobre a autoria. Expressamos isto dizendo que a noção de autor está em franco processo de transformação. O que fica afetado é a relação com a exterioridade (memória metálica), os modos de presença da exterioridade (a repetição), quer pelo modo como funciona a censura, quer pelo modo que se administra a relação com a originalidade (determinação e autonomia se misturam indistintamente no sujeito) (ORLANDI, 2004, p.142).

Ou seja, a mediação tecnológica se apresenta de um modo incisivo nos modos de tecer linguagem do homem contemporâneo. As artes contemporâneas, em sua maioria, são citadas pela crítica como linguagens antagônicas: obras inacabadas. Apropriamo-nos da denominação de Umberto Eco (2000): "*Obra Aberta*[26]*"* para, de certa forma, situarmos a discussão da estética contemporânea.

> A poética de obra "aberta" tende, (...) promover no intérprete "atos de liberdade consciente", pô-los como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (...) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a inventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à "abertura" como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (2000, p. 42).

Dito de outro modo, o processo de interpretação é afetado pelas condições contemporâneas. Se na modernidade um aspecto presente era tão somente a contemplação, na contemporaneidade a interlocução é própria das condições de produção, o que modifica nossa relação com a noção de autoria. Plaza nos lembra que a "era eletrônica, de cunho digital, coloca novos desafios no campo da criação artística onde é preciso definir um novo estatuto para o que chamamos 'obra de arte', 'criação', 'artista' ou mesmo autor" (1998, p. 25).

Logo, estamos necessariamente frente a frente com a interpretação enquanto um processo de autoria[27], assim como tomamos este conceito em AD.

---

[26] Ressaltamos que não estamos tomando a leitura de Eco como referência da crítica cinematográfica, mas, do ponto de vista estético, como uma posição de não fechamento. Uma vez que nas abordagens cinematográficas este autor é tomado, por muitos, como base de constituição teórica de uma discussão semiológica a respeito do cinema.

[27] Ver também em Gallo 2000.

> O espaço de interpretação no qual o autor se insere com seu gesto – e que o constitui enquanto autor – deriva da sua relação com a memória (saber discursivo), interdiscurso. O texto é essa peça significativa que, por um gesto de autoria, resulta da relação do "sítio significante" com a exterioridade. Nesse sentido o autor é carregado pela força da materialidade do texto, materialidade essa que é a função do gesto de interpretação (do trabalho de autoria) na sua relação determinada (historicamente) com a exterioridade pelo interdiscurso. O sujeito, podemos dizer, é interpretado pela história. O autor é aqui uma posição de filiação de sentidos, nas relações de sentido que vão se constituindo historicamente e que vão formando redes que constituem possibilidades de interpretação. Sem esquecer que, filiar-se é também produzir deslocamentos. (ORLANDI, 2004, p. 15).

Já não podemos conceber a autoria como um processo linear, ou, à luz dos esquemas lingüísticos tradicionais, que nos colocavam de um lado, o autor e do outro o receptor, unidos por uma mensagem. Ou seja, não é um esquema "tranqüilo", e sim, um todo complexo e opaco. Esse processo de opacidade se acentua quando discutimos os dizeres artísticos, principalmente os dizeres artísticos contemporâneos, que por sua própria constitutividade está sempre em deslocamento. Se o processo de interpretação inscreve-se numa rede de filiações de sentidos que, por sua vez, são determinados historicamente, não há como as produções contemporâneas não serem afetadas pelas condições de produção da própria contemporaneidade.

Santaella (2003, p. 77) nos aponta que a cultura fora ditada por diferentes formas comunicacionais tomadas hegemonicamente ao longo da história da humanidade. Primeiramente a oralidade, seguida da escrita, o surgimento da imprensa e com ela os meios de comunicação em massa, as mídias mediadas pela tecnologia, e, mais recentemente, a era digital. Dessa forma, quando primeiramente fomos tomados por uma égide da palavra, aos poucos fomos sendo tomados pela égide da imagem. No entanto, hoje em dia somos tomados pela imbricação material, própria de um território fronteiriço da contemporaneidade, que se dá justamente pela apropriação da imagem-som-gestualidade no batimento real/virtual. Estes são, como apontamos anteriormente, nas palavras de Orlandi, os acontecimentos fundamentais em linguagem na contemporaneidade.

Se observarmos com atenção essa imbricação da matéria significante, veremos que esta vem já marcada na produção artística prenunciada desde a pintura moderna, na relação imagem e palavra. Um exemplo disso são os quadros de Magritte com suas escritas antagônicas na famosa

série "*Isto não é um cachimbo*". Na década de 80, citamos a artista norte americana Bárbara Kruger[28] em sua produção "*Is my silence"* ou, ainda, o já citado, Warhol, entre tantos outros.

A diferença destas apropriações é que, com o avanço dos meios de comunicação em massa e dos adventos tecnológicos, os campos lingüísticos verbal e visual não só misturaram-se. Também imbricaram-se outras materialidades, como: som, gestualidade, e o uso da imagem em movimento e maquínica.

Mais que realizar uma produção "sensível", o artista contemporâneo joga com as possibilidades de sentidos. Esse jogo estende-se ao espectador, que como dissemos anteriormente, passa de uma contemplação passiva para uma interlocução. E, é nesse espaço que nos inscrevemos e nos instalamos como sujeito de linguagem, seja qual for: visual, sonora ou gestual, ou ainda, na imbricação material.

A linguagem, como um todo, é de dimensão simbólica e sua produção jamais se dá de forma gratuita. Toda a produção de linguagem vem marcada social, histórica e ideologicamente. Acontece com a língua, acontece com a imagem, acontece com toda e qualquer materialidade de linguagem.

No campo da criação artística, a "aura unívoca" da obra de arte da modernidade já não dá lugar apenas à reprodutibilidade, e sim, à multiplicidade. As poéticas (ou *poiéticas*)[29] são marcadas pela transitoriedade e fluidez, próprias do contemporâneo. Temos a apropriação de diversas técnicas e suportes. Temos as memórias da própria história da arte. Estas são as condições de produção que possibilitam a imbricação material e os múltiplos sentidos.

Cattani (2007, p. 25) nos diz que: "No momento contemporâneo, constata-se que a arte é o campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre o passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais e suportes e formas diversas se tornam possíveis". Por isso, a autora nos traz o conceito de mestiçagem[30] para entendermos as produções contemporâneas, pois não se trata de denegar as condições de produção da modernidade (ou até mesmo de antes dela), e

---

[28] Artista considerada por muitos críticos como uma das representantes mais expressivas da "arte engajada", sua produção em grande parte tematiza a violência contra a mulher, apropria-se de imagens e palavras que circulavam na mídia para compor suas instalações e outdoors.

[29] Ver, mais detidamente, as distinções dos termos em Lamas 2007, *Arte Contemporânea em Questão.*

[30] Esse conceito é trabalhado já há algum tempo pelo grupo de pesquisa ao qual a autora é filiada na UFRGS, ligado ao departamento de Pós Graduação do Instituto de Artes na linha temática *Poiética e análise formal da obra de Arte.* O conceito de mestiçagem como concebe a autora, difere do conceito de sincretismo ou hibridismo. Segundo Cattani (2007: 27), "A mestiçagem constitui uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias, à semelhança do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari (1973)".

sim, re-significá-las, numa relação de confronto e constitutividade, de apropriação, atualização e memória.

> Nesta contemporaneidade está se processando uma mutação significativa nas formas de representação iconográficas, mudança esta promovida pelas mutações tecnológicas em curso. A classificação do processo diacrônico das tecnologias de representação (Paul Virilio, 1989) em "lógica formal", ou era da pintura e gravura, que termina no século XVIII; era da "lógica dialética", com a fotografia e cinema; e era da "lógica paradoxal", com a videografia, holografia e infografia, é pertinente a este respeito. Se na representação artesanal das coisas e objetos do mundo domina a qualidade do objeto enquanto tal como representado, ou seja, as aparências do Único ("arte"), nas imagens técnicas (fotografia e cinema), domina o objeto representado, mas em tempo diferido, ou seja, a presença do passado impressionado em fotogramas. Já na "lógica paradoxal", das produções tecnológicas, temos a telepresença do objeto representado em tempo real (PLAZA e TAVARES, 1998, p.14-15).

Dito de outro modo, se por um lado temos, na contemporaneidade, um terreno de imbricação material na ordem das linguagens, por outro lado, essa mesma imbricação (vista de uma perspectiva discursiva) é, também, de ordem histórica, o que, de certa forma, determina as formas de subjetivação do homem contemporâneo. Por isso, quando falamos em imbricação material não estamos falando apenas das formas da linguagem em sua instância significante, e sim, de sua constitutividade enquanto linguagem na ordem histórica.

No terreno das produções artísticas contemporâneas é preciso considerar os pontos de ancoragem da modernidade. Cattani nos lembra que as produções artísticas ditas da contemporaneidade, como por exemplo os *happenings*, inscrevem-se materialmente no ideário surrealista. "Os paradigmas modernos foram reforçados e, paradoxalmente, questionados pelas segundas vanguardas nos anos 60 e 70" (2007, p.24). A produção contemporânea apropria-se da produção artística do passado como um processo de tradução, re-significando-a, e assim, institui uma confluência das plasticidades e do material significante.

É nesse batimento que se inscreve nosso *corpus* de análise. Dessa forma, abriremos agora para discussão da especificidade da imagem fílmica para, mais adiante, retornar à imagem em sua constitutividade material. Podemos dizer que o percurso entre aquilo que nomearam, mais acima, Plaza e Tavares, como "lógica dialética" e "lógica paradoxal", torna-se mais complexo quando se trata da imagem em movimento. Tal complexidade deve-se principalmente ao atravessamento histórico. Propomos um percurso, mesmo que breve, sobre a especificidade da imagem móvel, escopo desta tese: a imagem fílmica.

3 A ESPECIFICIDADE DA MATERIALIDADE FILMICA: A IMAGEM MÓVEL

A materialidade fílmica ou audiovisual está intrinsecamente ligada à imagem pictórica, seja por sua constitutividade histórica, seja por sua constitutividade físico-plástica. Como queremos discutir a imagem fílmica em relação à discursividade, e não como um signo em si mesmo, tomamos um percurso teórico de um viés predominantemente histórico-social.

Jacques Aumont discute exaustivamente a intra-inter-relação (história e sociedade) em três publicações: *A imagem* (1993); *A estética do Filme* (2007)[31] e em *O olho interminável* (2004). Nesta última, dedica-se às diferenças entre as imagens pictóricas e as imagens fílmicas, sem, contudo, deixar de apontar que tais diferenças são, também, constitutivas. Trazemos tal autor para essa discussão, não apenas por suas contribuições nos estudos da imagem (que, aliás, são muitas), mas, principalmente porque seu percurso teórico possui ancoragens pertinentes à AD, como por exemplo, o marxismo e a psicanálise.

O mesmo cuidado tomamos ao trazer os demais autores para a discussão das especificidades e das abordagens da linguagem cinematográfica. Nosso intuito é tecer aproximações da análise visual das/nas ciências da linguagem e das abordagens estético-artísticas. Por isso, retomamos os conceitos de Eisenstein[32] que, a nosso ver, possui aproximações entre a prática artística e a prática de análise da AD, principalmente por sua filiação ao materialismo histórico. Num segundo momento, realizaremos as aproximações necessárias com Xavier, as quais retomaremos na análise do *corpus*.

Eisenstein representa a tendência do "cine-dialética", para o qual o conceito fundamental é o da montagem (montagem enquanto técnica de produção). Sua postura - em conformidade com uma postura materialista (do materialismo dialético e do materialismo histórico) - considera o filme mais como um discurso articulado, do que uma "representação da realidade".

> Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o "real" sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real,

[31] Esta publicação é feita juntamente com outros autores colaboradores: Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet.
[32] Cineasta responsável pela estética da montagem no cinema.

> atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico) (AUMONT, 2007, p.79).

Uma noção importante na estética eisensteiniana, e que, de certa forma, manifesta a concepção de filme como discurso, é a noção de fragmento. Tal noção Eisenstein define como unidade fílmica, o elemento material. Segundo Aumont, sua acepção é polissêmica, assim, segundo este autor, Eisenstein a encaminha de três modos diferentes, e, ao mesmo tempo complementares:

> - o fragmento é, em primeiro lugar, considerado como elemento da cadeia sintagmática do filme: nessa qualidade define-se pelas relações, pelas articulações que apresenta com os outros fragmentos que o cercam; - em segundo lugar, o fragmento, como imagem fílmica, é concebido como decomponível em um número enorme de elementos materiais, que correspondem aos vários parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, cor, duração,...) – sendo essa decomposição encarada como meio "cálculo", de domínio dos elementos expressivos e significantes do fragmento. As relações entre fragmentos serão, conseqüentemente, descritas como articuladoras de determinados parâmetros constitutivos de um ou vários fragmentos, em um cálculo complexo (e, a bem dizer, sempre incerto) (...); - finalmente, a noção de fragmento encerra certo tipo de relação com o referente: o fragmento, extraído do real (um real já organizado na frente da câmera e para ela), opera como um *corte*. Assim o quadro, em Eisenstein, tem sempre mais ou menos valor de cesura nítida entre dois universos heterogêneos, o do campo, e o do *fora de quadro* – a noção de fora de campo, com poucas exceções, praticamente não foi utilizada por ele (AUMONT, 2007, p.82-83).

Um fragmento fílmico carrega marcas discursivas e, portanto, marca posições de um sujeito no discurso. Assim um filme, enquanto discurso, realiza gestos de interpretação acerca das asserções do mundo que tematiza.

Pensamos ser importante trazer para nossa discussão outro conceito trabalhado na AD, que parece encontrar sentidos de *Fragmento* tal como o define Aumont. Entretanto, pontuamos um deslocamento teórico frente ao conceito de Aumont, pois na AD pensa-se sempre a relação e nunca o pontual. Vejamos.

Em 1981, Orlandi aborda a questão *Segmentar ou Recortar?*[33] A autora nos traz a noção de recorte marcando, assim, uma posição discursiva que especializa os procedimentos de análise. Segundo a autora o "recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva." (1984, pg.14). Tal deslocamento é importante, pois não se trata do fragmento em si mesmo, mas da relação, do laço social no discurso.

---

[33] Texto apresentado no V Encontro Nacional de Lingüística, PUC, Rio de Janeiro, 1981, com o título "Linguagem e História: a questão dos sentidos". Publicado com revisões em Guimarães, 1984.

Tratar discursivamente o recorte (fragmento) é ir para além de uma segmentação horizontal ou técnica, é pensar na relação simbólica, nas condições de produção de sentido que se dá no batimento estrutura e acontecimento. Pelo recorte, assim abordado, é possível compreender o funcionamento da materialidade significante.

Nesse sentido, tomamos o filme como um espaço de tematizações da realidade, como produção simbólica. Sobre essas "questões de realidade" é que trazemos o quê Pêcheux nos diz sobre o real, apresentando a AD como um contraponto frente às demais posturas apresentadas. Não há como separar sujeito-sentido-situação e todas as questões implicadas nesse complexo contexto. Por isso, a necessidade de se pensar seriamente sobre o conceito de realidade e de real, tanto na instância teórica, quanto na instância analítica frente ao *corpus*. Desta forma, a AD vai se delineando enquanto uma disciplina de postura teórica conseqüente e de responsabilidade política. Nas palavras do *Mestre*

> Interrogar-se sobre a existência de um real próprio às disciplinas de interpretação exige que o não-logicamente-estável não seja considerado a *priori* como um defeito, um simples furo no real. É supor que – entendendo-se o "real" em vários sentidos – possa existir um outro tipo de real diferente dos que acabam de ser evocados, e também um outro tipo de saber, que não se reduz à ordem das "coisas-a-saber" ou a um tecido de tais coisas. Logo: um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos (PÊCHEUX, 2006, p. 43).

Trata-se de interrogar-se sobre o real ancorado pelo materialismo histórico e dialético, a partir de um modelo de conflito. Aumont, a respeito da noção de conflito em Eisenstein, nos chama a atenção para o fato de que:

> Se a noção de "conflito" nada tem de original (ela deriva muito diretamente do conceito de "contradição", tal como colocada na filosofia marxista, o "materialismo dialético"), seu uso por Eisenstein não deixa, às vezes, de ser bastante surpreendente por sua extensão. Para ele, o conflito é, de fato, o modo canônico de interação entre duas unidades *quaisquer* do discurso fílmico: conflito de fragmento a fragmento, decerto, mas também "dentro do fragmento" e especificando-se segundo este ou aquele parâmetro particular (AUMONT, 2007, p. 83-84).

Em uma postura de análise discursiva diríamos que se trata de um gesto de leitura, um gesto de interpretação que se constitui sempre na contradição. Ainda nas palavras de Orlandi, a "análise de discurso não é um nível diferente de análise mas um ponto de vista diferente, que instaura o seu objeto de conhecimento, diferente do da lingüística imanente." (1984, p.15). Diríamos, ainda, que difere de abordagens analíticas que focam apenas na questão técnica ou perfomática e preocupa-se com as condições de produção de sentido no laço social e na

ancoragem histórica. É considerando tais posturas que estamos propondo essas aproximações teóricas, analíticas e artísticas que possuem filiações semelhantes.

Por isso, vemos na montagem de Eisenstein um gesto de interpretação acerca das asserções sociais. A estética da montagem cria um efeito de espaço e tempo próprios, não mais a "imitação" de uma realidade, mas um gesto de leitura/interpretação dela. Um espaço criado pelo discurso do/no filme. Pelo efeito de descontinuidade a montagem eisensteiniana mobiliza sentidos de eventos (acontecimentos) simultâneos "de tal modo que a sua significação social (engrenagem da repressão *versus* manifestação popular) seja 'figurada' pela composição visual não-natural que a montagem oferece" (XAVIER, 2005, p.130).

> Hoje a montagem é valorizada como procedimento estilístico, ocupando lugar de destaque na metodologia analítica desenvolvida para mostrar o trabalho do discurso. Uma ponte mais ampla une a afirmação da montagem a valores como diversidade cultural e alteridade, em detrimento da constituição de um sujeito do saber que, sorrateiramente, se aproveita da transparência discursiva. A montagem surge como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição, buscando simultaneamente dinamitá-la ao deixá-la explícita. A importância do elemento estilístico montagem/mixagem deve ser pensada a partir de sua oscilação em um pêndulo histórico (RAMOS, 2005, p. 191/192).

Não concordamos muito com a expressão "transparência discursiva", mas tomamos de Ramos, alguns pontos que nos interessam. Mais do que um procedimento a montagem é uma posição possível, entre outras, na qual se inscreve o diretor em seu gesto de interpretação, e isso tem a ver com as condições de produção e, portanto, com a história. O efeito discursivo que temos a partir de tal procedimento é uma mobilização de memória referente ao repertório de imagens que o espectador possui. Tal repertório, certamente não está desvinculado de um processo discursivo, o qual está inscrito numa rede de filiações histórico-sociais-ideológicas. Ou seja, o gesto de leitura será sempre determinado pelos laços sociais do espectador e matéria significante.

Assim, voltamos ao nosso ponto de crítica: - não é possível que este processo seja uma questão técnica ou mecânica. Dito de um modo pecheuxtiano, trata-se "da relação do sujeito com aquilo que o representa; portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário." (PÊCHEUX, 1997, p.125).

Já em Xavier, o efeito que pretende Eisenstein é o de "provocar o espectador através da produção de combinações 'estranhas', no que ele chama 'cotidiano alógico' ou 'interpretação não cotidiana de um detalhe'." (2005, p.132).

O que nos interessa deste processo do cinema-discurso de Einstein é justamente esse jogo polissêmico de imagens, que mobiliza a memória discursiva. Esse efeito é que pretendemos marcar no funcionamento do DA em nosso *corpus* de análise.

Eisenstein propõe um cinema que em vez de "narrar por imagens", como na estética do cinema clássico, que previa uma seqüência de imagens linearizadas, "pensa por imagens".

Para que uma imagem possua efeito de fecho[34] é preciso que seja rememorada outra imagem. É preciso que haja inscrição. Quanto maior for o repertório de imagem do espectador, mais ele apreende da imagem que se projeta. É pelo jogo polissêmico e parafástico das imagens que os sentidos são mobilizados.

Segundo Xavier

> Na sua mais radical formulação, o cinema intelectual define-se em franca oposição ao cinema narrativo: "O cinema é capaz de, e conseqüentemente deve alcançar a tradução sensual e concreta da dialética essencial desenvolvida em nossos debates ideológicos. Sem o recuso da estória, da intriga, ou do 'homem-vivo' (*Film essays and a lecture, p.46,* extraído do texto "Perspectivas", 1929) (2005, p. 134).

Não nos cabe aqui uma análise de Eisenstein, apenas, delinear uma aproximação entre a estética desse diretor, e, também, de sua filiação teórica, tanto quanto à estética fílmica, quanto ao quadro metodológico de análise.

Na crítica cinematográfica o cinema de montagem é tido como um cinema discursivo. Cabe ressaltar, ainda, que este discursivo, tomado pela crítica cinematográfica, não é o mesmo que tomamos enquanto movimento discursivo. Na crítica cinematográfica (de certa forma a mesma que opõe o cinema de poesia ao discursivo) a teoria da montagem é vista como um ato consciente de intervenção do sujeito montador através da inserção de planos, no qual este sujeito teria a capacidade de "destruir" o espaço diegético linear e, assim, expor sua idéia, seu discurso.

---

[34] Voltaremos à questão do efeito de fecho e autoria, durante a escritura da tese, porém, é importante ressaltar a formulação de Gallo a respeito desse conceito. Segundo a autora, "A assunção de autoria pelo sujeito, ou seja, a elaboração da função-autor consiste, em última análise, na assunção da "construção" de um "sentido" e de um "fecho" organizadores de todo texto. Esse "fecho", apesar de ser um entre tantos outros possíveis produzirá, para o texto, um efeito de sentido único, como se não houvesse outro possível. Ou seja, esse "fecho" torna-se"fim" por um efeito ideológico produzido pela "instituição" onde o texto se inscreve: o efeito que faz parecer "único" o que é "múltiplo", "transparente" o que é "ambíguo" (1995, p. 58). Não apenas nos dizeres verbais, mas, como pretendemos mostrar, em múltiplas materialidades significantes.

O que pretendemos mostrar em nossa análise, não é esse sujeito de discurso como a crítica cinematográfica o toma – um sujeito "dono" do seu dizer – mas, sim, um sujeito do discurso como entendemos na AD – um sujeito *a*, e um sujeito *de* linguagem.

Através de um movimento discursivo, tal como compreendemos a partir do dispositivo teórico-metodológico da AD, as imagens do cinema de poesia vão marcando filiações a discursos outros, tanto do cinema, quanto dos movimentos artísticos. No entanto, percebemos tais movimentos interpelados pela história. Dito de outro modo, não é algo do sujeito (por sua vontade própria), mas do discurso, onde, como dissemos há pouco, o sujeito é sujeito *de* e está sujeito *a*.

Voltamos à questão da montagem no cinema, tal como a teoria cinematográfica a toma, enquanto técnica, e como nós a tomamos, como efeito de sentido.

Sobre Eisenstein, Xavier nos coloca:

> No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em "justaposição de planos", ao invés de encadeamento. Em tal montagem, é praticada uma sistemática "disjunção": (1) na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga as várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares; (2) na própria "representação dos fatos", não é obedecido o critério naturalista – a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia de agentes históricos e a montagem de planos que dão conta de uma mesma ação é feita de um modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distende a temporalidade do acontecimento (2005, p.130).

Para a crítica cinematográfica é uma questão técnica de montagem, um cinema "discursivo" que propicia a descontinuidade dos fatos e detém o olhar do espectador em eventos descontínuos e/ ou simultâneos. Segundo Xavier, "de tal modo que a sua significação social seja 'figurada' pela composição visual não-natural que a montagem oferece" (2005, p.131).

Para nós, na AD, o interesse de análise é o movimento de autoria que se estabelece no gesto de leitura, tanto do cineasta, quanto do espectador. É isso que faz com que tomemos o filme como processo de linguagem, como discurso, e não como um produto de linguagem. Não uma espectação passiva, mas uma interlocução ativa, próprio dos processos de tecedura de sentidos na contemporaneidade. Aquilo que o próprio Eisenstein nomeou como "significância do

entendimento", chamamos de movimento da significância, não um sentido em si, mas um sentido possível entre outros.

O que nos interessa pensar acerca da teoria da montagem, enquanto processo analítico, é em seus efeitos de sentido e no movimento de autoria cineasta-espectador. Dito de outro modo, e utilizando-nos das palavras de Xavier, tomamos a teoria da montagem em seu efeito: "a teoria da montagem como conflito defini-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto" (2005, p.133). É isso, o sentido no seu movimento, que nos interessa profundamente. O movimento da memória na matéria significante.

No caso do nosso *corpus* de análise, o que nos interessa é o movimento da memória da imagem de um quadro pictórico em um enquadramento fílmico. E nesse cenário, como se coloca o espectador como um interlocutor. Assim, para nós, a técnica de montagem deixa de ser uma técnica apenas, para se tornar um espaço de sentidos possíveis, um espaço de interpretação. Um movimento de um gesto de leitura, por outro.

O gesto de leitura de Eisenstein também possui filiações no quadro do materialismo histórico e dialético.

> Eisenstein procura redefinir conceitos como percepção, forma e conteúdo, de modo a superar a leitura burguesa destes conceitos e propor uma síntese dialética entre a "linguagem das imagens" e a "linguagem da lógica", reunidas na linguagem chamada "cinedialética". O que está implicado nesta cinedialética é a edificação do cinema como lugar específico da fusão entre o sentir e o pensar – a percepção visual organizada de modo a projetar a "reflexão abstrata no seio da ação prática" e a "devolver sensualidade à ciência" (XAVIER, 2005, p.134).

Ainda segundo Xavier, a proposta cinematográfica de Eisenstein debruça-se sobre uma concepção de cinema como forma de conhecimento. Emergindo dele, uma questão epistemológica por meio da exposição de conceitos pela imagem, abrindo uma discussão sobre as formas de consciência social e manifestações ideológicas na e pela imagem.

Assim, as relações entre o cinema de Eisenstein e o cinema de Pizzini - escopo desta análise - estão materialmente postas. Não apenas do ponto de vista estilístico ou técnico, mas do ponto de vista discursivo, mais do que uma questão de estilos, coloca-se, aqui, uma questão de filiação e materialidade.

Ambos cineastas, tendo na imagem imbricada uma questão de "escrita pictórica", ou linguagem na/da imagem, é possível pensar, em termos analíticos, nos movimentos do intra e interdiscurso.

E, aqui, mais um ponto a ressaltar. Não estamos pensando na teoria da montagem de Eisenstein na perspectiva semântico-semiológica, como na abordagem greimasiana. Xavier (2005) cita ambas, em seus textos: "O impacto das Ciências da Linguagem" nas referências citadas a respeito de Eisenstein e a "teoria da metáfora no cinema" e do ideograma no princípio cinematográfico. Chamamos a atenção que não estamos tratando as imagens em sua relação de representação abstrata. Nem tão pouco, pensando apenas nas relações icônicas entre as imagens, ou seja, representação ideogramática, como faz referência Bystrzcka. Segundo Xavier, Maria Bystrzyca publica, em uma coletânea organizada pelo próprio Greimas, um artigo que confere à Eisenstein o título de precursor da semântica na arte do cinema. No entanto, tais ênfases são de cunho estrutural e consideram, apenas, o princípio da linearidade do significante. Estamos pensando nas imagens, na relação discursiva, e, portanto, no funcionamento do e pelo discurso. Percebemos, aqui, a necessidade de fazer uma breve incursão sobre como as "ciências da linguagem" são tomadas no cinema, incluindo a formulação da linguagem cinematográfica, a fim de marcarmos as diferenças entre tais posições e o percurso analítico que estamos propondo.

3.1 A LÍNGUA: O CINE-LÍNGUA OU CINEMA LINGUAGEM?

Retomamos, agora, as questões delineadas mais acima sobre linguagem e cinema. Tais discussões sobre linguagem e/no cinema, cinema-linguagem, "cinelíngua" são datadas nas abordagens cinematográficas. Noções que, como vimos nas leituras de Metz, remontam a própria história do cinema, reascendendo as questões de um cinema arte. Para ser arte necessitava de linguagem "própria", para ser linguagem, muitos teóricos optaram por aproximações com a gramática (gramática normativa, diga-se de passagem). Tanto Michel Marie, em capítulo de "*A estética do Filme*", livro organizado por Aumont, quanto Xavier (2005) abordam a questão da linguagem no/do cinema. Tomaremos, então, tais leituras como base de nossa discussão. O que

faremos - a fim de marcar nossa posição teórica – é trazer a AD em sua perspectiva teórica para a compreensão da noção de linguagem.

Para tal intento, é inevitável retomarmos o corte saussureano, a fim de discutir a questão de linguagem e língua. Esse corte afetou tanto as ciências da linguagem quanto, em sua esteira, as teorias que dela se aproximaram como, por exemplo, as teorias do cinema. As marcas da dicotomia histórica se colocam, na doutrina do mestre genebrino, quase como um "fio condutor" de seu pensamento. Trata-se de uma "doutrina" de pares e distinções: social – individual; langue – parole; sincronia-diacronia. No entanto, é preciso ressaltar que tais distinções não apagam seu par, sendo, na verdade, interdependentes. No Curso de Lingüística Geral (CLG), Saussure mostra que a linguagem tem seu lado individual e seu lado social, sendo impossível conceber um sem o outro. A "arbitrariedade" e o "valor do signo lingüístico", bem como a relação significado-significante, tornaram-se balizas para as formulações de linguagem em outras áreas do conhecimento, e o cinema não foi uma exceção. No entanto, o histórico das teorias cinematográficas nos mostra que não se trata de simples apropriações e reclama a necessidade de deslocamentos teóricos.

Segundo M. Marie, a questão era "saber como o cinema funciona como meio de significação com relação às outras linguagens e sistemas expressivos; a idéia constante dos teóricos será então opor-se a qualquer tentativa de assimilação da linguagem cinematográfica pela linguagem verbal" (in AUMONT, 2007, p.158). Como a linha que separava a noção de linguagem da noção de gramática, principalmente nas décadas de 20 e 50, ainda era muito frágil, o nível gramatical era sempre uma "ameaça" na formulação de um conceito de linguagem que pretendesse privilegiar um meio de expressão "essencialmente não-verbal"[35]. Tal postura era assumida pela grande maioria dos estetas franceses. M. Marie nos traz uma citação de Abel Gance, que marca bem a posição assumida nessa busca de "definir" uma linguagem cinematográfica isenta de um atravessamento da linguagem verbal. Para eles, se a língua era arbitrária, uma linguagem que se pautasse na imagem não poderia ser arbitrária como a linguagem verbal.

[35] Não pretendemos entrar aqui, novamente, nas questões dicotômicas da linguagem verbal-não-verbal, já enunciadas e trabalhadas anteriormente em outro capítulo. No entanto, o que percebemos, nas leituras das teorias do cinema, é que as marcas dessa dicotomia são históricas quando falamos em linguagem, principalmente em linguagem nas áreas artísticas.

> Não cesso de dizer: as palavras em nossa sociedade contemporânea já não encerram sua verdade. Os preceitos, a moral, as contingências, as taras fisiológicas tiraram o verdadeiro significado das palavras pronunciadas (...) Importava, portanto, calar-se por tempo suficiente para esquecer os antigos termos usados, envelhecidos, dos quais mesmo os mais belos não têm mais efígie e, deixando entrar em si o afluxo enorme das forças e dos conhecimentos modernos, encontrar a nova linguagem. O cinema nasceu dessa necessidade, (...) Como na tragédia formal do século XVIII, será necessário designar regras estritas, uma gramática internacional, pra o filme do futuro. Só encerrados em um espartilho de dificuldades técnicas os gênios eclodirão (*in* AUMONT *et al*. 2007, p.158).

O mesmo esteta, Gance, acreditava que a linguagem das imagens teria o "poder" de reconduzir o homem à ideografia primitiva e a característica principal de uma linguagem de imagens seria sua universalidade. Vemos circular aí, já um pressuposto de que a imagem seria mais "clara" que a palavra. Segundo M. Marie, as elucubrações dos estetas franceses e seu teor profético e deliberadamente metafórico não ofereceram para as teorias do cinema uma "tentativa real" de formulação teórica a respeito de uma linguagem cinematográfica, embora seja necessário reconhecer os esforços teóricos de Jean Epstein em seus ensaios estéticos sobre o cinema, nos quais reafirma a necessidade de uma "filosofia" do cinema. Com os teóricos soviéticos delineou-se uma base reflexiva sobre o cinema como linguagem, surgindo, com isso, uma formalização de uma perspectiva normativa da "linguagem do cinema". Todavia, tais concepções eram fortemente arraigadas nas questões estruturais da linguagem.

Em 1923 circulam dois importantes documentos sobre as teorizações de uma linguagem do cinema. Um deles é o de Jean Eipstein, abordando a necessidade da filosofia do cinema em *Bonjour, cinéma*; o outro é o artigo-manifesto "*Montagem de Atrações*", de Eisenstein (republicado em 1974 em *The drama reveiew*), no qual o cineasta faz as aproximações e distanciamentos do cinema e do teatro, posição esta que foi muito criticada no meio cinematográfico. Muitos críticos e teóricos da época acreditavam que não havia nenhuma aproximação entre essas linguagens, sendo elas, inclusive, completamente distintas. Sem entrar nesse mérito, vamos focalizar nossa discussão em torno da elaboração do conceito de linguagem cinematográfica em sua tecedura histórica (embora as aproximações do cinema com o teatro, a música e as artes visuais sejam inegáveis e façam parte, de forma incontornável, desta história).

M. Marie diz que cabe ao esteta húngaro, Bela Balázs, uma abordagem de forma mais direta sobre a linguagem cinematográfica. Diríamos, uma abordagem mais formalizada sobre a linguagem cinematográfica. Marie nos traz o seguinte recorte do texto de Baláz, de 1924, *Der Sichtbare Mensch (O homem visível*).

> "Como e quando a cinematografia se tornou uma arte particular, que emprega métodos essencialmente diferentes dos métodos do teatro e fala uma língua de forma diferente deste?", e responde enunciando quatro princípios que caracterizam a linguagem cinematográfica: - no cinema, existe distância variável entre espectador e cena representada, daí uma dimensão variável da cena, que toma lugar no quadro e na composição da imagem; - a imagem total da cena é subdividida em uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem); - existe variação de enquadramento (ângulo de visão, perspectiva) dos planos de detalhe no decorrer da mesma cena; - finalmente, é a operação da montagem que garante a inserção de detalhes em uma seqüência ordenada, na qual não apenas cenas inteiras se sucedem, mas também tomadas dos detalhes mais mínimos de uma mesma cena. A cena em seu conjunto é um resultado disso, como se os elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo (*in* AUMONT *et al*. 2007, p. 158).

Diferenciar o cinema das artes visuais, da literatura, do teatro, da fotografia etc., circulava no meio teórico cinematográfico como uma "missão" do esteta, do historiador, do cineasta, e, mais recentemente, dos críticos. O que entendemos é que todos nós estamos (e, eles também estavam) "às voltas com a linguagem". Trata-se de pensar a linguagem na sua inscrição histórica e não somente no aspecto formal.

Na busca de todas essas diferenças não há um "exterior" possível à linguagem. E tão pouco é na tentativa vã de enumerar diferenças que compreenderemos um funcionamento de determinada linguagem. Foi a mesma denegação do verbal que parece ter tirado a "razão" das teorias tecidas antes do advento do som no cinema. Esta mesma denegação deixou sem respostas aqueles que acreditavam na impossibilidade da palavra no cinema. Assim, as caracterizações das especificidades de linguagens podem evidenciar particularidades, mas, por outro lado, mostram o quanto estamos envoltos com imbricações materiais quando tratamos da significação na linguagem.

Voltemos às hipóteses de formulação acerca do conceito de "cinelinguagem" na história das teorias cinematográficas. Acreditamos que um caminho interessante para pensar a questão epistemológica de uma área do conhecimento é se pensar sobre a história dessa teoria, ou, no caso do cinema, destas teorias, no plural.

Em 1927, um grupo chamado OPAIAZ, traduzido no texto de M. Marie como (sociedade de estudo da língua poética), formulou, em uma série de ensaios, o conceito de "cinelinguagem". Esse fato nos chamou muita atenção, justamente por ser um grupo que se ocupava de estudos poéticos a formular um conceito de linguagem. M. Marie nos traz o seguinte fragmento do artigo de Yuri Tynianov: "no cinema, o mundo visível é dado não enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria apenas uma fotografia viva. O homem visível, a coisa

visível só são um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico" (*in* AUMONT *et al.* 2007, p.164). Esta é uma posição com a qual compartilhamos. É porque significa que é linguagem, e não apenas porque possui regras, normas, ou diferenças estilísticas. As configurações estilísticas nos interessam porque fazem parte da estrutura da matéria significante, mas é a matéria significante no acontecimento nosso objeto de análise.

E, assim, a semântica nos coloca no campo da significação. Mas é preciso considerar, todavia, a posição discursiva que assumimos na tessitura e na tecedura dos sentidos.

A imagem móvel, como elemento semântico específico da linguagem cinematográfica, é o que nos interessa. Porém, consideramos, antes de tudo, este elemento nas relações significantes que lhe é possível estabelecer, e não ele em si mesmo.

M. Marie ressalta que neste mesmo artigo, Tynianov enfatiza a concepção passoliniana da cinelinguagem, relacionando a poesia e a imagem em movimento da cinelinguagem: "por mais estranho que seja, se estabelecermos uma analogia entre o cinema e as artes do verbo, a única legítima será não aquela entre o cinema e a prosa, mas a que existe entre o cinema e a poesia"(*in* AUMONT *et al*. 2007, p.165).

Não nos cabe, aqui, ser tão "terminalistas" ou enfáticos em enunciar que seja a "única" concepção de entender linguagem no cinema, ou ainda, o cinema como dizer artístico. Porém, comungamos com essa concepção de linguagem-cinema, principalmente pela especificidade de nosso material de análise: o cinema de poesia. Assim, a aproximação cinema-poesia vem, de certa forma, assegurar nossa posição de que não é porque é verbo ou não, e sim porque tem um funcionamento próprio do artístico, e, em última instância, do poético, que tal aproximação é possível.

As teorias cinematográficas, no entanto, jogam tal aproximação para o campo comunicacional, colocando verbo e/ou imagem apenas como questão expressiva ou comunicativa da forma em si. M. Marie vai trazer o texto "Problemas de cine-estilítica", de outro teórico-esteta do cinema, Boris Eichenbaum, para nos dizer que:

> impossível considerar o cinema como uma arte totalmente não-verbal. Os que querem defender o cinema contra a literatura muitas vezes esquecem que, no cinema, é a palavra ouvida que se exclui e não o pensamento, isto é, a linguagem exterior". Segundo essa hipótese, a leitura do filme necessita de um trabalho contemporâneo da percepção, sendo esse trabalho o acionamento da linguagem interior que caracteriza qualquer pensamento. "A percepção cinematográfica é um processo que vai do objeto, do movimento visível em sua interpretação, à construção da linguagem interior. (...) O espectador deve efetuar um trabalho complexo para ligar os planos (construção das cinefrases e dos

> cineperíodos). Isso leva à seguinte definição: "Afinal de contas, o cinema, como todas as outras artes, é um sistema particular de linguagem figurada" (pois é, geral, usado como "língua"). Isso supõe que, para o cinema, o fato de ser ou não um sistema significativo depende das intenções do usuário. Todavia, para os formalistas russos, só existe arte e, conseqüentemente, "língua cinematográfica" quando existe transformação artística do mundo real. Essa transformação só pode intervir se vinculada ao emprego de certos procedimentos expressivos, que resulta de uma intenção de comunicar um significado (*in* AUMONT *et al*. 2007, p.165).

A questão da intenção para a AD não se configura desta forma. Uma vez que o sujeito do discurso é sujeito *à* e sujeito *de*, a "intenção" não se coloca como uma possibilidade, mas como efeito.

Outro ponto nevrálgico é o conceito de "linguagem interior", que nas teorias cinematográficas está ancorado nas teorias do psicólogo russo L. Vygotsky e tudo que ele postula sobre zona de desenvolvimento proximal. Tais conceitos, o de "intenção" e "linguagem interior", de certa forma amalgamados na teoria cinematográfica, na AD funcionam como efeito da ilusão subjetiva, sobre o que voltaremos a falar posteriormente.

Retomando a citação de M. Marie, o que sublinhamos é a questão do processo. Isto é o que nos interessa. Para que tenhamos linguagem, produção de sentido, é preciso que tenhamos processo. Processo, na linguagem cinematográfica, coloca o espectador numa posição de interlocução. O processo de fruição nas artes é um gesto de leitura, tal como tomamos gesto em AD, no qual o sujeito se movimenta no espaço da memória, ou seja, no interdiscursivo.

Dito de outro modo, o que para a cinematografia, na maioria das vezes, é uma questão de técnica e/ou procedimento de montagem, de elementos expressivos, para nós, na AD, é um movimento de interpretação. E este movimento carrega suas marcas de determinações históricas, sociais e ideológicas. Aqui é outro ponto em que, na teoria do cinema, as questões de ideologia são tomadas com parte de uma estética dita do "cinema novo". Pretendemos abordar essa diferença mais à frente. Continuemos na questão da linguagem do cinema no cinema.

M. Marie nos diz que "'Cinefrase', 'cine-semântica', 'cine-estilística', 'cinemetáfora', são todos termos que indicam o movimento geral de extrapolação que caracteriza a conduta de vários teóricos. Esse movimento vai se ampliar com as tentativas de elaboração das 'gramáticas do cinema'." (*in* AUMONT *et al*. 2007 p.165).

O conceito de gramática no cinema é o mesmo que em qualquer gramática da língua – o de normatizar. Portanto, os manuais "didáticos" e similares vinham todos com o mesmo propósito: estipular regras para que se institucionalizasse o que viria a ser um "bom" filme. Ou

seja, consistia na elaboração de regras que deveriam ser seguidas na construção de um filme. Assim, os critérios e análises propostos por tais manuais e gramáticas são os mesmos critérios tomados por qualquer outra gramática normativa da qual tenhamos conhecimento. O que era uma pontuação verbal passa a ser uma pontuação tipográfica.

As bases tomadas para a elaboração de tais gramáticas e manuais são as mesmas bases tomadas pela lingüística textual. M. Marie diz que a "linguagem cinematográfica é duplamente determinada: primeiro, pela história, depois, pela narratividade" e, um pouco antes, enfatiza: "Foi porque quis contar histórias e vincular idéias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui." (*in* AUMONT *et al*. 2007, p.169). Neste ponto do texto, pouco o autor fala sobre como ele compreende a determinação histórica. Por outro lado, faz menção tanto à lingüística textual, quanto à abordagem semiológica.

Como vemos, toda a concepção sobre linguagem cinematográfica está debruçada sobre uma perspectiva da semântica tradicional com suas regras e gramatizações[36], o que torna a apropriação do termo linguagem pelo cinema não só ambíguo, como também, povoado de contradições.

Concordamos com M. Marie quando o autor comenta sobre tais procedimentos baseados numa gramática fílmica. Sobre as críticas feitas por Marcel Martin em "*A linguagem cinematográfica*", Marie nos diz o seguinte

> A linguagem cinematográfica tradicional aparece com muita freqüência como uma espécie de doença infantil do cinema quando se limita a ser um conjunto de receitas, de procedimentos, de truques utilizáveis por todos e que garantiriam automaticamente a clareza e a eficácia da narrativa e sua existência artística, o que leva o autor a falar de filmes impecavelmente eficazes no plano da utilização da linguagem, mas de total nulidade do ponto de vista estético, do ponto de vista fílmico (*in* AUMONT *et al*. 2007, p.170).

Tal posição acaba criando um efeito na produção cinematográfica da época de se preferir o conceito de *estilo* ao conceito de linguagem, e que se deveria "superar" o cinema linguagem na busca de um "cinema-ser".

---

[36] Interessante visitar sobre a questão da gramatização os estudos de Auroux. Segundo ele, "Por gramatização deve-se entender o processo que conduz a *descrever* e a *instrumentar* uma língua na base de suas tecnologias, que são ainda hoje os pilares de nosso saber metalingüístico: a gramática e o dicionário" (1992, p. 65) O autor aponta, ainda, que o conteúdo das gramáticas é relativamente estável. Por isso, não se trata apenas de transposição ou apropriação das regras de gramática e aplicabilidade dela ao cinema, esse foi um equívoco histórico.

Hoje, olhando para a história da lingüística, não é de se estranhar que tal efeito seja produzido, pois no interior da própria lingüística contemporânea há, quanto a estes fatos, cisões com uma semântica tradicional. A regra gramatical, em si mesma, não bastava para explicar o sentido da língua e da linguagem. Mais ainda, no cinema a questão da leitura da imagem estava voltada sobre ela mesma. Mesmo "rompendo" como os conceitos da linguagem verbal, e definindo o cinema como uma "forma estética", a busca de significação da imagem continuava ensimesmada. Assistimos o eclodir, nesse momento no cinema, de uma série de análises semiológicas.

Tal "ruptura" vinha propor, não mais tomar a linguagem cinematográfica a partir de uma "gramática" à sombra de uma linguagem verbal, mas como um sistema de signos cuja matéria significante por excelência seria a imagem. M. Marie nos lembra que para o teórico Jean Mitry, a linguagem é tomada, como na perspectiva saussuriana: "um sistema de signos ou de símbolos, que permite designar as coisas dando-lhes um nome, dar significado às idéias, traduzir pensamentos" (*in* AUMONT *et al*. 2007, p.174). Ou seja, a idéia não era negar uma noção de linguagem, mas procurar uma noção desvinculada do verbal. Segundo o mesmo autor, o problema de formulações como "*cinelíngua*" estava em que a grande maioria dos estudos que se propunham a esta noção, não se dedicavam suficientemente ao estudo da própria língua. No entanto, em nosso entender, de nada adianta um estudo da língua, se este vier descontextualizado de suas próprias condições de produção. Dito de outro modo, não se pode pensar a língua como um sistema de signos isoladamente, ou estudar o cinema gramaticalmente, como língua. Ou, por outro lado, propor uma análise que ressalte apenas os aspectos icônicos de uma linguagem cinematográfica. Daí o fato das teorias do cinema entenderem enunciação como discurso.

Se por um lado temos então abordagens cinematográficas que colocam a discussão cinema X linguagem, por outro temos outra discussão que coloca Ideologia = Estética do Cinema Discurso- Cinema da Desconstrução. Ou seja, nas teorias que estudamos, parece-nos que a divisão dicotômica é eminente porque em nenhuma das abordagens expostas temos um estudo ou uma análise da interpretação.

Se, como nos disse Marie, o problema de se apontar a linguagem como linguagem cinematográfica está na ausência de estudos da língua, o problema de apontar o Discurso como uma estética na história do cinema, está no fato de que não se estudou o discurso numa

perspectiva da teoria do discurso. Toca-se em questões discursivas, porém, não se aborda a partir de uma perspectiva discursiva, tal como propõe a AD.

Outro ponto importante de frisar, é que não se trata de tomar uma linguagem em detrimento de outra, mas sim tomar a linguagem como *corpus* de análise. E tomá-la com tudo mais que isso implica, ou seja, as condições de produção determinadas pela história, pela sociedade e pela ideologia. Pensando assim, não se pode tomar a perspectiva materialista como encerrada em uma estética, como fazem as teorias do cinema ao enunciar que o cinema discursivo é um cinema datado das montagens eisensteinianas.

Todo o cinema é discursivo. Toda a linguagem é discursiva. Ao assumir essa ou aquela estética, ao assumir determinadas interpretações, estamos assumindo um discurso, uma posição em um discurso. E, como nos ensina Orlandi: "Todo o discurso é parte de um processo discursivo mais amplo que o toma em sua rede de significações" (2002, p.149). Portanto, não há um exterior a essa rede, não um exterior ao qual tenhamos acesso. Assim, tão pouco concordamos com a máxima de Metz "*O cinema é uma linguagem sem língua*", pois não é possível calar a língua em frente à uma película. A língua é uma realidade incontornável do sujeito, seja em qualquer linguagem. O que acreditamos é que existam diferentes funcionamentos para diferentes linguagens, mas isso não quer dizer que a língua não os atravesse, ou, ainda, que a língua também não signifique nestes diferentes funcionamentos. Ou melhor, não é a língua de forma isolada que significa, não estamos falando aqui daquela língua regrada pela gramática, mas da língua matéria significante em suas condições de produção, a língua materializada em discurso.

Como dissemos anteriormente, o movimento das idéias no interior de uma ciência é um caminho interessante para pensar a questão epistemológica de uma área do conhecimento. E, nisso, consiste pensar sobre a história de determinada teoria (no nosso caso nas teorias do cinema e nas ciências da linguagem – especificamente AD) e suas condições de produção. O que nos propusemos a fazer, a partir dessas ancoragens teóricas, não foi pensar nesta história como em uma abordagem da historiografia, mas numa perspectiva de historicidade como nos propõe a AD.

> Quanto à noção de "historicidade", basta dizer que para que uma palavra faça sentido é preciso que ela já tenha sentido. Essa impressão do significar deriva do que se tem chamado "interdiscurso". Isto é, o domínio do "saber" discursivo, o da sua memória, aquele que sustenta o dizer numa estratificação de formulações já feitas mas "esquecidas" e que vão construindo uma história dos sentidos (ORLANDI, 2002, p.141).

Ou seja, pensar o percurso teórico não como uma cronologia determinante, ou estabilizada, mas como historicidade. Perguntamos sobre o percurso da interpretação, observando como as temporalidades constituem essa historicidade, e quais os fatores sócio-histórico-ideológicos que estão imbricados nesse processo.

Assim, compreendemos como na perspectiva das teorias do cinema a questão discursiva ficou "determinada" por tais abordagens, ou por uma estética. Isso porque dadas as condições de produção da abordagem cinematográfica, pensar na instância estética seria o "único" caminho possível de diferenciar o cinema de outras linguagens da arte, e, principalmente, do aparato da linguagem verbal (pensando na semântica tradicional). Tanto que um pensamento que circulou no meio cinematográfico ainda produz ecos em muitas teorias:

> Linguagem, comunicação e permutação dos pólos – A língua permite *a qualquer momento* a permutação dos pólos do locutor e do interlocutor. O cinema não permite isso, não é possível dialogar diretamente com um filme, a não ser em um sentido muito metafórico. Para "responder a ele", é preciso produzir uma outra unidade de discurso, e essa produção será sempre posterior à manifestação da primeira mensagem. Nisso o cinema diferencia-se radicalmente da comunicação verbal, o que não deixa de ter conseqüências sobre alguns de seus usos sociais que necessitam de um intercâmbio comunicativo imediato (por exemplo, a propaganda, o ensino, etc.) (*in* AUMONT *et al*. 2007, p.178).

Podemos perceber como é tomada a questão, ou seja, do ponto de vista comunicativo, e não da perspectiva discursiva. Se a linearidade do esquema Mensagem – Código – Receptor... prevalece, então, o efeito disso será uma gramaticalidade e uma posição estruturante da linguagem.

É preciso contar, aqui, com um conceito discursivo importante: o efeito-autor. O efeito-autor de um filme, enquanto efeito de fecho, de unidade, funciona diferentemente de materialidades verbais. Poderíamos dizer que, justamente pela imbricação material, temos um efeito potencializado. Especialmente na contemporaneidade, com o atravessamento das tecnologias disponíveis que permitem captar, editar, publicar, ampliar, etc. Isso modifica a relação entre interlocutores, conseqüentemente produzem diferentes efeitos, justamente por possuir condições de produção e funcionamento diferentes.

Voltaremos a isso ao discutirmos o envolvimento com o *corpus* e os conceitos de Tessitura e Tecedura mais adiante. No momento ressaltamos que é preciso olhar para as condições históricas para compreendermos as posições assumidas, tanto nas abordagens cinematográficas, quanto na lingüística, ou nas ciências da linguagem. Nos dias de hoje, é preciso

olhar para todas as relações e efeitos provocados pela "mundialização", pela revolução tecnológica e por essa constituição de terrenos des-territorializados do fazer artístico contemporâneo. Só assim é possível repensar o conceito de linguagem no cinema e na arte. Parece-nos que um terreno propício para fazer isso é uma des-disciplina chamada Análise do Discurso.

3.2 INTERLOCUÇÃO DA/NA IMAGEM: O ESPAÇO -A IMAGEM – SEU "AUTOR" – "ESPECTADOR"

O espectador 'recebe' a imagem da câmera[37] e constrói sua leitura sobre, ou seja, ele se lança para a circunstância da tomada. E a tomada, por sua vez, se lança para o espectador. A noção de intensidade opera justamente nesse movimento. Isto é, a imagem deixa de ser uma imagem qualquer e passa a ser intensidade. Ressalto que esta passagem é discursiva[38]. Dessa forma, a dimensão da tomada é o lançar-se: o espectador, ao tomar contato com a imagem, se lança para a sua circunstância.

O mundo oscila entre a imagem intensa, indeterminada e vazia. No entanto, o mundo não é narrativo. O filme é que faz adaptação e, dessa forma, uma imagem qualquer pode caminhar para uma imagem intensa. Diz-se que a imagem intensa por natureza é a imagem da morte na realidade ou do sexo real. Às vezes, a indeterminação pode desembocar na instensidade, a tomada inscreve-se no transcorrer e abre-se à indeterminação.

O trabalho de construção de um filme é sempre feito sobre esse delocamento. Por exemplo, o grau zero de indeterminação de uma imagem qualquer é a imagem captada por uma câmera automática. A construção de uma narrativa fílmica explora a indeterminação para desembocar na intensidade. O movimento do filme é transitar da imagem qualquer para um grau

---

[37](...) a imagem-câmera é obtida através da mediação de um dispositivo máquinico, heterogêneo ao corpo humano na situação da tomada, e essa heterogeneidade é determinante para a valorização ética que cerca a utilização desse maquinismo do documentário (RAMOS, 2005, p. 189).

[38] Defendemos que esta passagem é discursiva. É o que pretendemos mostrar durande a análise mais adiante. No entanto, essa noção de discursividade estará ancorada na teoria da análise do discurso. Para nós, trata-se de interlocução. Tal postura teórica desloca a posição de espectador para leitor, ou seja, trata-se da autoria no processo discursivo, como pretendemos mostrar.

mais alto de intensidade[39]. É preciso ressaltar, contudo, que em nossa perspectiva teórica consideramos que esse transitar possui uma inscrição histórica. Não se trata da imagem em si mesma, mas de gestos de interpretação. O filme possui materialidade histórica.

O conceito de presença da dimensão sujeito da câmera é que funda a tomada. É a presença desse sujeito que constitui a circunstância da tomada. É impossível falar em tomada sem falar no "Sujeito-da-Câmera": - Quem é o sujeito-da-câmera? É aquele que deixa seu traço no suporte. Não necessariamente alguém, pode ser aquele que está sendo feito e elaborado por. Ou ainda, aquele que está encenando e sendo encenado.

> Nesse lançar-se (do espectador pela tomada e da tomada pelo espectador, tendo em seu vértice a presença da câmera) configura-se aquele que recebe o olhar do espectador e conforma-se em *fôrma* reflexa, exprimindo para ele a circunstância da tomada: o sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não apenas sustenta a câmera fisicamente (embora esse aspecto também o constitua), mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial (RAMOS, 2005, p.168) .

O sujeito-da-câmera é, portanto, a subjetividade que sustenta a câmera, o corpo maquínico que tem sua dimensão moral, jurídica, e ética. Esse sujeito nem sempre é pessoa, embora seja, sempre, presença subjetiva (ou, como veremos em seguida, trata-se de uma posição sujeito discursiva, na maioria das vezes de mediação tecnológica).

> O corpo do sujeito-da-câmera é o que este percebe através de sua presença na situação de tomada e expressa, moldado que é pela fôrma reflexa de origem maquínica. A fôrma maquínica-reflexa dá realidade à comutação perceptiva/expressiva entre o sujeito-da-câmera e o espectador, na maneira pela qual este conforma aquele, retrospectivamente, no momento da fruição (RAMOS, 2005, p.189).

Estes dois continentes: asserção e circunstância da tomada, são características fundamentais do filme, mediadas pelo sujeito-da-câmera. Esse movimento se constitui no e pelo discurso.

É por isso que é possível dizer que há uma interlocução com o filme. Ou seja, não estamos tratando a imagem pronta e acabada, mas de sua tecedura e interpretação. Essa tecedura, por sua vez, está ligada à tessitura, ligada ao funcionamento desta matéria significante.

---

[39] A mobilização de conceitos como imagem qualquer e imagem intensa está em Ramos (2005) "*A cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa*" (p.159-226). Segundo o autor, "A imagem-intensa é uma imagem-qualquer que, na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação dos agentes, recebe a carga do extraordinário transformando em única. Intensidade e unicidade caminham juntas nas imagens-câmera. Imagens-qualquer proliferam com o advento/amadurecimento das tecnologias vídeo e digital na década de 1990, permitindo a multiplicação das constelações intensas." (ibid, p.198).

Se a cicatriz da tomada é, em última instância, a cicatriz do traço do outro, como isso não afetaria nosso movimento de interpretação? Nossa leitura? Isso é pensar o movimento de interpretação em uma abordagem discursiva. Trata-se de pensar a relação da linguagem em suas condições de produção, ou seja, a relação da matéria significante com a história e a ideologia. Como nos diz Orlandi (2004, p.147), "o sujeito é sujeito *à* interpretação e sujeito *da* interpretação". Este é um movimento incontornável.

Se a imagem é dotada de sentidos, se os sentidos não tem "donos" e se o movimento de interpretação é incontornável, sujeitos e sentidos se constituem constutíndo-se. Como podemos pensar na imagem como um movimento de recepção apenas? Isso seria o mesmo que dizer que toda a imagem possui sentido em si mesma. E, negar que os sentidos são socialmente construídos. Subjetividade é um movimento, um movimento, como já vimos, histórica-social e ideologicamente determinado, mas, ainda assim, um movimento.

Neste momento, gostaríamos de elucidar a questão da determinação assim como a tomamos na AD. E para isso, trazemos um recorte de um texto de Orlandi.

> Determinar, em análise de discurso, é precisamente, tornar legível, visível. Já na relação à subjetividade e à individualização, determinar significa colocar o sujeito sob controle, e, em relação às ciências humanas, determinar significa fazer o homem uma entidade homogênea, transparente, passível de análise. (...) A homogeneidade, o estabilizado, a divisão entre o que é e o que não é interpretável, em termos de linguagem, é o imaginário necessário, é o que não pode ser assim. Do outro lado, o jogo, a historicidade, garantem o movimento tanto do sujeito como do sentido (2004, p. 136-137).

É deste lugar que tomamos a noção de determinação. Para nós, determinar não é imobilizar, e sim, assumir que sujeitos e sentidos estão sempre em relação *à*, e sendo resultado de uma relação *de*. E, ressaltamos, se esse movimento se dá em relação ao sentido, estão mobilizadas aí necessariamente a relação com linguagens, no plural: visuais, verbais, gestuais, etc.

Ainda segundo Orlandi, sobre a questão da determinação, a partir da máxima da AD, diremos que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. "Nada escapa aos princípios da significação: nem as definições nem a metalinguagem formal" (2004, p.138). Como dissemos, é uma relação incontornável dos sujeitos e sentidos. Nas palavras de nossa autora, "*Somos condenados a significar.*"

Assim, a relação de significação com a imagem é, também, determinada pelos mesmos princípios. Tanto na "produção" de imagem, quanto na "recepção" da imagem. O princípio do

movimento está posto, como vimos, constitutivamente, nessa relação. Assim como na linguagem verbal, palavras se constróem sobre palavras, e, para que uma palavra faça sentido, é preciso que ela já tenha sentido. O mesmo ocorre com a imagem. A imagem não chega pronta à espectação, ela vem constituída de um jogo de memória, de historicidade. Dessa forma, a imagem não é transparente. Embora produza um efeito *de*. É, sim, opaca. Carregada de sentidos que nos são visíveis e, outros tantos, a que não temos acesso. Ou seja, o sentido da/na imagem sempre pode ser *outro*.

Existem inúmeras abordagens de recepção e análise de imagem. Principalmente nas teorias do cinema e das artes visuais. No entanto, repetem o velho esquema de Jackobson "locutor (produtor da imagem) – imagem – receptor", um dos fundamentos da teoria da comunicação. Como se o processo significante tivesse apenas dois lados, um do "fabricante" da mensagem, do "autor" e do outro, o "receptor" da mensagem, o "espectador". E, tal posição é determinante para a forma como a teoria cinematográfica, e por conseqüência, a crítica fílmica, é conduzida.

Pretendemos, a partir da leitura de Aumont, transcrever algumas destas abordagens e discutí-las à luz do dispositivo teórico da AD. Aumont nos aponta uma perspectiva mais complexa do que o esquema de Jakobson. Aponta para uma questão de relação entre o "espectador" e a imagem. Propõe que "o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador (parceiro ativo da imagem)", ou seja, desloca de um esquema de referência linear para uma forma cambiante, pois está posto nessa relação o lugar do espectador e o lugar da imagem no mesmo espaço de significação.

Tal espaço implica na mobilização da memória: social – histórica – imagética, num imbricamento material.

> Gombrich insiste, ademais, no fato de que esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de re-conhecer, apóia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos (AUMONT 1993, p. 82).

Trata-se de um espaço movente, atravessado pela memória, portanto, não é um espaço do logicamente estabilizado, visto que o que está em jogo são as posições dos sujeitos envolvidos nessa relação. Tal postura aproxima-se da AD, que entende sujeito, sentido e situação como

elementos de uma imbricação significante. Mas não são todas as abordagens cinematográficas que compactuam desta forma de pensar a relação do sujeito com a imagem.

Assim, a primeira abordagem que criticamos é a abordagem da semiologia, derivada do esquema de Jackobson, que nos traz a imagem como código, um código a ser decifrado: "imagem serve, portanto, inextricavelmente (...), além de sua relação mimética mais ou menos acentuada com o real, ela veicula, sob forma necessariamente *codificada*, o saber sobre o real (tomando dessa vez a palavra "codificado" em um sentido muito próximo à semiolingüística)" (AUMONT, 1993, p. 83-84). Como se na imagem, e somente nela, estivessem as 'chaves' para decifrar o código. Tal abordagem retira a imagem de um processo de relação, pois isola o signo em si mesmo, num sistema sem exterior.

Outra abordagem da imagem apontada por Aumont é a do "Esquema e Cognição". A imagem passaria a ser um instrumento, possuiria um esquema de leitura ressaltando o aspecto "didático" da imagem: (...) "ao percebê-la e ao compreendê-la, o espectador faz existir a imagem" (AUMONT, 1993, p. 86). A "existência" da imagem dependeria da "vontade" do espectador. No entanto, como o próprio autor prossegue, sendo esse um ponto em que concordamos, não há um olhar fortuito, desprovido de posições. E, em nossa perspectiva, de marcas discursivas.

> Para Gombrich "a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são seguidas verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as idéias feitas sobre nossas percepções. O olhar fortuito é então um mito, e a primeira contribuição de Gombrich consistiu em lembrar que ver só pode ser comparar o que esperam à mensagem que o nosso aparelho visual recebe" (AUMONT, 1993, p. 86).

O que nos interessa sublinhar, é que o olhar também vem marcado. Marca-se por uma posição discursiva, assim, é mais complexo do que uma simples percepção, ou de uma recepção da imagem. Não se trata de uma espectação, mas de uma "interlocução", pois como pretendemos abordar, há um ato de autoria num gesto de leitura. "A imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação" (AUMONT, 1993, p. 89).

É importante mostramos o deslocamento que a AD propõe a respeito do imaginário, que recobre o real e o simbólico. Por isso, o que nos interessa em uma perspectiva discursiva é a

linguagem cinematográfica em sua relação com o trabalho simbólico, como gesto de interpretação e não como uma ferramenta de comunicação. Pois, se pensarmos a partir do esquema comunicativo, aí sim, teremos a espectação e não a interlocução. Como nos ensina Orlandi, "Do ponto de vista discursivo, sujeito e sentido não podem ser tratados como já existentes em si, como *a priori*, pois é pelo efeito ideológico elementar que funciona como se eles já estivessem sempre lá." (ORLANDI, 2004, p.28).

À medida que vamos discutindo todas essas abordagens cinematográficas, pensamos ser importante trazer à reflexão as posturas teóricas e metodológicas da AD. Assim, vamos realizando um contraponto com as demais abordagens apresentadas pelos procedimentos teóricos e metodológicos da análise fílmica. Pretendemos, com isso, contribuir para a compreensão do ato fílmico como processo discursivo.

Retornamos à abordagem cinematográfica.

O texto de Aumont prossegue, trazendo-nos outras pontes possíveis com a abordagem discursiva. O que ele chama de "regra do etc.", é o que, em certa medida, e, considerando os deslocamentos necessários em nossa inscrição teórica, chamamos de incompletude. Diz o autor: "ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem *supre*, portanto, o não-representado, as lacunas da representação. Essa completação se dá em todos os níveis, do mais elementar ao mais complexo, o princípio de base proposto por Gombrich sendo que uma imagem nunca pode representar *tudo"* (AUMONT, p. 1993, 88). Se, nessa medida, pensarmos na impossibilidade material da completude, teremos que a incompletude é própria da constitutividade da linguagem. Esse deslocamento teórico, nas palavras de Orlandi, nos ajuda a compreender a posição teórico-discursiva que assumimos:

> Consideremos o fato de que o dizer é aberto. É só por ilusão que se pensa poder dar a "palavra final". O dizer também não tem um começo verificável: o sentido está (sempre) em curso. Isso já temos dito, de várias maneiras, em nossos textos. O que ficou melhor estabelecido, em meu estudo sobre o silêncio (Orlandi, *ibidem*), é que o silêncio é fundante (não há sentido sem silêncio) e esta incompletude é função do fato de que a linguagem é categorização dos sentidos do silêncio, modo de procurar domesticá-los. O silêncio contínuo, indistinto, horizonte possível da significação. A linguagem, mesmo em sua vocação à univocidade, à descrição, ao completo, não tem como suturar o possível, porque não tem como não conviver com a falta, não tem como não trabalhar (com) o silêncio. Isto justamente por que a linguagem é estrutura e acontecimento, tendo assim de existir na relação necessária com a história (e com o equívoco) (ORLANDI, 2004, p. 11-12).

Daí pensar na incompletude da linguagem é pensar na perspectiva da falha. Segundo Pêcheux: "*Só há sentido naquilo que falha*". Assim, há sempre um espaço a preencher, no entanto, este ato de "preenchimento" é efêmero e transitório, a completude é apenas um efeito. Lembrando Gallo (1995): "*um efeito de fecho*". Como sujeitos de interpretação, precisamos circular nesse efeito, pois, como já mencionamos, somos condenados a significar.

O processo de significação, como a própria denominação aponta, é um processo. Ou seja, está em movimento. Não temos como estabelecer um início e um fim, acabamos de ver no texto citado de Orlandi: "o sentido não tem um começo verificável". Pensar no processo de construção dos sentidos e nos efeitos, para nós, é algo mais complexo do que determiná-lo dentro do filme. E, de certa forma, as abordagens cinematográficas analisam o filme desse lugar. Ou seja, que os sentidos estariam no filme, e não em relação *à*. Dito de outro modo, os sentidos não estão circulando em um espaço determinado já dotado de significação, no qual o sujeito entra e "adquire-os" ao seu dispor. Não é algo tão simples assim, nem tampouco, consciente.

O sujeito apenas opera no efeito de que o sentido é seu, de que ele é a origem e o fim, mas isso não passa de um efeito. Como nos disse Orlandi, ele (o sujeito) apenas tem a ilusão "da última palavra". A autora nos lembra, ainda, que é no imaginário que todas as versões ou digressões partem de um "texto original"[40]. Pensar no sujeito como "fonte" de sentido é pensar no centramento, e é justamente essa a crítica da análise do discurso. O que queremos, enquanto prática analítica, é "sair" deste centramento. E entendemos que qualquer "saída" possível se dá pelo descentramento de sujeitos e sentidos, entendendo que não há "pontos de chegada possíveis", ou seja, não há um sentido em si mesmo, nem tampouco, origens. Nosso intento analítico é compreender o funcionamento discursivo, os efeitos de sentido em seu movimento. Na medida em que compreendermos o funcionamento, é possível, por meio do exercício analítico, apontar novas possibilidades, sentidos *outros*.

E, é partindo dessa posição que iniciamos nossa segunda crítica à outra abordagem cinematográfica: - a de que a possibilidade de leitura da imagem estaria em "Esquemas Perceptivos". Tal abordagem toma como pressuposto que a parte do espectador, nesse processo, é sempre projetiva *a priori*. Vejamos.

---

[40] Sobre isso ver, Orlandi 2004, p.14. Sobre a noção de texto em AD (que veremos mais adiante, adiantamos apenas a posição da autora nesta mesma publicação), "... temos proposto que se considere o texto, em sua materialidade, como uma peça com suas articulações, todas elas relevantes para a construção do ou dos sentidos."

> (...) essa faculdade de projeção do espectador baseia-se na existência de **esquemas** perceptivos. Exatamente como na percepção corrente, a atividade do espectador diante da imagem consiste em utilizar todas as capacidades do sistema visual (em especial suas capacidades de organização da realidade) e em confrontá-las com os dados icônicos precedentemente encontrados e armazenados na memória sob forma esquemática. Ou seja, a parte do espectador, nessa abordagem, é uma combinação de "reconhecimento" e de "rememoração" (AUMONT, 1993, p. 90).

A partir dessa concepção a imagem "agiria" sobre o espectador[41], como um dispositivo que aciona o reconhecimento e a rememoração. Concordamos com a questão do reconhecimento (no qual pensamos no movimento de paráfrase), no atravessamento da memória. No entanto, não concordamos que isso esteja contido no/ou num "esquema" *a-priorítico*.

Concordamos com a imagem enquanto dispositivo, mas não como um fim em si mesma. É a linguagem que dispõe dos sujeitos e não o contrário. A questão nevrálgica, a nosso ver, é que as concepções de tais abordagens partem do princípio que os "esquemas" estão todos no filme, e tais esquemas são, por sua vez, "esquemas de percepção", e não um processo de significação. Aí, do ponto perceptivo – e pensamos aqui apenas no ato de perceber uma imagem e diferenciá-la de outra – pode até ser. Mas não quando pensamos em significação. Este é um processo mais complexo que extrapola e relação da unidade significante em si mesma. Logo, chegamos ao atravessamento da memória, e isso não pode ser tratado do ponto de vista meramente "perceptivo".

O que nos leva ao que, nas abordagens de análise da imagem, chamam de abordagem cognitiva. Neste ponto, inscreve-se nossa terceira crítica na esteira da segunda. A abordagem cognitivista, quase como uma disciplina da psicologia cognitiva, parte da seguinte posição:

> A teoria cognitivista, em quase todas as suas variantes atuais, pressupõe o construtivismo: toda percepção, todo julgamento, todo conhecimento, é uma construção elaborara por meio da confrontação de hipóteses (estas fundadas em esquemas mentais, alguns inatos, outros provenientes da experiência com os dados fornecidos pelos órgãos dos sentidos (AUMONT, 1993, p. 91).

[41] Em AD, não há como pensar o sujeito como passivo: o sujeito por sua constituição é dividido, descentrado e em/na relação da significância.

Na esteira da abordagem cognitivista estão a abordagem pragmática e a abordagem da ação psicológica[42]. A primeira seria um terreno fronteiriço entre a psicologia e a sociologia. Tal abordagem seria capaz de "ressaltar a capacidade da imagem em incluir "sinais" destinados ao espectador, que lhe permitiriam adotar uma posição de leitura conveniente." (AUMONT, 1993, p. 91). A segunda, a abordagem psicológica, estaria voltada à influência da imagem sobre o espectador, uma "ação psicológica" da imagem sobre seu espectador. Foi se baseando em abordagem como esta, que Eisenstein, na década de 20, elaborou sua "concepção mecânica da influência da imagem cinematográfica".

A concepção eisensteiniana, durante algum tempo, foi tida pelos críticos como uma forma falida de montagem, uma vez que a mesma seqüência de imagem produzia um sentido sobre determinado público, e outro sentido sobre outro público. O exemplo mais conhecido desse "fracasso" conceptivo foi a seqüência de bois sendo degolados no final de uma cena sobre uma greve de produtores rurais. O fato foi que esta cena, apresentada no campo, produziu um tipo de efeito, e apresentada para operários, o efeito foi outro. E não poderia ser diferente, pois sujeitos e sentidos não são sempre os mesmos. Pois bem, a leitura de tais abordagens pode, e deve, ser considerada em uma análise de filmes, porém, no nosso entender, não se trata de pragmatismo ou cognitivismo. Em nossa perspectiva de análise estamos tratando de funcionamento do discurso e não da percepção. Assim, nossa análise é de outra natureza, vem de uma filiação discursiva e não psicológica.

Funcionamento do discurso implica a posição leitor e a posição do produtor, ou melhor, em posições-sujeito. De imagens em sua inter-relação, no processo de interlocução. Mais complexo que isso. Não se trata de uma "posição conveniente", mas uma posição possível, dentro das condições de produção dadas. Repetimos, o sentido sempre pode ser *outro*. O que nos interessa não é a "pessoa física", o que trabalhamos é a posição sujeito. Dito de outro modo, essas abordagens apresentadas colocam a questão da linguagem na relação cognitividade/psique, ou seja, não contam com a relação intrínseca inconsciente-ideologia. Quando se pensa apenas na

[42] As questões da psicologia remontam a própria história da teoria cinematográfica, pois os primeiros escritos que se propõem a refletir sobre o cinema são realizados por psicólogos. A própria disciplina – psicologia experimental – nasce no final do século XIX (Wundt – 1879). Na primeira década do século XIX surgem importantes teorias da percepção, entre elas a *Gestaltheorie* (1916). Münsterberg e Arnheim (já citados anteriormente) são importantes representantes dos estudos da percepção. Münsterberg (filósofo e psicólogo) é considerado o primeiro teórico do cinema, desenvolvendo a concepção de cinema como um processo mental (atenção/memória e imaginação/ emoções). Tais ancoragens históricas, de certa forma, explicam a tendência das abordagens cinematográficas voltarem-se ao sujeito perceptivo ou intrapsicológico. Sobre isso ver mais em Aumont *et al* 2007.

instância cognitiva e psicológica, de certa forma, se está desconsiderando as diferenças que se estabelecem pelo laço social. Lembrando as palavras de Orlandi, "a memória não significa igualmente para todas as pessoas". A questão da significação passa necessariamente pelo simbólico, assim, significa de forma diferente, os sentidos são determinados pelas condições de produção. A questão de significação se coloca sempre numa relação com a exterioridade e não em si mesma.

Segundo Orlandi (2004, p. 145), "Quando dizemos que inconsciente e ideologia são noções solidárias, estamos afirmando essa relação necessária sem, no entanto, reduzir a ideologia ao inconsciente."

Desta forma, acreditamos que ao fechar uma possibilidade de análise em abordagens como as acima citadas (abordagens da cinematografia), não viríamos contribuir com a especificidade do gesto analítico (principalmente no que tange o movimento da interpretação). Porque entendemos, que para a nossa perspectiva, estas abordagens não dão conta de pensar a imagem discursivamente. Pensar a imagem a partir de uma postura na qual um discurso a atravessa e a constitui, permite-nos dizer que o sentido não está na "mecânica" da imagem, e sim, na relação entre o significante e/a história, em sua forma material.

Pêcheux (1997, p.16) nos lembra que também na história da semântica, circulavam teorias como apontadas por Adam Schaff, as quais postulavam possibilidades de construção de uma "*sintaxe lógica*" que teria aplicações práticas em uma "*construção de máquinas de traduzir, aparelhos mecânicos de memória*".

Pensar em possibilidades "mecânicas" de interpretação é desconsiderar totalmente os efeitos de sentido e sujeitos e os modos de circulação dos discursos. É desconsiderar que a linguagem estabelece relações, e sempre relações de contradição com a história, a ideologia. Os laços sociais e os sujeitos de linguagem se constituem, nesse espaço de contradição, em sujeitos de discurso. E, principalmente, é preciso considerar nesse espaço de constituição o acontecimento discursivo como "*o acontecimento, no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória*" (PÊCHEUX, 2006, p.17). E isso não pode ser um processamento mecânico, e sim, um processo de discursos e de sujeitos, ou de sujeitos em/de seus discursos.

Mesmo sabendo de nossa filiação teórica e assumindo uma postura de análise discursiva, como acabamos de marcar nas diferenças apontadas, é prudente que, como escopo teórico, consideremos historicamente as abordagens cinematográficas. Olhamos para essas abordagens

teóricas sobre as imagens delineadas em outras áreas, porém, partimos do escopo da AD em nossa posição de análise. Assumimos tal procedimento por entender que tais teorias "falam" de um lugar na história e de como construímos nossas posturas frente à imagem. E mostram a imagem como uma materialidade de linguagem atravessada pela história de tais abordagens teóricas.

A partir das abordagens que discutimos acima, surgem novas teses sobre a relação imagem e espectador e os teóricos da imagem parecem lembrar outro personagem importante para essas discussões: o produtor da imagem (o fotógrafo, o artista, ou o cineasta). Talvez, marcadamente pela figura de Eisenstein e tudo que ele representou para o movimento cinematográfico da década de 20.

> Com o tema teórico da influência da imagem surge uma nova relação: entre espectador e produtor da imagem. Implicitamente essa relação que está na base de toda uma série de abordagens bastante radicais do espectador, muito diferentes umas das outras, mas cujas características comum é estabelecer uma espécie de paralelismo entre o trabalho do espectador e o "trabalho" da imagem (isto é, em última instância, o trabalho do fabricante da imagem) (AUMONT, 1993, p. 93).

Assim, retomamos a postura primeira de que falávamos: a postura de relação. Em nossa perspectiva o sentido não está, como dissemos, na imagem em si mesma. Nem tão pouco, no espectador como sujeito centrado, único, e "dono" de suas percepções, como queriam as abordagens que levavam em consideração as condições psicológicas na percepção da imagem. "A ilusão só se produzirá se produzir um efeito **verossímil**: ou seja, se oferecer uma interpretação **plausível** (mais plausível do que outras) da cena vista" (AUMONT, 1993, p. 97). Tratar-se-ia, então de um julgamento?

Sobre essa postura de "julgamento", Michel Pêcheux tece uma crítica, já em AAD, a respeito de tais abordagens que consideram o julgamento como uma qualidade *a priori* de um movimento analítico:

> Assim, a análise se situa, desta vez, em um nível *supralingüístico*, pois o que está em questão é o acesso ao *sentido* de um segmento de texto, atravessando-se sua estrutura lingüística; codificar ou caracterizar um segmento é colocá-lo em uma das classes de equivalência definidas, a partir das significações, pelo quadro da análise, em função do ***julgamento do codificador***, sobre a presença ou ausência, ou sobre a intensidade da apresentação do predicado considerado. O julgamento se estabelece, pois, com base em ***indicadores*** cuja pertinência lingüística não esta fixada (palavra, frase, "tema"...), o que exige qualidades psicológicas complementares como a fineza, a sensibilidade, a flexibilidade, por parte do codificador para apreender o que importa, e apenas isto. Significa dizer ao mesmo tempo que este método supõe fundamentalmente uma *aculturação dos codificadores,* uma *aprendizagem da leitura*. (...) a análise não pode ser

> uma seqüência de operações objetivas com resultado unívoco (...) um texto só é analisável no *interior do sistema comum de valores que um sentido tem para os codificadores e constitui seu modo de leitura...* (PÊCHEUX, 1997, p. 65-66).

Sabemos que muitas coisas se especializaram desde a AAD 69. Mesmo assim, neste texto já está posta a crítica ao logicamente estabilizado e à responsabilidade do analista de discurso de considerar as condições de produção em seu *corpus* de análise. Assim, reiteramos nossa posição deste breve percurso teórico das abordagens acima mencionadas. Acreditamos que tais abordagens fazem parte das condições de produção daquilo que hoje entendemos por imagem, e principalmente, o que entendemos por imagem fílmica.

O que sublinhamos, da fala do Mestre, é que uma análise que se fecha sobre ela mesma, e não considera as relações propostas pela materialidade a qual se propõe analisar, pouco especializa o gesto de interpretação.

Ao considerar todo esse escopo teórico e analítico e seus contrapontos é que pensamos a relação produção – imagem- espectador de outro lugar. Não mais como um esquema linear, e sim como uma relação sujeito-situação. Assim, em vez de pensar autor – imagem- espectador, pensamos no processo de autoria. O que traz a necessidade de discutirmos conceitualmente noções como autor, função-autor e efeito-autor respectivamente em Foucault, Orlandi e Gallo.

Segundo Foucault e seu percurso histórico sobre o conceito de autor "em uma sociedade como a nossa, um certo número de discursos são providos de função "autor", enquanto outro são dela desprovidos. (...) A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade." (2001, p.274). Ainda nas palavras de Foucault

> a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contem, determina articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (2001, p. 279-280).

Autor, então, seria uma posição social necessária, a ser ocupada, porém, que funciona diferentemente a cada circunstância histórico-social e ideológica. Nestes termos, Orlandi nos diz que autoria é uma função do sujeito (2007, p. 74). Ou seja, o movimento sócio-histórico promove uma assunção da autoria que está arraigada ao processo de inscrição e identificação do sujeito.

Ainda nas palavras de Orlandi

> Como autor, o sujeito ao mesmo tempo em que reconhece uma exterioridade a qual ele deve repetir, ele também se remete a sua interioridade, construindo desse modo sua identidade, ele "aprende" a assumir o papel de autor e aquilo que ele implica. A esse processo, chamei (Orlandi,1988) assunção da autoria. Segundo ela, o autor é o sujeito que, tendo o domínio de certos mecanismos discursivos, representa, pela linguagem, esse papel na ordem em que está inscrito, na posição em que se constitui, assumindo a responsabilidade pelo que diz, como diz, etc. (2007, p. 76).

A função-autor é, portanto, uma função discursiva do sujeito que opera uma certa unidade do/no discurso produzindo "coerência" e "completudes" no dizer. Por isso, as representações de autor e leitor (espectador no caso do cinema) têm a ver com as representações da forma histórica do sujeito. O processo de assunção da autoria está implicado no contexto cultural. Ou seja, é uma questão constitutiva. Nas palavras de Gallo, o "sujeito do discurso é efeito de coincidência entre suas determinações e sua efetivação, já que essas se produzem simultaneamente." (2008, p.28). Dito de outro modo, a possibilidade de uma inscrição em uma posição-sujeito é a possibilidade própria do efeito-autor. Segundo a autora a "função-autor, portanto, tem relação com a dimensão enunciativa do sujeito do discurso, ou seja, tem a ver com a heterogeneidade interna a uma formação discursiva dominante, que ganha seu movimento e sua unidade sem perder, com isso, sua dominância." (2008, p. 67). Por outro lado, se discurso é estrutura e acontecimento há necessariamente a possibilidade da falha, do deslizamento, do estranhamento.

Foi operando com a noção de heterogeneidade não apenas enunciativa, mas discursiva[43], que Gallo chegou à formulação do *efeito-autor*. Esse efeito de sentido que confronta as ordens do discurso e produz um efeito de "novo":

> Caracterizei o efeito-autor, como sendo o efeito do confronto de formações discursivas, cujo resultante é uma nova formação dominante. Voltando à questão da heterogeneidade, podemos dizer que a proposta da noção de efeito-autor foi possível na medida em que pude contar com a noção de heterogeneidade discursiva, pois é nesse nível de heterogeneidade que permite a diferenciação de formações discursivas dominantes se confrontando em um mesmo enunciado (2001, p.67).

O que temos, então, é uma especialização do conceito de autoria pela mobilização desses diferentes conceitos: autor – função – efeito. A autoria, portanto, não é um processo linearizado por um esquema comunicativo e, sim, uma relação de complexidade discursiva. Tal complexidade considera os efeitos de sentido entre seus interlocutores, bem como as condições

de produção, tanto de sentidos, quando de sujeitos. Acrescentamos, ainda, que tais condições de produção têm a ver com a matéria significante tanto em sua instância física, quanto histórica, ou seja, tem a ver com a forma material.

3.3 O SUJEITO CONSTITUI A IMAGEM: A IMAGEM CONSTITUI O SUJEITO.

Apropriamo-nos de uma frase de Jacques Aumont para iniciarmos a discussão deste tópico: - "O espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador". Acreditamos não ser possível falar na espectação da imagem, pensando apenas – como enunciamos acima - em um nível perceptivo. A questão da leitura de imagem traz com ela a questão da interpretação. Como já dissemos: - "Somos condenados a significar", a interpretar. Orlandi nos ensina que

> ao significar o sujeito se significa, o gesto de interpretação é o que perceptível ou não para o sujeito e/ou para seus interlocutores – decide da direção dos sentidos, decidindo assim, sobre sua (do sujeito) direção. (...) Porque o espaço da interpretação é o espaço do possível, da falha, do efeito metafórico, do equívoco, em suma: do trabalho da história e do significante, em outras palavras, do trabalho do sujeito (2004. p. 22).

Desta forma, quando falamos de espectação da imagem, falamos de leitura. E, se falamos de leitura, falamos em gesto, gesto de leitura, de interpretação. Ou seja, operamos num nível simbólico. Neste mesmo texto, a autora nos chama a atenção para a palavra **gesto**[44], que na perspectiva discursiva é diferente da concepção de *ato* na perspectiva pragmática. Dito de outro modo, o gesto de interpretação só é possível porque se dá no espaço simbólico, que é marcado pela incompletude e pela determinação das condições de produção. Será sempre um gesto por outro. Temos já aí o indivíduo interpelado pelo simbólico, pela ideologia, individualizado pelo

---

[43] Mais à frente, durante o processo de análise, pretendemos demonstrar as diferenças de operação entre tais conceitos.

[44] O gesto de interpretação, fora da história, não é formulação (é formula), não é re-significação (é rearranjo). Isto não quer dizer que não haja produção de autoria. Há. Mas de outra qualidade, de outra natureza. Porque a natureza da materialidade da memória é outra. E, como sabemos, em discurso, distintas materialidades sempre determinam diferenças nos processos de significação. (ORLANDI, 2004:17)

estado, por meio de seu funcionamento e suas instituições. Nas palavras de Orlandi "o sujeito é interpretado pela história", e não se passa por ela isento de suas marcas.

O enfoque da discussão aqui é sujeito e imagem no processo de interpretação, considerando, com certeza, as questões do imaginário – do real e do simbólico. E, para tanto, nosso embasamento teórico dar-se-á em Orlandi, principalmente nas questões de interpretação e interpelação.

Mas, antes de entrarmos na discussão teórica da formulação proposta por Orlandi, justamente sobre as formas de individualização do sujeito pelo Estado e, em última instância, pelos laços sociais, propomos percorrer, mesmo que brevemente, as leituras que Aumont faz em Lacan e Althusser (embora as teorias althusserianas na leitura do autor se deem mais marcadamente em sua discussão sobre dispositivo), suas formulações sobre imagem e espectação, que, de certa forma, aproximam-se da perspectiva discursiva, para, num segundo momento, trazer as formulações de Pêcheux e Orlandi sobre imaginário – real – simbólico e de como a AD trata a questão da subjetividade[45].

Considerando tais deslocamentos, é possível percorrer a leitura que Aumont faz de Lacan e o conceito de **Imag**inário reservando-nos o distanciamento necessário para formularmos um contraponto. Em seu texto o autor pontua que:

> A noção de **imaginário** manifesta claramente esse encontro entre duas concepções da imagística mental. No sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da *imaginação*, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente é sinônimo "fictício", de "inventado", oposto ao real (até mesmo às vezes ao realista). Nesse sentido banal, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, uma *diegese* (AUMONT, 1993, p. 118).

Historicamente a questão da representação e a questão de inconsciente entrelaçam-se em vários estudos, teorias e disciplinas. Em Aumont, as questões do inconsciente são discutidas principalmente nas textualizações sobre imaginário, e as formas de percepção da imagem. Já as questões de representação são formuladas a partir de um viés do materialismo histórico e a partir de suas leituras althusserianas.

[45] Para nós, é pelo estudo não subjetivo da subjetividade que é possível compreender como a linguagem "acontece" no homem. Ou seja, há sempre novas possibilidades de significação, os deslocamentos se dão pelos sentidos, por isso é importante, no processo de análise, considerar sempre sujeito-sentido-situação.

Em AD, é no batimento inconsciente – ideologia que sujeito e sentido se constituem. Propomos relacionar a leitura sobre imaginário realizada por Pêcheux com a leitura de Aumont. Na leitura de Aumont sobre Lacan, o autor nos aponta:

> A palavra recebeu um sentido mais exato na teoria lacaniana – que inspirou numerosas reflexões sobre a representação, sobretudo cinematográfica. Para Lacan, o sujeito é efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significantes que só adquirem sentido em suas relações mútuas; mas a relação do sujeito com o simbólico não pode ser direta, já que o simbólico, ao se constituir, escapa totalmente ao sujeito. É por intermédio de formações imaginárias que se efetua essa relação: - "figuras do outro imaginário em relação de agressão erótica em que são realizadas" isto é, os *objetos de desejo* do sujeito; - *identificações* "desde o *Urbild* [imagem primitiva] especular até a identificação paterna do ideal do eu" (...) A noção de imaginário remete portanto, para a teoria lacaniana, "1º à relação do sujeito com suas identificações formadoras, [...] e 2º à relação do sujeito com o real, cuja característica é ser ilusória". Lacan insistiu sempre no fato de que, para ele, a palavra "imaginário" deve ser tomada como estritamente ligada à palavra "imagem": as formações imaginárias do sujeito são imagens, não são só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que se representam eventualmente imagens materiais. A primeira formação imaginária canônica, a que se produz quando do estágio do espelho, em que a criança forma pela primeira vez a imagem de seu próprio corpo, está assim diretamente apoiada na produção de uma imagem efetiva, a imagem especular. Mas as imagens que o sujeito faz funcionar, graças a elas, o registro identificador e dos objetos, mas inversamente só pode apreendê-los com base nas identificações já operadas (AUMONT, 1993, p. 118- 119).

Pêcheux, em "Semântica e Discurso", faz um trabalho de formulação sobre a noção de sujeito e uma leitura de imaginário, marcando fortemente a posição da AD frente aos conceitos de imaginário, a partir da leitura que faz, não somente de Lacan, mas de todo o processo discursivo, no qual está inscrita a concepção de imaginário. Ou seja, tais formulações viriam na esteira dos processos de identificação. Segundo Pêcheux, esses processos são assim representados ideologicamente, sob a forma da "intersubjetividade" e do "consenso". O conceito de imaginário vem fortemente marcado pelo "*mito continuísta*" das ciências e das posturas do logicamente estabilizado. Assim o "imaginário da identificação mascara radicalmente qualquer descontinuidade epistemológica" (1997, p. 128-129).

Mais pontualmente o *Mestre* nos traz a seguinte posição:

> Face a essas "entidades", o empirismo lógico encontra todo seu vigor crítico e repete sem cansaço que, contrariamente "ao mundo físico", estável e coerente, o "mundo mental" não permite assegurar uma referência, exceto pela força das ilusões que se apoderam de cada sujeito sob a forma de "consenso", do conformismo, etc. *Dupla face e um mesmo erro central*, que consiste, de um lado, em considerar as ideologias como *idéias* e não como *forças materiais* e, de outro, em conceber que elas tem origem *nos sujeitos*, quando na verdade elas *"constituem os indivíduos em sujeitos"*(...) (PÊCHEUX, 1997, p. 129).

A questão do imaginário, do real e do simbólico, para a AD, não está separada das questões da ideologia, da história e da sociedade. São questões intrincadas em suas relações de conflito e confronto e marcadas discursivamente. Dito de outro modo, o processo de identificação já é o processo de interpelação do indivíduo em sujeito. Isso marca a posição da AD frente às teorias idealistas. Se, pelas teorias idealistas, temos um sujeito centrado, ou melhor, um "*indivíduo concreto*", mesmo que este viva em comunidade, *Ele* é o centro e fonte de sua metáfora de identificação. Pela via do materialismo dialético e histórico, Pêcheux chega a uma conseqüência, digamos – teórico-política – de tal formulação idealista e transforma a metáfora do sujeito centrado no que ele vai nomear de *efeito ideológico de sujeito*

> Pelo qual a subjetividade aparece como fonte, origem, ponto de partida ou de aplicação. Podemos, então, de agora em diante, afirmar que uma teoria materialista dos processos discursivos, não pode, para se constituir, contentar-se em reproduzir, como um de seus objetos teóricos, o "sujeito" ideológico como "sempre-já dado": na verdade, e isso por razões imperiosas que dizem respeito à intrincação dos diferentes elementos que acabamos de enunciar, essa teoria não pode, se deseja começar a realizar suas pretensões, dispensar uma *teoria* (*não-subjetivista*) da *subjetividade.* Dessa forma o domínio teórico de nosso trabalho se encontra definitivamente determinado por três regiões interligadas, que designaremos, respectivamente, como a *subjetividade*, a *discursividade*, e a *descontinuidade ciências/ideologias* (PÊCHEUX, 1997, p. 131).

Desta forma, a questão do imaginário não é, e nem pode ser, tomada como uma questão isolada para a AD. A noção de imaginário vem atrelada a todos os demais conceitos discursivos que necessitam ser trabalhados num processo analítico. O que Pêcheux nos propõe, na verdade, é trabalhar uma teoria não subjetiva da subjetividade. Ou seja, a noção de inconsciente freudiano está ligada à concepção de ideologia a partir do marxismo. Mas esta é apenas a terceira asserção que Pêcheux nos traz, como fundamentais para se compreender uma prática analítica acerca da subjetividade. Pensamos ser importante resgatar, mais uma vez, o texto de Pêcheux a respeito dos "tropeços" teóricos aos quais um trabalho analítico deve estar atento, bem como quanto à posição teórico-metodológica que se deve assumir:

> 1) a concepção de processo de *metáfora* como processo sócio-histórico que serve como fundamento da "*apresentação"* (*donation*) *de objetos para sujeitos*, e não como uma simples *forma de falar* que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado "natural", literalmente *pré-social* e *pré-histórico;* 2) a distinção entre as duas figuras articuladas do *sujeito ideológico*, sob a *identificação-unificação do sujeito consigo mesmo* (o "eu vejo o que vejo" da "garantia empírica"), de um lado, e da *identificação do sujeito com o universal*, de outro, por meio do suporte de outro enquanto discurso refletido, que fornece a "garantia especulativa" ("cada uma sabe...", "é claro que...", etc.) que introduz

> a idéia da *simulação especulativa do conhecimento científico pela ideologia*; 3) enfim, e sobre tudo, o esboço (incerto e incompleto) de uma teoria não-subjetiva da subjetividade, que designa os processos de "imposição/dissimulação" que constituem o sujeito, "situando-o" (significando para ele *o que ele é*) e, ao mesmo tempo pela ilusão de autonomia constitutiva do sujeito de modo que o sujeito "funcione por si mesmo", segundo a expressão de L. Althusser que, em *Aparelhos Ideológicos de Estado, apresentou os fundamentos reais* de uma teoria não-subjetiva do sujeito, como teoria das condições ideológicas da *reprodução/transformação* das relações de produção: a relação entre *inconsciente* (no sentido freudiano) e *ideologia* (*no sentido marxista*), que inevitavelmente ficaria misteriosa na pseudo-solução estruturalista do texto de Th. Herbert, *começa*, assim, a ser esclarecida, como vamos ver, pela tese fundamental segundo a qual a *ideologia interpela os indivíduos em sujeitos: [...] o indivíduo é interpelado como sujeito [livre] para livremente submeter-se às ordens do sujeito para aceitar, portanto [livremente] sua submissão...* (PÊCHEUX, 1997, p. 132-133).

Estas três notas nos chamam a atenção para o processo que iremos discutir mais à frente no esquema de Orlandi. A *metha-fora*, enquanto efeito, reforça a questão do processo de interpretação como movimento contínuo, aberto e incessante. Uma "palavra", ou melhor, uma matéria significante, por outra, por outra, por outra ... "pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido (...) os sentidos só existem nas relações de metáfora, dos quais certa FD vem a ser seu lugar mais ou menos provisório" (ORLANDI, 2004, p. 21). Assim, o efeito ideológico elementar do sujeito-universal, como Pêcheux nos chama atenção na nota 2, é um efeito que se dá no movimento com relação a sua exterioridade. Como o sentido, ou lugar da metáfora constitui-se no movimento da interpretação que, por sua vez, só é possível no espaço da ideologia (a ideologia não tem exterior). O espaço ideológico enquanto espaço do sujeito determina sua forma histórica e modos de interpelação – *os processos de dissimulação/imposição*.

Antes de adentrarmos, ainda mais, na leitura pecheuxtiana de Lacan, seria importante que atentássemos para o percurso teórico que Pêcheux realiza, bem como sua base materialista. Para o autor, esse Sujeito – auto-centrado e universal, equipara-se ao que Lacan formula como o *Outro*, ou "*Outrão*", ao qual nos referimos em AD. Assim, a leitura lacaniana de Pêcheux aponta para a formulação de Lacan: - "o inconsciente é o discurso do Outro". Pêcheux ressalta ainda: "podemos discernir de que modo o *recalque inconsciente e o assujeitamento ideológico* estão materialmente ligados, sem estar confundidos, no interior do que se poderia designar *como processo do Significante na interpelação e na identificação,* processo pelo qual se realiza o que chamamos as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção." (Ibid, p.134). Tal postura é a ancoragem de uma teoria materialista dos processos discursivos e, em última instância, do funcionamento da subjetividade. A relação posta por Pêcheux entre

Lacan e Althusser, no tocante às questões do sujeito, realiza o deslocamento necessário para se pensar a subjetividade distanciada do psicologismo idealista.

No tocante à imagem, a leitura de Aumont nos é válida por ser alinhavada nesta mesma ordem, embora este não se assuma como um autor de uma postura analítico-discursiva. É possível observar, em sua reflexão sobre a imagem, textualizações como: "(...) a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como a vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); (AUMONT, 1993, p. 131).

Embora o autor prossiga falando em comunicação, o fundamental é que ele compreende a imagem como uma forma de interpretação, uma forma aberta de interpretação e determinada historicamente. A imagem, seja ela do imaginário/do real/do simbólico, sempre é uma "produção" do/de sujeito e o "sujeito é desde sempre 'um indivíduo interpelado em sujeito" (PÊCHEUX, 1997, p.155).

É a partir de suas formulações sobre Ideologia de Interpelação, que Pêcheux nos mostra como o imaginário funciona no sujeito, pela relação intrínseca de inconsciente e ideologia. Conforme segue:

> (...) o funcionamento da Ideologia em geral como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece "a cada sujeito" sua "realidade", enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas. Ao dizer que o EGO, isto é, o imaginário no sujeito (lá onde se constitui para o sujeito a relação imaginária com a realidade), não pode reconhecer sua subordinação, seu assujeitamento ao ***Outro***, ou ao ***Sujeito***, já que essa subordinação-assujeitamento se realiza precisamente no sujeito sob *a forma da autonomia*, não estamos, pois, fazendo apelo a nenhuma "transcendência" (um Outro ou um Sujeito *reais*); estamos, simplesmente, retomando a designação que Lacan e Althusser – cada um a seu modo – deram (adotando deliberadamente as formas travestidas e "fantasmagóricas" inerentes à subjetividade) do processo natural e sócio-histórico pelo qual se constitui-reproduz o efeito-sujeito como *interior* sem *exterior, e isso pela determinação do real* (exterior), e especificamente – acrescentaremos – ***do interdiscurso como real*** (exterior) (PÊCHEUX, 1997, p. 163).

Esse *efeito-sujeito* produzido pelo logicamente estabilizado, em última instância, o idealismo, é a posição possível, mediante as condições de produção da *forma-sujeito* - o Ego-imaginário - para nós: Sujeito do Discurso. Sujeito constituído pelo esquecimento daquilo que o constitui e o determina. A sua "identificação" nada mais é do que sua própria interpelação.

O processo de identificação é a unidade imaginária do sujeito. O efeito de "original" só é possível pelo imaginário. Assim, para a AD, a "ideologia não é, pois, ocultação mas função da relação necessária entre a linguagem e o mundo. Linguagem e mundo se refletem, no sentido da refração, do efeito (imaginário) necessário de um sobre o outro." (ORLANDI, 2004, p. 31).

Se, por um lado, a Forma-Sujeito enquanto efeito desse imaginário funciona em relação ao interdiscursivo, com a exterioridade, há, por outro lado, um efeito do discurso transverso, a relação intradiscursiva. Conforme Pêcheux, é o efeito do interdiscurso sobre si mesmo o que provoca, no sujeito, uma identificação consigo mesmo (aspecto narcísico do sujeito). Pêcheux nos diz que se trata de "uma identificação com o **outro** (com *o* minúsculo) enquanto outro "ego", origem discrepante, etc.: o efeito sujeito e o efeito de "intersubjetividade" são assim, rigorosamente contemporâneos e coextensivos." (1997, p.167).

Orlandi especializa essas questões que norteiam a subjetividade tal como é compreendida em análise do discurso, quando propõe um esquema de leitura que permite ilustrar o processo de interpelação do indivíduo e subjetivação do sujeito. Tal esquema tem sua primeira versão publicada em seu livro "*Discurso e Texto*"[46]. Vejamos sua proposta:

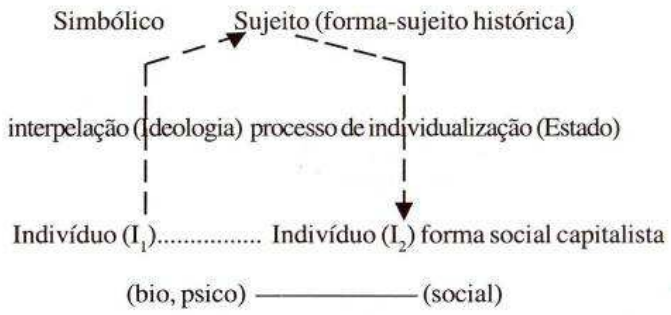


GRÁFICO 02: Esquema Eni Orlandi – Processos Identitários
FONTE: Orlandi, 2001, p.106

No esquema orlandiano, o indivíduo I1 é interpelado em sujeito pela ideologia. Quando observamos as condições de produção da história ocidental moderna, temos a constituição da forma-sujeito histórica capitalista, dito de outro modo, o sujeito jurídico com direito e deveres, o qual só é possível através das instituições do Estado- Nação. E, é neste Estado-Nação e suas

[46] Atualmente a autora reformulou-o - principalmente a segunda parte do esquema – no que tange aos processo de individuação desse sujeito por meio dos laços sociais. Questões apresentadas no VII SEAD – Seminário de Análise do Discurso realizado em novembro de 2009, na UFRGS, em Porto Alegre/RS.

instituições que se sustenta a segunda parte do esquema, na qual o sujeito é individualizado, estando os discursos ancorados na sociedade tomada na história I2. O que Orlandi vai chamar de o "Laço Social"? Para Orlandi, assujeitar-se é constituir-se – ser sujeito *de* e estar sujeito *à*. Podemos dizer que somos sujeitos da primeira relação e estamos sujeitos à segunda relação no esquema. E, é nessa circularidade que ocorrem os processos de identificação. É pelo laço social que esse sujeito é "individualizado". Tal laço é determinante nos processos de identificação. No entanto, a individualização produzida no I2 configura a noção de sujeito autônomo e responsável, própria do Sujeito Jurídico da Forma Sujeito Capitalista (sujeito autônomo e responsável) – "submisso e livre". Os laços afetam todo o espaço social (espaço material) – sujeitos envolvidos. O que está em jogo, na verdade, são outras maneiras de se pensar o jurídico. São, igualmente, outras maneiras de se pensar a sociedade, e isso afeta a forma de individualização do I2. Somente o homem moderno se reconhece como indivíduo I2.

Quando pensamos em assujeitamento, segundo Pêcheux, é preciso pensar nas condições nas quais se dá esse assujeitamento. O primeiro gesto de Pêcheux foi fazer a crítica à psicologia social. (Texto: "*langue – language et discours" – in journal Humanité*). A Teoria do discurso conta com a determinação histórica dos processos de significação. Por isso, podemos dizer que há na AD, necessariamente, uma mudança de terreno frente às ciências sociais e à psicanálise. Para nós, as relações sociais são formas de interpelação. Como diz Orlandi "*Não se desaparece da história sem deixar traço*!". Pensar essa relação com/na sociedade, no laço social, é pensar em formas diferentes de individualização pelos diferentes discursos. É o controle do Estado – no/pelo espaço social – Relação sociedade/estado.

O processo de identificação é um efeito produzido pelo processo de individualização do I2, como podemos ver, e não acontece independente do processo I1 que o constitui. Desta forma, é preciso lembrar que a noção de pertencimento se dá pelo funcionamento da contradição "ser um, no grupo social – ser mais um no grupo" – inconsciente/ideologia. Quando se fala em sociedade, não se prescinde do I2 do esquema orlandiano. O I2 é a forma sujeito histórica individualizada pelas instituições (Estado), é o indivíduo social no sistema capitalista. Pode ser que, em outra ordem histórica que não a capitalista, isso ressoe diferente. É preciso lembrar que o indivíduo está na sociedade porque a sociedade está no indivíduo.

O que faz a AD é pensar a questão da linguagem nessa relação que nos apresenta o esquema. Segundo Orlandi:

> A AD desloca a análise de conteúdo como instrumento clássico de estudo da linguagem para as ciências sociais, colocando-se em seu lugar a noção de discurso definido como efeito de sentidos entre locutores, essa definição traz para a linguagem a questão da sua forma material, que é lingüística e histórica. A noção de imaginário ganha também sua especificidade em AD. Como dissemos, não há relação direta entre mundo e linguagem, entre palavra e coisa. A relação não é direta, mas funciona como se fosse, por causa do imaginário. Ou como nos diz Sercovich (1977), a dimensão imaginária de um discurso é sua capacidade para a remissão de forma direta à realidade. Daí seu efeito de evidência, sua ilusão referencial. Por outro lado, a transformação do signo em imagem resulta justamente da perda do seu significado, ou seja, do seu apagamento enquanto unidade cultural ou histórica, o que produz sua "transparência". Dito de outra forma: se se tira a história, a palavra vira imagem pura. Essa relação com a história mostra a eficácia do imaginário, capaz de determinar transformações nas relações sociais e de construir práticas. (2004, p. 32)

Em nossa concepção, a questão da imagem é, também, uma questão de linguagem. O cuidado que precisamos tomar é o de se pensar a imagem tanto enquanto forma do imaginário (o efeito que circula nos meandro do processo de significação – tal como propõe a psicanálise), quanto a imagem produzida como efeito de interpretação. Trazemos novamente uma posição, não necessariamente inscrita na AD, para nossa discussão:

> Uma das idéias fundamentais que sustenta a abordagem psicanalítica do espectador da imagem consiste em destacar a relação estreita entre inconsciente e imagem: a imagem "contém" o inconsciente, o primário, que se pode analisar, inversamente, o "inconsciente "contém" a imagem, as representações (AUMONT, 1993, p. 117).

O autor prossegue

> Muitas hipóteses atuais sobre as imagens mentais (cuja realidade jamais é posta em dúvida) giram em torno da possibilidade de uma codificação que não seja verbal nem icônica, mas de natureza de algum modo intermediária. Sem que jamais tenha sido submetida a procedimentos experimentais da mesma ordem, é possível, senão provável, que se possa dizer o mesmo da imagística inconsciente. Mas não é possível ir mais longe: ninguém sabe, mesmo na abordagem cognitivista, como as imagens reais informam e "encontram" nossas imagens mentais – e, ainda menos, as imagens inconscientes (AUMONT, 1993, p. 118).

Em AD, podemos pensar a imagem também por outro lado. Pensá-la como discursividade. Os modos como os sentidos são nela produzidos e como eles circulam. Assim, a partir de uma perspectiva discursiva, não acreditamos na iconicidade pura, isso deixamos para a semiótica. Se, como vimos no esquema acima, o sujeito bio-psico é também o social, se o

movimento de interpelação não é linear, nem estanque, como podemos pensar que essa imagem – dita imagem do imaginário - que opera com base da constitutividade do I1, possa não ser de alguma forma afetada pelas condições de produção do I2?

Se realizarmos uma leitura atenta do texto de Pêcheux, "*O Papel de Memória*", é possível observar um início de discussão sobre a discursividade da imagem, a qual é atravessada e atravessa todo o texto. Atravessa porque a imagem encontra aqui uma reflexão sobre memória. E é atravessada por outras áreas teóricas como a sociolingüística, a semiótica e a sóciosemiótica, que se fazem presentes - na edição brasileira, pelo menos – nos textos de outros autores que fazem parte desta publicação, como Achar, Davallon, Durand e Orlandi. Mas fixemos nossa discussão no texto de Pêcheux.

Pêcheux nos diz das "condições (mecanismos, processos) nas quais um acontecimento histórico (um elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória" (1999, p. 49-50).

Se, um discurso é estrutura e acontecimento, percebemos, nas palavras de Pêcheux, a importância da potência da imagem em sua estrutura constitutiva. No entanto, a imagem como elemento de linguagem dever ser tomada sempre em processo.

Se o acontecimento discursivo é algo singular, a estrutura no interior deste acontecimento também é. O que queremos dizer é que ao analisarmos determinado *corpus* é preciso estarmos atentos à especificidade de sua materialidade física, tanto quanto sua materialidade histórica, pois há diferenças entre uma poética visual, por exemplo, e uma poética gestual. Todavia, ambos podem inscrever-se no interior de uma mesma formação discursiva, e, por isso, produzirem efeitos de sentido próprios destas condições de produção/que convergem entre si. Materialidades diferentes têm, em sua constitutividade, regularidades específicas dos seus modos de estruturação, mas em seu funcionamento, essas distintas materialidades podem produzir efeitos mesmos.

É no entrecruzamento da memória social e da memória construída pelo historiador que se inscreve o terreno de discussão sobre a imagem, neste texto de Pêcheux. Também é neste terreno de entrecruzamento que as disciplinas citadas no início desta tese encontram seu ponto de discussão. Segundo nosso autor, "é a dificuldade – com a qual é preciso um dia se confrontar – de

um campo de pesquisas que vai da referência explícita e produtiva à lingüística, até tudo o que toca as disciplinas de interpretação: logo a ordem da língua e da discursividade, a da 'linguagem' e da 'significação'(Barthes) do simbólico e da simbolização..." (PÊCHEUX, 1999, p.50).

Este terreno de dificuldades, minado pela diversidade de olhares teóricos, no entanto convergentes para ao objeto de estudo: o simbólico. Temos o que o autor denomina "tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento no espaço da memória"(Ibid, p. 50). Por outro lado, o acontecimento absorvido pelo esquecimento, "- o acontecimento que escapa à inscrição, que não chega a se inscrever; - o acontecimento que é absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido" (Ibid, p.50).

Estes pontos tocam as noções de esquecimento, formuladas pelo mesmo autor:

> Concordamos em chamar de *esquecimento nº 2* ao 'esquecimento' pelo qual todo o sujeito-falante 'seleciona 'no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase - *um esquecimento, forma ou seqüência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformula-lo na formação discursiva considerada.* Por outro lado, apelamos que a noção de 'sistema inconsciente' para caracterizar ou outro 'esquecimento' o *esquecimento* nº 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o *esquecimento nº 1* remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente[47], a esse exterior, na medida em que – como vimos- esse exterior determina a formação discursiva em questão (1997, p.173).

Ao refletir sobre o texto "Papel da memória" e relacionar outras noções com os conceitos de esquecimento, como por exemplo interdiscurso, Pêcheux acrescenta: "propomos chamar de interdiscurso a esse 'todo complexo com dominante' das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas" (1997, p. 162). É no interdiscurso que ocorrem as articulações dos dizeres, onde manifestam-se e/ou inscrevem-se também os pré-construídos.

Retomamos a máxima do texto em discussão sobre o território das dificuldades (a respeito das convergências/divergências) teóricas das áreas citadas. De um lado temos a ordem do discursivo, próprio dessa ordem temos o acontecimento. No entanto, discurso é constituído por estrutura e acontecimento. De outro lado, as áreas que debruçam seus esforços na estrutura, próprios desta ordem temos o icônico, os processos de semiose. O terreno das dificuldades é o

---

[47] "Utiliza a oposição entre o 'sistema pré-consciente-consciente' e o sistema inconsciente para definir dois tipos radicalmente diferentes de 'esquecimentos' inerentes ao discurso" (1997, p.173).

espaço de entendimento da passagem do "visível ao nomeado". No visível (estrutura) temos a imagem, o icônico; no nomeado temos o discurso (o acontecimento). No entanto, chamamos a atenção para o fato de que tais posições não são estanques e, sim, se constituem e se relacionam entre si mesmas e em seu exterior. Esse é o deslocamento que a interpretação, inscrita na perspectiva discursiva, pretende ressaltar.

Ao prestarmos atenção às leituras peirceanas - acreditamos que essa teoria que trata exaustivamente da questão icônica seja a teoria Semiótica de Peirce - elucida-nos o ponto, ou melhor, o contraponto tomado por Pêcheux em uma abordagem discursiva da imagem. Segundo Peirce:

> um ícone é um *representamem* cuja qualidade representativa é uma primeiridade como o primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um *representamem*. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um substituto para qualquer coisa que se assemelhe (...) um signo por primeiridade é uma imagem de seu objeto e, em termos mais estritos, só pode ser uma idéia, pois deve produzir uma idéia de interpretante, e um objeto externo excita uma idéia através da uma reação sobre o cérebro. (...) uma simples possibilidade é um Ícone puramente por força de sua qualidade, e sua objeto só pode ser uma primeiridade. Mas um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade (...) Qualquer imagem material, como uma pintura é grandemente convencional e seu modo de representação, porém em si mesmo, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada de hipoícone[48] (2000, p.64).

Se na semiótica peirceana a tríade essencial é formada por um *representamen*, um objeto e um interpretante, que permanentemente se deslocam multidirecionalmente pelas relações triádicas, tendo no terceiro elemento sempre a abertura para um processo de semiose que é infinito. Tal processo se multiplica sempre triadicamente em dez (a última aberta inclusive à recursividade). Como nos lembra Xavier no que diz respeito à imagem fotográfica e cinematográfica:

> (...) toda uma série de comentários e discussões podem ser feitos quanto aos específicos mecanismos presentes no funcionamento da imagem fotográfica como signo, o que é justamente levado às últimas conseqüências dentro de uma perspectiva semiótica. Foi começando por uma constatação da iconicidade e da indexalidade que a pesquisa semiótica iniciou sua lida com a fotografia e com o cinema (2005, p.18).

A relação sígnica é uma relação que circula no signo e de um signo em relação a outros signos. A proposta pecheuxtiana parte justamente da abertura do interpretante, sem contudo

desconsiderar a estrutura icônica, a ancoragem necessária e incontornável da imagem, tanto individual, quanto coletiva. Mas o que Pêcheux pede que consideremos, não é apenas a relação da imagem na cadeia de signos. Para o autor, o que torna possível discutir imagem é sua relação com a memória, e aí ela é posta no movimento de interpelação, no movimento discursivo. Orlandi retoma outro conceito importante para nossa discussão:

> A Letra (religião), as Letras (o jurídico), a Imagem (o ícone) o Grafismo (tecnologias da escrita) se sucedem num processo em que a rapidez, a materialidade mutável do signo, sua plasticidade, se demandam numa mesma história.(...) No jogo sempre inacabado, incompleto, entre o mesmo e a diferença, a letra, a imagem, o grafismo se enredam em seus modos de significar, dando ao sujeito a ilusão de que ele pode enfim se desprender do que o ata a si mesmo e aos seus outros: entre, de um lado, o real da língua, sua relação com as palavras, e de outro o real da história, em sua experiência com o mundo (2004, p. 118).

Se, por um lado, temos uma ordem sígnica mutável no movimento do signo (qualidades, simples e análogos , diagramas, ícone, metáforas, em *ad infinitum*), por outro lado temos uma ordem discursiva marcada pela história, a ordem do acontecimento.

No funcionamento discursivo, Pêcheux fala do jogo entre regularização e desregulação. Na regularização temos os efeitos de paráfrase, diagramas, ícone, estrutura, relações análogas. No funcionamento discursivo, a falha, a ruptura, as inscrições do grupo, o produto do acontecimento e que desregula a série, que joga o jogo de força da memória. O batimento estrutura *versus* acontecimento – discurso:

> um jogo de força que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula, confrontá-la como "boa forma", estabilização parafrástica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo; mas também, ao contrário, o jogo de força de uma desregulação que vem perturbar a rede dos 'implícitos' (PÊCHEUX 1999, p.53).

Em uma postura discursiva, é necessário buscar na imagem seus efeitos de opacidade, justamente pela quebra de regularidades. Ou seja, não é uma questão de rótulo ou nomeação, mas sim de inscrição "que marca o momento em que os 'implícitos' não são mais reconstrutíveis" (PÊCHEUX, 1999, p.53). A descrição das regularidades mostra o funcionamento. A valoração icônica conta enquanto ordem de estrutura. Mas é o confronto da memória estrutural com a

---

[48] "qualidades simples, relações análogas". Ou seja, aquilo, que faz com que sejamos visualmente capazes de diferenciar um círculo de um quadrado.

memória social que torna a imagem um discurso possível. É por sua materialidade histórica que ocorre a quebra das regularidades e, assim, lhe fica conferido o *status* de dizer.

É na articulação real-imaginário-simbólico que "o representado" é possível. Dito de outra maneira, o funcionamento do "imaginário" só é possível na situação, (e aí temos que lembrar os esquecimentos nº 1 e 2) a partir da relação do laço social/processo de interpelação. Assim, temos em AD a articulação do funcionamento entre imagem – sujeito – história, como uma relação e não como uma ligação direta, ainda que imaginariamente o "ser psicológico" venha antes do "ser social". É disso que se trata uma abordagem não subjetiva da subjetividade.

A subjetividade é tratada na AD diferentemente do que é tratada na psicanálise, e diferentemente do que é tratada no materialismo histórico. Na AD a questão da subjetividade considera que o sujeito é afetado pela ideologia e pelo inconsciente no discurso. O sujeito da AD é atravessado por um modelo (noção) de sujeito que é de natureza psicanalítica. Tratamos da não transparência: - do sujeito; - da língua (linguagem); - da ideologia. A responsabilidade de um movimento analítico em AD é expor ao leitor a opacidade. O sujeito da AD é o sujeito histórico-social, o que quer dizer que seu gesto de leitura é uma posição, entre outras. O lugar do sujeito do discurso pode produzir sentidos diferentes do lugar social que este sujeito ocupa. Orlandi nos diz que "o acontecimento do significante no homem é que possibilita o deslocamento heurístico da noção de homem para a de sujeito" (2001, p.99).

Assim, a identidade não é uma essência, é um efeito no processo de individualização, movimento de produzir identidade, processos de identificação. Concordamos com Aumont:

> A imagem cinematográfica é um campo muito favorável ao imaginário, razão pela qual sua teoria foi privilegiada. Mas, por direito, toda imagem socialmente difundida em um dispositivo específico resulta da mesma abordagem, já que, por definição, a imagem representativa atua no duplo registro (na "dupla realidade") de uma presença e de uma ausência. Toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha. Mas é claro que as identificações secundárias são muito diferentes de um caso para outro (são muito menos numerosas e sem dúvida bem menos fortes diante de um quadro, e até de uma fotografia, do que diante de um filme) (AUMONT, 1993, p. 120).

A interpretação de uma imagem por outra, como no caso da imagem cinematográfica, é um efeito entre "produtor" de imagem- espectador, intrincados no processo de interpelação. Pois, como nos diz Orlandi, "a linguagem é necessariamente opaca e incompleta, por que não há sentido em si." (2004, p.20). Desta forma, colocamos em contraponto à perspectiva cinematográfica acima citada, a perspectiva discursiva desta imagem. A imagem é "*favorável*" ao

imaginário porque é produção e produto de/na linguagem, na qual "todos os sentidos" podem ser possíveis. Todavia, é a materialidade que determina que estes sentidos não sejam quaisquer um. As "*redes identificadoras*" da imagem são as redes de memória da linguagem, enredadas pelo *discurso*. Desse modo, o gesto de leitura de uma imagem cinematográfica não está alheio à determinação histórica dos processos de significação. Não há uma "magia" do ícone que possa agregar sentido em si mesmo, tão pouco as imagens estão todas "prontas" circulando no imaginário para o homem lançar mão delas ao querer significar. A significação não é uma questão de escolha, e sim de estado permanente alheio à "vontade" do sujeito. Todo o processo de interpretação de uma imagem, na perspectiva discursiva, está, necessariamente, ligado à noção de sujeito e situação.

Nas palavras de Orlandi: "Ao introduzir a noção de sujeito e de situação, a AD as transforma porque trabalha o descentramento do sujeito (como origem)" (2004, p.27). Logo, é preciso deslocar também a noção de que o processo de interpretação se inicia no imaginário, ou que exista uma iconicidade pura. Se sujeito e sentido se constituem, como pode o imaginário ter um efeito primordial?

Retomamos aqui a nota de rodapé que Orlandi coloca em seu texto "*As formas do silêncio*", mais especificamente ao final do capítulo "Os limites do método e da observação", ao fazer uma referência entre o "silêncio que se pode apreender na Amazônia e o que nos ensina Mallarmé", que nos aponta para o fato de que há "vida" antes e após o ícone, já que essa sua publicação em especial trata dos sentidos do silêncio. A nota diz o seguinte:

> Nesse capítulo, fizemos referência a filmes, à música, à poesia, à pintura. Na pintura, especificamente, a questão do silêncio tem sido evocada, pelo viés do "figural", de forma interessante. Cito aqui duas passagens da reflexão de M. Bacherich sobre a pintura: a) "o efeito que faz ver, que faz dizer, que faz prazer, furor, escândalo, como o atesta a história da pintura, nunca deixa de ter uma ligação com a profundidade, a ruptura, o entre –dois – planos, algo que está no batimento do objeto, sua presença e sua ausência figurada; ali onde a efígie teria uma ligação com a ausência"; b) "O vazio desarranja a perspectiva linear, coloca uma relação de devir (...). O Vazio é signo entre os signos" (2002, p.62).

Na conclusão do seu capítulo a autora diz: "É isso que procuro compreender. Às vezes em silêncio". Se o movimento de compreensão segue em silêncio, e, portanto, o silêncio também significa, as imagens aí não cessam, continuam a se movimentar. A significar. A imagem enunciada já está no contingente da circulação da linguagem. A imagem "figural" à qual se refere

Orlandi. A imagem-icônica, também por sua vez, é interpelada pela linguagem, porque não há sentido *a priori,* e sim, sentidos construídos histórica – social e ideologicamente.

Se o social, para a AD, não é um correlato, é constitutivo, se o discurso é tomado como um objeto social, a materialidade da linguagem precisa ser tomada frente às suas condições de produção, seja materialidade lingüística, visual, sonora ou gestual.

Para a AD está inscrita na relação linguagem e mundo a noção de Ideologia como constitutiva, e isso faz a diferença frente à matéria significante que se pretende analisar.

4 O POÉTICO E O ESTÉTICO E SUAS EXTENSÕES: INSCRIÇÃO E FUNCIONAMENTO DO ARTÍSTICO

Falar das especificidades do artístico sempre se constitui em uma árdua tarefa. Sem vislumbrarmos definições (até porque, isso seria impossível[49]), nem tampouco organizar um tratado histórico do Estético e do Poético (isso demandaria infindáveis teses), tentaremos discutir conceitos pertinentes ao funcionamento do artístico nessas instâncias. É preciso considerar que o estético e o poético são espaços de inscrição do artístico.

Pretendemos, também, refletir como tais conceitos se articulam nos estudos do artístico. Quais os deslizamentos possíveis entre os conceitos de estético e poético frente aos conceitos de estésico e poiético? E, ainda, qual a historicidade de tais deslocamentos frente à produção simbólica na contemporaneidade?

Debrucemo-nos primeiramente nas questões pertinentes ao estético. Embora seja defendido por muitos estudiosos que o termo poético precede ao termo estético, nossa posição é de pensar a relação entre os conceitos e não a partir de uma anterioridade ou posteridade linear ou cronológica como na historiografia, mas na sua historicidade (assim como a AD pensa tal conceito). Como não se trata, aqui, de uma historiografia[50], retomaremos alguns conceitos partindo da etimologia da palavra Estética, para depois passarmos a algumas abordagens teóricas.

> O *termo e a disciplina "estética"*. A palavra "estética" vem do grego *aísthesis*, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte de gêneros artísticos constituídos, a estética analisa o complexo de sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética (ROSENFIELD, 2006, p.07).

Discutir "Estética" torna-se importante quando queremos elucidar questões que permeiam esse conceito, não só em sua etimologia, como também em abordagens teóricas, passando, inclusive, pelo uso equivocado do termo. Ou ainda, a Estética na qualidade de disciplina filosófica, sendo uma forma de pensar o sensível. A estética, considerada por muitos, como filosofia da arte.

---

[49] "*A arte evidencia, antes de tudo, a dificuldade de definir e pensar a justa medida"* (ROSENFIELD 2006: 20)

[50] Lembramos, aqui, de nossa posição teórica já delineada na noção de FD na página 39 desta tese.

É preciso e prudente pensar a relação arte - filosofia - estética. Entendemos que, embora os fenômenos estéticos encontrem na arte sua manifestação mais adequada, os mesmos não estão circunscritos apenas pela Arte. A estética é mais abrangente do que o campo de conhecimento específico da arte, embora o conceito de belo e o conceito de arte estejam amalgamados por um efeito histórico (voltaremos a esse ponto quando tratarmos da poética). Por outro lado, a arte tem seu campo de inscrição no estético.

Desta forma, pensamos primeiramente nas abordagens platônica e aristotélica como as principais referências ocidentais da disciplina de estética.

Uma visão um tanto quanto errônea da estética, é pensar que o uso desse termo tem a ver única, e exclusivamente, com o estudo do belo. Segundo Barilli (1994), "trata-se, antes, de um objeto que pertence tipicamente à cultura, e esta, por sua vez, tem um caráter eminentemente histórico, aparece colocada numa transformação incessante". Considerando então essa visão de Barilli, seria equivocado relacionar a estética somente à questão do belo ou do sublime, segundo os padrões clássicos. Enquanto objeto cultural, a estética é dotada de movimento, é cambiante e ao mesmo tempo abrangente, portanto, não pode referir-se apenas à visão do belo, do bom e do sublime.

Foi o filósofo alemão Baumgarten que, em meados de 1750, retoma a raiz verbal grega "*aisth*", advinda do verbo "*aisthánomai*", que se refere aos sentidos da rede de percepções físicas que vai de encontro ao conceito de "*an-estesia*", origem etimológica da palavra anestesia, procedimento médico que pretende a anulação temporária das sensações físicas. Ao partir do conceito etimológico de estética, é possível perceber que este termo refere-se mais à idéia de sentido do que à idéia de belo. Por isso o termo "Estética" carrega em sua extensão o conceito de "Estésico". Segundo Duarte Junior, o conceito de *ESTESIA*, definido comumente como faculdade dos sentidos, é co-irmanado como o conceito de estético. Assim, estesia, justamente por seu antagonismo com anestesia, "significa basicamente a capacidade sensível do ser humano para perceber e organizar os estímulos que lhe alcançam o corpo" (2004, p. 136). Ainda segundo o autor, ao recuperar os sentidos gregos de *estesia*, tem-se a capacidade de se dar uma resposta estética ao mundo.

A idéia de sentido é, portanto mais abrangente do que o conceito de beleza. Mas é necessário considerar que

> A estética de Baumgarten inspirou-se, sobretudo, na idéia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e que tende para a verdade. Baumgarten definiu o Belo como a perfeição do conhecimento sensível, e dividiu a Estética em duas partes: a teórica, onde estuda as condições do conhecimento sensível que correspondem à beleza, e a prática, na qual, ocupando-se da criação poética, chega a esboçar uma espécie de lógica da imaginação, que contém os princípios necessários à formação do gosto e da capacidade artística (NUNES, 2000, p.13).

Na verdade, a tentativa do filósofo alemão era de 'unificar' o campo da arte, da poética e da retórica[51] conceitualmente. Seu intento era deixar claro que a Estética diz respeito aos sentidos. Ou seja, na estética encontra-se também o espaço da fruição, e não apenas o espaço da produção. Dito de outro modo, "uma 'teoria geral da arte', que pretende estudar a arte nos seus aspectos técnicos, psicológicos, éticos, sociais e assim por diante." (PAREYSON, 2001, p. 01/02). Por isso a importância de não apenas tomar um termo pelo outro, e sim, de pensar em um como extensão do outro, pois é inegável à Estética o estatuto de disciplina.

Voltemos às abordagens teóricas. Segundo Barilli, um termo melhor para definir o tratado baumgartiano seria consórcio e não unificação: uma ligação de vários fenômenos consorciados. É importante ressaltar que a definição inicial desse tratado deixa inúmeras lacunas acerca do conceito de estética, muitas delas apontadas, mais tarde, por Croce. É impossível discutir a respeito dos problemas estéticos sem considerar a teoria crociana[52], dirigida não apenas aos filósofos, mas também aos produtores de arte ou aos críticos. Barilli aponta-nos que caberia à dissertação estética a resolução, ou a clarificação dos fenômenos artísticos, por meio de uma análise cuidadosamente pautada em indicações contextuais sobre a natureza temática de determinada obra e seus processos de produção.

A análise estética iniciar-se-ia, portanto, a partir de uma atenta leitura considerando os valores que permeiam determinada obra. Tais valores são atribuídos, marcadamente, pelas relações históricas – ideológicas e sociais.

---

[51] Segundo Pareyson (2001:01), na filosofia antiga e medieval faltava propriamente uma estética, não existindo nela um nexo direto entre a teoria da arte e a metafísica do belo, e não tendo também sido explicitamente estudada a distinção entre a poética e a retórica da teoria da "arte", entendida no amplo sentido antigo que nela também inclui os ofícios.

[52] A respeito da Fruição e Contemplação da arte é preciso considerar, ainda, a relação dos estetas Croce e Gentille, pois as abordagens estéticas, sobretudo italianas, estiveram um longo tempo influenciadas por estas duas visões. Resumidamente trazemos, nas palavras de Pareyson, tais posições a respeito da fruição: "Segundo Croce, trata-se de uma *reevocação*, com a qual se reencontra, se renova, se reaviva e, por assim dizer, se recria a poesia. (...) Segundo Gentile, pelo contrário, trata-se de uma verdadeira e própria *tradução*, no sentido de que a obra somente pode reviver quando se torna atividade pessoal do leitor. (1997, p. 201/202)

Se considerarmos a historicidade de tais conceitos frente à instituição da Estética enquanto disciplina, vemos em certos funcionamentos as ancoragens platônicas e, sobretudo, aristotélicas. Assim, a dimensão estética abrange, além dos procedimentos, as relações filosóficas e por extensão as relações do estésico, ou seja, a apreensão dos domínios do fazer por meio da fruição. Já a dimensão poética está para a ordem do fazer, dos procedimentos de ordenação nos domínios de criação. É preciso considerar, aqui, as exigências materiais do fazer artístico, e, eis aí sua extensão: a poiética, que se refere à expressão do fazer. Voltaremos a esta relação mais adiante, como parte fundamental de nossas formulações de análise. Por ora, faz-se importante discutir um pouco mais o processo histórico da estética enquanto disciplina, bem como o escopo de suas investigações.

Historicamente, há outras questões que permeiam as discussões estéticas como, por exemplo, o conceito de beleza e o conceito de sublime. Vários foram os estudos e escritos a respeito do sublime e do conceito clássico de belo. Também o conceito de arte, durante muito tempo, ficou alienado ao termo sublime e belo[53].

O estadista e escritor inglês Edmund Burke, autor de um dos mais importantes tratados de seu tempo no campo da estética, coloca em xeque os conceitos de sublimação e beleza. Em seu escrito "Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo", cuja primeira edição data de 1759, faz refletir sobre o conceito de beleza e de sublime diferentemente dos parâmetros grego-romanos (clássicos) absorvidos até então. Burke conceitua que o belo corresponderia ao prazer positivo e o sublime[54] à dor negativa. Aponta, ainda, que a beleza nada tem a ver com o conceito matemático de proporção como de certa maneira delineara a abordagem aristotélica pelo conceito de métrica. E, através de seus cortes metódicos, aponta para a não correspondência entre o campo da estética e o campo da razão (mais uma divisão histórica, como discutimos nos primeiros capítulos desta tese).

> É meu intuito considerar a beleza como uma qualidade distinta do sublime e examinar, no curso desta investigação, até que ponto aquela é compatível com este. (...) Por beleza entendo aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante. (p.99) (...) a idéia de sublime pertence à auto-preservação; que é, conseqüentemente, uma das nossas idéias mais impressionantes; que sua afecção mais forte é o sofrimento e que nenhum prazer provindo de sua causa positiva dela faz parte (p.94) (BURKE,1993).

[53] Embora o conceito de belo não seja primordial nas discussões estéticas contemporâneas, sempre suscita ponderações nas pesquisas teóricas recentes. Podemos citar, por exemplo, Badiou (2002), que aborda as questões contemporâneas da estética e como a tecnologia desloca conceitos de belo e sublime.

[54] "Sublime, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz" (BURKE,1993, p.48)

Alguns teóricos[55] apontam a influência de Burke sobre a estética kantiana[56]. As atenções filosóficas estariam mais voltadas ao sentir do que ao produzir arte. Dito de outro modo, a estética estaria voltada aos sentidos e não à produção em si mesma.

A nosso ver, há de se considerar algumas diferenças entre Burke e Kant, no que tange ao sublime. O primeiro considera o sublime um "sentimento negativo". A mola propulsora da experiência estética são os sentimentos de dor e de prazer, o sublime não seria a elevação, mas a intensificação. Kant intervém, procurando relacionar a experiência estética com o transcendental e não mais com o orgânico ou a fisiologia, e sim com a faculdade do juízo.

Mas há um ponto de convergência entre as diferentes visões sobre o sublime. A sublimação, em quaisquer das visões, se constitui na produção de um objeto estético. Tanto para o criador quanto para o leitor, é fruição[57].

Já uma visão materialista de estética – visão esta de que pretendemos nos aproximar durante o processo de análise – debruça-se sobre a experiência real, determinada pelo laço social na história.

Retomamos, aqui, a discussão sobre a experiência estética.

Segundo Barilli (1994), a experiência estética constitui-se no momento em que o homem, como um todo, se põe na ação: "corpo, mente, intelectos e afectos, a vida prática e cognitiva"[58]. A subjetividade e a objetividade em contato, a primeira caracterizada no homem (interior) e, a segunda na exterioridade, no ambiente.

O autor ainda procura delinear as diferenças entre a experiência comum, a experiência científica e a experiência estética. A experiência comum estaria ligada ao hábito, à prática, ao cotidiano (não queremos dizer, com isso, que no cotidiano não possa haver a experiência estética, apenas relacionamos cotidiano com hábito/ rotina). A experiência científica tem um caráter instrumental e metódico, assim como a experiência comum apóia-se no hábito, possuindo, no entanto, bases fundamentadas na racionalidade. Já a experiência estética, por sua amplitude, não

---

[55] Como, por exemplo, o pesquisador Dobránszky, Campinas 1993, que prefaciou e traduziu uma das obras de Burke.
[56] Crítica da razão pura, a secção filosófica dedicada ao estudo das formas do conhecimento sensível, 1973 – Coleção Pensadores - Zahar. Segundo Rosenfield "A plena autonomia da experiência estética aparece na *Crítica do juízo*, de Kant (1790), e, novamente com algumas reservas, na Estética de Hegel (1820). Quando Kant começa a refletir sobre o juízo de gosto, essa hierarquia que subordina a experiência sensível à cognitiva, racional e ética se faz sentir ainda." (2006, p.08)
[57] Cabe ressaltar que o processo de fruição não é algo exclusivo do espectador e sim, diz respeito à experiência estética, uma prerrogativa tanto do artista quanto do espectador.
[58] Op. cit, 32.

se prende a um método, como a científica, não considera a mecânica do hábito ou da rotina, busca a intensidade e a abrangência.

Por suas características percebe-se que a experiência estética volta-se ao processo e não ao produto final, com uma verdade final. Querer descobrir a 'verdade final' de um objeto estético seria o mesmo que assassinar tal objeto. O processo faz parte da experiência estética.

> Numa experiência estética os vários elementos não se sucedem de modo linear, não marcham numa mesma fila, progredindo ordenadamente para a conclusão, ao contrário do que acontece numa experiência científica: não se ordenam de modo "dramático", segundo uma encenação que deve saber dispensar boas doses de variedade: saber "montar" momentos de tensão, auges, seguidos de momentos distensão e quedas: intrigas e conclusões, escoamentos rápidos e abrandamentos, compassos de espera. Tudo isso é muito bem expresso pela exigência de articulação e de ritmicidade: o tempo interno da experiência estética deve ser de ordem qualitativa e não quantitativa: não se marca, portanto, com a regularidade do relógio, mas com a agradável intensidade de um drama, que nos "prende" animando todas nossas faculdades, evitando os tempos mortos. (...) a experiência estética torna-se como um microcosmo, qualitativo, simbólico, em que, de forma confusa e caótica, urgem no macrocosmo da experiência comum (BARILLI, 1994, p.41/42).

É possível perceber que quanto mais variedades e/ou contrastes a que se tem acesso, maior o campo da experiência estética. Afinal a Estética, segundo Pareyson, se constitui tanto da reflexão filosófica quanto da experiência vivificada. Assim, para Pareyson, não caberia à estética definir o que é belo ou o que é arte. Seria incumbência da estética "dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética." (1997, p.04)

O ponto de conjunção entre teoria e experiência é que define os limites e fronteiras da estética. "Produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta." (PARRET *apud* DUARTE JR, 2004, p. 130). Diríamos que não se trata de uma divisão corpo-mente e, sim de uma relação sujeito-sentido-mundo.

Entendemos, a partir da visão materialista de estética, que essa experiência está estreitamente relacionada com o processo de constituição do sujeito e de sua subjetividade, balizadas, certamente, pelas condições de produção da história, da sociedade e da ideologia.

Essas relações nos levam à imbricação dos conceitos de estética e arte novamente. Ou, melhor dizendo: Estética e Poética e por extensão – Estesia e Poiésis.

Pareyson, em seu texto "*Natureza e tarefa da estética*", descreve qual o papel de cada uma das instâncias acima citadas. O autor nos diz que:

> A própria obra requer tanto a poética quanto a crítica, na medida em que exige ser feita e ser avaliada: ela resulta de uma operação rigorosa que, pelo fato de não seguir regras escritas ou gerais, não é menos vinculada e é, ao mesmo tempo, portadora e índice do próprio valor, para o qual exige e solicita o reconhecimento. A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra, isto é, enquanto repete o juízo com que a obra, nascendo, aprovou-se a si mesma. A estética, pelo contrário, não tem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla (2001, p.11).

Ao que nos parece, o pensador realiza um esforço teórico no sentido de colocar cada área em sua abrangência de ação: a poética – a crítica – a retórica e a estética. Conferindo a esta última um caráter eminentemente teórico e reflexivo, deixando para a crítica a normatização. E, para a poética e a retórica, a práxis. A doutrina Estética de Pareyson realiza uma aproximação entre os aspectos constitutivos da produção artística na medida em que delimita um terreno entre a aparente "liberdade de criação artística" e as exigências dos materiais, nos mais diversos modos de produção de arte.

Já Kirchof (semioticista e esteta) nos lembra que:

> acerca da relação entre os conceitos fundadores da disciplina estética – o *conhecimento perceptivo*, o *belo*, a *Poética* e a *Retórica* – deve-se salientar que Baumgarten concebe o *belo* e a *obra de arte* como parte de um processo de representação, pois o *conhecimento sensível [aisthesis]*, equivale à beleza [tradição do belo], análogo à obra de arte [tradição da Poética], só se pode ser expresso por meio de signos [tradição Retórica] (2003, p.40).

Desta forma, os caminhos teóricos de Pareyson buscam uma abordagem pela formatividade e não pela expressão. Já Baumgarten e os estudos que se inscrevem em sua abordagem, aproximam-se do estudo do fenômeno alinhando semiótica e estética à tradição poética e retórica. Assim, o conceito de belo artístico, ou, do fenômeno artístico, tem a ver com as condições de produção dos sentidos de belo e dos sentidos de arte.

As interpretações românticas das teorias hegeliana e kantiana transformaram, segundo Kirchof, a teoria estética em teoria das artes. No renascimento a busca do belo artístico equivalia à busca pela verdade.

Se observarmos os conceitos estéticos à luz da história da arte, veremos que estes são tão cambiantes quanto as escolas e os estilos, pois como nos diria Pareyson, torna-se objeto da reflexão estética "o esforço do artista para dirigir, segundo leis ou normas, sua própria atividade e o do crítico para delinear-se um método consciente de leitura e julgamento" (2001, p.12).

Mesmo que não os tomemos como permutáveis, os conceitos estético e poético não só se afetam mutuamente, como se imbricam frente às condições de produção históricas. Daí olhar para esta questão a partir de uma perspectiva discursiva de filiação histórico - materialista.

Se os processos produtivos em arte têm a ver com as posições assumidas socialmente, os critérios analíticos e os processos interpretativos conseqüentemente são, também, determinados por tais posições.

Por tais considerações, e pela inscrição de nosso trabalho, nos aproximamos de uma perspectiva estética e poética de cunho marxista. Comungamos do pensamento de que o "estético e o prático estão indissoluvelmente unidos, em outro, o último existe em função do primeiro" (EAGLETON, 1993, p.151).

Segundo Marx "O objeto artístico – como qualquer outro produto – cria um público capaz de compreender a arte e a beleza[59]". Sendo a arte uma produção humana simbólica, seu efeito estético está sujeito às condições dos fazeres do homem. Vásquez, em suas leituras dos Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844, diz que é possível encontrar recortes na obra de Marx

> que possuem uma relação direta com trabalhos estéticos e artísticos fundamentais: a arte e o trabalho, a essência do estético, a natureza social e criadora da arte, o caráter social dos sentidos estéticos, a arte como forma de superestrutura ideológica, o condicionamento de classe e a relativa autonomia da obra artística, o desenvolvimento desigual da arte e da sociedade, as relações entre a arte e a realidade, a ideologia e o conhecimento, a criação artística e a produção material sob o capitalismo, a arte e a realidade, a perdurabilidade da obra artística, etc. (1968, p.10).

O materialismo histórico compreende uma produção artística sempre a partir de suas relações sociais. Dito de outro modo, a arte como toda e qualquer produção simbólica, é constituída social, histórica e ideologicamente. Assim, a estética de concepção marxista vai além dos conceitos de forma e conteúdo, ou ainda, de características fragmentárias que procuram analisar a produção artística em si mesma, sem considerar suas condições de produção.

Dessa forma, podemos observar o quanto a relação poética e estética são próximas. Por isso, a necessidade de discutirmos um pouco o conceito de Poética, que historicamente liga-se à literatura e esta, por sua vez, está inscrita no pensamento aristotélico, como veremos. Segundo

---

[59] Uma epigrafe do livro de Vásquez (1968) recortada pelo autor do texto de Marx "Os estudos para uma crítica da economia política".

Ducrot e Todorov, a poética "se propõe elaborar categorias que permitam apreender ao mesmo tempo a unidade a e variedade de todas as obras literárias" (2007, p.83).

Embora o uso dos termos *Poética* e *Poiética* tenham sido tomados por muito tempo como equivalentes e permutáveis, há neles uma tênue diferença de inscrição. Justamente pelo primeiro inscrever-se principalmente na tradição literária, e também por ser – a poética- um campo mais preocupado em situar as particularidades de valores estéticos. Como vimos, tais valores são de inscrição cultural.

Cattani é uma autora que muito tem contribuído para as diferenciações desses campos. Segundo ela,

> A poética pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração. Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas, trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador. (...) é a obra em sua trajetória própria que a leva, através do tempo e do espaço, a acumular sentidos novos e plurais. A *poiética* é a ciência e a filosofia das condutas criadoras (Passeron, 1994, p.6), ela pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera. (2007, p.12).

A expressão Poética vem com as marcas, como dissemos, do estudo aristotélico[60] a respeito da poesia e de suas espécies como artes miméticas. Por isso, a recusa de muitos estudiosos das artes (sobretudo das artes visuais) na utilização deste termo permutado pelo termo poiética, este último sendo considerado, por muitos pesquisadores de artes, o mais apropriado para se pensar o processo criativo, principalmente os da ordem não-verbal.

No entanto, considerando o próprio processo de construção desta tese, creio que estamos tratando de considerar a Poética (forma material física e histórica) dos processos fílmicos e da memória da imagem. Nossa abordagem, contudo, não deixa de considerar a Poiética dos

---

[60] Não vamos nos deter aqui em uma análise da Poética de Aristóteles, estamos apenas considerando o documento aristotélico em suas ressonâncias nos processos de análise das produções artísticas ao longo da história da arte e da crítica de arte. Seus escritos sobre a mimese e a verossimilhança na Poética balizaram os meios de se compreender o processo criativo. Segundo Aristóteles é a capacidade de compor um mito que define um homem como poeta (artista). A relação dos aspectos miméticos apresentados por Aristóteles em sua Poética podem, segundo Costa (1992, p.53), ser compreendidos a partir das seguintes formulações: "- o conceito aristotélico de mimese não significa mera imitação ou reprodução da 'realidade';/ - mimese poética é uma representação que resulta de um processo específico de construção a partir de determinadas regras e visando a determinados efeitos;/ - ela compõe-se de elementos estruturais definidos, dos quais o mais importante é o mito (=ações-objetos da representação);/ - a construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança;" Tais formulações foram igualmente aplicáveis a outros processos de criação para além da literatura.

processos de produção de sentido do/no filme, uma vez que nosso objeto de estudo é o DA. Assim, vemos que os gestos de interpretação analítico e artístico se aproximam conceitualmente.

Segundo Meira, "o estudo no campo da poiética se estende aos efeitos estéticos que interferem na criação e na recriação que as obras demandam para a apreensão de seu sentido" (2003, p.43).

Se estamos buscando a compreensão do DA em um filme que se inscreve no gênero Cinema de Poesia, é preciso que consideremos as formulações a respeito da poética e da poiética, assim como consideramos as delimitações do estético e do estésico.

> René Passeron (1997) apresenta a "poiética" como uma filosofia da criação, onde a obra, assim como as ações que resultam numa obra, evento ou estado de arte, não são considerados um objeto, mas um quase-sujeito, justamente por implicação com a subjetividade e a objetividade situada das ações, uma vez que o criador é depositário simbólico de realizações histórico-críticas. A poética se caracteriza por um objeto único, ou matriz, em dar existência a um tipo de trabalho de transformação, em que sujeito e obra criam relações de diálogo, compromisso e responsabilidade pessoal e social. O campo da antropologia histórica contém o espaço de construtividade em que a poética se produz. A arte é conduta apresentadora que instaura uma obra como presença para o outro (MEIRA, 2003, p.43-44).

Compreendemos que a poiética preocupa-se com os processos de construção de sentido, de instauração do dizer artístico, sem contudo desconsiderar a poética – os modos de funcionamento dos dizeres artísticos. Ducrot e Todorov também apontaram que as "conquistas da Poética" poderiam fornecer uma grande "contribuição à pesquisa antropológica ou psicológica" (2007, p. 84). Complementamos dizendo que olhar para as dimensões do estético e do poético especializa nossos gestos de interpretação da produção simbólica no laço social.

Como apontamos nos primeiros capítulos desta tese, a separação arte/linguagem é efeito das cisões e dicotomias históricas.

Na análise que Pêcheux e Gadet realizam do percurso dos estudos lingüísticos em "A língua inatingível" (2004), os autores mostram que, assim como somos da "Geração que faz

lingüística", igualmente pertencemos à "geração que matou os poetas"[61]. Tal referência traz a marca da cisão histórica: ciência *versus* arte.

Os autores retomam as discussões de Jakobson sobre o poético, quando diz que "a língua não pode ser pensada completamente se a ela não se integrasse a possibilidade do poético" (p.108).

Lagazzi (2009) nos aponta que os autores

> fazem um belíssimo percurso mostrando a necessidade teórico-analítica de constante remissão do real da língua, a incompletude, ao real da história, a contradição. Afirmam que o real da língua é a impossibilidade de que tudo seja dito, que "o poético é um deslizamento inerente a toda linguagem", que "a poesia é uma propriedade da própria língua". Mostram que a contradição, como real da história, impossibilita que o social se resolva na interação, exige que as condições materiais de produção sejam consideradas no conjunto das relações sociais. Portanto, o trabalho com o real da língua e o real da história nos afirmam a impossibilidade da síntese e nos levam ao trabalho com a diferença no plano da cadeia significante e da produção dos sentidos. (IV SEAD – Porto Alegre novembro 2009)

O poético concentra a possibilidade de condensação e deslocamento tal como tomados pelos métodos freudianos. Dito de outro modo, é pelos funcionamentos metafórico e metonímico, próprios do artístico, por meio de seus procedimentos poéticos, que sentidos são marcados ou suspensos no movimento de interpretação.

Ao acrescentar a instância da poética, o Círculo Lingüístico de Praga (C.L.P), na análise de Pêcheux e Gadet (2004), coloca no percurso dos estudos de linguagem a questão do equilíbrio entre a intelectualidade e a afetividade. Cognoscível e sensível são elementos constitutivos dos processos de criação e, logo, dos processos de interpretação. A função poética volta-se ao significante na condição de forma material. Jakobson[62] partirá desta formulação do C.L.P para delinear sua teoria sobre as funções da linguagem. Pêcheux e Gadet nos chamam a atenção para a importância do trabalho sobre o significante enquanto forma material. Esta é a principal contribuição da instância poética aos estudos de linguagem. Discursivamente, pensar a poética

---

[61] É possível pensar aqui na exigência de Nietzsche em "um retorno à sabedoria dos poetas e dos músicos, cujas formas de expressão desafiam o conhecimento racional, mergulhando-o novamente na matriz do incomensurável. No entender de Nietzsche, é preciso que o saber filosófico se coloque 'na soleira do incomensurável' (...) um pensamento que não recue diante daquela experiência indeterminada e ambivalente (...)" (ROSENFIELD, 2006: 48). Quem sabe não seria isso que Pêcheux e Gadet perseguiam em *La langue intorvable*?

[62] Segundo Ducrot e Todorov "É Jakobson quem formula, já em 1919, o porto de partida de toda a Poética: 'Se os estudos literários querem tornar-se ciência, devem reconhecer o *procedimento* como sua personagem única'. Suas pesquisas versarão, portanto, não sobre a obra individual, mas sobre as estruturas narrativa, estilística. Rítmicas, sonoras, sem excluir por isso a evolução literária, a relação entre Literatura e sociedade, etc." (2007, p. 86)

especializa nosso modo de compreensão do funcionamento da estrutura frente ao acontecimento discursivo. E, quando pensamos no funcionamento do artístico, essa relação se estreita ainda mais, justamente pela historicidade de tais conceitos.

Ao considerar estas posições acima, propomos agora um percurso estético – poético e discursivo sobre a materialidade que nos interessa nesta tese: o cinema. Embora durante o percurso teórico já tenhamos abordado algumas posições sobre a teoria cinematográfica, aqui faremos um outro recorte sobre seus aspectos estético e poético e suas extensões.

A poética do cinema possibilitou pensar que o mundo pode ser mostrado para o mundo, por ele mesmo, como figurabilidade, diretamente e indiretamente, por signos. Uma imagem nunca está só, está sempre em relação com outras e em relação com o campo de visibilidade que a sustenta, seja material, seja mental ou sentimental. (MEIRA, 2003, p. 46).

Walter Benjamin, em seu ensaio "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*", de 1936, nos mostra o quanto muda a forma do homem compreender os sentidos do mundo com o advento do cinema, pois o cinema reformula, de certo modo, as formas do homem perceber a arte. Justamente por ser uma "arte de massa", o cinema funciona pela 'distração'. E, se até então sabíamos lidar com arte apenas pela contemplação (oticamente), neste momento passamos a lidar com a arte tátilmente. Claro, é preciso que consideremos tais apontamentos de Benjamin na realidade da década de 30, onde, nem de longe se vislumbrava a era digital. A forma contemporânea do cinema provoca, novamente, outros deslocamentos. Se na década de 30 o jargão era de que qualquer um, ou qualquer coisa poderia ser filmada, hoje temos: - qualquer um, ou, qualquer coisa pode filmar. Como já discutimos anteriormente, a tecnologia provoca um deslocamento importante nas formas de interpretação do homem contemporâneo. Mas, voltemos à questão do cinema e de sua estética/poética conforme Benjamin.

O autor nos mostra, em seu ensaio, que "a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a se dirige ao olhar" (1994, p.189). Justamente pela intervenção maquínica o cinema é capaz de acelerar ou desacelerar nosso olhar, aproximar e distanciar, evidenciar e transfigurar. Benjamin nos lembra que os pintores de vanguarda, sobretudo os dadaístas, colocaram em circulação uma forma de percepção onírica confrontada pela percepção contemplativa que tínhamos, até então, da arte. A câmera do cinema nos leva à especialização desta experiência

onírica, porque esbarra na experiência do "inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise[63] nos abre a experiência do inconsciente pulsional" (1994, p.189). Ou seja, o cinema altera historicamente a experiência estética humana. Mostra que uma imagem se compõe de milhares de outras.

Esse deslocamento estético é também um deslocamento poético. O confronto tátil e ótico provocado pelo cinema, ou a apropriação de um pelo outro, provoca no homem uma outra forma de apropriação estésica. Segundo Benjamin,

> Nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece com o cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O Cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. (1994, p.194).

Por desestabilizar as formas estésicas na compreensão das artes é que o cinema modifica estética e poeticamente, por meio de sua imbricação material constitutiva, os modos de interpretação da imagem do homem moderno. E, agora, a era digital, os modos do homem contemporâneo. Segundo Santaella "a linguagem, ou melhor, o simbólico, desde os tempos imemoriais, tem evoluído na medida exata do desenvolvimento das tecnologias para sua produção, armazenamento e reprodução, tecnologias estas que se encontram hoje no estágio virtual, inteligência artificial e vida artificial." (2003, p.242). Podemos afirmar que a questão tecnológica consiste num atravessamento estético do homem, cuja abrangência afeta seus modos de estesia e, por conseqüência sua relação com o mundo.

Antelo nos mostra que, a partir da '*imagens dialéticas*' de Benjamin, nós podemos compreender a imbricação história – imagem. Nas palavras do autor "compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens, estão, de fato carregadas de história." (2004, p.9). Ou seja, trata-se de um processo de constitutividade do sujeito. Nós, assim como o autor, acreditamos na constitutividade discursiva da imagem. Um jogo incessante de paráfrase/polissemia/policromia: "Isto é, de *nonsense,* de equívocos". Tomar a imagem como uma construção discursiva é admitir a possibilidade de análise pela repetição e pelo corte.

---

[63] Manguel, em seu *Lendo Imagens*, nos traz uma leitura de Lacan, dizendo que "a nossa identidade deriva das imagens de espelho que existem fora de nós mesmos: essa 'identificação alienante' é o modo como aprendemos a nos ver. Preso numa imagem que nos é fundamentalmente alheia – uma imagem feita de milhares de imagens fraturadas e fortuitas, como numa colagem cubista -, o nosso ego é, nas palavras de Lacan, 'uma força inautêntica', funcionando para ocultar a sua essencial falta de unidade." (2001, p. 219)

> Nesse sentido, diríamos que as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário. Esta hipótese, que foi pioneiramente aventada, no campo da história da arte, por Aby Warburg, nos coloca perante uma concepção rememorativa da história, em que as imagens, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, determinadas circulações e intrincações de tempos, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria (ANTELO, 20004, p.10).

Desta forma, podemos dizer que, historicamente, tanto o campo estético, quanto o campo poético e/ou estésico e poiético, compõem a linguagem e seus processos de construção e interpretação. Pensamos não ser possível separar o funcionamento de tais processos quer na instância da produção, quer na instância da recepção artística. Pensamos, sim, ser um processo contínuo. Dito de outro modo, a "fisicidade" (termo usado por Pareyson) e a historicidade são constitutivas da obra, há um princípio de

> mútua implicação da especificação e da funcionalidade da arte (...) não há obra de arte em que não penetre a vida, arrastando os mais diversos valores consigo. (...) não é possível, portanto, separar as duas coisas na leitura, e cair num *esteticismo* que isola o valor artístico da obra ou num *funcionalismo estético* que só tende à utilização mediada ou imediata dela: não é possível considerarmos as obras de arte como tais se quisermos prescindir absolutamente dos múltiplos valores presentes nela ou das várias funções exercidas por ela (...) (PAREYSON, 2001, p.205)

É necessário explicitarmos que, durante o processo de análise, tomaremos o estético/estésico e o poético/poiético de uma perspectiva discursiva, portanto, como um processo de imbricamento material. Entendemos, assim, que o sensível é historicamente produzido no processo de constituição de sujeitos e sentidos. Daí pensarmos na noção de **projeções sensíveis**, cunhada justamente no lugar de entremeio da arte e da AD. Uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística determinada sócio-historicamente. Trata-se de uma relação de interlocução com a arte balizada na/pela memória discursiva e constituída pelos esquecimentos, mediada pelo sensível (instâncias do real, do imaginário e do simbólico).

Assim, cabe ressaltar que a separação entre estético-poético e estésico-poiético está no efeito dos processos discursivos da arte, e não na constitutividade do DA, onde a relação é de batimento, de imbricamento.

A postura discursiva não nos permite que os conceitos acima mostrados sejam simplesmente incorporados e sim, exige que os tomemos em uma perspectiva de deslocamentos, considerando sua historicidade. Consideramos que são referências do discurso sobre estética. E

entendemos que tais conceitos, constituídos historicamente, determinam fortemente o que hoje compreendemos por estética e poética, ou, ainda, como estesia e poiética. Tais processos são fundantes para o DA, nosso *córpus* de trabalho. Trata-se de deslocamentos necessários que, como pretendemos demonstrar, relacionam-se constitutivamente com as noções de intra e interdiscurso (voltaremos a isso durante o processo de análise).

Sendo assim, compreendemos que as instâncias poética e estética são próprias do artístico, no sentido de constitutivas desse discurso. Consideramos, ainda, que o DA opera sempre na contradição e na possibilidade da falha e do equívoco. Seus procedimentos ancoram-se no significante e na imbricação material desse significante. Portanto, há de se recorrer a uma memória material imagética – sonora – gestual – verbal... para que faça sentido. Como tanto nos ensina Orlandi, para que algo faça sentido é preciso que já tenha sentido. O poético e o estético são instâncias de sentido da linguagem. E, portanto, instância de constitutividade de sujeitos.

5 ENVOLVIMENTO COM O *CORPUS*

O vídeo, como uma das formas contemporâneas de produção de sentido (principalmente os curtametragens ou vídeos categorizados experimentais), nos toma em meio ao bólido[64] de materialidades expressivas. Ou seja, já funciona, nas condições de produção e circulação do vídeo, uma memória da contemporaneidade, com tudo aquilo que já falamos da contemporaneidade: os efeitos do efêmero; por um lado, a égide da imagem, e por outro, a imbricação material; os territórios desterritorializados das linguagens; os efeitos da tecnologia; a mundialização; o excesso; os processos poiéticos e estésicos, etc.

Temos, no vídeo, uma materialidade ao mesmo tempo visual, sonora e verbal que nos provoca esteticamente de forma diferenciada, aguça-nos mais de um sentido ao mesmo tempo. Como esses efeitos de sentido nos provocam? O que nos desestabiliza? Qual a posição de 'espectação' que tomamos? A desestabilização própria das produções contemporâneas e a cultura multimidiática como acontecimento do nosso século, é uma realidade dotada de complexidades, na qual a segurança das categorizações, nomeações e rotulações são postas em xeque a todo segundo.

A força do efeito-autor no filme - pelas próprias condições de produção da contemporaneidade – é mobilizada materialmente pela imbricação material. Resulta disso, quase uma 'unidade impermeável' como efeito de espectação/interlocução. Interessante pensar as marcas de memórias outras presentes no filme pelo processo da policromia e relacionar isso à autoria. Ao propormos pensar na Tecedura e na Tessitura da produção audiovisual, a partir de uma perspectiva discursiva, faz-se necessário que olhemos para o vídeo não mais como meros espectadores, mas como propositores, pois, faz parte da constituição de sentidos do/no vídeo, o lugar da espectação, não mais como o lugar da passividade, mas da interlocução ativa. O vídeo, não mais um produto, mas um processo, um suporte expressivo, um dizer que foi e está sendo construído a partir de outros dizeres-olhares, e que, a partir dele outros olhares-dizeres são possíveis.

---

[64] Apropriamo-nos aqui da expressão utilizada por Orlandi em 2004 em seu texto "Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico".

Olhar analiticamente para o vídeo não é aceitá-lo como produto, mas como processo, como dizer em curso, como algo que não se fecha, pois o movimento de interpretação se faz na lacuna, na abertura, naquilo que vaza. Tal inscrição material provoca uma mexida na autoria. É a partir destes apontamentos que iniciamos a análise.

Esta análise tem como proposta principal, pensar no funcionamento do discurso artístico, na produção audiovisual contemporânea tomando como *corpus* de análise o curtametragem "Enigma de Um Dia" do cineasta Joel Pizzini, de 1996[65]. No filme o diretor interpreta, por meio de imagens fílmicas, imagens de pinturas, sobretudo a pintura homônima de De Chirico. Tais interpretações são determinadas pelo DA que mobiliza a memória da Arte pelo próprio processo de fazer arte. O gesto de interpretação da AD mostra esse funcionamento.

Tematicamente e constitutivamente, esse filme toca as questões de memória e imagem tal como discutidas no texto de Pêcheux "O Papel da Memória". Retomemos aqui essa passagem do texto. Segundo o auto,r "A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura". (1999, p. 55).

É nesse trajeto, habitado pela incompletude, pelo equívoco e pela contradição, que se instala o gesto de interpretação. É na opacidade dessas materialidades que pretendemos debruçar nosso gesto de análise.

A produção audiovisual contemporânea sustenta-se na imbricação material, dito de outro modo, esse tipo de dizer não se deixa aprisionar sobre a égide da imagem ou do verbo, mas na relação entre as materialidades significantes. A materialidade do audiovisual é uma materialidade singular, que, como vimos, desfaz a dicotomia verbal-não-verbal.

Nosso gesto de análise pretende trabalhar com as noções de intertextualidade e interdiscursividade deparando-se confrontadamente com as noções de arquivo da AD e de imagem-arquivo do/no filme, questionando-se constantemente sobre os aportes de campos teóricos vizinhos. Como nos lembra Xavier (2005, p.18), no que diz respeito às imagens fotográfica e cinematográfica:

---

[65] Algo interessante de se pensar é que a década de 90 é fortemente marcada pela eclosão da Internet. O uso de computadores residenciais fica mais "popularizado", a transmissão de imagens via internet mais rápida, sites de procura via imagens, chats, ICQs, etc. Ou seja o tempo, o ritmo da imagem se acelera. As bienais de arte são tomadas

> (...) toda uma série de comentários e discussões podem ser feitos quanto aos específicos mecanismos presentes no funcionamento da imagem fotográfica como signo, o que é justamente levado às últimas conseqüências dentro de uma perspectiva semiótica. Foi começando por uma constatação da iconicidade e da indexalidade que a pesquisa semiótica iniciou sua lida com a fotografia e com o cinema.

Acreditamos que pensar no funcionamento de materialidades de linguagem da arte e, nelas a imagem, o gesto, o som, é perscrutar para além de sua estrutura aparente. Tal tarefa – nada fácil – configura-se em um exercício exigente. Assim, buscar os efeitos de sentido na opacidade de um discurso implica, como nos ensina Orlandi, ultrapassar a organização (regra e sistematicidade), para poder chegar à ordem (funcionamento, falha) da língua e da história (equívoco, interpretação). Esse é o movimentar-se do analista de discurso.

Nosso gesto de interpretação na análise de materialidades audiovisuais conta com "o espaço do possível, da falha, do equívoco" (Orlandi, 1997, p. 22). A interpretação, como o lugar próprio da ideologia, materializado pela história, justamente porque linguagem é estrutura e acontecimento.

Conforme Pêcheux (1997), o discurso é produzido num espaço de redes de filiações sócio-históricas de sentido. Nesse espaço, irrompe o gesto de interpretação, como efeito dessas redes, provocando sempre deslocamento. Assim, "o discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação" (p. 56).

O discurso mantém sempre relação com outros dizeres, portanto, não é uma entidade homogênea. O sujeito, por sua vez, se constitui na relação com o outro, na interlocução com o meio sócio-histórico. E, essas perspectivas não se anulam quando falamos de dizeres artísticos e, neste caso, audiovisuais, pois estamos falando em linguagem, sujeito e sentido.

Segundo Orlandi (2004), "O gesto do analista é determinado pelo dispositivo teórico enquanto o gesto do sujeito comum é determinado pelo dispositivo ideológico." (p.84). E do sujeito-artista? Afirmamos na dissertação de mestrado que ambos, "analista e artista, produzem gestos de interpretação. O primeiro pelo dispositivo teórico e analítico e o segundo pelo dispositivo sensível e analítico" (NECKEL, 2004). O sensível aqui, está voltado ao movimento

---

por vídeo-arte. E, esta produção videográfica especificamente trata a imagem num outro tempo, num outro ritmo e tematiza, inclusive, o tempo que dedicamos para observar uma imagem.

de estesia (saber sensível) em confronto com a estética (características materiais), lugar onde se instala o jogo polissêmico do DA.

Assim, pensamos, o Estético (estésico) e o Poético (poiésis), conceitos produzidos no campo da Arte, na relação Intra e Interdiscurso, conceitos produzidos no seio da AD, para então pensarmos nos gestos de interpretação do artístico.

Pêcheux nos diz que "gestos são atos no nível simbólico". Orlandi, ancorada nessa formulação, nos aponta para o fato de que:

> Ao utilizarmos a expressão gestos de leitura, como é próprio à análise de discurso, e no meu caso específico *gestos de interpretação*, estamos pois fazendo da leitura, e da interpretação, um ato simbólico dessa mesma natureza de intervenção no mundo. Uma prática discursiva. Lingüístico-histórica. Ideológica. Com suas conseqüências. Com efeito, pode-se considerar que a interpretação é um gesto, ou seja, ela intervém no real do sentido (2004, p.84).

Os sentidos produzidos no interior do DA, sejam eles pela via de imagens, de sons, de movimentos ou palavras, são gestos de interpretação de acontecimentos outros que podem estar filiados a diferentes formações discursivas, e ainda, produtos de discursos outros.

São as características do DA em confronto com as características desses outros discursos que determinarão os efeitos de sentido do artístico, reforçando os processos discursivos, predominantemente, lúdico e polissêmico, sem contudo se fechar ao movimento parafrástico, mas constituindo-se no confronto. Esse processo é o que chamamos do acontecimento próprio do DA, é o ponto de tensão entre o mesmo e o diferente, o estranhamento. A contradição.

Dentre as discussões até hoje delineadas, tanto na teoria da arte, quanto na crítica de arte, encontramos a apropriação da denominação discurso em várias instâncias: discurso de arte, discurso sobre arte, discurso da crítica de arte. Mas, e sobre o DA? Sobre a obra de arte enquanto dizer? Ao formularmos tal conceito, compreendemos o DA como, fundamentalmente, polissêmico, tecido no movimento, no deslocamento, na falha, e, por isso, predominantemente lúdico. E é justamente o funcionamento do DA que pretendemos apontar em nosso *corpus* de análise: o material audiovisual.

Todo o vídeo é tecido, como já apontamos antes, em meio a um bólido de sentidos e, como é próprio dos dizeres contemporâneos, sua tessitura se dá na imbricação material (do som, da gestualidade e da imagem). No entanto, vamos optar por realizar um recorte pela materialidade significante da imagem, tentando trabalhar as noções de intertexto e interdiscurso

na/pela memória da imagem, e, neste movimento de análise, buscar o funcionamento do DA do/no vídeo, uma relação de imbricação material entre memória e texto, ou seja, entre a intertextualidade e a interdiscursividade.

> O sujeito se constitui pelo "esquecimento" daquilo que o determina. Podemos agora precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apoia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, descrita mais acima, enquanto "pré-construído" e "processo de sustentação") que constituem, no discurso do sujeito, os *traços daquilo que o determina,* são reinscritos no discurso do próprio sujeito (PÊCHEUX, 1997, p.163). (...) Propomos chamar de interdiscurso a esse "todo complexo dominante" das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas. (PÊCHEUX, 1997, p. 162)

Segundo Orlandi, "é também o interdiscurso, a historicidade, que determina aquilo que, da situação, das condições de produção, é relevante para a discursividade". É nesse sentido que o interdiscurso pertence à ordem do 'saber discursivo'. Esse saber é afetado pelos esquecimentos que fazem parte da constituição do sujeito discursivo. Ainda para Orlandi,

> Para que a língua faça sentido, é preciso que a história intervenha, pelo equívoco, pela opacidade, pela espessura material do significante. Daí resulta que a interpretação é necessariamente regulada em suas possibilidades, em suas condições. Ela não é mero gesto de decodificação, de apreensão do sentido. A interpretação não é livre de determinações: não é qualquer uma e é desigualmente distribuída na formação social. Ela é "garantida" pela memória, sob dois aspectos: a. a memória institucionalizada (arquivo), o trabalho social da interpretação onde se opera que tem e quem não tem direito a ela; b. a memória constitutiva (o interdiscurso), o trabalho histórico da constituição do sentido (o dizível, o interpretável, o saber discursivo). O gesto de interpretação se faz entre a memória institucional (o arquivo) e os efeitos de memória (interdiscurso). Ser determinada não significa ser (necessariamente) imóvel (ORLANDI,1999, p.49).

Por isso, a noção de interdiscurso nos é cara, pois é um conceito que especializa o gesto analítico frente à outras abordagens teóricas. Esperamos mostrar, por meio do funcionamento discursivo, como efeitos de memória (o interdiscurso) deixam suas marcas no dizer, nos efeitos de sentido que a imagem provoca. E, assim, demonstrar que não se trata, como pensamos comumente, de uma ordem da materialidade física (se é imagem, gesto, som ou palavra), e sim, da ordem da materialidade discursiva (sócio-histórica-ideológica). O interdiscurso determina o funcionamento do intradiscurso.

Deparamo-nos, neste *corpus*, não apenas com a imbricação da língua (marcada no início do filme por personagens que falam diferentes línguas em frente à mesma imagem), mas de linguagens, visto que temos aí, simultaneamente, a imagem, o som, a gestualidade, mediadas pela tecnologia. Ou seja, a linguagem audiovisual se constitui na imbricação de linguagens. Dessa forma, aqui se delineia uma das questões importantes, considerada quanto ao processo de tecedura e tessitura do vídeo.

Interdiscurso e intradiscurso funcionam na imbricação material entre a memória e o texto (matéria significante). Assim, instala-se um movimento polissêmico/ policrômico no jogo entre imagens fixas e móveis que mobilizam o interdiscursivo.

O caráter intertextual se apresenta nos recortes das imagens pelo movimento de paráfrase das formas. As formas são parafraseadas no texto-imagem, ora por um detalhe na composição, ora por um movimento de câmera. Igualmente, esses procedimentos também nos remetem ao interdiscurso reforçado pelos procedimentos de corte e sobreposição. Temos a consciência da imbricação material deste *corpus* e que, portanto, o som também significa. Existem muitos desafios pela frente e uma necessidade ímpar de aprofundar a análise em diferentes materialidades.

Pensar nos efeitos de determinação do interdiscurso no intradiscurso é pensar no movimento dos sujeitos e na inscrição e circulação de sentidos, uma vez que estrutura e funcionamento do intradiscurso constitui-se, por um lado, em recortes do interdiscursivo. E, como vimos no capítulo quatro desta tese, quando pensamos no funcionamento artístico temos a inscrição do poético e do estético e, por extensão, os funcionamentos da poiésis e da estesia. Assim, não podemos simplesmente nos apropriar destes conceitos para proceder à análise. Trata-se primeiramente de deslocar tais conceitos considerando os procedimentos analíticos no batimento com a materialidade analisada. Por conseqüência, pensamos nas noções de Tessitura e Tecedura enquanto lugares possíveis do entremeio artístico e analítico. De certo modo, tais noções são recortes feitos por meio do dispositivo analítico da AD para que possamos dar conta de pensar as condições de produção das interpretações do artístico, porém não do lugar da estética e da poética especificamente, mas de um lugar discursivo que considera, também, o escopo da arte. Tentaremos esquematizar o que acabamos de referenciar na tentativa de explicitar o lugar de entremeio destas noções:

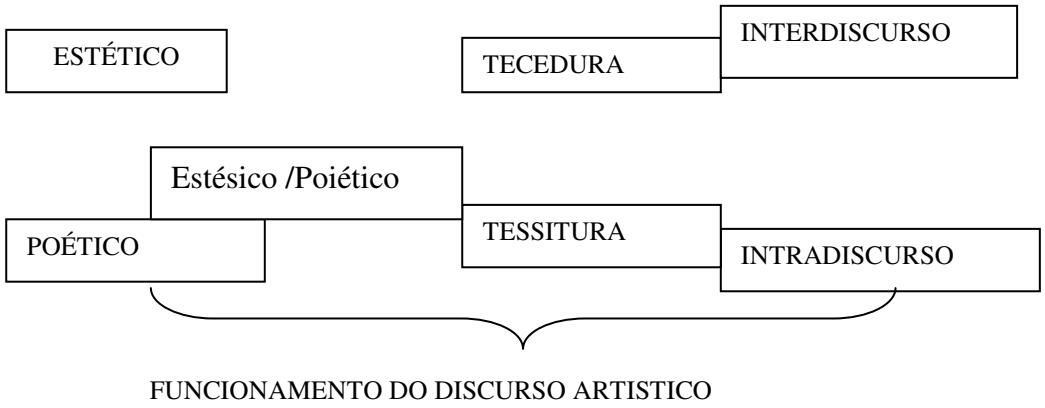


GRÁFICO 03: Do estético ao Interdiscursivo
FONTE: A pesquisadora

Passemos então, à mobilização de tais conceitos fundamentais para a descrição e a análise do *corpus*: um exemplar audiovisual contemporâneo inscrito no gênero cinema de poesia e, nele, o funcionamento do DA, historicizando tal formulação.

6 A TECEDURA E A TESSITURA DO DISCURSO ARTÍSTICO DO/NO ENIGMA DE UM DIA OU DE MUITOS...

Orlandi nos ensina que o sentido é errante e o sujeito itinerante[66]. É na errância dos sentidos e no possível itinerário de sujeitos (a personagem, o cineasta, o analista e o espectador) que esse gesto de análise se inscreve. Acreditamos que, enquanto sujeitos, estamos às voltas com a linguagem, seja qual for sua materialidade.

Nosso gesto de análise debruça-se sobre a imbricação material de um dizer audiovisual contemporâneo[67], com o intuito de compreender seu funcionamento e, nele, que memória discursiva é recortada.

Nosso percurso partiu de noções discursivas como Paráfrase e Polissemia em Orlandi (1995); Policromia em Souza (2001), Arquivo e Interdiscurso em Pêcheux (1982). E, ainda em Orlandi, dos modos de funcionamento do Discurso (Autoritário, Polêmico e Lúdico) para, a partir destes, formular a noção de Discurso Artístico (NECKEL, 2004) enquanto predominantemente lúdico, polissêmico e ancorado num conjunto de diferentes materialidades significantes, no qual, pelo seu modo de funcionamento, se expõe amplamente o sujeito ao jogo polissêmico dos sentidos, num funcionar incessante de memória(s). O Lúdico é que opera nesse lugar no qual não se precisa 'resolver' o outro em relação ao um, ou sobrepor. No artístico a memória pode continuar ali funcionando, deslizando sentidos, num processo de reconhecimento e estranhamento materialmente imbricados.

Circundar os efeitos de paráfrase no funcionamento ou funcionamentos do DA é buscar o rememorado. Buscar o dito (e no caso de nosso *corpus* de análise, o visto, o sentido), os elementos da fruição de/em outro lugar. É "tocar" no interdiscursivo. Ao mesmo tempo, aquilo que "vale", que ressoa, que frui, é justamente, o que nos escapa.

É esse o funcionamento próprio do DA. Aquilo que nos "pega" é, ao mesmo tempo, aquilo a que não temos acesso. Aquilo que passa pela rachadura, pela fresta da muralha significante que pretende reter o sentido. O DA consegue espalhar seus sentidos pela rachadura e

[66] Uma referência ao texto Efeitos do Verbal sobre o Não-Verbal de 1995 publicado na Revista Rua nº1
[67] Trata-se do curtametragem do cinema de poesia de 1996 de Joel Pizzini intitulado "*Enigma de um Dia*".

estabelece o jogo, por meio uma leitura feita na/pela intersecção dos sentidos: na memória de imagens (fixa e móveis), na gestualidade e na sonoridade.

O conceito de Policromia de Souza nos é importante na medida em que nos permite pensar na imagem em sua natureza heterogênea. "Essa cor-relação se faz através de operadores discursivos não verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmera, luz e sombra, etc." (2001, p.81). A autora pensa, por esta noção, a possibilidade de se interpretar uma imagem por outra, a partir de sua própria textualidade. Souza nos aponta ainda que

> O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo **eu** na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra. Por isso, a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc, os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais. Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. (Disponível em: http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm setembro de 2004)

No entanto, consideramos que a "textualização" fílmica possui um funcionamento particular que se dá na imbricação das diferentes materialidades significantes, incluindo outras imagens. Dessa forma, é preciso que lancemos mão de outros conceitos que possam se debruçar sobre a estrutura e funcionamento de práticas discursivas fundadas na/pela imbricação de matérias significantes. Neste contexto, buscamos nos conceitos de Tecedura e Tessitura, tal sustentação.

Tomamos por Tecedura o tecer dos dizeres no discurso, na trama dos sentidos. A tecedura está no jogo polissêmico e no interdiscursivo. A Tecedura estaria mobilizando uma memória que atravessa e constitui a materialidade discursiva. A Tecedura é constituída no movimento da heterogeneidade. Ressaltamos que estamos tratando, aqui, da heterogeneidade discursiva, tal como pensada por Gallo (2001), que realiza um deslocamento da noção de Authier. Esta autora

fala de uma heterogeidade no nível enunciativo e classifica em dois níveis: heterogeneidade constitutiva e mostrada (marcada e não marcada). Já a heterogeneidade no nível discursivo "trabalha com as noções de formação discursiva e pré-construído. Se por um lado, a relação do sujeito com a heterogeneidade constitutiva é sempre uma relação de denegação, por outro lado, sua relação com a heterogeneidade mostrada é sempre fruto de um breve instante de consciência 'fantasmagórica' em relação à heterogeneidade constitutiva." (GALLO, 2001, p.65)

A Tecedura está na trama dos discursos, no espaço das redes de memória, espaço próprio das heterogeneidades discursivas e da contradição.

A noção de tecedura é cunhada na imagem metafórica de uma teia, numa teia invisível que nos envolve por completo. E, é nessa teia que somos tecidos discursivamente. No caso da imagem, Tecedura representa a rede de filiações da memória a outras imagens e/ou materialidades, às quais nem sempre temos acesso, pois tal teia é tramada pelos esquecimentos constitutivos (1 e 2) formulados por Pêcheux.

E, tomamos por Tessitura, a estrutura da própria das diferentes materialidades discursivas ancoradas no artístico em seus modos de funcionamento. Tomamos metaforicamente Tessitura do conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual/ verbal). A tessitura se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva.

No caso da imagem (e, no nosso foco de análise, o audiovisual) seria sua forma de composição/textualização. Dito de outro modo, mobiliza uma memória de arquivo, que, por meio de suas marcas, torna possível uma identificação de sua estrutura de dizer. Ressaltamos que cada matéria significante possui uma tessitura particular, por isso, um elemento de linguagem não pode simplesmente ser tomado por outro durante o processo de análise. Os critérios de análise precisam estar atentos às diferentes tessituras da matéria significante.

Acreditamos ser, no movimento/batimento entre Tecedura (fios entremeados das redes de memória formada por diferentes materialidades) e Tessitura (modo estrutura da matéria significante) que a imbricação material produz sentido. Cabe ressaltar que, quando falamos em imbricação material estamos falando da relação: matéria histórica e matéria plástica (forma, estrutura da linguagem), pois pensamos sempre na relação estrutura – acontecimento.

Desta forma, a perspectiva discursiva na leitura/interpretação de imagens e/ou na produção artística é capaz de dar conta produtivamente da compreensão da produção e de deslocamentos de sentidos presentes em materialidades singulares como o audiovisual.

Compreender o funcionamento da Tecedura e Tessitura da imagem audiovisual, na perspectiva discursiva, é mais do que uma descrição compositiva da textualização fílmica e de seus recursos tecnológicos. É a mobilização do discurso em sua estrutura e acontecimento, como nos ensinou Pêcheux.

Como vimos no percurso teórico durante a formulação desta tese, foram inúmeras as tentativas de análise de produções artísticas e fílmicas que lançaram mão de aparatos lingüísticos para explicar sua textualização. Este é o ponto crucial de diferença entre outras perspectivas teórico-analíticas e a AD. A AD preocupa-se com a materialidade discursiva, seja ela verbal, visual, sonora, gestual ou, ainda, a imbricação destas e de outras, sem, contudo, deixar de atentar para as singularidades dos funcionamentos.

Como nos ensina Orlandi, são muitos os modos de significar. O próprio Pêcheux textualiza em seu "*Estrutura e Acontecimento*" o que ele chama de *materialidades discursivas*: "implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano e com o ordinário do sentido" (2006, p.49). Ou seja, materialidade discursiva sustenta toda e qualquer produção simbólica embrenhada no cotidiano dos sujeitos.

Temos, no vídeo[68], uma materialidade ao mesmo tempo visual, sonora, gestual e verbal, que nos provoca esteticamente de forma diferenciada. Aguçam-nos mais de um dos sentidos ao mesmo tempo. Como esses efeitos de sentido nos provocam? O que nos desestabiliza? Qual a posição de espectação/interlocução que assumimos?

Nunca é demais lembrar que a desestabilização própria das produções contemporâneas e a cultura multimidiática como acontecimento do nosso século, compõem uma realidade dotada de complexidades. Aumont muito bem nos lembra que: "Cinema, arte contemporânea: é, portanto, a um só tempo, uma questão de estética e uma questão histórica" (2008, p.79). Mesmo se referindo

[68] O vídeo, como uma das formas contemporâneas de produção de sentido (principalmente os curta-metragem e os vídeos categorizados como vídeos experimentais), nos toma em meio ao bólido[68] de materialidades expressivas. É preciso considerar que já funciona, nas condições de produção e circulação do vídeo, uma memória do moderno/contemporânea.

a uma questão estilística, na esteira de sua observação está a questão incontornável, e que muito nos interessa, da imbricação material.

Nosso gesto de análise é um gesto de leitura realizado na intersecção: intertexto e interdiscurso, na imbricação material.

Tematicamente, o filme que analisamos toca as questões de memória e imagem tal como discutidas no texto de Pêcheux "O Papel da Memória". Retomemos aqui essa passagem do texto. Segundo o autor, "A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura" (1999, p. 55). Dito de outro modo, a imagem fílmica tomada enquanto materialidade discursiva não pode ser vista como transparente, detentora de todos os sentidos em si mesma, e sim, precisa ser tomada em sua opacidade, em sua incompletude, em seu jogo polissêmico.

Comungamos com a postura teórica de Souza quando a autora nos chama atenção para o modo de trabalhar com a imagem na AD:

> procuramos entender como uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar(3). Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada "leitor". O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo "administrada" em várias instâncias. (Disponível em http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm acesso em setembro de 2004)

E é perscrutando a tessitura da imagem fílmica, que conseguiremos apontar os fios de sua tecedura. Passemos, então, à descrição e análise dos recortes em *Enigma de Um Dia*.

6.1 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA MATERIALIDADE DISCURSIVA

6.1.1 Sequência fílmica inicial: apresentação do Enigma, primeiro movimento

No início do vídeo temos uma sequência[69] de frames iniciada com *blackout*, aos poucos vai sendo apresentada a produtora do filme, retornando paulatinamente o *blackout,* e novamente repete-se o movimento de revelação, que vai desvelando lentamente a imagem de uma face, um rosto humano esculpido em uma superfície rochosa. Tal escultura em alto relevo - já tomada pela ação do tempo - possui marcas das ações da natureza (o desgaste na pedra, pequenas rachaduras, o fungo, o limo, etc.).

Essa imagem surge no filme como que metaforizando a imagem de uma Esfinge. Novamente o movimento de opacidade e revelação. Apaga-se por completo a imagem do rosto esculpido e surge, então, o título "*Enigma de um dia"*.

Trata-se de uma escrita em branco sobre o fundo preto, toda em letras minúsculas. Todo este movimento de opacidade e revelação reforça a produção do efeito de sentido de Esfinge, acionando em nossa memória os efeitos de sentido de enigma que ressoam na história da arte antiga.

Souza (2001) nos diz que o arquivo de imagens contribui para o texto-documental na produção dos discursos sobre, por isso, acessando o arquivo do preto e do branco é possível acessar a recursividade desses valores tecidos sócio-historicamente.

Sequência 01: Frames de abertura
Fonte: Pizzinni 1996

[69] É relevante ressaltar que para fins de escrita, neste texto, não inserimos toda a sequência exata de frames do filme, pois, menos de um segundo de imagem em movimento requer uma longa sequência de frames ("imagens fixas", "fotográficas" da cena filmada). Dessa forma, selecionamos uma "sequência" que procure demonstrar/ilustrar nossa descrição. Para o intervalo de uma imagem de frame aqui selecionada há, pelo menos, uns vinte ou trinta frames que compõem o movimento de uma fotografia para outra.

A semiótica diria que temos um signo-cor (no caso, um valor[70] – o preto), seguido de um signo icônico - a imagem, que por sua vez é seguido de um signo verbal - uma frase. Tal articulação signica provoca um efeito de que o espectador está prestes a resolver um mistério. Porém, é preciso considerar que tal articulação signica precisa de condições de produção históricas e sociais para se estabelecer. Por isso, não se trata do signo sobre si mesmo ou dele em um sistema fechado, e sim de uma relação.

Dessa maneira, ao pensarmos em uma dimensão discursiva, mudam as formas pelas quais compreendemos o processo de construção de sentidos. Entendemos que sujeitos e sentidos se constituem constituindo-se. Trata-se de uma relação de imbricamento material: sócio – histórica e ideológica.

Desta forma, só é possível uma articulação signica, quando algo ressoa na memória[71]. Ou seja, só faz sentido porque já há um sentido. Iniciamos pela cor. Há um funcionamento do sentido de preto em nossa sociedade ocidental cristã, do qual se faz possível emergir os sentidos de luto, escuridão, cegueira, censura, interdição, mistério, enigma, etc. "*Onde era escuridão, fez-se a luz!*" Isso ressoa no movimento fílmico de censurar (de tornar opaco) e desvelar, que vai do preto à aparição dos *letterings* e das imagens. O que estamos tentando mostrar, é que pela intervenção da história e pela intervenção do funcionamento social, o "preto" vem carregado de sentidos. Então, muito mais que um procedimento técnico, o *blackout* é, antes, um dito: - 'algo está prestes em se revelar'. Trata-se de uma posição material, e não apenas um recurso técnico.

O que queremos ressaltar aqui, é que a articulação religião, política, científica é uma articulação histórica. São por esses sentidos circulantes que se inicia a leitura do filme. A idéia de descobrir algo. Essa idéia é reafirmada em seguida pela nomeação do filme: "Enigma de um

---

[70] Há uma infinidade de estudos sobre as cores que remontam desde os filósofos gregos, passando pelo desenvolvimento da química e da física (cor pigmento e cor luz) e, é claro, da história da arte, temos ênfases perceptivas e culturais para o estudo da cor. Em linhas gerais, a partir do círculo da divisão das cores nas teorias da composição, o preto e o branco não são cores, e, sim, valores, ao passo que um é a ausência de cor e o outro é a articulação possível de todas as cores. A partir da lei correta da refração, em 1637-8, no *Discours de la méthode*, de René Descartes (1596-1650), Isaac Newton (1642-1727) se empenhou no estudo da refração da luz e realizou, em 1666, a decomposição da luz branca em sete cores principais (vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, anil e violeta), cada uma com um comprimento de onda ou grau de refringência correspondente (GUIMARÃES, b. 2000, p. 8).

[71] Segundo Souza (1998) "há elementos de imagem que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmara (quase sempre associado à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luzes, etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas) que atribuem ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade." (Disponível em: http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm setembro de 2004)

dia" escrito em branco, nesse espaço preto, sendo que aos poucos a escrita vai se dissipando até sumir por completo. Todo esse funcionamento joga com a questão de claro e escuro, produzindo deslocamentos.

O preto não é a grafia como nos padrões visuais, o preto é o espaço, o espaço do enigma. Já o branco que é a grafia, é também o espaço onde surgem as imagens, as letras e as cenas do filme.

Após um novo *blackout* há um corte, e... - estamos em uma sala de exposição, clara, ampla e branca. Seguimos para o enigma demarcado visual e oralmente. O espaço preto/branco, que materialmente funciona como um sinal de alerta e de apresentação do *Enigma,* dá lugar a uma cena de fundo branco, e nela desenhada uma sala de exposição de arte, onde corpos coloridos de diferentes figurinos transitam e murmuram sem parar. Salvo um ponto de convergência/divergência e mistério que se desenha frente a nós, espectadores, no plano central/frontal da cena fílmica, em primeiríssimo plano. Ainda não sabemos o que é esse ponto. Tal sequência fílmica, chamaremos: *TORRE DE BABEL.*

6.1.2 O Enigma sustentado pela Torre de Babel: segundo movimento

Um homem, na parte central da tela, olha em nossa direção, sem desviar o olhar vai se movendo para a direita até sair. Pelo mesmo lado, mais recuado, entra uma moça e em seguida um homem e assim sucessivamente outras pessoas.

Na parte inicial do filme o que temos são diferentes pessoas, com diferentes línguas, que "olham" a mesma imagem. A mesma imagem? São também diferentes imagens que se colocam frente a elas e a nós, na tela. Ainda não sabemos o que as personagens olham. Queremos entender o que falam. Esperamos que a imagem vista pelas personagens se "revele" imediatamente. E, esperamos isso, porque necessitamos apreender a linguagem, fechar o sentido (como se isso fosse possível). Não entendemos o que elas olham, nem tampouco, o que elas falam. Como diria Pêcheux, temos aqui "o equívoco como fato estrutural implicado na ordem pelo simbólico." (2006, p.51). Esperamos, enquanto sujeitos à/de linguagem, que a narrativa fílmica aconteça em uma sequência de fatos: com início, meio e fim. Nossa memória, enquanto espectadores de um

filme, reclama a estética clássica do cinema e, dificilmente, aloja-se no experimental do contemporâneo. Ou seja, esperamos que uma história aconteça, e ainda, que diálogos sejam compreensíveis.

Nesta seqüência de cenas, o cineasta nos provoca ao jogo dos sentidos de uma estética do cinema marcada pelo seu tempo, um tempo de *des*linearidades. E, somos tomados por esse jogo. Estamos embrenhados na tecedura do filme, que a partir desse momento não nos falará mais pela linguagem verbal, a língua que "dominamos". Dominamos? O jogo inicial do primeiro movimento fílmico vai demonstrar que não.

A ludicidade do DA nos arrebata, e, deste momento do vídeo em diante, "correremos" atrás das imagens, buscando o efeito de fecho para os sentidos que nela circulam, na tentativa vã de desvendar o Enigma.

Neste in-domínio da linguagem, uma imagem se sustenta no/pelo interdiscurso e na imbricação material de palavras e imagens em movimento, na tessitura do vídeo. A imagem da "Torre de Babel". O funcionamento emaranhado da tessitura das imagens, palavras e sons, reclamam a tecedura. A tecedura funciona pela memória discursiva, enquanto pré-construído, o interdiscurso que sustenta a seqüência das cenas. E mesmo que a ela não tenhamos acesso, é no funcionamento histórico que a imagem "*Torre de Babel*" é um já-lá, na opacidade da seqüência das cenas. Ela funciona em nossa in-compreensão de sentidos.

No primeiro momento, temos o desfile de outras línguas frente ao espaço que visualizamos: o francês, o português, o italiano, e o "silêncio"[72]. Em certa medida, temos um tipo de heterogeneidade mostrada não marcada. A imagem da *Torre de Babel* circula no movimento da memória implicada nos idiomas que ouvimos e nem sempre compreendemos.

Pêcheux, em seu texto "*La langue introuvable*", nos lembra que o mito de Babel apresenta a divisão das línguas que coincide com o começo do estado unitário. No filme "Enigma de um Dia", essa impossibilidade do único trabalha no espaço de imbricação material e o faz recorrendo a essa imagem ausência-presença no/pelo interdiscursivo. Mesmo que não tenhamos a imagem materializada em sua composição visual, temos visualmente e auditivamente diferentes idiomas desfilando em frente aos nossos olhos. Nem mesmo temos acesso visual à imagem que eles estão vendo. Chegamos a nos perguntar se eles não estariam olhando para nós, que estamos em frente

da tela de exibição do filme. Tampouco apreendemos o que eles falam em seus idiomas. A impossibilidade do uno, do fechamento de sentido, funciona na tessitura fílmica pela imagem a que não temos acesso. Pelo in-domínio do idioma e, até mesmo, pelo silêncio verbal de algumas personagens que apenas param e nos olham indefinidamente, incluindo a personagem principal: o vigia.

O inatingível que funciona mais fortemente é essa imagem visualizada pelas personagens, possivelmente a imagem de um quadro (a julgarmos que estamos em uma sala de exposições). Não temos acesso à imagem do quadro, nem mesmo a imagem-memória que tornou possível o pintor dizer o quadro. Nós, espectadores, vemos um filme, e ao mesmo tempo não temos acesso à imagem visualizada. E quais são nossos acessos permitidos? Neste ponto somos convocados ao jogo que o cineasta propõe.

Deparamo-nos, aqui, não apenas com as fronteiras de língua, mas com a posição fronteiriça de diferentes materialidades balizadas pela imagem em movimento e sob a mediação tecnológica.

A "Torre de Babel" nos coloca frente a tal imbricação. Que língua falamos? Ou não falamos? O francês, o italiano, o português, etc. A língua da qual somos falantes, sempre a compreendemos? Ou ainda, simplesmente não falamos e permanecemos em silêncio. O silêncio não fala? É este emaranhado de situações que se textualiza na seqüência de imagens.

Retomemos a descrição da sequência.

Num salão amplo e branco de exposições qualquer, alguém que passa, olha, permanece em silêncio e sai. O que ouvimos são balbúrdios, sons desconexos, tal como sussurros. A tomada revela alguém olhando em nossa direção com uma expressão interrogativa, porém, serena. Esta mesma personagem será retomada novamente durante o filme, também em "silêncio". Nas seqüências em que aparece, esta personagem possui um olhar in-definido e fugidio, e, em certa medida, reflexivo. Este olhar parece esboçar no rosto da personagem uma permanente expressão de interrogação. Em sua breve, porém lenta e densa passagem pelo quadro/câmera, a personagem está numa posição interrogativa, tanto quanto a nossa frente ao filme. Outras pessoas atrás desse homem também olham outros quadros, talvez mais demoradamente, como a sequência da cena nos demonstra. Quadros aos quais também não temos acesso, porém que não nos intrigam da

---

[72] Pretendemos, mais à frente, analisar o fato da ausência de palavras e a posição "silenciosa" da personagem principal e de outras personagens secundárias. Tomaremos como norte as análises de Orlandi sobre as formas do

mesma forma, pois não estão sendo "visualizados" em nossa direção, como o quadro/câmera à nossa frente. É como se nós, espectadores, pelos olhares das personagens, fôssemos colocados em primeiríssimo plano na filmagem.

IMAGEM 07: Primeira Personagem a olhar para o ponto frontal
Fonte: Pizzini 1996

Na seqüência, outras pessoas se aproximam: uma mulher com uma blusa amarela que passa olhando e sai sem desviar o olhar. Na seqüência, outra mulher de óculos, seguida por um homem, também de óculos, param em frente à câmera/quadro.

IMAGEM 08: Casal falante de Francês
Fonte: Pizzini 1996

Este casal, falante do idioma francês, olha e fala algo que poderia ser traduzido como « *Isto tudo é muito imóvel !* ». Sorriem em uma atitude de cumplicidade, e desviando o olhar aos poucos, saem da frente do quadro e de nossa visão. O comentário é sobre a estrutura que estão vendo (nós espectadores do filme ainda não). Imobilidade. É o que julgam. Em uma sentença só. O homem enuncia e a mulher concorda com a cabeça. O fato de estarem em uma exposição de arte, e serem falantes de francês, emitindo uma opinião sobre o quadro, faz circular os efeitos do discurso europeu sobre arte. Uma fala francesa sobre arte não é qualquer fala. A língua mobiliza um discurso do suposto saber sobre arte, visto que a maioria das referências artísticas que temos sobre arte é européia, sobretudo francesa. O sorriso "cúmplice" no final da seqüência reforça tal

---

silêncio.

sentido. A tessitura da materialidade fílmica mobiliza significantes imagéticos, verbais e gestuais, faz circular sentidos dos dizeres sobre arte.

Em seguida, temos outras duas personagens. Dois homens (brasileiros) falantes do português, aparentando entre 60 e 70 anos, sem cessar o movimento de andar pela exposição passam pelo quadro/câmera e comentam: Primeiramente um sussurro que não se faz entender, depois: - F1: "*De Chirico, o tipo do pintor ardiloso!* (novamente um murmúrio não compreensível) *Acabou caindo na própria armadilha que ele mesmo preparou*"; F2 " *Pra mim é um fascista*[73]*!*" ; F1 "*01 X 0*." E saem.

IMAGEM 09: Dois Personagens Brasileiros
Fonte: Pizzini 1996

Em suas falas, mobilizam uma memória do fascismo, da arte, e, também, do futebol, ao terminarem com o enunciado "um a zero" – Brasil, país do futebol. Mais do futebol do que da arte. Sua conversa tematiza o lugar do falar do brasileiro, os sorrisos reforçam as observações da fala. Mas nos oferecem uma pista do *Enigma*: é a primeira vez que o nome De Chirico[74] é pronunciado. Diferentemente das personagens que os antecederam na sequência fílmica, estes

[73] Fascismo é a denominação que se dá ao regime político que surgiu na Europa entre 1919 e 1945, portanto, no intercurso das duas grandes guerras mundiais (I Guerra Mundial e II Guerra Mundial). É considerado um regime de direita e suas características básicas são: o totalitarismo, o nacionalismo, o idealismo e o militarismo. De modo geral o fascismo é identificado como o regime implantado por *Benito Mussolini* na Itália no período do pós-guerra. Contudo, ainda que a Itália seja o berço dessa ideologia, a Europa viveu sob ameaça de expansão deste regime durante toda a década de 1930. O fenômeno fascista estendeu-se para outros países europeus como Espanha (Francisco Franco), Portugal (Salazar), entre outros. Por Francisca Socorro Araujo in: http://www.infoescola.com/historia/fascismo/ acesso em 21/09/2009.

[74] De Chirico é fundador da pintura metafísica. Suas obras representam o que ele chama de "nostalgia do infinito". As marcas de De Chirico ressoam no surrealismo, muito embora diga claramente não ser um artista surrealista. Sua busca na pintura metafísica é extrair dos cenários arquitetônicos adornos clássicos, sombras e perspectivas incoerentes, composições com objetos do cotidiano, sugestão da presença humana em forma de manequins e estátuas clássicas, que provocam um clima de mistério solidão, um ambiente provocador, que surpreende o observador com imagens indecifráveis. Para o historiador Gombrich, a questão maior da obra de De Chirico é captar a sensação de estranheza, o inesperado, criar uma atmosfera enigmática. Para esse efeito elabora luzes ilusórias que provocam longas sombras projetadas, inspira-se na arquitetura histórica das cidades européias. Cores, formas, linhas, códigos de linguagem a serviço do imaginário do artista. (UTUARI, 2006:05)

não ficam inteiramente de frente para o quadro câmera. O homem mais alto de camisa azulada e casaco em tons de ocre, que aqui chamamos de F1, retira os óculos para reconhecer o nome De Chirico, e os recoloca para formular sua opinião, não sobre a obra, mas sobre a personalidade do pintor. O F2 retoma o diálogo exatamente da fala do seu amigo sentencionando: "*Pra mim é um fascista!*" Novamente o comentário é sobre as possíveis posições políticas do artista e não sobre sua obra. Comentários recuados sem envolvimento com a pintura em questão e posturas corporais que reforçam o "não envolvimento" com o que vêem. Produzindo um efeito de que, se olhassem detidamente para a pintura, poderiam compartilhar, ou até mesmo, envolver-se com a postura política do pintor. Tal diálogo traz o rememorado dos acontecimentos políticos e até mesmo os efeitos de uma censura: o do "não envolver-se". Melhor falar de futebol e terminar o diálogo em "*01 X 0*"; do que de fato preocupar-se com os ditos e os interditos de uma pintura fascista. Melhor ainda, fazer isso em meio a sorrisos, pois amenizam o peso da história.

Não estamos aqui propondo uma análise dos regimes totalitários da Itália, ou mesmo do Brasil, estamos mostrando, apenas, como tais marcas históricas circulam. E ainda, que a arte não se produz à margem da história. Mais adiante, nos deteremos um pouco mais na análise do quadro de De Chirico, que homônimo do filme, o perpassa e o tematiza. Para essa análise, é preciso que consideremos o cenário político contemporâneo do pintor.

Na sequência, uma guia de exposições de arte, falante do Italiano. A Guia fala algo, como apresentando o quadro como uma expressão importante da arte italiana, cuja temática retrata o vazio, um vazio que reclama muitas coisas. Aqui, retoma-se o sentido europeu de entendedores da arte, nesta sequência reforçados. A personagem em questão é uma guia de museu, ou professora de história da arte. Fala em tom de ensino, possivelmente para um público "leigo". Seus ouvintes param, olham para o foco da câmera (pelos olhos da guia/professora) e saem determinados por aquilo que lhes é "explicado". É a mulher - que fala em italiano - que determina o tempo de observação do grupo (como na maioria das visitas guiadas, um tempo curto). Em três frases a mulher resume a pintura do artista. Uma pintura que presumimos, mas ainda, não visualizamos.

IMAGEM 10: Guia de museu/turismo falante de Italiano
Fonte: Pizzini 1996

Este conjunto de comentário de "notório saber" sobre arte e política encerra, enquanto falas verbais, os diálogos entre personagens no filme. No restante do vídeo, o que teremos são sons e/ou murmúrios, e não mais o uso da palavra, apenas som e imagem. Murmúrios são retomados como sons de fundo.

E, nós espectadores, também ainda não temos acesso ao que eles vêem. Estamos desenhando em nossa mente uma imagem a partir do que ouvimos daqueles que vêem. É como se o mito de Babel e o mito da Caverna funcionassem conjuntamente frente aos nossos olhos. Estamos no espaço da in-compreensão e da incompletude.

Mas temos ainda uma última parte desta seqüência: - o vigia da exposição (a personagem principal). Ele passa, olha, olha novamente, fixa o olhar e pára em frente à câmera. Inicia-se a narrativa imagética do filme.

Instala-se, na seqüência que acabamos de descrever, a velha questão das artes visuais, tematizada, principalmente, a partir de Velásquez: - quem está olhando quem? O quadro barroco é aqui remontado *frame* a *frame*, num movimento de intertextualidade, visto que na mesma sala de exposição, ao fundo, assim como no quadro de Velásquez, há uma porta aberta com silhuetas entrando e/ou saindo.

IMAGEM 11: Reprodução do quadro de Velásquez "*As meninas*" 1656.
Madri, Museu do Prado
Fonte: Gombrich, 1975

E este movimento de intertextualidade e interdiscursividade com a arte pictórica será uma constante no decorrer do filme, como pretendemos enfatizar no restante da análise.

No filme, tais personagens não só supostamente nos olham, como falam conosco em suas línguas. Conosco? Ou com o quadro? Qual quadro? Ou, ainda simplesmente, com o foco da câmera. Não sabemos do que se trata, somos apenas "espectadores" assistindo a um filme. A personagem de Villar[75], tal como a infanta (do quadro acima), nos olha profundamente, olha para algo ao qual não temos acesso, mas olha profundamente, algo retém sua atenção. Um argumento muito bem construído pelo cineasta, frente à tematização de seu filme. Sua personagem principal é um vigia do museu. Vigia é aquele que vigia, aquele que olha, observa, fica de guarda, etc. Enfim, aquele que vê[76]. Um efeito de fecho que marca fortemente essa tomada é que o *close* se acentua sobre a personagem, como que "jogando" seu olhar sobre nós, quando, na verdade, ele olha para uma tela a que não temos acesso e que, no jogo do movimento de câmera, nos acessa.

IMAGEM 12: Personagem principal fixando a atenção no ponto frontal.
Fonte: Pizzini 1996

Somente no final do filme (nos últimos minutos) é que se revela visivelmente a imagem do quadro homônimo de De Chirico. E nos é revelado pelo olhar compartilhado da personagem com o espectador. No entanto, o quadro (assim como outras produções artísticas) será parafraseado durante todo o filme no itinerário da personagem principal, num lento movimento de revelação, de uma forma que, enquanto espectadores, vamos tendo acesso ao quadro pelo interior dele mesmo. Nosso olhar percorre cada detalhe de sua superfície, mesmo que não saibamos que nosso percurso é sobre o quadro de De Chirico. O cineasta nos envolve no jogo sem explicitar as regras.

[75] Ator principal
[76] Este efeito de sentido "aquele que vê" é apresentado em uma das últimas sequências fílmicas, na qual a tessitura da imagem parafraseia um quadro de Magritte. Retomaremos tal descrição ao final desta análise.

Abaixo, revelamos o quadro, para que no percurso da análise possamos compreender os efeitos de sentidos que circulam nas seqüências fílmicas.

IMAGEM 13: "*Enigma de Um Dia" De Chirico*(1914)
Óleo sobre tela – 80 X 100 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea USP
Fonte: Utuari, 2006, p.8

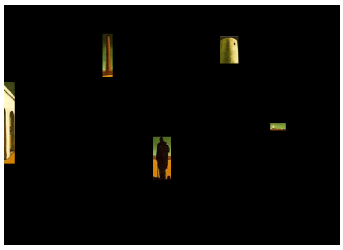


IMAGEM 14: Detalhes
Fonte: Adaptação – a pesquisadora

IMAGEM 15: *Frames*/detalhes do quadro no filme
Fonte: Pizzini 1996 adaptação – a pesquisadora

> Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la (MANGUEL, 2001, p.25).

Esta é uma questão importante, tanto na obra pictórica, quanto no filme: a questão do espaço-tempo é tematizada fortemente. Isso inscreve ambos, filme e pintura, na relação imagem fixa e móvel, como se o mesmo cenário fosse possível em materialidades distintas. Por isso os elementos cenográficos tornam-se tão importantes no filme, no quadro e nas demais imagens que serão reclamadas ao longo da narrativa fílmica. Ao mesmo tempo em que o quadro homônimo é fortemente marcado, outros quadros e outros filmes são reclamadas pela memória no transcorrer das tomadas.

Na pintura de De Chirico temos a tematização do espaço em sua mobilidade-imobilidade. O quadro "*Enigma de um Dia*[77]" (1914) é uma pintura de óleo sobre tela, que mede 80 X 100 cm. Foi doada por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1963, ao museu de Arte Contemporânea da

[77] Estranhamente, De Chirico dá o mesmo nome para outro quadro que retrata a mesma cena de uma estátua, sua sombra, o muro, as torres, o horizonte e as portas em arco de uma outra perspectiva, que está no MoMA, em Nova

Universidade de São Paulo. A pintura foi trazida ao Brasil por Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade na década de 20 e permaneceu no anonimato por quase três décadas.

Tal pintura enquadra-se na classe das pinturas metafísicas[78], considerada uma forma precursora do surrealismo (nome cunhado apenas em 1924), por meio de sua reprodução de cenários oníricos. Luz âmbar e sombras misteriosas desenham bem tal atmosfera.

No espaço pictórico da imagem encontram-se representados o trem, a torre, a chaminé, as arcadas e a praça deserta (ou quase deserta). Distantes, a presença de duas minúsculas figuras humanas e suas respectivas sombras localizadas à direita e ao fundo da pintura. No centro, à frente, uma estátua de uma figura humana pintada em preto sobre um pedestal branco. O amarelo e verde em contraste com o claro e escuro. O branco das construções (torre, pedestal da escultura e arcos à esquerda) reforça o efeito de contraste das diferentes tonalidades, o mesmo branco parece escapar/espirrar na fumaça do trem.

Uma composição de linhas retas, curvas e diagonais, elementos mais marcantes na pintura depois das cores dominantes; branco; oposição entre o geométrico; formas; cores preta, marrom e diferentes tonalidades, indicam a profundidade da obra; luz do sol; composição geométrica; sombras. Vemos aí, o funcionamento próprio da policromia, enquanto construções imagéticas, umas sobre as outras. Como já dissemos, as imagens representadas na pintura são: o trem, a torre, a chaminé, a praça, arcos/casas (com pouca visão, pois aparecem pedaços da construção). Presença distante, como ressaltamos, de duas minúsculas figuras humanas e suas respectivas sombras localizadas à direita e ao fundo. Uma estátua preta sobre um pedestal branco, que retrata

---

Iorque. A existência do *Enigma de um Dia* "brasileiro" não é conhecida até o final da década de 60, quando é encontrado pelos italianos num catálogo do MAC (UTUARI, 2006, p.05).

[78] Corrente pictórica italiana, que se define a partir do encontro entre Giorgio de Chirico (1888-1978) e Carlo Carrà (1881-1966) em Ferrara, 1917. Nesse momento, os pintores cunham o termo "pintura metafísica", que dá título a diversas de suas publicações. De Chirico já ensaia o novo estilo desde 1910 (*O Enigma do Oráculo*, 1910 e *A Torre*, 1911-1912), numa recusa decidida ao futurismo, tanto às suas soluções formais, quanto à ideologia política e nacionalista que ampara o movimento. A arte de De Chirico apresenta, já aí, uma face metafísica: coloca-se como exterior à temporalidade, como negação do presente, da realidade natural e social. Nada mais distante das motivações futuristas, que anseiam pela aceleração do tempo e pela transformação da sociedade. Menos que interpretar ou alterar a realidade, a pintura de De Chirico dirige-se a uma "outra realidade", metafísica, além da história. Os cenários projetados pelo pintor entre 1910 e 1915 permitem flagrar os contornos do novo estilo, que se consolidará entre 1917 e 1920. Os elementos arquitetônicos mobilizados nas composições - colunas, torres, praças, monumentos neoclássicos, chaminés de fábricas etc. - constroem, paradoxalmente, espaços vazios e misteriosos. As figuras humanas, quando presentes, carregam consigo forte sentimento de solidão e silêncio. São meio-homens, meio-estátuas, vistos de costas ou de muito longe. Quase não é possível entrever rostos, apenas silhuetas e sombras, projetadas pelos corpos e construções. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=890 Disponível em 21 de setembro 2009.

um homem com um guarda-chuva na mão. E há, ainda, a representação de um cachorro ao lado da estátua, cuja presença faz parte do monumento.

Distante, a presença de um trem na linha do horizonte, uma Maria Fumaça, a julgar por sua chaminé. Imponente, à frente do trem, uma torre (branca) com três bandeirolas tremulando, e uma pequena janela. Ao seu lado, outra torre marrom com uma grande chaminé de cerâmica. Bem ao fundo, pequenos pontilhados desenham animais no campo. Montanhas, um céu verde que contrasta com um chão marrom, e uma iluminação forte que vem da direita, reproduzindo um dia ensolarado, reforçado pelos tons escuros que reproduzem sombras.

Toda essa descrição do cenário é importante, pois este será reproduzido ao longo do filme em um movimento de intertextualidade com outras pinturas. Este cenário onírico e, ao mesmo tempo, uma retratação das paisagens italianas, marcam uma posição de dizer do pintor metafísico. A quase inexistência das figuras humanas frente a um cenário dominado pelo Estado em busca de um desenvolvimento econômico, de certa forma, é o cenário político da Itália no final da década de 10, início da década de 20.

Já em "*Enigma de Um Dia*" – o filme, temos, na tessitura fílmica, a paisagem acima descrita, porém, em movimento. Por um movimento de paráfrase, a câmera focaliza uma construção em arcos, a chaminé, a torre, o monumento em um frame de vídeo tão imóvel quanto na própria pintura.

O trem transcende a cena pictórica no vídeo, pois são mostrados movimentos dos trilhos, vagões nos detalhes, e, também, a sonoridade do trem. O espaço cujo corpo do vigia corta em diagonal.

No filme de Pizzini, é como se o pintor De Chirico fosse personificado pelo Vigia, nos levando por um itinerário no interior do quadro, provocando-nos por cenários/paisagens e objetos. Como se estivéssemos no interior da pintura, no ato de sua produção. Um passeio estético e estésico que se apresenta em forma de jogo, para que, por meio da imagem fílmica, possamos acessar nossos cenários oníricos e nossa memória pictórica. Mesmo não reconhecendo ou nomeando o quadro de De Chirico frame a frame, ainda assim, estamos percorrendo sua pintura.

> O que vemos, em seguida, é uma sucessão de planos em que aparecem as torres, as portas em forma de arco, os imensos espaços vazios, estranhas frutas colocadas em primeiro plano, cavalos, descampados, estátuas e texturas. No universo de De Chirico, o vigia, como um caminhante, vagueia num passeio onírico, atravessando espaços silenciosos, entre luz e sombra. A imagem do trem estático, numa estação sem nome,

> parece perdida em fragmentos de memória do personagem. O tempo se inverte, subverte. Torres gigantescas, rampas infinitas. Paisagens urbanas no inconsciente, ao pé de chaminés (UTUARI, 2006, p.02).

Somos, assim, lançados a um funcionamento próprio da estética metafísica: o confronto de realidades com o real. Propomos nos embrenharmos no itinerário do Vigia e jogar o jogo proposto por Pizzini, desvelando como o *Enigma de um Dia* de De Chirico, de Pizzini, de Villar (O vigia) e, por que não dizer, o nosso próprio, produzem sentidos.

6.1.3 Tessitura e Tecedura do Enigma num in-repertório imagético

Se o sujeito se constitui de esquecimentos, podemos afirmar que possuímos um in-repertório de linguagens, pois como nos ensina Orlandi, tais esquecimentos são como um ato involuntário[79] e essencial ao jogo de constituição de sujeitos e sentidos. No que diz respeito às imagens, o processo de constituição pelos esquecimentos não se diferencia em nada, pois continua sendo um processo de linguagem. Dito de outro modo, possuímos um in-repertório de imagens, seja porque selecionamos uma imagem possível dentre outras em um processo de paráfrase (esquecimento nº2), seja pela impossibilidade de inscrição em outro lugar, produzida pelo efeito ideológico elementar, que nos faz in-corporar imagens como se elas sempre estivessem já-lá, como se já pertencessem a nossa memória, como se fossem "nossas" (esquecimento nº1).

6.1.3.1 O Vigia Estesiador: terceiro movimento em busca dos fios e da tecedura

Avançando as outras cenas do filme, por uma tessitura aleatória (efeito do filme como um todo), teremos acesso a outros textos da história da arte, que se fazem presentes na construção de sentidos do/no enigma de imagens.

[79] Em "Análise do Discurso princípios de Procedimentos" 2003, p. 36.

A tessitura fílmica pauta-se em um espaço-tempo que desloca a imagem e chama à interlocução um repertório de memória-imagem do espectador. Essa alteração do tempo-espaço é própria da constitutividade fílmica.

Segundo Hauser, é "como se espaço e tempo[80] no filme se inter-relacionassem pelo fato de serem permutáveis, as relações temporais adquirem um caráter quase espacial, assim como o espaço adquire um interesse tópico e características temporais." (1998, p.972). Essa relação espaço-temporal, aliada à imbricação material dos significantes, suspende o gesto de interpretação a um nível polissêmico, por meio de suas qualidades policrômicas. É por esse movimento que imagens formam memória discursiva. Há imagens que fundam memória e há memória acessada por imagens.

Por meio do itinerário do Vigia somos conduzidos a outros cenários pictóricos, porém, acessarmos ou não tais cenários depende do repertório imagético muito particular de cada espectador. A memória de imagens é acessada por elementos particulares de qualidade icônica que operam pela semelhança da forma, no entanto, isso não tem a ver, única e exclusivamente, com o signo em si mesmo, mas com sua relação simbólica. Dito de outro modo, o significante tem uma constitutividade material física e histórica, e é pela ressonância da forma significante na história que os sentidos são possíveis.

O percurso da personagem principal é, por um lado, um percurso "silencioso"[81], se considerarmos enunciações verbais, mas, por outro lado, um percurso gritante ao considerarmos a avalanche de imagens à qual somos submetidos.

Segundo Utuari

---

[80] O conceito bergsoniano de tempo sofre uma nova interpretação, uma intensificação e um desvio. O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente de tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferençar e definir os meios dos quais a mente se move. (...) Nessa concepção de tempo quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia (...) e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na especialização do elemento temporal (...). A concordância entre os métodos técnica do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido de espírito de forma cinematográfica, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea (HAUSER, 1998, p.970).

[81] Silencioso no sentido que o filme silencia palavras em sua consonância oral, mas não silencia sentidos. Lembramos aqui de uma posição de Orlandi quanto ao silêncio: "O silêncio é assim a 'respiração' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para que o que não é "um", para o que permite o movimento do sujeito (2002, p.13).

> Falar sem palavras. Falar a si mesmo, ao outro. Arte, linguagem não-verbal de força estranha que ousa, se aventura a tocar assuntos que podem ser muitos, vários, infinitos, dos mundos das coisas e das gentes. São invenções do persistente ato criador que elabora e experimenta códigos imantados na articulação de significados (2006, p.02).

Orlandi em seu estudo sobre as "*Formas do* Silêncio" nos lembra que

> Procurando entender a materialidade simbólica específica do silêncio, pudemos alargar a compreensão de nossa relação com as palavras. Esse laço, assim compreendido, nos indica que não estamos nas palavras para falar delas, ou de seus "conteúdos", mas falar com elas. Se assim podemos passar das palavras para as imagens (relação do verbal com a metáfora), fazemos ainda outra passagem mais radical, passando das palavras para o "jogo". É nessa dimensão do significar, como jogo de palavras, em que importa mais a remissão das palavras para as palavras – desmontando a noção de linearidade e a que centra o sentido dos "conteúdos" -, que o silêncio faz sua entrada. O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio ou seu ponto de sustentação. Desse modo é o que se pode considerar que todo o discurso já é uma fala que fala com outras palavras, através de outras palavras (2002, p. 15).

Assim, para a autora, pensamento do qual comungamos, o silêncio não é a ausência, mas a presença constitutiva.

Durante o percurso do Vigia, imagens, sons, gestualidade 'roubam' o lugar das palavras e significam constitutiva e materialmente pelo silêncio dessas. No funcionamento de uma materialidade outras podem ser silenciadas. Por exemplo, no funcionamento proeminente de imagens, palavras são silenciadas no roteiro fílmico. No entanto, a inscrição da língua continua funcionando. É isso que torna o dizer de Pizzini um dizer marcado pelo horizonte da brasileiridade proposto no ideal modernista da década de 20, como veremos daqui a pouco.

Voltamos ao percurso do Vigia.

Tal percurso é tecido da intersecção de imagens (fílmica, cinematográfica e pictórica) que nos são expostas pela tessitura fílmica, realizada na imbricação material que lhe é própria. Ou seja, é a relação constitutiva do poético – poiético – estético e estésico que nos coloca nessa posição de interlocução com o filme.

Ao nos olhar atentamente no primeiro movimento do filme, o Vigia nos toma por seu olhar. Não sabemos o que ele olha, mas somos levados a segui-lo em seu percurso visual e estésico *frame a frame,* no filme. De alguma forma, compartilhamos de suas sensações, talvez pelo efeito tátil da imagem fílmica.

A personagem divide conosco seu cotidiano de imagens, sua memória de imagens e sua in-compreensão de algumas imagens. A personagem é levada a refletir durante o roteiro fílmico.

Nós somos levados a vê-lo e refletir sobre o que ele vê, e com isso, também refletimos e mobilizamos nosso próprio repertório imagético.

Abaixo temos uma pequena sequência de imagens que descreve isso. Nessa colagem de frames queremos mostrar as posições corporais e faciais da personagem enquanto nos conduz pelas intersecções de imagens. A câmera procura captar as expressões do Vigia durante seu percurso tanto à distância, quanto de muito perto.

A personagem parece refletir sobre tudo que olha, observa atentamente como se quisesse entender algo. E nós, espectadores, tentamos compreender o que ele – o Vigia – pretende compreender.

Seqüência 02: *Frames do Vigia* (Personagem Principal) em postura de reflexão
Fonte: Pizzini 1996

Estes são alguns *frames* em perspectiva, primeiro plano, *closes* e primeiríssimo plano enfocando a personagem principal do filme. Tais tomadas de posição da câmera pretendem produzir o efeito de reflexão e pensamento da personagem, no que diz respeito às imagens e sensações que a cercam. E mais uma vez, é pelo funcionamento da imagem enquanto "operador da memória social"[82], ou seja, enquanto interdiscurso, que este efeito, este dizer, se sustenta.

Em diversas passagens do vídeo outros textos da história da arte se fazem presentes, para a construção de sentidos.

No que diz respeito às posições corporais de introspecção e de observação do Vigia, estas produzem um sentido de que ele procura compreender algo. Em alguns momentos do filme sua postura é tão densa que ele parece pensar sobre todos os problemas da humanidade.

[82] Como nos ensina Pêcheux em seu texto "O papel da memória". 1999.

A exemplo do mito de Babel, no primeiro movimento fílmico, temos aqui funcionando, fortemente, a figura do Pensador.

O Pensador de Rodin[83].

IMAGEM 16: Reprodução da imagem "O Pensador" de Rodin (1840- 1917)
Fonte: blogildoblogger.blogspot.com/2007

IMAGEM 17: O pensador de Rodin Plaza del Congreso Buenos Aires
Fonte: Neckel, outubro 2008

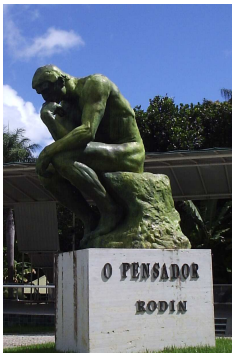


IMAGEM 18: O pensador de Rodin Instituto Ricardo Brennand – Recife PE
Fonte: Neckel, outubro 2009

> Olhando a obra de Rodin, você vê à sua frente um homem pensando, o que é referendado pelo próprio nome da obra: *O Pensador*. Porém, o mestre francês não reproduziu um homem pensando. Por quê? Veja o que diz, sobre a força dessa escultura, o poeta tcheco Rainer Maria Rilke: "Ele está sentado, perdido e mudo, pesado de imagens e de pensamentos, e toda a sua força – que é a força de alguém que se move – pensa. Seu corpo inteiro se torna crânio, e todo o sangue das suas veias, cérebro". Rilke capturou na linguagem da obra o inédito de sua fala: a metáfora do ato mesmo de pensar, que Rodin, de modo único e singular, tornou visível para nós ao esculpir, escolhendo, entre tantos outros possíveis, o gesto e a tensão corporal que eram os mais significativos, como forma simbólica do ato de pensar. Na obra *O Pensador* há signos corporais que lemos de alguém sentado à nossa frente apenas nos comunicam que há alguém pensando, enquanto na obra a imagem comunica aquilo a que a imagem se refere, o próprio ato de pensar executando-se (PICOSQUE et al, 1998, p. 43).

Assim como nossos registros de imagens da escultura diferem de um lugar de exposição para outro, a própria escultura (em suas réplicas) se coloca em posições urbanísticas diferentes, possibilitando diferentes leituras.

[83] Rodin é considerado um artista obstinado pelas formas, principalmente a forma humana. "O Pensador" se transformou em verdadeiro ícone popular da imagem de um filósofo, renovando a arte da escultura no século XIX, sua posição reflexiva, constitui-se na representação da figura humana em profunda preocupação com seu destino.

A personagem do vídeo vai estabelecer conexões com universos da imagem que só "farão" sentido, uma vez que a personagem se aproprie e se inscreva neste universo, e esse é o movimento da narrativa do filme. O "Pensador" como o já-lá. É ele, ou a imagem dele, operando como memória, que mobiliza a personagem principal, que se propõe não apenas a compreender o que vê (o quadro que nós espectadores não vemos), mas, antes de tudo, começa a perseguir o cenário visto por ele no seu cotidiano. É por meio de sua experiência estética que esse "Pensador" se transforma em um "Estesiador". Assim como nós o registramos em diferentes cidades pela própria posição que assumimos na análise.

Pizzini mobiliza essa memória do ato de pensar, e a coloca em movimento *frame a frame* nas posturas da personagem principal, como vimos na sequência de imagens acima. Os sentidos produzidos pela imagem do vídeo de o "Pensador" à personagem não se dão pela forma da estrutura da imagem (forma física Pensador = forma física da personagem), ou seja, não simplesmente ao ver alguém que pensa. Mais que um movimento de paráfrase, temos um processo de polissemia, o movimento de sentido é mais opaco, provocado pela sutileza das imagens, provocado pela inscrição do/no DA, neste caso a densidade do ato de pensar, com tudo mais que ele carrega. É como se o pensador de Rodin estivesse em movimento no Zelador de Pizzini. E nesse "pôr-se em movimento" o vídeo nos provoca. Temos ainda outra imagem evocada pelos movimentos de intertextualidade e interdiscursividade, entre a imagem fílmica e as imagens artísticas de filiação pictórica.

Justamente por não só pensar sobre o que vê, mas sentir em seu itinerário o peso das imagens que vê, o Zelador de Pizzini nos traz, além de Rodin, a imagem do *Abaporu*[84] de Tarsila do Amaral. Em confronto com o homem pensante do modelo europeu, temos um homem-corpo, todo sentidos. Seus pés e mãos gigantes em contato com o solo, seu corpo a mercê do calor do sol. Um sol que ilumina de fora toda a pintura, a julgar pelos reflexos de luz. Esse homem, bem

[84] Esta obra foi produzida por Tarsila em sua fase Antropofágica, considerada por muitos críticos um momento por "emancipação" dos artistas inscritos no movimento modernista. O quadro foi um presente ao marido, Oswald de Andrade, pela passagem de seu aniversário. "Uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da 'cabecinha-minúscula'. Em frente, 'um cacto explodindo numa flor absurda'. "*Só então compreendi eu mesma que havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando em criança, contadas na hora de dormir pelas velhas negras da fazendo. Segui apenas numa inspiração, sem nunca prever os seus resultados."* Aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago... (AMARAL, Aracy *apud* AZEVEDO, 2005, p. 23). O título da obra é uma palavra da língua Tupi-Guarani, Abaporu composto de diferentes palavras: *aba,* significa homem; *poru,* significa comer. O que nos remete a palavra antropofagia, que vem do grego: *antropos* (homem) e *fagia* (comer).

próximo ao cacto em flor, explora o tortuoso caminho da sensibilidade; seus espinhos não são visíveis, pois a pintura de Tarsila busca retratar uma imagem sem detalhes, mas os pés de seu *Abaporu* estão colados a esta planta de cenário árido, produzindo o efeito de que sentir nem sempre é confortável.

O "estesiador" de Pizzini atravessa a tela do vídeo à nossa frente em posições que remontam estas duas imagens, e nós, frente ao vídeo, também queremos compreender o que vemos, sentindo-nos desconfortáveis com a inelinearidade na qual fomos jogados. A questão linearidade - (des)linearidade, nesse filme, nos coloca frente a frente com o dispositivo teórico – analítico da AD, mostrando-nos em que medida recursos técnicos marcaram o efeito ideológico. É pelo equívoco na "não" linearidade que o efeito de fecho se instala.

IMAGEM 19: "*Abaporu*" (1928)
Fonte: Justino, 2002, p. 83

Pela imagem do Zelador de Pizzini, temos evocada a imagem do Pensador de Rodin e do Estesiador de Tarsila. Na narrativa do filme, o Zelador, por meio de suas memórias e vivências estéticas, vai compreendendo o universo da tela que olha. E, por meio do seu movimentar-se na tela, vai, aos poucos, desvelando para nós telespectadores parte de sua experiência. Pizzini consegue confrontar na tela dois momentos da história da arte, e por que não dizer, da história da humanidade, uma vez que tematiza o sujeito cartesiano e o sujeito à deriva da modernidade à contemporaneidade. Este é o peso da relação conflitante do sujeito, que, por um lado, tem a ilusão de ser dono dos seus dizeres e pensamentos, e, por outro, se vê às voltas com os sentidos do mundo.

Pizzini nos mostra, por meio do seu turbilhão de imagem, tal trajetória: do tortuoso caminho das estesias humanas.

Dessa forma, aqui se delineiam outras questões importantes ao considerar o processo de tecedura e tessitura do vídeo. Interdiscurso e intertexto funcionam na imbricação material entre a memória e a materialidade significante (texto, imagem, som...).

Compreendemos que a noção de texto passa por desdobramentos conceituais: 'unidade de análise', 'produção de sentido', 'coerência', 'progressão' e 'finalidade', questões essas tratadas de diferentes modos, dependendo da ancoragem teórica na qual se apresentam. Cada disciplina, desde a perspectiva da AD, passando pela Semiótica, pela Enunciação ou pela Semântica, tomarão o texto diferentemente. No entanto, sempre como unidade de análise, sendo que a questão do texto sempre se constitui numa questão intrigante.

O texto como unidade de sentido. Na matéria audiovisual essa questão da intertextualidade é tocada pelo interdiscurso, reforçada pelas marcas discursivas das formas utilizadas nos *frames*.

Neste recorte específico do "Pensador" e do "Estesiador", temos um movimento interessante de textualização. Compreender o funcionamento do texto, sua tessitura, só é possível pela observação dos elementos textuais. São esses elementos que apontam qual a estrutura e funcionamento da tessitura deste objeto de sentido. No entanto, a tessitura não acontece alheia à tecedura do texto, à sua implicação em uma formação discursiva.

O que mais nos interessa, aqui, é o texto-imagem do filme, ou melhor dizendo, a tessitura da imagem fílmica (que por natureza é composta de outras imagens). Assim, o Vigia de Pizzini é habitado pelo Pensador e pelo Abaporu, parafrasticamente sua gestualidade nos marca isso. É como se, na tela, "O Pensador" e o "Abaporu" pudessem se deslocar habitando a personagem principal do vídeo. O Vigia é, ao mesmo tempo, o pensador e o estesiador que busca, desassossegadamente, conter os sentidos e pensamentos do movimento que as produções artísticas lhe provocam.

É importante ressaltar, mais uma vez, que nas concepções de texto de Orlandi e Guimarães, um texto não significa em si mesmo. Há nele, e a partir dele, uma relação de exterioridade e de determinações histórico-sociais. Tais formulações são fundamentais para entendermos o funcionamento da tessitura de um objeto de sentido.

Tais relações de exterioridade perpassam nossa tecedura filmica e materializam-se em sua tessitura. As imagens em movimento são compostas por imagens pictóricas, que por sua vez são parafaseadas nas locações cenográficas.

Estamos chamando a atenção para o movimento constitutivo de tessitura e tecedura dos discursos artísticos. Dito de outro modo, todo e qualquer sentido possui uma exterioridade. Ou seja, o funcionamento de um texto se dá semanticamente pela sua tessitura, que fundamentalmente produz reformulações, num movimento parafrástico. No entanto, isso está sustentado pelos processos de articulação em sua exterioridade, em sua tecedura, no interdiscursivo. Para que faça sentido, é preciso que tenha sentido, contudo não temos acesso aos sentidos do discurso mas sim, somos enredados por eles.

Ao tratarmos a tessitura do *Pensador* e do *Abaporu*, não estamos apenas tratando de seus elementos compositivos. A diferença está no fato de que ao pensarmos em sua tessitura, pensamos nos elementos de textualidade que apresentam regularidades de tais imagens, regularidades que apontam para o funcionamento desses textos, enquanto unidades de análise. Ao projetarmos esses elementos e/ou regularidades umas sobre as outras, apontamos para sua tecedura, para o seu funcionamento discursivo.

Trabalhamos neste recorte *Pensador – Abaporu – Vigia*, as tessituras e teceduras que apontam para a re-escrituração do ideário modernista e dos processos de identificação com o conceito brasileiridade, marcado pelo conjunto de elementos das imagens. Esses elementos funcionam também por expansão, ou seja, não são apenas os traços e cores que apontam para a historicidade do movimento modernista ou da brasileiridade, mas também o que se projeta para fora das imagens, para aquilo que se constitui histórica - social e ideologicamente. Tocamos nessa imbricação material no movimentar-se do Vigia de Pizzini durante a narrativa fílmica de "*Enigma de um dia*". Isto é, não se trata da imagem do Vigia, ou do *Pensador*, ou do *Abaporu*, mas das relações imagético-discursivas que elas estabelecem no jogo dos sentidos. Na IN-corporação de discursos outros mostrados e marcados heterogeneamente.

Nas palavras de Orlandi

> Compreender o discurso, e sua passagem a texto, é saber lidar com o acaso e as condições de produção. Variança. Não há ponto fixo, imóvel, que possa servir de apoio ao analista sem que ele perca, com isso, a capacidade de lidar com limites apenas delineados, movimentos do dizer e dos sujeitos, movência dos sentidos. O analista acompanha esse jogo sinuoso de formações, de versões, de formulações, para instalar

> uma relação com a textualidade que a leve em conta sem perder-se na estabilidade que ao se representa, sendo capaz de observar o movimento da interpretação que aí se realiza. Se o acaso joga em permanência no discurso, o analista tem também de entrar nesse jogo para poder fazer frente a seu objeto. Não porque ele joga com o sentido mas porque ele aceita o acaso como parte de sua tarefa (2002, p. 213).

Pensar na imagem a partir desta perspectiva especializa o gesto de leitura dos dizeres artísticos. Ver uma obra de arte enquanto discurso artístico é, com certeza, um desafio. Um desafio que nos joga no centro do emaranhado da linguagem e, de forma incontornável, na significação. Um jogo que desestabiliza o que é próprio das materialidades lingüísticas, sejam elas verbais ou não. Um jogo sinuoso, como nos disse Orlandi. Mas nos coloca frente ao nosso objeto. E, nas palavras de Guimarães, coloca em xeque o composicional. A tessitura do dizer não é óbvia. Nem tampouco 'original', é constitutivamente atravessada por processos discursivos.

A fim de que compreendamos melhor esse processo, propomos outros recortes possíveis para pensarmos na relação da imagem pictórica - imagem fílmica, imbricadas nas redes de memória do discursivo. Por isso, falamos em tessitura e tecedura, pois na imagem fílmica não temos um funcionamento específico de uma materialidade significante, mas uma materialidade que funciona pela intersecção de redes de memória e pela imbricação material.

Quanto, em relação às imagens pictóricas, ressaltamos que não elegemos os *frames* do vídeo de forma linear, na ordem em que eles aparecem na narrativa visual. Não estamos tratando da narrativa do filme em sua vinculação com começo, meio e fim. O que nos interessa, aqui, é o funcionamento de uma imagem que sempre reclama outra na/pela relação com a memória discursiva. Por isso, o recorte pelo itinerário da personagem principal.

Percorrer o percurso do Vigia permitiu-nos observar, mais detalhadamente, a forma de construção do filme. E, principalmente, pela característica que lhe é mais singular: a da não linearidade, optamos, nós também, não linearizar o filme durante a análise. Vamos tomando os percursos e as intersecções que o sustentam pela qualidade material da imagem fílmica: ser uma, ou ser muitas ao mesmo tempo.

Temos um jogo estabelecido pela tessitura fílmica: a câmera nos revela em sequências fílmicas os trajetos, cotidiano, olhares e reflexões do Vigia. E, o Vigia, por sua vez, nos revela imagens e trajetos da câmera, do filme e das pinturas que o compõem. Nós espectadores

perseguimos suas sequências fílmicas em busca de compreender o processo de produção de sentidos.

6.1.3.2 O Estesiador e seus percursos na/pela imagem fílmica e suas intertextualidades

O percurso do Vigia se inicia já na sala de exposições, pois ao iniciar tal cena, ele está sentado ao fundo, próximo da porta, e vem cortando a cena em diagonal, enquanto nós, em primeiro plano, vemos as pessoas olhando para o quadro/câmera. É durante esse percurso que o Vigia pára e fica observando.

Há um corte: temos uma imagem de descida de câmera revelando a perspectiva da arquitetura até chegar ao Vigia sentado em um banco, com os braços abertos e pernas cruzadas (dois *frames* já representados na discussão sobre o estesiador). Ao lado dele, um casaco preto sobre o banco. O Vigia com os braços abertos é a figura central da cena fílmica.

O percurso da câmera se dá de cima para baixo. O Vigia só abaixa os braços após a câmera concluir seu percurso vertical. Só então o Vigia pega o casaco, coloca-o sobre as pernas, agora descruzadas, e se põe em uma postura de espera.

IMAGEM 20: Rep. "Ultima Ceia" Dali 1955
Fonte: http://www.nga.gov/exhibitions/2007
Disponível em outubro de 2007

IMAGEM 21: "El Cristo de San Juan de la cruz" Dali (1951)
Fonte: http://www.spanisharts.com/reinasofia/e_dali.htm
Disponível em outubro de 2007

Sequência fílmica 03:
em 1min. e 40 seg.

O movimento de câmera provoca, na imbricação material, a intertextualidade de imagens fixa e móvel. Ao descer verticalmente, a câmera vai desenhando uma perspectiva que é explorada por Dali em suas produções *"Última Ceia"* e *"El Cristo..."*, as quais fazem referências a outras produções da história da arte pelo modo de explorar o efeito de perspectiva.

O jogo claro/escuro inverte-se na imagem fílmica e a estrutura do cenário redesenha a estrutura do quadro. A luz exterior explicita a presença do Vigia no banco. Sua postura corporal imita a postura corporal da figura central do quadro. Murmúrios acompanham o rítmo de descida da câmera, produzindo um efeito de que essas vozes estariam ao redor do Vigia, que está na parte central do banco, trazendo, assim, mais uma vez, a intertextualidade entre as imagens.

Porém, tal intertextualdidade só é possível pela tecedura que a sustenta. Dizendo de outro modo, a tessitura da intertextualidade de imagens é sustentada pela tecedura. É a memória imagético-discursiva que oferece condições para que a tessitura da imagem fílmica nos traga a imagem pictórica. Dizemos memória imagético-discursiva, porque verificamos, durante o processo de análise, que não se trata de uma memória presença o tempo todo, e sim, de uma memória constituída por esquecimentos, uma memória da ordem discursiva, que funciona em uma materialidade imagética.

Após o corte, ouvimos som de trens em movimento. á um corte na imagem frontal e temos uma tomada do alto em diagonal: o Vigia na mesma posição de espera em terceiro plano.

IMAGEM 22: Vigia na Estação
(em: 2 min. e 03 seg.)
Fonte: Pizzini 1996

Continua o som de trem. Temos mais um corte. Temos música, som de trem e as imagens de trilhos dançantes em um plano horizontal na tela. O trem, enquanto elemento compositivo, realiza um movimento de intertextualidade com o quadro de De Chirico, não apenas por aparecer no quadro e aparecer no filme. O movimento de intertextualidade entre imagens fixas e móveis não é um movimento evidente, e sim, opaco. Possui sutilezas e singularidades diretamente ligadas às condições de produção dos dizeres fílmicos.

Neste caso o trem, enquanto elemento, é mobilizado primeiro pelo som, é "mostrado" sonoramente. E quando temos a visualidade, ainda assim não temos o trem mostrado na imagem, e sim o trem mostrado pelo som e pela imagem dos trilhos em movimento.

Seqüência fílmica 04: em, 02 min. e 10 seg.

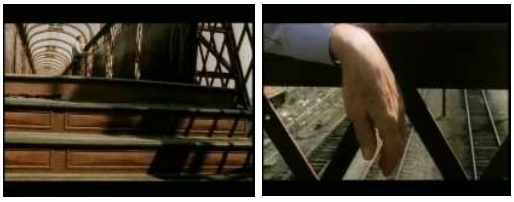
Na passagem de uma cena para outra, no corte, o som do trem diminui e é entremeado pela música, como se houvesse uma parada na estação para que embarcassemos visualmente no trem.

Assim como em um poema escrito e/ou recitado, o poema visual vai se relevando no jogo de rimas sonoras e visuais. O trem é metaforizado por meio de outros significantes visuais, ou sonoros. O trem, em si, não é mostrado em movimento, apenas seu som e imagens captadas do interior de um trem, ou ainda, o trem transmutado na bicicleta.

A transmutação de formas é uma constante no filme. Isso marca sua inscrição enquanto DA, operando pela metáfora, funcionamento pertinente à estética surrealista e metafísica. Tal funcionamento acentua o caráter de des-linearidade, levando-nos a um jogo intenso de um possível sentido *outro*. Esse funcionamento corrobora com o modo lúdico do discurso, melhor dizendo, com o modo próprio do DA.

Após uma sequência de cenas nas quais ocorre a introdução do trem como elemento do filme, tal elemento pode ser representado tanto pelo som quanto pela espera do Vigia em uma Estação, ou mesmo transmutado em Vigia, ou em bicicleta.

Nesta seqüência temos agora nosso personagem em posição de observação no alto de uma passarela férrea e, em seguida, sua mão em primeiro plano.



Seqüência fílmica 05: em 02 min. e 20 seg. e, 02 min. e 27 seg.

No transcorrer do filme, o confronto mobilidade – imobilidade é uma constante. Tal confronto é colocado na tessitura fílmica de diferentes formas. No recorte acima, sabemos tratar-se do percurso do Vigia, porém não temos o percurso propriamente dito. Temos imagens que sugerem esse percurso. Assim como sugerem outras imagens.

A imobilidade é parafraseada por imagens fílmicas, que assumem posições "fixas" sob o efeito do olhar. A mobilidade, por sua vez, vai nos envolvendo no jogo discursivo, nos enredando nos fios do discurso, exigindo de nós um repertório visual, a fim de que apreendamos alguns dos efeitos de sentido que circulam na tela.

Essa característica do filme é reforçada pelo funcionamento do DA em suas características poéticas. Estas, por sua vez, reforçadas pela inscrição no gênero de cinema de poesia. Aos romper com uma narrativa linear, o filme afirma seu espaço de inscrição e seu funcionamento se dá no/pelo DA, ou seja, exige características do DA: o estranhamento, a polissemia, a deslinearidade, enfim o jogo, a ludicidade que o sustenta.

Temos a imobilidade entre as estátuas (que ainda pretendemos percorrer, mesmo que brevemente) do filme e do quadro , como já mencionamos.

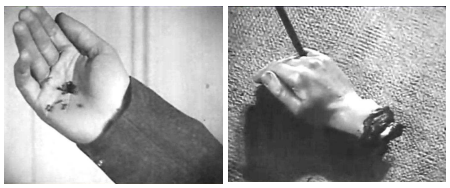
O *frame* da mão da personagem está pousada em um corrimão da passarela do trem, quase como uma fotografia ou uma pintura. Apenas a mão em primeiro plano na tela. Essa imagem filmica é recorrente, tanto na história da cinematografia, quanto também na história da pintura e das artes em geral.

Essa mão em primeiro plano produz, e é produto, de ressonâncias. Tanto memória da cinematografia, quando da história da arte pictórica. Na cinematografia mundial temos, por exemplo, filmes como o "Cão Andaluz"[85] de Luís Buñel, cujo roteiro também assina Salvador

[85] Segundo Branco este filme é considerado um dos filmes mais chocantes, surpreendentes e revolucionários da história do cinema. O filme de estréia do cineasta espanhol Luis Buñuel, em parceria com Salvador Dali, foi realizado na França, em 1928 e fez parte da eclosão do movimento surrealista, cujos princípios fundamentais eram a contestação dos valores burgueses, a abolição da lógica cartesiana na produção artística e a denúncia do absurdo das

Dali. Esse filme circula no universo estético do Surrealismo. Lembramos, ainda, Cidadão Kane[86] de Orson Welles (1941). Em ambos os filmes encontramos a mão em super close, como um argumento de imagem importante para o filme como um todo.

Seqüência Fílmica 06: "*Cidadão Kane*" 2 min e 30 seg.



Seqüência Fílmica 07: Cão Andaluz de Luís Buñel
(1928). Respectivamente: 03 min e 37 seg. E 04 min. e 12 seg.

IMAGEM 23: Fragmento da obra de Miguelangelo
"*A criação do Homem"* Capela Sistina
Fonte: Revista História Viva – Ed nº5, 2005 p.13

IMAGEM 24: Estudo das Mãos Da Vinci
Fonte: Dhttp://www2.uic.edu/~cokafo1/Index.htmla
Disponível em 27 de novembro 2009

Nos *frames* e imagens acima, a relação mobilidade imobilidade, o jogo das imagens pictóricas e fílmicas nos exige repertório. Trata-se de um *close* em primeiríssimo plano da mão do Vigia, a personagem principal do curtametragem. Temos a mão pousada sobre o parapeito do

---

instituições (Estado, Igreja, etc.) que exprimiam preocupações com a moral e as convenções e, ao mesmo tempo, consentiam com o envio de milhares de homens para a morte nos campos de batalha. Esse filme é constituído de uma série de seqüências de cenas absurdas e sem ligação aparente, como em um sonho a se fundir com a realidade. In: http://www.tempopresente.org disponível em 28 de outubro de 2008. Recomendamos acesso ao site: http://filmescopio.blogspot.com/2007/04/um-co-andaluz-un-chien-andalou-1929-de.html, para assistir ao filme na integra.

[86] O filme faz uso de flashbacks, sombras, tem longas seqüências sem cortes, mostra tomadas de baixo para cima, distorce imagens para aumentar a carga dramática; a iluminação é pouco convencional, o foco transita do primeiro plano para o background, os diálogos são sobrepostos e os closes usados com contenção. Fonte: http://www.webcine.com.br/filmessc/cidakane.htm Disponível em 02 de dezembro 2009.

viaduto do trem. A curvatura da mão aponta para baixo, porém ela é fortemente iluminada pelo sol que vem do alto à direita.

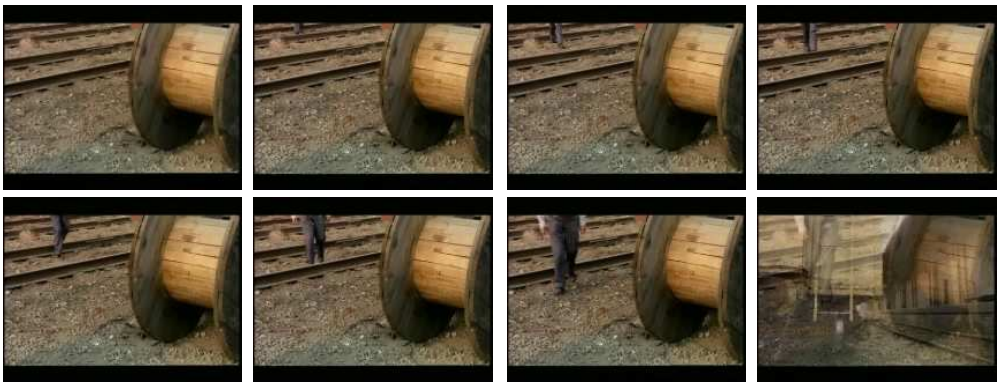
Tal imagem evoca não apenas a questão da criação, como ressoa nela o fragmento da imagem a "Criação de Adão" de Miguelangelo, ou, os estudos de Da Vinci. A imagem da mão enquanto ato criador foi usada inúmeras vezes no cinema, mas a relação que o cineasta estabelece aqui inscreve no mesmo espaço mão, criação e trabalho, relação esta reforçada pela posição da mão em relação ao parapeito de madeira da passarela e pelos trilhos do trem que passam ao fundo. Assim, como a relação mão e criação divina são reforçadas igualmente pela posição e pela luz que incide sobre a mão.

Como já dissemos em outros momentos, para que algo faça sentido é preciso que já tenha sentido. Que sentidos ressoem dentre as possibilidades de significar. Neste caso, só é possível evocar as imagens exteriores à imagem, pela relação de memória e interdiscurso, que circulam a partir da visualização da mão posta em relação aos demais movimentos que outras imagens já realizaram no vídeo até então. As relações de sentido de mão e trabalho são reforçadas pelo próprio funcionamento da imagem em sua estrutura: mão em primeiro plano, passarela construída por alguém, em segundo plano, e trilhos de trem ao fundo.

É preciso ressaltar, todavia, que a questão da imobilidade era tematizada pela pintura metafísica de De Chirico, já que o filme de Pizzini parte da narrativa do pintor para construir a sua. A questão da imobilidade circula pelo curtametragem de uma forma muito marcada. E, ainda, o cineasta se vale dela para construir o argumento de sua narrativa. É por meio deste jogo que os espectadores se colocam em movimento, em uma busca vã de fechar os sentidos.

Nessas diferentes posições de interpretação - a do pintor, a do cineasta, do espectador, do leitor deste texto de análise -, os gestos de leitura processam-se diferentemente, produzindo, de algum modo, diferentes efeitos de fecho. Ressaltamos, no entanto, que o gesto de interpretação do analista está organizado pelos recortes (tal como tomamos a noção de recorte na AD), que se sustentam, na relação com o DA, pelas noções de Tessitura e Tecedura. Ao sustentar nosso gesto por tais noções, formulamos, pela perspectiva metodológica da AD, uma posição possível de leitura e interpretação que especializa o olhar frente ao corpus que nos propomos a analisar. Não se trata de um gesto de leitura enquanto estratégia de fechamento de sentido comum à contemplação e/ou fruição artística, e sim, trata-se de um gesto de interpretação inscrito em um dispositivo teórico-analítico.

Continuando nosso movimento de análise seguindo o rastro do Vigia, temos na continuidade da caminhada pelos trilhos de trem, o ruído sonoro da máquina férrea que é interrompido/substituído pelo tocar de uma viola, um breve e discreto ruído de grilo. Grilo? Mas não é dia? São as questões da arte que se apresentam. Também temos o relinchar de um cavalo e um latido de Cachorro, porém, o som mais recorrente, nesta seqüência fílmica, é a viola. Não vemos a viola, apenas a ouvimos. O que vemos são trilhos de trem e um enorme carretel daqueles de fios de energia elétrica. Aos poucos começamos a distinguir passos na tela, ao alto.



Seqüência Fílmica 08: Carretéis em 2 min. e 33 seg.

Aos poucos a revelação do corpo do Vigia em sua caminhada durante toda seqüência. No entanto, a imagem mais destacada nesta composição é o grande carretel.

O filme trabalha exaustivamente com elementos significativos à memória cinematográfica: trem, bicicleta, construções e carretéis. O carretel, assim como a mão em close (que acabamos de ver), acessam uma memória de arquivo da própria cinematografia. O carretel desempenha ainda, na tessitura fílmica, uma outra função poética. Ao pensar em carretel enquanto imagem de cinema, temos nele – o carretel – uma matéria significante singular, pois até a era digital, os filmes, ou melhor dizendo, as películas, eram transmitidas por carretéis que variavam de tamanho de acordo com a duração do filme. As imagens 35mm, para serem transmitidas ao público, necessitavam dos carretéis.

Rastreando os depoimentos e as condições de produção desse dizer audiovisual, foi possível verificar, na pesquisa do cineasta, a presença e influência de artistas brasileiros na tessitura fílmica.

Temos aqui a presença de Iberê Camargo, agora materializada em uma de suas fases mais expressivas: a fase dos carretéis[87], que marcam fortemente as memórias de infância do pintor.

Os carretéis vão sendo dispostos no vídeo como "pistas" do desenrolar do discurso, como fios sendo desenrolados. Aparecem no vídeo em longas seqüências em primeiro plano, segundo plano e primeiríssimo plano. Às vezes, como elemento evidente na cena, outras, sutilmente colocados, tendo como contraponto elementos maiores, em tamanho ou cores, em sobretons dos próprios carretéis, "escondidos" na cena em evidência.

IMAGEM 25: Rep. da Imagem da obra "Mesa com cinco carretéis" Iberê Camargo 1959
Fonte:http://www.bolsadearte.com/iberecamargo (Disponível em 01/12/209

IMAGEM 26: Rep. Imagem da obra "Carretéis" de Iberê Camargo 1958
Fonte: http://www.bolsadearte.com/iberecamargo
Disponível em 01/12/2009

Na intersecção de percursos, paisagens e imagens, artistas e suas produções vão sendo textualizados e memórias imagéticas são mobilizadas a cada cena fílmica. No caso dos carretéis, temos materialmente, na seqüência, sua presença. Os carretéis marcam forma -formam a presença do artista no filme. Porém, são grandes carretéis de fios de eletricidade, fios estes marcados em outras seqüências fílmicas. Os fios não estão nos carretéis do filme, assim como não estão nos carretéis da pintura de Iberê. No caso deste último, trata-se de fios de memórias, memórias no sentido de lembranças da infância. No caso do filme, os fios são percursos traçados, recorridos pelo Vigia em sua trajetória. Nas duas acepções de fio, somos jogados à memória. Tais efeitos

[87] A partir de 1959, aproximadamente, devido às restrições físicas impostas por uma hérnia de disco, o artista passa a trabalhar em seu ateliê. Sua paleta de cores assume tons mais sombrios e surgem os carretéis como tema para sua pintura. Através desses objetos, reminiscências de sua infância, o artista acessará mais tarde o abstracionismo. "Símbolo, signo, personagem – o carretel -, brinquedo da minha infância, e agora, nesta fase, tema da minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo." (p.99, Camargo) Os carretéis tornam-se uma presença forte e recorrente em sua obra. Ao longo de quase 40 anos, eles surgem, ora transfigurados em signos, ora através de referências mais sutis, tornando-se linhas rápidas, quase imperceptíveis, como em Tudo te é falso e inútil V, de 1993: "O carretel, esse ente industrial, foi o tema, o personagem do meu drama pictórico". (p.27, Lagnado). Disponível em http://www.iberecamargo.org.br/content/acervo/carreteis.asp (1/12/2009)

estão em nossa espectação na medida em que perscrutamos as imagens rememorando o que nos é possível, dada nossa inscrição.

Estes fios, trilhos e sons nos levam a diferentes paisagens no filme. Vamos do urbano ao serrado, da mobilidade à imobilidade, da música ao ruído. Percursos visuais e sonoros que se imbricam para dizer o já dito de um outro lugar possível. No caso de Iberê, recuperado em carretéis gigantes. Ou ainda, pequeninos carretéis escondidos sob uma pedra no meio do campo, ou em meio aos cavalos de Franz Marc.

IMAGEM 27: Franz Marc 1910 oil canvas "Grazing Horses III"
Fonte: www.artadox.com/february-art-auctions/ (disponível em 29/09/2009)

IMAGEM 28: Frame Iberê De Chirico e Tarsila
Fonte: Pizzini, 1996

IMAGEM 29: Frame Iberê
Fonte: Pizzini, 1996

IMAGEM 30: Frame carretel Iberê
Fonte: Pizzini, 1996

Não temos efetivamente os carretéis de linhas de Iberê, o que temos é o carretel de fios. Fios que fazem parte da tecedura desse dizer audiovisual. E que o Vigia, ao realizar seu percurso em linhas retas, diagonais ou sinuosas, caminhando ou de bicicleta, vai desenrolando lentamente frente aos nossos olhos.

Carretéis de Iberê, Cavalos de Marc, Chaminés de Tarsila, Espaço de De Chiriro, enredados nos mesmos fios do tecido fílmico. Tantos fios reclamam diferentes tessituras de cenas, por isso a policromia é reclamada. A urdidura do DA reclama um funcionamento lúdico e predominantemente polissêmico.

A relação com a heterogeneidade discursiva[88] se dá no batimento tecedura-tessitura. Não há, necessariamente, uma negociação com a heterogeneidade constitutiva. Por ser o DA predominantemente lúdico, a relação interlocutor (um/outro) se mostra materializada na forma de funcionamento da heterogeneidade que aí é particular. O que importa é o jogo polissêmico no funcionamento policrômico das imagens (fixas/móveis). O efeito de fecho está no movimentar-se de sujeitos e imagens, sentidos constroem-se no transcorrer da tomada fílmica e a cada projeção.

Retomando a descrição. Após a sequência dos trilhos e do carretel, há um breve corte e a caminhada continua, agora ao lado de um vagão de trem.

Repete-se o processo de revelação do corpo do vigia. Assim como no percurso do pátio do MASP, no qual havia um processo de revelação pelos pés, agora a cena é construída a partir de uma tomada aérea. Temos o corpo cortando o espaço na diagonal.

Na cena anterior, os pés e o corpo realizaram um trajeto de cima para baixo. Agora, o corpo vai revelando-se pela lateral do trem, sem, contudo, revelar-se por completo.

Seqüência fílmica 09: Vagão de Trem em 2 min. e 46 seg.

Há outro corte. E a câmera nos revela o rosto do Vigia, acima dele os fios de energia elétrica. Esta seqüência permanece por algum tempo, até a aparição do vagão de trem novamente.

IMAGEM 31: Villar em 02 min. 55 seg.
Fonte: Pizzinni 1996

[88] Importante ressaltar, mais uma vez, as formulações de Gallo (2001/2008) sobre heterogeneidade discursiva e efeito-autor.

A sequência imagética se modifica, os ruídos também, mas o som da viola permanece como um fio condutor dos pensamentos e olhares do Vigia. Em meio ao som da viola e os ruídos de buzina de trem, o Vigia continua seu caminho pela linha férrea. Só que agora, o visualizamos de dentro de um vagão de trem. Pela abertura da porta vemos aos poucos seu corpo sendo revelado, em uma linha horizontal da direita para a esquerda, como se nós, espectadores, espreitássemos de dentro do vagão, a passagem do Vigia. Agora somos nós, a vigiá-lo.

Seqüência fílmica 10: Interior do Vagão em 3 min. 04 seg.

Ao encerrar sua jornada pelo vão da porta do vagão de trem, nós, espectadores, continuamos no vagão por alguns instantes, em seguida somos retirados de lá e vemos, depois de um corte rápido, a imagem de uma construção. E agora, revela-se a viola e seu tocador. Podemos visualizar o instrumento produtor do som que ouvimos. Do som que ouvimos? Não. Pois o som que ouvimos é produzido e tratado pelos procedimentos técnicos pertinentes à sonoplastia fílmica. O que temos acesso é à imagem de alguém tocando um instrumento de corda. Como o que ouvimos é o som de uma viola, então o efeito produzido é de que quem produz o som é aquele a quem vemos.[89]

Aos poucos surge o Vigia que sai detrás de uma construção com porta em forma de arco. Entre um caixote e a parede, um violeiro. Sombras se refletem na construção cuidadosamente desenhadas como se tivessem sido pintadas ali. Parecem pintar uma outra diagonal na construção, parafraseando as sombras da pintura de De Chirico.

O Vigia sai pela lateral esquerda, mas a viola permanece até se diluir na seqüência das próximas cenas.

[89]Tal procedimento técnico é utilizado em outras vezes no vídeo. Em uma outra cena do filme, o cineasta 'brinca' em essa imagem, tomando um outro tocador e retirando completamente o som de viola, colocando no lugar dele, um som de mosca.

Seqüência Fílmica 11: Tocador de Viola em 3min. e 11 seg.

Há um corte na imagem, porém, permanece o som da viola. Temos um céu azul e fios de energia elétrica que cortam a cena filmica e parecem diluir-se no fundo azul. Os fios de luz são substituídos pelos trilhos do trem. O som da viola, por sua vez, substituído pelo som do trem. Ao fundo da cena, o Vigia com sua bicicleta. A bicicleta é um signo interessante. Tanto nas artes pictóricas, quanto no cinema. Ela é um meio de locomoção que tem esboços desde os séculos XV e XVI, mas só no século XIX é oficialmente considerada como produto industrial, revolucionando a indústria e a cultura. Um meio de transporte que depende do esforço do seu usuário. Da Vinci fez esboços interessantes deste veículo, como podemos ver abaixo no pequeno fragmento, no canto direito superior da imagem, que também descreve outras bicicletas da históra da arte. Personagem das artes visuais, a bicicleta[90] tematizou algumas cenas. No filme de Pizzini ela atua como 'coadjuvante' do vigia, é sua cúmplice neste percurso, tendo suas cenas individuais também. Em outras cenas se metamorfozeia em outros veículos como o trem, por exemplo, em outras, ainda, nem mesmo se mostra enquanto imagem: como espectadores temos, dela, somente o som.

[90] A Bicicleta, como veremos, também faz referência às pinturas de Iberê Camargo (assim como os Carretéis). Em 1982, o artista retorna a Porto Alegre, e fixa seu ateliê na Rua Lopo Gonçalves. "No Rio Grande do Sul estou no colo da mãe." (p.17, Lagnado) Iberê passa a freqüentar o Parque da Redenção, próximo à sua residência, onde observa os ciclistas. Em 1984 encontram-se os registros dos primeiros ciclistas. Essas "criaturas" (segundo Ronaldo Brito) ressurgem em sua obra até 1994 (ano de seu falecimento), transfiguradas em bicicletas abandonadas. "Esses [os ciclistas] são caminhantes, no fundo, sem meta. São seres desnorteados." (p.30, Lagnado) Na obra No tempo, de 1992, acontece um encontro entre os ciclistas, os tons terrosos que remetem ao passado e os carretéis. E, nessa confluência do passado com o presente, Iberê percebe uma relação inconsciente entre as rodas das bicicletas e aquelas dos trens da estação ferroviária de Restinga Seca, onde seu pai trabalhava. "Me parece que minha pintura sempre procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio. [...] Foi assim que eu percebi que a roda de minhas bicicletas parecia com a roda da locomotiva." (p.40, Lagnado) E, como artista e obra se confundem (assim como vida e obra), Iberê percebe-se também como ciclista: "Como meus ciclistas, cruzo desertos e busco horizontes que recuam e se apagam nas brumas da incerteza. Realidade e miragem se confundem." (p.54, Lagnado) Disponível em http://www.iberecamargo.org.br (21 de janeiro de 2010).

IMAGEM 32: Recorte de Villar com a (s) Bicicleta (s)
Fonte: Recorte da pesquisadora

Em diversos momentos do filme, bicicleta e Vigia parecem formar um só corpo em movimento. Pela imagem da bicicleta, ou da personagem com a bicicleta, outras imagens de outras produções artísticas são reclamadas na memória discursiva.

A tessitura da imagem fílmica também permite, por meio da sobreposição de imagens, amalgamar os percursos do Vigia com sua bicicleta, com o trem e com os fios de energia elétrica, que parecem funcionar como conectores de imagens e de memórias.

É justamente pela intersecção de imagens dos fios, do trem e do Vigia com sua bicicleta, que ocorrem as primeiras cenas da dupla. Tais cenas fílmicas apresentaremos em pequenas subdivisões. Temos a personagem principal empurrando sua bicicleta dirigindo-se ao fundo da cena: como se fosse atingir as construções ao fundo, nosso Vigia aparece como uma sombra indefinida, tal como as pessoas pintadas ao longe no quadro de De Chirico.

A interconexão de caminhos e construções é uma constante no filme. Nos *frames* abaixo temos – como já dissemos - primeiramente as imagens de fios elétricos, ao som de uma viola e, ao fundo, som de trem. Há um corte.

Em um segundo momento, aparece o Vigia empurrando sua bicicleta[91] pelos trilhos. Num terceiro momento, outro corte, e a imagem de uma velha construção. Some o som da viola,

[91] Retomamos, aqui, mais um dos depoimentos de Iberê Camargo: "Entendo que a vida é uma caminhada. Os ciclistas de meus quadros são caminhantes, no fundo, sem meta. São seres desnorteados. No andar do tempo, vão ficando as lembranças: os guardados vão se acomodando em nossas gavetas interiores. Como temos cicatrizes! A vida foi nos causando essas feridas que nos acompanham até o fim. Nós somos como as tartarugas, carregamos a casa. Essa casa são as lembranças. Nós não poderíamos testemunhar o hoje se não tivéssemos por dentro o ontem, porque seríamos uns tolos a olhar as coisas como recém-nascidos, como sacos vazios. Nós só podemos ver as coisas com clareza e nitidez porque temos um passado. E o passado se coloca para ajudar a ver e compreender o momento que estamos vivendo" (Disponível em: http://www.iberecamargo.org.br/content/artista/pensamentos_02.asp 23 de janeiro 2010). A imagem da personagem principal carregando sua bicicleta, transportando suas memórias tal como a tartaruga seu casco-casulo.

permanece o som do trem. Num quarto momento, temos outro corte e vemos o Vigia levantando-se de um banco de praça e sua bicicleta apoiada ao lado.

Seqüência Fílmica 12: O Vigia e a bicicleta em 3min. e 23 seg.

Os fios, os trilhos, o caminhante e as construções, são fortes elementos materiais no desenrolar do filme. Materializam, em imagem fílmica, não apenas recortes do quadro homônio, mas a própria proposição roterística: a de realizar um percurso estético e estésico por imagens (um dos fundamentos do cinema de poesia).

Outra ancoragem fundamental é a marca histórica que fios e trilhos têm em nossa história da modernidade ocidental. A energia elétrica muda a perspectiva urbana da humanidade, assim como o trem. A sequência fílmica ainda apresenta uma construção com parte do telhado faltando. Por meio da apresentação desses elementos visuais, o cineasta vai construindo um argumento sobre memória e sentidos sobre a modernidade.

Encontramos na literatura um número sem fim de referências à imagem poética do trem, como um signo de modernidade. Nas artes em geral, incluindo o cinema, o binômio trem-viagem parece ser exaustivamente explorado enquanto apelo estético.

> O novo meio de transporte, o **trem**, símbolo em princípio da segunda revolução industrial inglesa, não tarda a reformular os conceitos de espaço e tempo nos deslocamentos físicos. Uma malha de trilhos espalha-se pela Europa centro-ocidental.

> (...) a invenção da ferrovia irrompe no imaginário poético dos autores românticos com uma dupla valência: por um lado, de criatura monstruosa, alimentada pelo carvão das vísceras do subsolo e, logo, "elemento perturbador" da natureza; por outro lado, de instrumento mágico que percorre os lugares fantasmagóricos conexos à idéia de viagem. Desde então, como trilhos, duas grandes linhas temáticas vêm se ramificando ao longo da história literária moderna, sempre mais expressão de um mundo em que os eixos antagônicos passam a ser burguesia e proletariado: a do trem na visão zoliana de *bête humaine*, alegoria do progresso destruidor e explorador, e a que atribui a este meio de transporte um valor "positivo", ora real ora metafórico, de deslocamento espacial do físico, da mente e/ou da memória. Emblema do progresso civilizador e também do trauma da modernidade, o trem vai originando em vários escritores entusiasmo e espanto ao mesmo tempo, traçando uma vasta simbologia que ainda está para ser decifrado na sua hermenêutica peculiarmente italiana. Menos uma referência histórico-econômico-social e mais uma presença "afetiva", a imagem do trem veicula, de fato, em uma série de narradores italianos da primeira metade do século XX, viagens sobretudo alegóricas ou introspectivas. Aliás, a já apontada polarização semântica e ideológica que diz respeito ao trem, embora ainda subjacente, parece diluir-se em um mais complexo emaranhado de temas em que a presença do trem é epifânica ou, quando muito, complementar, mas nunca pura e simplesmente decorativa. Nesta perspectiva, é possível pensar nos quadros metafísicos de Giorgio de Chirico, atravessados no fundo por locomotivas fumegantes, homenagem afetiva ao pai engenheiro ferroviário e viagem na memória biográfica (SANTURBANO, 2007. p. 02).

Assim, neste início de sequência filmica, temos uma memória histórica que mobiliza uma imagem poética e estética para reforçar os efeitos de sentidos de uma "viagem" imagética - estética e estésica - proposta no filme e aceita tanto pela personagem, quanto por nós espectadores. O trem perpassa a obra do pintor De Chirico, assim como no filme, torna-se um importante elemento, pois evoca memórias da literatura e da modernidade. É principalmente pelo elemento trem, que se delineia o percurso do Vigia. A personagem não só recorre seus trilhos na tessitura filmica, como evoca, e transmuta-se, em trem-memória durante o filme.

Na seqüencia filmica que descrevemos acima, logo após o vigia levantar-se, olha para o alto. Cessa o som de trem. Ainda olhando para o alto, agora temos sons de pássaros, e também dos passos do vigia que pega sua bicicleta e vai embora deixando o banco vazio.

Enquanto espectadores ficamos olhando para um espaço "vazio" composto de luz, sombra e sons. Aquela personagem que observava e era observada por nós, saiu de cena, nos deixando a cena e muitas perguntas. Na próxima tomada esta personagem reaparece com sua bicicleta, em uma espécie de passarela. Temos o som do trem em movimento, mas não vemos o trem. Vemos o Vigia e sua bicicleta em trilhos invertidos, parafraseados por grades verticais. Há, inclusive, o apito do trem durante o percurso do Vigia.

Seqüência Fílmica 13: Bicicleta-Trem em 04min. e 02 seg.

Ele e sua bicicleta, nesta sequência filmica, são um trem. O ser humano é o próprio trem materializado em som e imagem. Materializa-se em imagem um homem-trem inventado pelo DA em seu jogo de polissemia e paráfrase. A "criatura monstruosa" e o "instrumento mágico", citados mais acima, por Saturbano, criados pelo homem no afã de sua modernidade, são, na cena filmica, o próprio homem que segue pelos seus trilhos de sentidos reunindo pistas para "desvendar" o enigma das imagens, aquelas que vê, e aquelas que imagina ver.

Quando este trem-homem conclui seu trajeto horizontal na tela, temos um corte e a imagem de uma escultura de mulher em primeiro plano e, ao fundo, galhos e raízes de árvore em tons avermelhados, reforçados pelo muro no mesmo tom, mais ao fundo. A escultura possui formas angulares formando triângulos que apontam para diversas direções: joelho aponta para cima, seio para a esquerda, pescoço e ombro para o interior da própria escultura, cotovelo para o alto e para a direita, nariz para cima à esquerda. O som e os ângulos nos indicam movimento. Este corpo escultórico funciona como um cruzamento de percursos. Percursos percorridos pelo Vigia e sua bicicleta. Percursos de olhares. Olhares sobre caminhos imagéticos e sedutores.

IMAGEM 33: Frame Estátua de Mulher
Fonte: Pizzini 1996

O mesmo tom vermelho está na parede da construção da próxima seqüência. Ainda ao som do trem, surge novamente o Vigia com sua bicicleta, até entrar por um acesso lateral, em um prédio vermelho e cinza. Este prédio é o MASP (Museu de Artes de São Paulo).

A escultura em bronze funciona, na seqüência filmica, como uma espécie de indexadora do espaço que virá em seguida. Ela apresenta o prédio. E o faz por marcas sutis em tons avermelados.

Seqüência Fílmica 14: Masp Lateral em 04 min. e 20 seg.

O Vigia de volta ao trabalho. Não estamos realizando um percurso que se inicia em qualquer exposição de arte. Trata-se de uma exposição no MASP, que carrega consigo, em sua arquitetura vermelha, como um morador nobre de uma das avenidas mais importantes do país; inúmeras falas sobre arte.

Nesta seqüência filmica não temos o DA apenas como funcionamento da tessitura das imagens. Temos o DA, enquanto funcionamento institucionalizado. O MASP não apenas como espaço de arte. Mas espaço institucionalizado de Arte.

O ângulo escolhido pelo cineasta para esta filmagem, marca, pela imagem, o 'peso institucional'. Uma imagem que não revela o museu por inteiro, apenas parte de sua estrutura. A imagem é captada para tomar conta da tela. Vigia e bicicleta são pequenos elementos em movimento penetrando na fortaleza arquitetônica. O som do trem que tínhamos, vai desacelerando até parar por completo. O último elemento desta cena fílmica que temos é apenas a construção em sua imponência. Como se fosse a própria estação.

Temos um corte e estamos no vão do MASP. No primeiro segundo de cena fílmica não sabemos do que se trata, pois temos apenas o espaço. Para saber que se trata do vão do Masp é preciso ter identificado a construção da cena fílmica anterior, ou ainda, observar com atenção a seqüência seguinte. Uma seqüência nada linear.

O que vemos é um espaço amplo, a câmera está posicionada acima, há uma grande calçada e, por instantes, não temos clareza do plano de filmagem. Aos poucos, ouvimos passos e começamos a distinguir, no canto superior esquerdo da tela, nosso caminhante, o Vigia, que corta a cena.

Seqüência Fílmica 15: Vão do MASP em, 04 min. e 31 seg.

A seqüência acima tem sua continuidade em um percurso do Vigia aos espaços internos do museu. Ao aproximar-se do elevador, passa por ele uma mulher com um longo vestido branco. No início da seqüência, não temos acesso nem ao rosto dela, nem ao rosto do Vigia, apenas os pés e seus percursos. Ouvimos ruídos do elevador do qual o Vigia se aproxima. Em frente à porta de acesso, outro vigia que se confunde com a sombra das estruturas do elevador.

Havendo uma inversão proposital dos acontecimentos da seqüência fílmica, há um corte e a imagem mostra o recorte de um braço, de um rosto esculpido e de parte da cabeça do Vigia. Aos poucos se revela: o braço é da mulher de branco. Ela carrega um busto, a face deste busto remete à esfinge do início do filme. Ao passar pela mulher, o Vigia a observa demoradamente, com uma expressão curiosa e, até mesmo, de espanto, pois gira completamente o corpo para acompanhar o percurso da mulher e da escultura que ela carrega.

Seqüência Fílmica 16: Vigia no elevador em 04 min. e 53 seg.

No final da seqüência, o olhar do vigia realiza o percurso que o seu corpo acabou de concluir. Com o movimento dos olhos ele acompanha a mulher até onde pode. E, não somente a acompanha, como também, pensa sobre o que ela carrega.

Seqüência Fílmica 17: Rosto do vigia em primeiro plano, 05 min. e 05 seg.

A seqüência encerra-se com o retorno do corpo do Vigia em frente ao elevador e seu rosto ainda em percurso de reflexão. Essa 'inversão' de acontecimentos mostra a deslinearização do tempo fílmico, ou seja, o tempo fílmico não é o mesmo tempo cronológico. Esse é um funcionamento próprio da materialidade fílmica. Tal funcionamento é mais marcado na produção cinematográfica contemporânea. Discursivamente, o que nos interessa é a forma de agenciamento da história nesse acontecimento discursivo. O espaço multifacetado e o tempo 'deslinearizado' da contemporaneidade, afetam os modos de produção simbólica do homem contemporâneo, um acontecimento que se marca mediado pela tecnologia.

Voltando ao percurso do Vigia. Seu percurso tem continuidade dentro do museu, após uma seqüência de imagens externas: construções em arco e de ruídos de construção, seguida pelas posturas nas quais o Vigia se coloca a pensar dentro do museu (parte analisada no segundo movimento no qual ressaltamos o movimento de tecedura – O Pensador e o Estesiador). Há um longo momento de reflexão do Vigia. Imagem de construção ao som de instrumentos. Um corte. Estamos numa sala, um restaurante. Como índice de ser o percurso do Vigia, temos sons de passos. E vemos um homem sentado à mesa, com uma garrafa de água à sua frente e dois copos completamente vazios.

Neste momento temos rememorado, neste recorte, o que chamaremos de Van Gogh e as Cestas de Frutas de Cézanne. A imagem na tela é, ao mesmo tempo, a confluência das outras imagens pictóricas, se assim acessarmos tal memória. Ao mesmo tempo é apenas um homem comendo frutas, tão lentamente como se, por ele, o tempo se arrastasse. Sua posição e seu olhar nos trazem o Dr Gachet de Van Gogh. E, à sua frente, a garrafa e o prato de frutas de Cézanne. A personagem que vemos nesta cena é a mesma que iniciou a procissão de olhares no primeiro movimento, também se colocando lentamente e se retirando sem dizer uma só palavra.

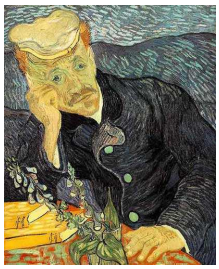


IMAGEM 34: Rep. Dr. Gachet
Fonte: Gênios da Pintura Abril Cultural Volume III s/d

IMAGEM 35: Homem na Mesa
Fonte: Pizzini, 1996

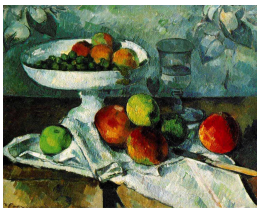


IMAGEM 36: Reprodução Cézanne – Natureza Morta
Fonte:http://wallpaper-s.org 1879-1882,_Paul_Cezanne.htm
Disponível em 28/09/2009

O que se dá logo após essa tomada do restaurante é um outro tipo de imbricação material. A passagem da imagem para o som e do som para a imagem. O percurso corporal que temos do Vigia é o trânsito do seu olhar, pelo ambiente e pelas pessoas.

Enquanto o Vigia observava o homem com as frutas, comendo, quase imóvel, tal como a pintura de Van Gogh ou a Natureza Morta de Cézanne, durante seu percurso pelo corredor lateral, seu olhar volta-se a um pequeno busto de bronze à sua frente, quase tão imóvel quanto a cena que observava. Nesse instante, começa a ouvir uma música de cadência rítmica repetitiva, tocada por um instrumento de sopro e um contrabaixo clássico.

Seqüência Fílmica 18: Vigia Salão com Música, em, 05 min. e 49 seg.

Seu olhar corta o cenário em direção aos músicos e depois à janela, e sua imagem é projetada para fora da sala. Na seqüência seguinte, temos o Vigia empurrando sua bicicleta com os passos ritmados, tal como a música que ouvimos.

A música à qual nos referimos faz parte da trilha sonora do filme. Após uma outra seqüência de muita observação e imobilidade, o Vigia ouve a música tocada pelo sax e contrabaixo, e é como se fosse arremessado para fora do museu. Como se dançasse com a bicicleta, o Vigia retoma seu percurso.

Seqüência Fílmica 19: Vigia com sua bicicleta em, 06 min. e 20 seg.

Seus passos marcam o ritmo da música até sair de cena completamente. Bicicleta e Vigia marcam ritmicamente a passagem de uma cena fílmica para outra. A música continua. O que aparece no próximo *frame* é um grande muro com um outdoor ao fundo. Trata-se de uma outra podução de Tarsila do Amaral, que aparece de forma mostrada e marcada, em uma outra seqüência de *frames* do vídeo, na qual o Vigia corta o espaço com sua bicicleta.

Na entrada do Vigia e sua bicicleta em cena, além da música que continua, temos, agora, sons de marteladas batidas em metal. Invade a cena outra silhueta, como uma sombra, sem identidade definida, assim como as faces do *outdoor*. A Sombra sai de cena e o Vigia vem em nossa direção, até o corte por outra imagem.

IMAGEM 37: Reprodução da Imagem da Obra "Operários" de Tarsila do Amaral
Fonte: Justino, 2002: 94

IMAGEM 38 e 39: Frames no filme com leitura dos "Operários" de Tarsila do Amaral
Fonte: Pizzini, 1996

A obra a qual estamos nos referindo é chamada de "*Operários*" de (1933). O final da década de 20 e início da década de 30 vem marcado por profundas mudanças políticas e sociais. O Brasil não passou imune pela crise mundial de 1929. No início dos anos 30, São Paulo vivia sua era de industrialização e a economia cafeeira estava em crise. Tarsila[92] procurou retratar toda essa eclosão política, o que marcou sua obra pela incursão social da artista nos problemas brasileiros. As obras de Tarsila carregam consigo a memória da Semana de 22 sem, contudo, fechar o olhos e os sentidos às mudanças políticas do país. O nome Tarsila do Amaral e o Movimento Modernista ressoam em nossa memória amalgamados.

No vídeo também temos o operário. O funcionamento parafrástico é reforçado pelo efeito de enquadramento e recorte da imagem no vídeo. Tarsila é parafraseada não só na imagem dos operários, mas como também na personagem principal, que é também um operário. Ele, além de cortar a cena em uma diagonal (linha também formada pelo operários do quadro), na primeira aparição da obra, em uma outra seqüência, mais adiante, é enquadrado, evidenciando-se seu rosto, assim como o dos operários na obra da artista.

Outra relação importante é a forma como os rostos estão dispostos na pintura, sendo, cada um, um rosto diferente, e, no entanto, uma multidão. Todos os operários em uma linha ascendente, que faz parecer um aumento sem fim dessa população. Temos o mesmo recorte em ascendência no muro no qual o painel está disposto no filme. É importante ressaltar, ainda, que na década de 90 houve um movimento cultural na cidade de São Paulo (lugar da locação do filme), no qual vários painéis com reproduções das obras dos artistas modernistas foram distribuídos pela

[92] Segundo Justino, os artistas modernistas dividiram-se em duas vertentes: "uma se curva na direção de um nacionalismo radical, enquanto a outra, sem abrir mão das conquistas estéticas, inclina-se para o comunismo" (2002, p.94). Tarsila do Amaral militou pela segunda vertente. È possível perceber em sua pintura, marcas de sua escola européia.

cidade. Portanto, o painel com a reprodução da obra de Tarsila não estava lá somente por uma montagem cenográfica do filme, senão, e antes de tudo, por um dizer da própria cidade de São Paulo a respeito das produções artísticas do movimento modernista. Mas isso já seria recorte para uma outra análise.

Retomando a obra no contexto do filme, temos a relação posta entre obra e filme: no rosto, identidade, diferença, pertencimento do operário e dos operários. Assim, na obra temos vários rostos, diferentes entre si, porém, todos operários. No filme temos um Vigia, que usa um uniforme, que o identifica como operário. A personagem em questão usa uma bicicleta, meio de transporte de muitos operários. Sua bicicleta não é qualquer bicicleta. É uma bicicleta pensada para o uso utilitário, marcando também uma época pelo seu varão de aço no centro de sua estrutura, assim como pela sineta, pela luz, pelo bagageiro e pela cor. Materialmente não se trata de uma bicicleta de passeio ou competição, e sim de uma bicicleta de operário.

O filme vai tematizar, justamente, essa relação: um operário, em um dia comum de trabalho, é 'pego' na leitura de um quadro, que pode ser a leitura do seu cotidiano, que poderia ser um dia comum de trabalho, como qualquer outro dia, etc... Não queremos entrar aqui no conteúdo do filme, apenas estabelecer um contexto dessa personagem, seus objetos e figurino, como marca discursiva no filme.

E nessa contextualização, o que mais nos interessa é que o quadro de Tarsila não funciona apenas como marca parafrástica ou intertextual. Ou seja, não se trata apenas de uma cena na qual aparece a reprodução da imagem da obra de Tarsila. Trata-se, sim, da circulação e tematização do próprio vídeo, incluindo as condições de produção, nas relações que o cineasta estabelece em sua pesquisa sobre o papel de Tarsila na vinda da obra de De Chirico para o Brasil.

Dito de outro modo, a obra da artista é uma memória que vai funcionando interdiscursivamente no vídeo, como marcas de heterogeneidade. Isso ocorre com outras produções artísticas também, como veremos, por exemplo, na imagem de corte que aparece entre essa cena que acabamos de analisar e o próximo percurso do Vigia.

Quando o Vigia chega ao primeiro plano de filmagem, há um corte e temos a imagem de uma construção em arcos parafraseando a construção retratada na pintura de De Chirico. Ao mesmo tempo, temos outro efeito parafrástico que reclama as obras de Volpi e suas construções anuladas de perspectiva.

O movimento da câmera parece obedecer também o ritmo da música. E juntos, movimento de câmera e ritmos sonoros, ditam o trajeto de nosso olhar pela cena fílmica, como se nossos olhos fossem uma metáfora do pincel de Volpi, anulando perspectivas e mesclando o fundo azul do céu aos arcos da construção que se movem em primeiro plano. Assim, nosso acesso à memória de imagens não se dá apenas de uma imagem para outra, mas pela 'mescla' de uma imagem em movimento que 're-pinta' uma imagem pictórica. É na articulação da tecedura e da tessitura que a policromia se marca.

Seqüência Fílmica 20: Construções em 07 min. 07 seg.

IMAGEM 40: Frag. Enigma de um Dia.
Fonte: Recorte da pesquisadora

IMAGEM 41 e 42: Rep. das Fachadas de Volpi
Fonte: Catálogo do MAC- USP 1996

A relação já imbricada na produção do filme marca, desde o nome do filme e do quadro, a relação de uma obra com a outra. Temos, pela tessitura, a imagem fílmica em seu movimento de câmera, reclamando o funcionamento da policromia discursiva. Isto é, a obra de Volpi é constitutiva da seqüência fílmica no momento em que a câmera, pelo movimento, anula totalmente a perspectiva. Tal efeito é o mesmo provocado pela perspectiva 'duvidosa' que funcionava na pintura de De Chirico. Por um breve instante, entre uma seqüência fílmica e outra,

temos a imagem chapada de uma construção em fundo azul, assim como na pintura de Volpi e nas construções da obra homônima de De Chirico.

Temos, então, o corte e a continuidade do roteiro do Vigia com sua bicicleta. E ainda a mesma música tocada nas seqüências anteriores. Na medida em que a câmera focaliza a torre, o ritmo vai ficando mais lento, como se aos poucos fosse sendo apagado, como se as "pilhas" estivessem no fim. Veremos como esse recurso produz sentido no decorrer da análise dessa sequência fílmica.

O que temos em cena é um plano de filmagem de cima para baixo. Como se nós espectadores avistássemos o Vigia no andar debaixo, visto de uma sacada ou de uma varanda, primeiro mais próximo, depois mais de longe. Em solo arenoso ele corta a cena com sua bicicleta.

Seqüência Fílmica 21: Vigia, Bicicleta e Torre em 07 min. e 27 seg.

Ao final da seqüência já não temos mais a música, apenas, antes do corte para a próxima seqüência, um breve som da campainha da bicicleta.

O movimento intertextual e interdiscursivo também ocorre nas imagens do surrealismo. Salvador Dali e o seu "*A Persistência da Memória*" são aqui reclamados e uma tênue relação paráfrase/polissemia é materializada pela tessitura filmica.

Dito de outro modo, é o movimentar-se da câmera em seu giro ao redor da torre que vai escondendo e revelando os relógios. O tempo parece se arrastar, efeito acentuado pela música que vai diminuindo seu ritmo.

IMAGEM 43: Rep.'Persistência da Memória' Dali 1931
Fonte:http://Portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html

IMAGEM 44: Frame Torre
Fonte: Pizzini, 1996

No *frame* indicado acima, temos como movimento de intertextualidade as imagens de relógios. Mas o que nos remete à obra "*Persistência da Memória*" é mais opaco. Desloca-se na polissemia o movimento de câmera que reproduz o tempo em movimento. É pelo deslocamento lento da imagem frente aos nossos olhos, que e em última instância os relógios derretem. A música que vai se acabando, aos poucos, acentua tal efeito.

Os relógios continuam lá, como dois grandes olhos da torre. Um dos relógios, assim como o relógio "derretido" de Dali, já não mais é capaz de marcar o tempo, pois nem mais ponteiro possui. Os relógios estão fadados apenas a sofrer a ação deste tempo e deteriorar-se. Esses relógios marcam um tempo sem tempo. Sofrem o efeito do tempo. Já não mais possuem engrenagens. Estão à disposição das engrenagens do tempo. É sobre isso que Dali queria nos falar quando pintou "*A Persistência da Memória*". Por mais que ela persista, não consegue deter o tempo, ou, ao contrário, a memória persiste quando o tempo já parou de se marcar, o que remete à in-temporalidade, ao eterno da arte[93].

Próprio do funcionamento do DA, essa acronologia do tempo é tomada, no filme, pela seqüência de cenas. A narrativa fílmica não obedece a uma linearidade, nem mesmo ao tratar da história da arte, na transposição das imagens pictóricas para imagens em movimento, a imagem fílmica.

A circunstância da tomada no filme é capaz de saltar de uma imagem medieval para uma imagem contemporânea, voltar para a renascença, pular para o modernismo, construindo, assim, um mosaico de imagens sem datas definidas, e muito menos sem a pretensão de que todas as imagens sejam acessadas. É da natureza da tessitura fílmica a rememoração de imagens.

[93] Preciosa contribuição de Gallo (como tantas outras) durante a qualificação desta tese.

Discursivamente, o que temos é o interdiscurso mobilizado pelo jogo polissêmico do discurso lúdico. Esse jogo polissêmico, próprio do DA, põe e dispõe do curso dos discursos. Somos arremessados ao espaço de incompletude, podendo sempre o sentido ser outro. O jogo instala-se e, movimentando-se pela polissemia, o filme vai mostrando-nos, de fato, que os "*sentidos não tem donos*", como nos ensina Orlandi.

É possível compreender que um movimento artístico não apresenta apenas uma série de caracterizações de traços ou qualidades plásticas. É, antes de tudo, uma forma de inscrição, um modo de representação e presentificação dos laços sociais, que se estabelecem num tempo e espaço sócio-histórico e ideológico.

Voltando ao percurso do Vigia e sua bicicleta. Temos agora a música retomada em um som de assovio.

Seqüência Fílmica 22: Vigia Ciclista em 07 min. e 47 seg.

Neste momento do itinerário do Vigia, o cineasta nos traz à memória novamente a música que iniciou sua trajetória para fora das paredes do museu. A música é textualizada por um assovio, porém, não é o Vigia que assovia. Seus lábios não se movem. O assovio é trilha sonora do filme.

Quando na passagem, vemos o ciclista em primeiro plano, a intertextualidade pictórica e cinematográfica são convocadas. Na cinematográfica, fazemos mais uma vez menção ao filme de Buñel e Dali "*Um cão andaluz*" no *frame*

IMAGEM 45: Ciclista Bruñel (01 min e 52 seg).
Fonte: Buñel, 1928

Na pictórica temos, mais uma vez, no filme, a presença do pintor gaúcho Iberê Camargo e seu ciclista do parque da Redenção.

Tocamos aqui em algo da constitutividade histórica do filme que analisamos, nas suas condições de produção. Pizzini declara: "Às vezes, eu me perguntava: Por que é que estou fazendo um filme sobre um assunto tão distante da realidade brasileira, sobre um pintor italiano metafísico? Fiquei mais tranqüilo quando, durante a pesquisa, descobri as fortes relações de De Chirico com a cultura brasileira". Uma delas foi que "o pintor gaúcho Iberê Camargo foi aluno de De Chirico." (UTUARI, 2006, p. 04).

Visualmente, as textualizações de Iberê e Tarsila têm funcionamentos diferentes no vídeo. Enquanto Tarsila é marcada e mostrada pelo seu painel em uma tomada (embora outras tantas também venham apenas marcadas), Iberê vem marcado visualmente, porém nem sempre mostrado.

Os carretéis são transmutados em diferentes formas e tamanhos. São carretéis de fios imaginários que realizam conexões entre as imagens. Tais carretéis são suportes de fios que se transmutam em caminhos, em trajetos. Não são fios em forma física, e sim, por seu efeito metafórico, funcionam como "fios" de memória. Linhas que desenham trajetos de imagens.

Além de Iberê ser conhecido como o "pintor dos carretéis", inúmeras de suas obras retrataram os ciclistas do Parque da Redenção, em Porto Alegre. Podemos dizer que tanto os carretéis, quanto a bicicleta são importantes elementos compositivos na obra desse pintor. Como vimos, no filme, ambas as marcas são apropriadas.

Eis o Ciclista de Iberê parafraseado no ciclista de Pizzini:

IMAGEM 46: Rep. Imagem da obra "Ciclista" de Iberê Camargo 1990
Fonte: www.iberecamargo.org.br/content/artista...
Disponível em 01 de dezembro de 2009

IMAGEM 47: Ciclista Pizzinni
Fonte: Pizzini, 1996

Como já ressaltamos, o cineasta 'pinça' da obra de Iberê dois dos principais elementos de sua pintura: ciclistas e carretéis. Nesse movimento e no recorrer de imagens durante o filme, o cineasta parece percorrer o mesmo caminho do processo criativo do pintor. Segundo o próprio Iberê: "Viver é andar, é descobrir, é conhecer. No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância."[94]. Este parece ser o movimento de constituição dos sujeitos, constituição esta que, como vimos no início da análise, é balizada pelos esquecimentos, conforme nos ensinou Pêcheux. Algumas imagens podem ser rememoradas, porém, outras tantas são silenciadas no jogo interdiscursivo. Um jogo que não dominamos, nem tampouco sabemos explicitamente suas regras. É possível afirmar, até aqui, que no DA este jogo fica ainda mais nebuloso.

Voltemos à descrição da seqüência fílmica.

A música assovio é interrompida bruscamente, ao continuarmos o percurso do Vigia com sua bicicleta. Há um corte, e o que temos é essa imagem do *frame* abaixo, no qual, aos pés de uma escadaria, o Vigia observa o espaço em uma postura corporal de vigilante[95], enquanto a bicicleta o aguarda, assim como o casaco pousado em sua garupa. Não temos mais a música, apenas silêncio e reflexão.

---

[94] *In:* http://www.iberecamargo.org.br/content/artista/pensamentos_02.asp - (Disponível em 01/ 12/ 2009). Continua o pintor: "A memória pertence ao passado. É um registro. Sempre que a evocamos, se faz presente, mas permanece intocável, como um sonho. A percepção do real tem a concreteza, a realidade física, tangível. Mas como os instantes se sucedem feito tique-taques do relógio, eles vão se transformando em passado, em memória, e isso é tão inafreável como um instante nos confins do tempo."

[95] Não podemos nos furtar de lembrar que, em um processo de construção de personagem, o ator pesquisa e observa pessoas em seu cotidiano. Faz parte da pesquisa cênica, observar pessoas que desenvolvam atividades conforme a personagem que futuramente se vai encenar. A criação teatral, assim como muitas linguagens artísticas, operam pela verossimilhança. Segundo esse conceito aristotélico é pela mímese que o ator pode produzir a catarse. Assim, quanto mais rica em detalhes forem as posturas corporais do ator, mais ele pode convencer de ser efetivamente quem ele representa. Discursivamente poderíamos dizer que certos gestos ou posturas corporais são marcas de inscrição do sujeito em uma FD dada.

IMAGEM 48: Vigia e Bicicleta imóveis
Fonte: Pizzini 1996

Há um certo 'corte' na espectação de vigilância, pois o Vigia não está vigiando, está sim, refletindo, esperando. Tem à sua frente linhas (escada[96]), assim como as linhas do trem ou as linhas de transmissão de energia elétrica (recorrentes no filme). Porém, nessa tomada, são linhas transversas, que não se colocam como caminho, roteiro, percurso. Colocam-se antes como 'barreiras', como 'obstáculo', o que reforça o efeito de uma postura de reflexão e não de vigilância.

Este *frame* marca uma longa interrupção no itinerário com a bicicleta, que só será retomada bem mais tarde no filme, na seguinte seqüência de *frames*.

Ainda forte, o som de uma música ritmada no piano, em uma variação de notas graves. Primeiro temos a imagem quase em último plano do Vigia, ainda não sabemos se ele está, ou, não, de bicicleta. Em seguida a música cessa, ouvimos som de passos e, junto, o som de correia e pneu de bicicleta.

Depois, vemos o Vigia descer a escadaria, por detrás da estátua em primeiro plano. Temos no filme um corte em outros trajetos, até a retomada do trajeto com a bicicleta que apresentamos no terceiro *frame* abaixo. Temos, então, uma seqüência fílmica inteira com estátuas sob o efeito sonoro de um rolar de pneus de bicicleta e ruídos de correia. Não vemos a bicicleta, somente a ouvimos.

A imagem fílmica nos mostra, assim, por sua tessitura particular, o quanto ela é capaz de produzir uma série de outras imagens que podem se fazer presentes. Sendo a imagem fílmica uma materialidade que se tece na imbricação material, ela é capaz de produzir sentidos e imagens de outra natureza que não apenas de visibilidade.

[96] Escadas também se constituem em um forte signo cinematográfico cuja memória produz ressonâncias.

Em seguida, mais uma sequência de estátuas, porém, do lado direito da cena fílmica, surge a bicicleta e o Vigia empurrando-a, seguido pelo mesmo casaco que vimos na seqüência anterior, pousado na garupa.

Seqüência Fílmica 23: Vigia, bicicleta e estatuas em 09 min. e 44 seg.

A seqüência acima não está disposta em ordem linear, de acordo com as seqüências fílmicas do vídeo. Nosso gesto de análise pretende trazer materialmente o recorte que mostra que o filme é um todo entrecortado de fragmentos das imagens captadas durante as filmagens.

Dito de outro modo, temos aí uma marca direta do cineasta frente a sua produção. Pela edição e montagem, ele vai compondo cenas criando uma narrativa fílmica que lhe é própria. Mais que uma característica do cinema de poesia – a narrativa por imagens –, é uma questão de poética do próprio cineasta, como uma assinatura, uma marca. Temos aqui a função autor. Segundo Orlandi, "o autor é a função que o *eu* assume enquanto produtor de linguagem. Sendo a dimensão discursiva do sujeito que está mais determinada pela relação com a exterioridade (contexto sócio-histórico), ela está mais submetida às regras das instituições. Nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares" (2001, p.77).

Ou seja, não podemos olhar apenas para a seqüência de *frames* em si, mas para eles enquanto dizer, e considerar que este dizer é a fala de Pizzini sobre a obra de De Chirico, sobre o roteiro do filme, sobre conceitos estéticos e artísticos e, principalmente, sobre sua produção artística. A forma não linearizada do filme em sua avalanche de imagens é marca de autoria de Pizzini. Segundo Utuari

> Joel Pizzini, ao dialogar com a obra e De Chirico, pôde não apenas explorar, com mais intensidade, o que a plasticidade da pintura oferecia, mas também inventar um universo

> subjetivo daquele que aprecia uma obra de arte, moldando-o segundo uma lógica não comprometida com os imperativos da ordem linear. *Enigma de um dia* é uma poesia do olhar, imagética, que propõe novas formas de associação entre as imagens, os sons, de maneira a inquietar e ampliar nossa sensibilidade e escuta para nossos monólogos subjetivos (2006, p.8).

É preciso considerar, então, que o filme é inscrito e circunscrito pelas condições de produção do DA. As franjas do DA nos enredam e nos afetam em um filme no qual a subjetividade é textualizada por meio de uma tessitura de imagens, gestos e sons. Cineasta, personagem e espectador imbricam-se em seus gestos de leitura.

Continuando o percurso do Vigia e sua bicicleta...

Seqüência Fílmica 24: Vigia pés e close em 10 min. e 37 seg.

Esta seqüência marca novamente uma longa separação do itinerário com a bicicleta, abrindo para outra seqüência fílmica de imagens de paisagens naturais e de percursos do Vigia sem a bicicleta, e em posições de reflexão. Ela inicia-se após um corte em que vimos uma estátua de cavalo e cavaleiro de baixo pra cima. Seria Dom Quixote? O Vigia é nosso Dom Quixote de bicicleta? Dom Quixote, ou Dom Pedro? Quem nos leva a um itinerário de imagens imaginadas em seu percurso? Não sabemos.

IMAGEM 49: *Frame* “D. Quixote”
Fonte: Pizzini, 1996

A circunstância da tomada apresenta o monumento em uma imagem quase abstrata, uma vez que tomemos o conceito de abstrato pelo viés da arte. Na arte, o abstrato não é simplesmente aquilo que não se entende, como se pensa no senso comum. Abstrato, em arte, significa diferente. Não se trata apenas do não reconhecimento de um objeto, mas, antes de tudo, da possibilidade de recriá-lo em uma realidade diferente, quase como uma capacidade de recriar o já criado.

Assim, uma imagem que pretenderia representar um cavalo, por exemplo, não tem nenhum compromisso em fazê-lo explicitamente, ou de corresponder à imagem que temos formada em mente de um cavalo. Dito de outro modo, elementos de uma realidade natural podem ser sintetizados a fim de que se fuja do concreto ou do normativamente estabelecido.

Por funcionar fundamentalmente pela polissemia, o vídeo de Pizzini sempre suscita novas perguntas e possibilidades imagéticas. Por isso, por meio de imagens em movimento, ele transmuta imagens cotidianas em uma relação intertextual com imagens artísticas.

Na última parte da tomada acima, temos novamente a música ao piano, agora com notas mais agudas. Na seqüência elas aceleram. Não vemos a bicicleta, porém estamos sob o efeito dela. Dela, e da música que ouvimos. Enquanto na primeira seqüência de *frames* o Vigia andava empurrando a bicicleta, nos últimos, ele voa sobre ela.

Como dissemos, não a vemos, mas vemos a face do Vigia que passa rápido na tela, o som do vento e a paisagem passando ao fundo. São esses elementos que se transmutam em bicicleta frente aos nossos olhos e ouvidos. E, além da música, ouvimos o rodar dos pneus sobre o solo arenoso. Até o corte para outros percursos.

Quando retomamos o percurso do vigia/ciclista, depois de um longo trecho, temos um breve momento de uma tomada em completo silêncio. Visto de cima, e de longe, temos a imagem do Vigia e da bicicleta vista do alto. Há uma breve passagem por alguém que segura um guarda-chuva. Mas não temos chuva, nem tampouco vemos a pessoa. Retoma-se, aqui, a evocação de imagens pictóricas de Magritte, ou fotográficas, ou fílmicas de outros artistas, num breve encontro poético.

Trata-se de uma “tomada aérea” e, ao mesmo tempo, um plano horizontal. Sombras e trajetos formam linhas, dois elementos encontram-se no centro da tela: um caminhante com um guarda-chuva e o Vigia com sua bicicleta.

Seqüência Fílmica 25: Ciclista e o guarda-chuva em 13 min. e 04 seg.

Percurso de diferentes poéticas em uma mesma cena fílmica. A menina de Manzon[97] carrega dois guarda-chuvas, os homens que chovem, de Magritte, são vários e o mesmo diversas vezes, a "Chuva" na gravura de Goeldi[98]. E também mais um *frame* de Buñel.

IMAGEM 50: Frame de "Um Cão Andaluz"
Fonte: Buñel 1928 – em 02 min e 03 seg.

No filme de Pizzini, no plano horizontal de fundo, o cineasta nos propõe o encontro do surrealismo com o contemporâneo. E, ainda mais. Trata-se de um encontro de imagens pictórica, fotográfica e fílmica. É a tessitura da imagem fílmica em sua imbricação material que nos remete a uma tecedura (ou muitas) possível.

---

[97] **Jean Manzon** nasceu em Paris, no ano de 1915. Viveu no Brasil entre as décadas de 1940 até sua morte em 1990 em Portugal. Produziu em meio século de trabalho o maior acervo de documentação fotográfica e cinematográfica já realizado por um só artista, em toda a América Latina. Ao fazê-lo, traçou com precisão uma história "cine antropológica" do próprio Brasil. Desenvolveu um estilo pessoal inconfundível e, ao mesmo tempo, registrou a vida comum sob pontos de vista inusitados. Suas características estéticas são marcantes, assim como seu apuro técnico. O acervo cinematográfico foi todo produzido em película 35 mm, somando cerca de 600 horas de imagens de alta qualidade, o que o torna um banco de imagens singular em nosso contexto cultural, considerando o custo que esse tipo de película representava para as produções, no período em que foram realizadas. www.casadaphotographia.art.br/v2/scripts/inde... disponível em 29 de setembro de 2009.

[98] Gravador, desenhista, ilustrador e professor. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, filho do cientista Emilio Augusto Goeldi e de Adelina Meyer Goeldi, viveu dos 6 aos 24 anos na Suíça, onde, no período da 1ª. Guerra Mundial, abandonou o curso naEscola Politécnica para se matricular na École des Art et Métiers. Nas imagens urbanas criadas por Oswaldo Goeldi há uma atmosfera de solidão profunda. Figuras humanas se perdem em ruas, becos e praças mal iluminadas de cidades indiferentes à presença de cada um. Há também em suas gravuras uma atmosfera dominada pelo escuro, só rompido pela luz branca filtrada ou por pequenas superfícies de cor. Em seu imaginário, pescadores, peixes e o mar protagonizam cenas que denotam uma solidão profunda. Suas xilogravuras são emblemáticas do conflito do ser humano e uma das melhores tradições da arte brasileira. Os trabalhos de Goeldi estiveram presentes na Bienal de São Paulo, em quase todas as décadas sendo um dos mais expostos, em toda a história da mostra paulista. http://www.oswaldogoeldi.org.br/biografia.htm disponível em 29 de novembro de 2009.

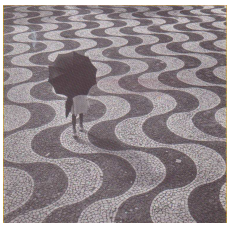


IMAGEM 51: “Calçada/Manaus”, s/d fotografia p/b de Jean Manzon
Fonte: Material **art br** Instituto Arte na Ecola – Caderno “Entre o Mar e a Calçada” 2003

IMAGEM 52: Rep. “Golconde” Magritte - 1953
Fonte: http:/ www. rene-magritte-paintings.blogspot.com/2007/08/...

IMAGEM 53: Rep. “Chuva” Oswaldo Goeldi Xilo 1957
Fonte: http://www.gravura.art.br/oswaldogoeldi.asp
Disponível em 28 de novembro de 2009

Acima, falamos de encontro poético, porque uma seqüência fílmica permite essa leitura de intersecção entre diversas imagens e/ou produções artística. Pela noção de policromia, a tessitura de uma imagem fílmica estrutura-se sobre imagens de outra natureza (fixas ou móveis) e tudo mais que compositivamente tais imagens possam reclamar. Assim, a tecedura de sentidos do DA reclama memória de imagens outras, também opacas, que operam no/pelo interdiscursivo. Mas é pela tessitura, pelo intradiscursivo que funciona pela imbricação material, que tais acessos são formulados.

Na próxima seqüência, outra relação se estabelece.

Em primeiríssimo plano, a roda da bicicleta e, em primeiro plano, ao centro, a imagem do rosto do Vigia. Observando.

Seqüência Fílmica 26: Close pneu da bicicleta em 14 min. e 02 seg.

Os *Red-mades*[99] de Duchamp consistiam principalmente na apropriação de um objeto cotidiano para dar-lhe uma nova realidade e possibilidades de significar. Ao instalar uma roda de bicicleta sobre um banco, ele provocava o espectador a observar o objeto elevado à categoria de arte, e, dessa forma, colocava a exigência de que esquecêssemos o lugar do objeto no cotidiano e que passássemos a pensá-lo por suas cores e formas.

Após uma seqüência de imagens de paisagem, Duchamp é retomado, agora, em outro plano de filmagem. Isso abre para além do texto de Duchamp, o texto de Regina Silveira.

IMAGEM 54: Bicicleta em 14m. 53 seg.
Fonte: Pizzini 1996

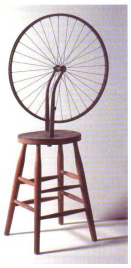


IMAGEM 55: Roda de Bicicleta Marcel Duchamp 1913 Keystone
Fonte: Picosque et al 1998, p.63

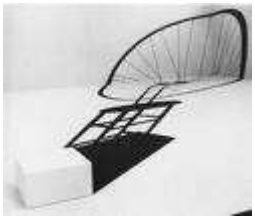


IMAGEM 56: *In absentia* MD (detalhe). 1983 – Regina Silveira
Fonte: Picosque et al 1998, p.53

[99]O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro ready-made, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). Duchamp chama esses *ready-mades* compostos de mais de um objeto de *ready-mades* retificados. Disponível em 25 de setembro de 2009. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370

"*Olho e não vejo... É sombra? Há algo aí? Pedestal vazio, sombra que cresce, se espicha e sobe pela parede... In absentia? Ausência de quê? Na produção do artista, a construção laboriosa nos faz ver."* Nas palavras de Picosque (1998), a obra de Regina Silveira traz uma presença/ausência de Duchamp. Ambas as obras vêm na esteira das imagens fílmicas. Na esteira de uma presença ausência que funciona pela tessitura e reclama a tecedura de uma memória de imagens. É o trajeto em rede (imbricação material) e pela Rede (memória discursiva).

No filme, primeiro temos a bicicleta em primeiríssimo plano, na seqüência posterior a sombra que "cresce" na tela, a roda e sua sineta. Pizzini consegue, pela construção da imagem fílmica em sua tessitura, realizar um encontro de Duchamp com Regina Silveira. Talvez o mesmo encontro possibilitado pelo processo de produção artística, à medida em que um artista se apropria da produção de outro para significar diferentemente.

> No jogo do fazer/construir da criação artística, somos conduzidos por um pensamento que espreita nossa mente: um pensamento projetante. Pensamento que pensa o "depois", pensando a mudança do que é para o que será. O pensamento projetante, esvoaçando solto à mercê da imaginação criadora, nos oferece imagens prévias, levando-nos a penetrar na substância da matéria, chamando-nos a dialogar com ela (PICOSQUE *et al* 1998, p.57).

Discursivamente pensamos estas condições de produção do dizer artístico, justamente na relação memória/imagem, pensando a imagem enquanto matéria significante em sua constitutividade histórica, social e ideológica. Por isso, durante esse processo de análise, pensamos o batimento imagem fílmica/imagem pictórica enquanto relação fundante das condições de produção do próprio filme.

O filme "*Enigma de um Dia*" não é um discurso sobre arte, é sim, um discurso artístico. Embora fale sobre a experiência estética, o faz de um lugar da arte. Busca pelo poético da imagem dizer de outras imagens e abrir para a possibilidade de outras imagens serem ditas, uma vez que conta com o repertório de imagem de cada sujeito espectador (leitor) do filme. Esta é a forma de estrutura e funcionamento do DA.

Continuando o roteiro do Vigia e sua bicicleta.

Na próxima tomada temos um fundo totalmente azul, até surgir na parte inferior da tela o rosto do Vigia que vai invadindo a cena fílmica em um movimento quase vertical. Há um corte. Temos uma construção em plano horizontal, um poste de luz à direita com um fio de luz que corta parte da cena em uma diagonal. Perpendicular ao poste de luz surge o Vigia e sua bicicleta, seguindo o traçado do fio de energia elétrica, como se este fosse um trilho.

Seqüência Fílmica 27: Travessia Ciclista fundo azul e muro em 15 min. e 14 seg.

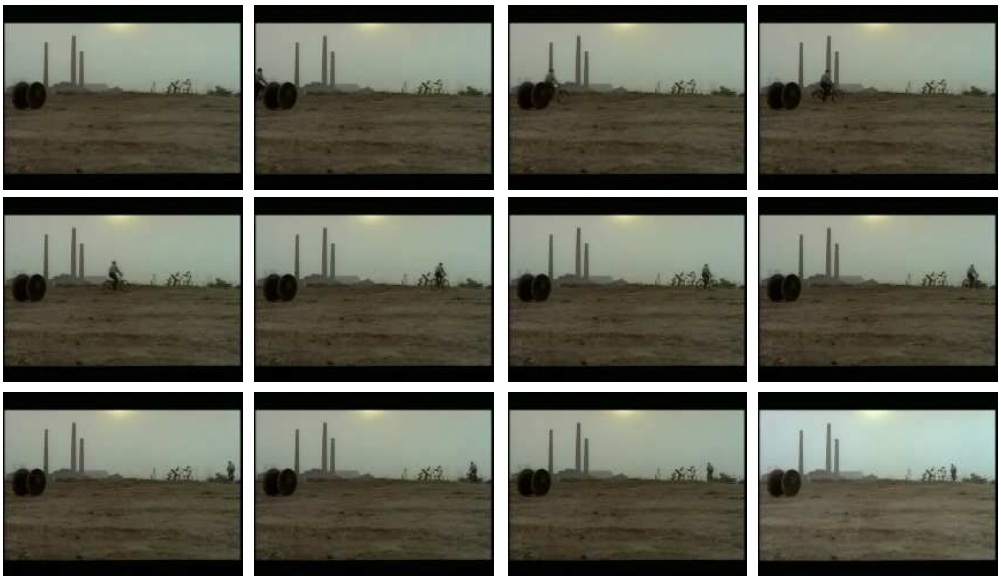
Os percursos do Vigia durante o filme trazem o rememorado, tanto de outras cenas fílmicas, quanto de outros cenários pictóricos, quanto do próprio filme. É o caso do filme "Cão Andaluz" de Bruñel (1928).

Seqüência fílmica 28: "Um Cão Andaluz" Buñel (1928): 01 min. e 15 seg.

Percursos que se redizem nas seqüências de cenas. Mobilizam memórias. Porém, reinscrevem-se de maneira singular, nos filmes e nas pinturas. Enquanto no filme de Pizzini o ciclista pedala e anda ao som de assovio ou música tema, no filme de Buñel e Dali temos buzinas ensurdecedoras. No filme de Pizzini pequenas mudanças de cenário. Similaridades compositivas da imagem. A mesma música tocada em tons diferentes. Planos de filmagem que se repetem ou se invertem. Construções que parafraseiam construções. Vozes de outras cenas que servem como efeito sonoro em cenas seguintes. Tais materialidades marcam fortemente a inscrição do filme no DA. (Em ambos os filmes, cada um em sua época).

No filme de Pizzini, em vários momentos, artistas são rememorados separadamente, em outros, são conclamadas diversas produções artísticas para uma só cena. É o que acabamos de ver no caso de Regina Silveira e Marcel Duchamp, ou ainda de Buñel e Dali.

Nesta próxima seqüência, temos os carretéis de Iberê Camargo, as chaminés de Tarsila do Amaral, o espaço e o horizonte de De Chirico. Todos eles numa mesma tomada.



Seqüência Fílmica 29: Travessia com torres em 15 min. e 35 seg.

Nos *frames* acima relacionados, temos uma intertextualidade de imagens pictóricas. Tarsila, como vimos até agora, é uma constante. Na presença de uma de suas telas na cena, na concepção da personagem central, ou na cenografia.

Pizzini busca o re-dizer dos próprios artistas ao tematizar os elementos de suas obras nas imagens em movimento. É o que ocorre, por exemplo, com as chaminés de Tarsila postas na linha do horizonte, como se tocassem o céu, assim como suas palmeiras.

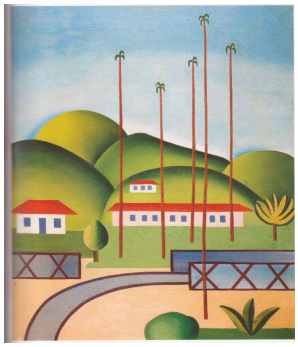


IMAGEM 57: Palmeiras 1925
Fonte: Finambràs s/d pág.25

As chaminés-palmeiras são rememorados na passagem do operário pelo seu cenário e o mesmo acontece com suas frutas em primeiro plano (em uma outra seqüência), ressaltando as cores, como na obra pictórica, e intertextualizando com outros artistas.

O funcionamento parafrástico é reforçado pelo efeito de enquadramento e recorte da imagem no vídeo. Como já afirmamos, Tarsila é parafraseada não só na imagem dos operários, mas também pela personagem principal, um operário. Igualmente, ela é parafraseada pelas imagens fílmicas que remontam suas produções pictóricas. E esse movimento se dá, principalmente, pela intertextualidade, pela capacidade que a tessitura da imagem filmica possui de textualizar mais de uma imagem ao mesmo tempo.

A caminhada é retomada em seu percurso solo por entre edificações.

Seqüência Fílmica 30: Estesiador e construções em 08 min. 23 seg.

Os percursos do *Estesiador* na caminhada sempre partem de momentos de quase imobilidade corporal e posturas de profunda reflexão.

Após uma longa seqüência de imagens arquitetônicas, temos o Vigia em frente a uma construção, observando um cavalo ao fundo. Essa imagem permanece por um longo tempo e permanece também o som do piano sendo invadido por um ruído de vento. O piano cessa, o vento assume a sonoridade, há um corte e temos o Vigia em frente a uma rocha. O som de piano volta com poucas variações de notas. O som do vento aumenta. Sua expressão facial não é apenas de reflexão, mas uma expressão incomodada, talvez com o sol abrasador a sua frente, a julgar pela luminosidade da cena. Talvez pelo vento, ou ainda pela memória. Memória? Nós espectadores teremos acesso em seguida a imagens de arquivo. Ao som do vento e do piano, o Vigia recosta a cabeça na rocha e fecha os olhos, como se estivesse dormindo sobre um travesseiro de pedras, precisando, querendo descansar.

Seqüência Fílmica 31: Estesiador nas pedras em 8 min. e 54 seg.

Em meio a este descanso incômodo, ao som do vento e do piano, começamos a ouvir um movimentar-se de trem.

Temos um corte e, em seguida, imagens em PB. Imagens PB produzem sempre efeito de Arquivo, principalmente se tratando de imagens fílmicas. Esse procedimento tem a capacidade, pelo seu efeito, de transformar a imagem em imagens que parecem vir de outro roteiro, externo ao filme, de uma outra memória. Somos lançados a um efeito de exterioridade.

Seqüência Fílmica 32: Imagens de arquivo em09 min. e 03 seg.

O que temos são imagens em PB de um trem. Um trem da memória. Vindo de outra estação. Um trem que passa rápido, com imagens que oscilam entre indefinidas e bem próximas à definição, a uma possível identificação. Porém, não sabemos do que se trata. São soldados, passageiros comuns, objetos indefinidos e, por fim, vagões vazios.

Um trem quase indefinido como o trem da pintura de De Chirico. Um trem que embora próximo de nossos olhos e ouvidos, permanece indefinido. Essa seqüência de imagens em PB ocorre na cena fílmica quase como um lapso. São apenas sete segundos, produzindo um efeito de que nós, espectadores, podemos saber ou acessar a memória do Vigia. Cessa o piano, permanece o ruído do trem como se estivesse parando. E nós, passageiros da memória, desembarcando em outra estação. Estamos em um novo corte de imagens. Temos o Vigia que retoma seu trajeto por entre casarios e galpões de uma estação abandonada.

Seqüência Fílmica 33: Vigia na estação em 09 min. e 10 seg.

Nesta breve caminhada, temos o Vigia no conglomerado de construções. Em primeiro plano à esquerda uma estrutura de ferro. O Vigia surge entre esta estrutura e uma casa, aparentemente de madeira, ao centro desta uma janela. Ao fundo temos um muro e em último plano uma construção com arcos, tais como o da pintura de De Chirico, ou ainda, da obra "*A Gare*". Do lado direito um vagão de carga.

IMAGEM 58: Reprodução da imagem da obra "*A GARE*" Tarsila (1925)
Fonte: http://www.carcasse.com/revista/2012/futurismo_paulista/index.php
Disponível em 21 de setembro 2009

Há um corte, e novo cenário apresenta-se para a caminhada do Vigia. Volta a música[100] tema do filme. Agora, um cenário frontal de uma estação. Em primeiríssimo plano, frutas

[100] Lívio Tragtenberg é o compositor da trilha sonora de *Enigma de um Dia.* Repetindo a música *Now's the time* de Charlie Parker, experimentando variações de ritmos e instrumentos o compositor recria o universo onírico do Filme (UTUARI, 2006, p. 16). O músico utiliza formas variadas e alternadas: no saxofone, no assovio, no piano, mais lento, às vezes mais rápido, como se tentasse as diferenciações de uma melodia explorando o procedimento jazzístico. (UTUARI, 2006, p.3). Outra descoberta preciosa de Pizzini é um CD de Alberto Savinio (irmão de De Chirico), utilizado na trilha sonora. Só existe um CD de Savinio, que é considerado também um compositor metafísico, uma espécie de Erick Satie italiano (UTUARI, 2006, p.4).

iluminadas pelo sol. Nosso Vigia cruza o cenário. Cenário e Vigia contrastam com a iluminação e as cores das frutas.

Seqüência Fílmica 34: Garagem e frutas em 09 min. e 26 seg.

Frente ao colorido das frutas, à luminosidade fílmica e à imponência da arquitetura, nosso Vigia rasga a cena como uma pequenina sombra, tal como as silhuetas da paisagem do pintor. Essa seqüência filmica mobiliza fortemente a intertextualidade de imagens pictóricas.

Há, como dissemos anteriormente, um movimento de intertextualidade das "falas" de Tarsila com outros artistas (Iberê, Dali, Magritte...). No entanto, tais intertextualidades são trabalhadas de formas diferentes no vídeo. Como vimos, quando se trata das produções de Tarsila, pensamos mais fortemente nas condições de produção de suas obras, sua formação européia. Tal formação materializa-se parafrasticamente em sua pintura, pois a própria produção de Tarsila recorta imagens de outras produções pictóricas européias, incluindo De Chirico.

As cores e formas exarcebadas da pintura de Tarsila são textualizadas pela iluminação e movimento da imagem filmica de Pizzini. As frutas em primeiríssimo plano parecem saltar da tela. O movimento representado nas telas de Tarsila torna-se possível pela imagem em movimento do filme.

Observemos outras reproduções de obras pictóricas que aparecem (se textualizam) no recorte acima:

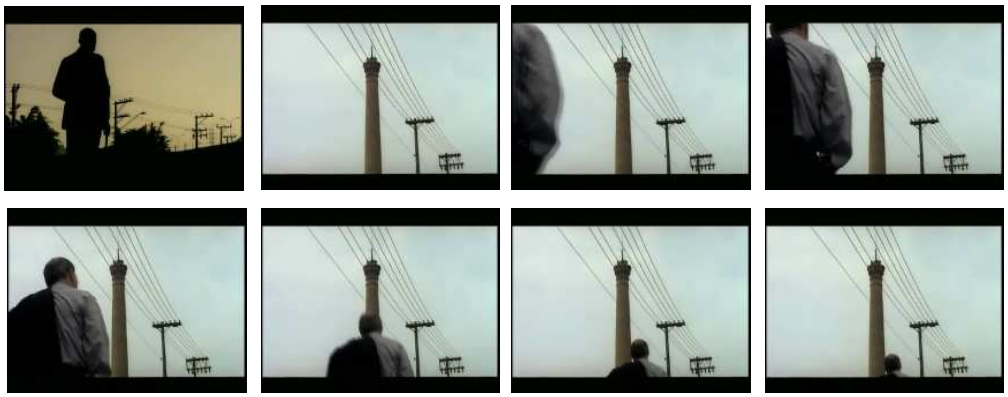
Figura 59: A feira 1925
Fonte: Finambràs s/d p.23

IMAGEM 60: Magritte, *Time Transfixed*, 1938
Fonte: http://www.magritte.be/ Disponível em 23/01/2010

Dentre estes pintores surrealistas, as obras de Magritte re-aparecem corriqueiramente no filme, em diferentes momentos. Desde as marcas sutis das construções na locação das imagens, como na seqüência de *frames* acima.

Ainda a respeito da produção de Magritte, já não é o trem que atravessa a parede, mas o operário que passa pela cena, riscando-a ao som de uma locomotiva. Posturas físicas do ator também textualizam a personagem de terno escuro que circula em várias produções do artista surrealista, como vimos em outros recortes do filme.

Dando continuidade à caminhada do Vigia. Temos, no primeiro *frame*, a estátua, tal como a imagem do centro da obra de De Chirico. Imóvel, visualmente, pois sons diversos e uma cidade em movimento são ouvidos. Há um corte. Não mais a sombra que circundava a imagem anterior, mas um céu azul, fios de luz. Ouvimos passos. Surge a figura do Vigia como se a estátua saísse da seqüência anterior e invadisse essa seqüência.



Seqüência Fílmica 35: Estátua, fios de luz e Vigia em 10 min. 01 seg.

O Vigia entra em cena, pára, observa, continua a caminhada. Em um breve momento, torre, fios de luz e homem parecem um só elemento. E, o Vigia segue seu trajeto desaparecendo aos pés da torre, seguindo os fios. Os sentidos.

A música ao piano acelera. A câmera começa a subir verticalmente por uma superfície rochosa. Um corte. Surge o homem com seu casaco por trás de uma outra pedra. Muda completamente o cenário urbano.

Seqüência Fílmica 36: Vigia na Chapada em 11 min. e 05 seg.

Assim como surge da rocha pelo movimento de câmera e sobreposição, o Vigia retorna à rocha. Corta esse breve espaço entre as pedras até desaparecer novamente nessa espécie de marco rochoso que compõe a cena fílmica, ao som do vento (o mesmo vento da primeira superfície rochosa analisada anteriormente) e de um som alto, agudo e metálico, como se fosse um balanço em cuja engrenagem falte óleo.

Um breve momento do Vigia em frente ao que parece uma parede e ao mesmo tempo uma pedra. Ao fundo os murmúrios de uma sala de exposição, tal como no início do filme.

Há um corte com uma intersecção de outro percurso, no qual temos a imagem de um violeiro que toca sem som.

Um casebre com um cacho de bananas pendurado. Novamente um corte. Um breve assovio de pássaro. Som de trem, e a imagem de um trem que passa rapidamente ao fundo, carregado de terra. Em primeiro plano o semblante preocupado e fatigado do Vigia.

Seqüência Fílmica 37: Vigia, casebre e estação em 11 min. e 24 seg.

Como da outra vez, novamente uma sobreposição e imagens em PB, agora dos trilhos de trem captadas de um trem em movimento:

Seqüência Fílmica 38: Filme de Arquivo em 11 min. e 47 seg.

As margens da estrada, a imagem de um homem que é deixado para atrás. Corte e novamente a imagem do Vigia angustiado.

Seqüência Fílmica 39: Vigia Estação primeiro plano 11 min. e 59 seg.

Seu semblante parece quase não suportar o peso de sua memória, ou ainda, não se conformar com seus esquecimentos.

Esse efeito de sentido é reforçado na seqüência seguinte, na qual temos o Vigia vagando pelos espaços. O que vemos é um corte, seguido de um cenário em cor âmbar. Terra e ar. Uma eclosão de espaço e uma silhueta perdida. O Vigia parece perseguir o impossível. Seu corpo

começa a cortar a cena bem ao fundo, tal como as silhuetas humanas de De Chirico. Seu trajeto é de cortes diagonais no vídeo. Quando vemos sua imagem mais próxima, já não temos mais um homem alinhado, como no início do vídeo. O que vemos é uma figura cansada, exausta de uma caminhada longa, com a camisa desabotoada e fora das calças, ofegante e pensativo. Há um novo corte e muda completamente o cenário.

Seqüência Fílmica 40: Vigia e o espaço em 12 min. e 25 seg.

No vão do MASP, agora o caminho é de volta. O corpo do Vigia corta uma diagonal na cena fílmica da direita, abaixo, para a esquerda, acima, um caminho inverso da outra tomada que apresenta o mesmo cenário. E um andar mais rápido também.

Seqüência Fílmica 41: Vigia espaço superior azul em 13 min. e 13 seg.

Iniciamos uma outra seqüência no percurso do Vigia. Essa seqüência se dá em uma intersecção de imagens que reclama diferentes referências pictóricas. As bandeirinhas de Volpi[101] são parafraseadas pelos lambrequins da construção, no caminho de ida e volta do Vigia.

Seqüência Fílmica 42: Lambrequins em 13 min. 18 seg.

[101] Nos anos 70, Volpi interfere nos exercícios de luzes, cores, ritmos, equilíbrios e espaços que vinha desenvolvendo, Algumas diagonais encontram-se em vértices muito agudos e transformam a profundidade. Estabelecem-se as ogivas, as construções góticas. A imensa profundidade contra a qual tecidos de signos destacavam-se, anteriormente, torna-se o encontro de planos que enfatizam a direção vertical das construções góticas medievais. Cada um dos planos criados agora recebe signos compondo algumas ordens. Anteriormente, estavam soltos nessa espacialidade. Há um rebatimento deles nos planos anteriores. A impressão geral mistura, ao fundo, indícios de castelos enfeitados, em primeiro plano, artifícios das festas medievais. Em Bandeira em Rosa e Verde (a segunda imagem) O fundo escuro recuou. Dois módulos se apresentam à esquerda do quadro. Um mais luminoso, outro menos. Entre as duas luzes, surge a terceira que desliza por um plano estendido sobre a obra como um tecido de retalhos coloridos. Desliza e sobe. Três vezes. Traz pequenos faixos verticais de azul claro nessa subida, pontuada também com intervalos ritmados de triângulos verdes, os quais nada mais são do que o encontro de arestas dos módulos criados... Indícios luminosos rosas, roxos, azuis e verdes sobre um plano escuro. Dá-se profundidade, dimensão,...abismo? infinito... Em Fachada com Bandeiras: Data do final dos anos 50 o encontro de Alfredo Volpi com os artistas concretistas brasileiros. Volpi estabelece um forte diálogo plástico com as questões estéticas do movimento e cria muitas composições, definidas por alguns críticos como representativas do grupo. Alguns autores, entretanto, acham as incursões do artista por um caminho geometrizado uma conseqüência lógica de seu percurso na época. Fachada com Bandeira estabelece um esquema compositivo com repetições e simetrias de formas e cores-luzes. As bandeirinhas começam, a se transformar em módulos geométricos. Volpi as contrasta apenas em dois tons. A pintura é racional colocando uma distância entre expressão plástica e vivência. Naves coloca a esse respeito que a atividade de Volpi é artesanal na essência e, por isso mesmo, acaba recusando o trabalho moderno. Volpi não sustenta a impessoalidade de um trabalho mecanizado sem o vínculo afetivo com os objetos compositivos (ARANHA, MAC-USP, São Paulo. 1996.).

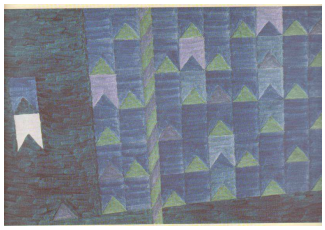


IMAGEM 61: Construções Góticas Têmpera s/tela – Anos 70
IMAGEM 62: Bandeira em Rosa e Verde Têmpera s/tela – sem data aproximada
IMAGEM 63: Fachada com Bandeira Têmpera s/tela – Final anos 50
Fonte: Catálogos Exposições "Volpi 90 Anos" MAM – São Paulo 1986 e "Volpi no acervo do MAC. Homenagem no Centenário de Nascimento", MAC USP, São Paulo. 1996.

A tomada dos lambrequins em uma horizontal superior e diagonais, logo abaixo, em um plano direto, transformam a imagem fílmica, mesmo que por instantes, em uma imagem chapada, tal como a pintura de Volpi. A forma de captar a imagem dos lambrequins re-produzem em filme o "esquema compositivo", ritmado e simétrico da pintura volpiana. Tal procedimento da tomada aproxima, materialmente, a cena fílmica do quadro do artista. Os "vértices agudos" de Volpi deslizam para a circunstância da tomada. Mas, como é próprio da cena fílmica, e, nesse filme, recorrente, a imagem não se transmuta em uma outra imagem somente, e sim, em muitas. Dessa maneira, temos a figura da personagem principal que aparece ao longe, tal como as silhuetas da pintura de De Chirico. E assim, como em outras passagens do vídeo, podemos dizer que é pelo trajeto do Vigia que monotonias pictóricas sofrem quebras e interrupções. Isso provoca um efeito de espectação de nos 'devolver' à materialidade fílmica. Assim como re-memoramos cenas pictóricas, somos também jogados, no transcorrer da imagem fílmica, a uma apropriação de espaço-tempo próprios da materialidade em sua imbricação.

Na próxima seqüência temos novamente o homem de Magritte – o homem sem rosto em frente a uma paisagem - tematizado na cena.

A paisagem de Pizzini é também uma paisagem captada, assim como a paisagem de Magritte. Sabemos que este homem é o Vigia, mas, por segundos, justamente por não termos acesso ao seu rosto, pode ser qualquer homem. Sua vestimenta, sua posição corporal nos dá o homem surreal de Magritte, seu percurso e postura observadora e, por fim, sua imagem no canto direito do vídeo, nos dá o homem *Estesiador* de Pizzini. E, por último, temos a paisagem observada pelo homem, revelada a nós pela cena fílmica. Uma marca importante dessa cena é que

temos, novamente, o percurso trilho/fio de luz, o que parece dar ao '*Estesiador'* o percurso, o trilho de sua observação.

Seqüência Fílmica 43: Vigia de costas fios e campo em 13 min. 24 seg.

Uma silhueta quase imperceptível que transita ao longe entre a árvore seca e o poste dos fios elétricos, entre os animais, termina a seqüência.

Há uma intersecção dos trajetos sem e com a bicicleta, um novo corte e a silhueta do Vigia está, agora, novamente em um ambiente natural, caminhando para dentro da imagem, em um corte lateral direito da imagem fílmica.

Seqüência Fílmica 44: Silhueta Vigia no Campo em 14 min. 16 seg.

Como na seqüência das rochas, o corpo do Vigia vai sumindo para dentro da imagem, em uma vertical descendente até não o avistarmos mais, como se fosse sugado pela terra. Ouvimos algumas notas de piano e, como antes, canto de pássaros. E alguns sons de grilos também. Um corte e temos novamente a Torre (a mesma *Torre de Babel* que discutimos no início pela imagem não visível, mas materializada pelas diferentes línguas), agora formulada em imagem. E o Vigia a observando. Observa-a por instantes e depois sai. Ouvimos alguns sutis ruídos com vozes e barulhos de crianças ao fundo. Ele sai, as vozes ficam.

Seqüência Fílmica 45: Vigia em frente a torre em 14 min. 21 seg.

Agora temos materializada, novamente, a Torre de De Chirico, e a imagem da Torre de Babel. Tomamos aqui a reprodução da imagem *Torre de Babel* de Peter Brueguel, em duas versões.

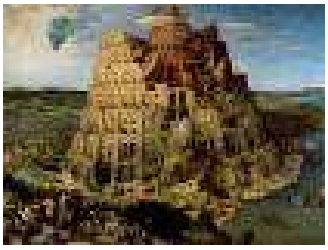
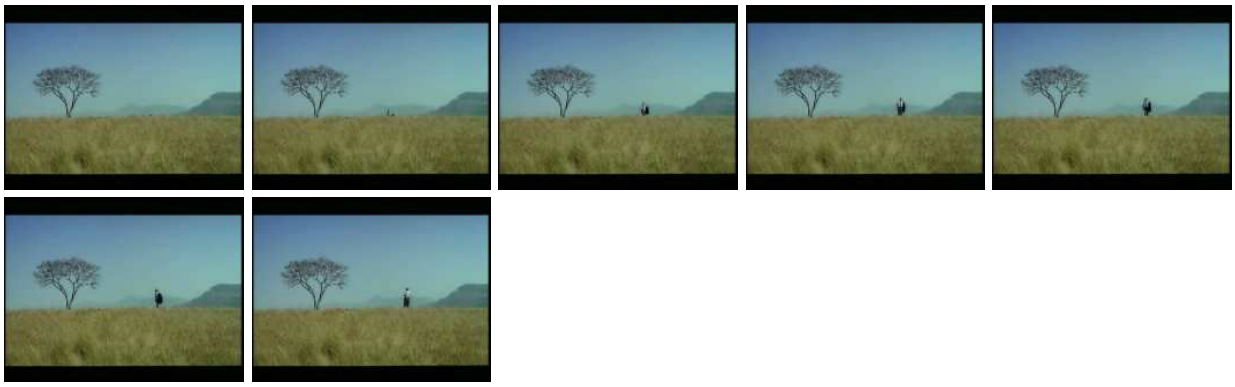


IMAGEM 64: "*A Torre de Babel*" - 1563 – Brueguel (primeira versão)
Fonte: Hagen, 2004, p.17

IMAGEM 65: "*A Pequena Torre de Babel*" - 1563 – Brueguel (segunda versão)
Fonte: Hagen, 2004, p.21

Na tomada, temos as mesmas cores da versão de 1563, e temos as vozes incompreensíveis. Na seqüência inicial não temos a imagem parafraseada da Torre de Babel, apenas o funcionamento do mito que a sustenta. Aqui, temos a imagem retomada, a mesma personagem da primeira tomada que realiza a ligação entre as duas cenas fílmicas e, em vez de música na trilha sonora, temos as vozes. Continuamos com o percurso do Vigia e temos outra tomada de imagens na natureza. O som do vento, novamente o piano e o corpo do Vigia, que, desta vez, ressurge do fundo da imagem, como se brotasse da terra, tal como a árvore que está à esquerda. Ao contrário da paisagem anterior, com sua árvore mirrada, pedras e um acinzentado do dia. Temos, agora, ao fundo, um céu azul, uma árvore frondosa e um trigal à frente. A cada nota ao piano, o Vigia revela-se um pouco mais na paisagem.



Seqüência Fílmica 46: Vigia no campo 2 em 14 min. 33 seg.

O Vigia avança até certo ponto, pára, gira. Fica de costas para a câmera, como que observando o trajeto percorrido. Estamos, nesse ponto, com quatorze minutos de vídeo. Estamos nos momentos finais do percurso fílmico. Assim como a personagem, começamos a nos convencer de que as imagens, cotidianas, fixas, móveis, imaginárias, pictóricas, memoráveis ... são opacas e enigmáticas, não se revelam de pronto, nem possuem em si mesmas seus próprios sentidos.

Novamente entremeiam-se percursos. Teremos a continuidade da caminhada do Vigia em um cenário fílmico de iluminação singular. Temos o som do vento e do piano. Uma luz que penetra pelo canto superior esquerdo da cena. A torre/chaminé em sombra e o Vigia que entra na cena pelo canto inferior direito.

O Vigia entra em cena como agulha no tecido, dando um ponto de volta em uma costura à mão. Talvez esse tenha sido seu papel no roteiro, entremear os fios de imagem à nossa frente. Efeito sonoro de vento e ruídos sonoros indefiníveis e a postura corpórea do Vigia, quase em diagonal em relação à cena e à iluminação, contrastando com a linha horizontal do solo, e vertical da chaminé, contribuem para uma produção de sentido de esforço e peso de sua caminhada nessa seqüência.

Seqüência Fílmica 47: Vigia e chaminé em 15 min. 26 seg.

Na próxima sequência já não teremos mais o Vigia caminhante, mas a imagem da personagem novamente na sala da galeria. Agora, porém, temos acesso ao que ele vê.

6.1.3.3 Estesiador frente à pintura: últimos movimentos no filme

Após realizarmos os percursos com a personagem por cada detalhe da pintura homônima e das imagens cotidianas (locações cenográficas) possíveis de retratação, o cineasta nos permite, aos poucos, ver o quadro que todos (do interior do filme) viam nas primeiras cenas.

Estamos na sala da exposição. Vemos o Vigia vendo a pintura. Mas ainda não vemos a pintura. Como som, temos vozes da exposição, mas uma entre todas se destaca. A voz da guia italiana da exposição, com a mesma explicação do início do filme.

Seqüência Fílmica 48: Vigia em frente ao quadro em 15 min. 53 seg.

Por um lento movimento de câmera, vamos aproximando-nos do Vigia. Como se quiséssemos alcançar-lhe o ombro e ver por completo aquilo que ele vê. Ocorre um corte. Vemos um olho que nos vê.

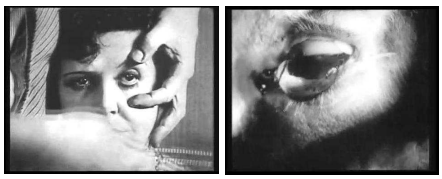
Temos uma retomada da primeira sequência e do jogo de quem olha quem. São ao todo seis segundos de um grande olho nos olhando. São, para estes seis segundos de imagem, aproximadamente cento e dez *frames*, ou seja, é preciso uma centena de olhos para que uma imagem possa revelar-se, e, ainda assim, parcialmente. São diferentes olhares convocados pela narrativa fílmica.

IMAGEM 66: Frame da Reprodução da imagem da obra de Magritte
Fonte: Pizzini 1996

IMAGEM 67: Rep. Magritte 1928 "The false Mirror"
Fonte: http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/12/406047
Disponível em 20/09/2009

Em termos de memória pictórica temos o olho de Magritte, no enquadramento do olho da personagem principal. Está no objeto olho, a tematização da cena que inicia a narrativa fílmica, porém esse olho em foco só se revela no final.

Seqüência fílmica 49: Frames de "*O homem da Câmera"* Dziga Vertov (1929)
Respectivamente: 11 min. e 27 seg. ; 30 min. e 24 seg; e 1h. 06 min. 37 seg.



Seqüência fílmica 50: *Frames* de "*Um Cão Andaluz"* Buñel e Dali (1928)
Respectivamente em: 01 min e 04 seg. e 01 min. e 10 seg.

Temos o funcionamento de memória de arquivo da outras imagens fílmicas, como por exemplo, o "*Cine-Olho*" de Vertov, ou ainda, o olho perfurado – o olho que vaza, de Buñel e Dali. Como diria Chico Buarque "*olhos vazados de já não a ver"*. Esse não ver, não significa

ausência, e sim, que não vemos "tudo", sempre algo vaza, escapa, esse é o jogo dos sentidos. A visualidade tem memória, ou memórias. Ao mesmo tempo, é constituída de esquecimentos. Esse é o processo de constituição de sujeitos e sentidos.

O olho e câmera se metamorfoseiam na imagem fílmica. Uma memória do *ver* o *olhar* que se atualiza em imagens produzidas (ditas) pelo homem. Tal como o *Cine-Olho*[102] de "O *homem da Câmera"* de Vertov, Pizzini re-cria um homem em trajeto estético-poético que nos conduz a olhares-memória de uma forma muito particular. Olhares marcados em suas condições de produção. O cineasta proporciona visibilidades que são acessadas por diferentes posições sujeito-espectador e o faz pela tessitura que movimenta diferentes imagens. Dessa forma, a tecedura múltipla, a teia de memória imagética, é tocada.

É pelo olhar que o filme se desvela. O que reforça não apenas suas inscrição como produção visual, mas, principalmente, seu lugar de dizer, de produção de sentido. Ao jogar com a memória do nosso olhar, o vídeo nos propõe um passeio pela história da arte em seus mais diversos movimentos e estilos, não se restringindo apenas à pintura metafísica a partir da obra de De Chirico. É pelo olho vazado de Magrite (e, por que não dizer, pelo olho que vaza de Buñel) que, pelo movimento de paráfrase, temos o olho vazado da personagem, o qual nos permitiu a entrada para os enunciados imagéticos da tecedura, mobilizados, como dissemos, por sua tessitura.

Entramos pelo olho do Vigia no universo imóvel descrito pelo francês no início do filme. Não tínhamos acesso ao quadro, mas o colocamos em movimento. A tessitura do artístico potencializa diferentes formas de inscrição, mobiliza as projeções sensíveis. Isso ocorre porque seu funcionamento se dá, predominantemente pela polissemia. Por isso, difererentes olhares são possíveis. Essas mais variadas projeções sensíveis que o artístico proporciona mobiliza a incrição

---

[102] *"Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te coloquei num espaço extraordinário que não existia até este momento. Nesse espaço tem doze paredes que eu registrei em diversas partes do mundo. Justapondo a visão dessas paredes e alguns detalhes consegui dispô-las numa ordem que te agrada e edifiquei, da forma adequada, sobre os intervalos, uma cine-frase que é, justamente, esse espaço. Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes segundo desenhos distintos e esquemas pré-estabelecidos. Eu sou o cine-olho. Tomo os braços de um, mais fortes e hábeis, tomo as pernas de outro, melhor construídas e mais velozes, a cabeça de um terceiro, mais bonita e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito."* (VERTOV *in:* http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm - Disponível em 27 de novembro de 2009).

desses diferentes olhares. Dito de outro modo, podemos ter um gesto de leitura do especialista ou do leigo, e, ainda assim, teremos projeções sensíveis.

Esse processo se "textualiza" nesta última seqüência. Somente depois da sequência do olho, temos em tela inteira, nos segundos finais do filme, a imagem da tela de De Chirico, *Enigma de um dia*.

IMAGEM 68: Reprodução Fílmica do Quadro de De Chirico
FONTE: Pizzinni 1996

Parece-nos oportuno, trazer aqui, algumas palavras de Manguel a respeito da compreensão de imagens e as relações de memória, tanto do artista, quando do espectador. O autor nos diz o seguinte:

> Tento compreender o que vejo e ler imagens segundo esse entendimento, mas os fios narrativos que levam às imagens não param de se entrecruzar: a história sugerida pelo título da obra, a história de como a obra veio a existir, a história de seu criador e a minha própria história. E me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte fosse possível) ou das circunstâncias de sua criação. (MANGUEL, 2001, p. 225)

Não se trata de uma busca do sentido ordinário, nem mesmo de uma relação unívoca com a memória, ou, melhor dizendo, com um repertório de imagem, mas sim, de uma relação sujeito-sentido-situação. Os sentidos sempre podem ser outros, no entanto o que faz com que não seja qualquer sentido é justamente a materialidade significante. Por isso, uma análise discursiva da imagem precisa considerar o batimento tessitura e tecedura.

No filme, o cineasta nos coloca frente à pintura por alguns instantes, mais ou menos quarenta segundos. Podemos ver a imagem, assim como o Vigia e as demais personagens a viram. Assim como eles? Não, assim como nós. Eu, você. Cada um, vendo da sua posição de olhar. O cineasta, nesse momento, nos deixa em silêncio para olharmos para imagem. Sem ruídos, sem trilha sonora. Como se ele limpasse a sala de exposição de toda a interferência possível. Mas apenas um *como se*, pois os espectadores verão essa imagem em distintas posições e outras interferências tomarão o lugar. Assim como a imagem da obra de De Chirico só se revela

no final do filme; o processo de leitura de um dizer artístico só se desvela quando olhares possíveis, de uma posição material determinada, forem convocados. E, mesmo assim, será uma interpretação dentre outras possíveis.

Tivemos acesso às imagens do filme, tivemos acesso à imagem de outras pinturas da pintura de De Chirico. Tivemos acesso a outros filmes. Mas não tivemos acesso à Pintura de De Chirico, apenas a uma reprodução fílmica da pintura. Isso nos mostra que, na linguagem, temos acessos permitidos e acessos negados, pelas próprias condições de produção. Esta é sua tessitura: o acesso, o acesso possível, dada as condições materiais.

No filme, a tessitura se faz pelo imbricamento da matéria significante. Sua tessitura é matéria enredada, trajetórias pela trama, corredores abertos (possíveis), fios, nós, esquinas, (im)possibilidades. Por isso a errância do estesiador e a nossa própria. A tessitura fílmica nos joga pela tecedura artística da não linearidade. Esta pode ser uma característica da materialidade fílmica. Segundo Deleuze, "O Cinema é sempre narrativo, e cada vez mais narrativo, mas é dysnarrativo na medida em que a narração é afetada por repetições, permutações e transformações detalhadamente explicada pela nova estrutura". (2005, p.167). E, o autor prossegue, dizendo que a "diversidade das narrações não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral." Justamente por ser um processo que passa necessariamente pelas projeções sensíveis, e no caso do filme analisado, essa relação se acentua, pois trata-se de um dizer artístico e um dizer artístico marcado pelas condições de produção da contemporaneidade. Por isso, é impossível não considerar, na análise, o batimento entre a tessitura (funcionamento – rotas de leitura possíveis do filme) e sua tecedura (relação com a memória interdiscursiva).

Quanto à tecedura, tocamos apenas alguns fios, os fios que nos são possíveis tocar. Mas os que não tocamos, não quer dizer que não nos constituam. Estão lá, funcionando de alguma forma. Não precisamos negociar com um outro, pois o que escapa continua valendo e nos pega. Enquanto sujeitos estesiadores, as projeções sensíveis são incontornáveis.

É preciso ressaltar que, durante esse processo de análise, a inscrição do nosso olhar não foi a do leigo, mas a do analista. No entanto, um olhar de análise que se inscreve no entremeio do artístico e da AD. Desse lugar, foi possível a formulação do batimento: Estético (estésico) – Poético (poiésis) > TESSITURA – TECEDURA > Intra e Interdiscurso. E é desse lugar que é possível afirmar que também no jogo polissêmico e lúdico existem acessos permitidos e acessos

negados. Não é possível acessar todas as imagens, todos os sentidos, sempre algo nos escapa. Este é o des-território da linguagem. Se o território pode relacionar-se com os sentidos parafrasticamente, na possibilidade de circunscrever-se e filiar-se, seus des-limites são próprios do funcionamento lúdico e polissêmico. Este é o jogo do DA. Este é o maravilhoso jogo dos sentidos.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: O EFEITO DE FECHO NUM MOVIMENTO POR VIR

O traço mais interessante do filme *Enigma de um dia* é que, mesmo que não tomemos conhecimento dos intertextos expostos pelo movimento de paráfrase, ainda assim somos pegos pelo jogo polissêmico do DA e estamos à mercê da errância dos sentidos que as imagens instalam. Diferentes olhares instalam diferentes gestos de leitura determinados pelas condições de produção e projeções sensíveis.

Tratamos, neste trabalho, do DA e seus modos de funcionamento na materialidade fílmica, apontando a importância de considerar a especificidade do DA. Como vimos, o artístico é circunscrito pelo poético e pelo estético e neles se estabelecem as fronteiras do poiético e do estésico. Tal instalação só é possível pelo jogo tessitura e tecedura. A tessitura operando no nível da formulação significante do artístico, sendo que a especificidade do DA se dá pela significação sensível (estesia), que por sua vez é determinada pela história. É por meio dessa relação que algumas projeções sensíveis são possíveis e outras não. Pela inscrição de sujeitos e discursos.

Assim, o DA tem um funcionamento que produz estesias a partir da configuração significante. Dito de outro modo, o artístico irrompe no sujeito projeções sensíveis marcadas pela história. É nesse processo que sentidos são mobilizados. É o lugar da Tecedura. Podemos dizer, ainda, que a tessitura opera pelo intradiscurso e a tecedura pelo interdiscurso, enquanto instância material no batimento estrutura e acontecimento. É mobilizando tais conceitos que compreendemos os modos de funcionamento dos dizeres artísticos.

Se, por um lado, temos a instância do poético e do estético e, por conseqüência, do poiético e do estésico, na inscrição do artístico, por outro lado, no escopo teórico-analítico da AD, temos as noções de intra e interdiscurso e suas mobilizações. O que temos é um terreno fértil para pensar em ferramentas propícias para a análise discursiva do DA. Para tanto, é preciso que façamos certos deslocamentos das noções disponíveis em seus respectivos dispositivos. Como demonstramos, a maioria das análises no campo da arte fundam-se pela estrutura da linguagem a ser analisada, ou seja, têm na forma sua ancoragem principal. Ou ainda, debruçam-se na instância sensível enquanto fenômeno humano. Vimos que tais posturas pouco especializam o gesto de análise quando tomamos o fazer artístico numa perspectiva discursiva, quando pensamos no

funcionamento do DA. Por outro lado, ao considerarmos intra e interdiscurso na relação como o discurso artístico, certos deslocamentos se mostraram muito produtivos para a análise das diferentes materialidades significantes em funcionamento.

As noções de Tessitura e Tecedura são profícuas para a análise de materialidades inscritas no artístico e de ancoragem não-verbal. Trata-se de um deslocamento necessário e conseqüente frente à postura teórica da AD e à imbricação material da arte.

Operando com a noção de Tessitura, é possível olharmos para a estrutura da linguagem própria do corpus de análise. Diferentes linguagens operam diferentemente sua estrutura significante. Uma imagem funciona diferentemente de um texto verbal, e ainda, uma imagem móvel funciona diferentemente de uma imagem fixa. Não se trata apenas do intradiscurso ou de poiética, mas de uma imbricação dessas noções frente a sua natureza material tomada de uma perspectiva discursiva.

Já a noção de Tecedura funciona na relação com a Tessitura, mobiliza memórias, repertórios e realiza inscrições. Trata-se do entremear material do DA, que por um lado precisa pensar em funcionamentos específicos para cada significante e, ao mesmo tempo, potencializa uma rede de memórias porque permite atravessamentos. Ou seja, mobiliza polissemicamente dizeres de outra ordem, mas só pode fazê-lo pelo movimento parafrástico oferecido pela Tessitura. Ou seja, a Tecedura olha para o intra, para a matéria e lança-se para o inter, para a memória. Pensa na *poiésis e* move-se pelo *estésico* e, de alguma forma, tenta se inscrever no estético por meio da sua poética.

Foi pensando neste funcionamento que perseguimos o itinerário do Vigia, na tentativa de traçar o nosso próprio. Mas o que temos é o espaço e a incompletude. Ao retirar do filme a narrativa verbal e nos propor uma narrativa visual, o cineasta nos desloca, coloca-nos em outra posição de interpretação, que tem na imagem seu recorte de memória. E nesse "pôr-se em movimento", o vídeo provoca e evoca movimentos de intertextualidade e de interdiscursividade, entre imagens fílmicas e imagens artísticas de filiação pictórica.

Dito de outro modo, esse jogo polissêmico, próprio do DA, põe e dispõe do curso dos sentidos. Somos arremessados ao espaço de incompletude, podendo sempre o sentido ser *outro*. O jogo instala-se. E movimentando-se pela polissemia, o filme vai mostrando-nos, de fato, que os "*sentidos não tem donos*", como nos ensina Orlandi.

É pelo olhar que o filme se desvela. O que reforça não apenas sua inscrição como produção visual, mas, principalmente, seu lugar de dizer, de produção de sentido no DA. Ao jogar com a memória do nosso olhar, o vídeo nos propõe um passeio imagético – estético – poético que funciona por meio de uma poiética particular produzindo estesias sempre à deriva.

A imobilidade é parafraseada por imagens fílmicas, as quais assumem posições "fixas" sob o efeito do olhar. A mobilidade, por sua vez, vai nos envolvendo no jogo polissêmico e nos enredando nos fios do discurso, exigindo de nós um repertório visual a fim de que apreendamos alguns dos efeitos de sentido que circulam na tela. Memórias pictórica, fílmica e fotográfica são mobilizadas em meio à tecedura de discursos.

Como a AD nos ensina, para que algo faça sentido é preciso que já tenha sentido (como já afirmamos anteriormente), que sentidos ressoem dentre as possibilidades de significar. Neste caso, só é possível evocar as imagens exteriores pelas relações da memória discursiva que circulam a partir da visualização das imagens e da tessitura da imagem fílmica. Ou seja, é pela tessitura que somos lançados à tecedura.

A imagem fílmica, ao mesmo tempo em que convoca, desloca e mobiliza a imagem pictórica pelas próprias condições de produção, mediadas pela tecnologia e intervenção maquínica. Isso produz o efeito de seu auto-reproduzir no tempo e no espaço. Permite duas ou mais formulações imagéticas em uma só.

É importante lembrar que a qualidade de reprodução está arraigada na história do cinema. Para reafirmar as palavras de Metz (2006, p.114), "Antes de ser o meio de expressão que conhecemos, foi um simples processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis", ou ainda, de outras imagens. É nessa medida que essa relação imagem memória é tecida, pelas próprias condições de produção, as quais se dispõem da/na linguagem fílmica.

O filme de Pizzini estreita essa relação no momento em que põe em questão a relação imagem fixa e móvel na e pela arte. Ou seja, ele se inscreve e é circunscrito no/pelo DA, pois mobiliza, pela imagem fílmica, memórias da imagem pictórica inscritas no DA. Por outro lado, lança mão de cenários cotidiano, tanto da realidade urbana, quanto do campo.

O caráter intertextual se apresenta nos recortes das imagens pelo movimento de paráfrase e de sua policromia. As formas são parafraseadas no texto-imagem, ora por um detalhe na

composição, ora por um movimento de câmera, ora por uma sobreposição de imagens. Tal funcionamento é a especificidade da materialidade fílmica.

Circundar os efeitos de paráfrase no funcionamento ou funcionamentos do DA é, por um lado, buscar o rememorado, o dito de outro lugar, o já-lá e tocar o interdiscursivo. Ao mesmo tempo, aquilo que vale, é o que nos escapa.

É no efeito da polissemia que a fruição se especializa. São as frestas que mobilizam as estratégias de significação. O estranhamento é a especificidade da arte. E é no deslocamento que a tessitura se inscreve e reclama a tecedura.

A estética contemporânea oferece a possibilidade da leitura de uma obra pela outra, e aí, temos dois movimentos: o primeiro movimento que conhecemos por re-leitura, habita a paráfrase, funcionamento este que se dá especificamente ao se percorrer a tessitura, ou seja, ao se estabelecer filiação; o segundo movimento se dá quando o funcionamento extrapola as fronteiras da materialidade física, ou melhor, se dá na imbricação material (histórica). É esta imbricação material que nos coloca nas teias do discurso, na sua tecedura.

A tessitura fílmica de *Enigma de Um Dia* é marcada por diferentes compassos. Esses compassos são recortados pela tematização de diferentes elementos da pintura de De Chirico: o trem; - o espaço; - as construções; - a estátua; - a torre. Observam-se mudanças rítmicas a cada novo elemento apresentado. Figuras fílmicas, pictóricas e musicais, misturam-se tal como se misturam imagens em um quadro surrealista: a estátua se transmuta em pessoa, o trem em bicicleta, trilhos em fios de luz...

É por esta tessitura de mestiçagens que somos levados ao plano interdiscursivo, à tecedura. Tal estética reforça a inscrição do filme no cinema de poesia e marca sua poiética. Essa tessitura de funcionamento singular nos "joga" à tecedura polissêmica do artístico, uma memória que funciona pela forma lúdica. Esta forma lúdica é mediada pelo estético e pelo poético produzindo, assim, estesias: as projeções sensíveis dos sujeitos determinadas sócio-histórica e ideologicamente. Esse é o funcionamento próprio do DA.

Os "espaços" e "figuras" tematizados no quadro italiano passam para a forma fílmica, marcados por uma inscrição de espaços e dizeres brasileiros: - a cidade de São Paulo (MASP, Estação da Luz, ruas centrais, a Chapada com seus sons de aves típicas da região); - as obras de arte brasileiras (Tarsila, Volpi, Iberê, Regina Silveira e tantos outros). É dessa forma que o

cineasta nos mostra o quanto esta memória é marcada na diferença. E que o dizer não vem de um espaço único de significação.

Essa configuração do filme é reforçada pelo funcionamento do DA em suas características poética e estética. Estas, por sua vez, reforçadas pela inscrição no gênero de cinema de poesia. Por isso insistimos: o filme que analisamos, ao romper com uma narrativa linear, afirma seu espaço de inscrição e seu funcionamento no/pelo DA.

Não podemos nos furtar, em nossas in-conclusões, de lembrar o que o *Mestre* Pêcheux nos diz sobre a produção estética: "a ideologia da criação e a re-criação pela leitura – correlativa da criação – encontram, também elas, sua origem naquilo que chamamos de 'forma-sujeito', mascarando a materialidade da *produção estética*" (1997, p.169). Acreditamos que essa forma-histórica seja a forma-histórica marcada pelo projeto de "Passagens" do homem moderno/contemporâneo. Como vimos em Orlandi, esse processo de "individuação" afeta os processos de identificação mediados pela cultura multimidiática que deslocam o espaço-tempo de maneira singular. Assim, podemos afirmar que a imbricação material, quando mobilizada pelas projeções sensíveis, é o acontecimento próprio do DA.

O DA é capaz de tecer múltiplos territórios por múltiplas matérias significantes. Se nas palavras do pintor Iberê Camargo "*O pintor é o mágico que imobiliza o tempo",* justamente pela característica pictórica de imagem fixa, o cineasta realiza o ato inverso. A interpelação do filme que convoca olhares. Deslineariza. Uma leitura que convoca o equívoco da interpretação, pois ao trabalhar uma imagem móvel se produzem efeitos de dinamizar, alargar e reter o tempo na circunstância da tomada. Temos uma multiplicidade de matéria significante que a Arte nos oferece. Tal multiplicidade nos permite afirmar que é por uma variança (ludicidade/polissemia) na Tessitura que se ancora a Tecedura. É por meio desse processo que irrompem as possíveis formulações do artístico. Este é o funcionamento do DA.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Posições I.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978

___. **Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado (AIE).** Tradução Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, 2ª Edição

AMOROSO, Maria Betânia. **Píer Paolo Pasolini.** São Paulo: Cosac e Naif, 2002.

ANDREW, James Dudley, **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

ANTELO, Raúl **Potências da imagem.** Chapecó SC: Argos, 2004.

ARANHA, **Catálogo de Exposição Volpi 90 anos.** MAM, São Paulo, 1986 e Volpi no Acervo MAC. Homenagem no Centenário de Nascimento, MAC USP, São Paulo, 1996.

ARAUJO, Francisca http://www.infoescola.com/historia/facismo acesso em 21 de novembro 2009.

ARNHEIM, Rudolf**, Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução Ivonne de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

AUROUX, Sylvain, **A filosofia da linguagem.** Tradução José Horta Nunes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998

AUMONT, Jacques, **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993.

___. **O olho interminável [cinema e pintura].** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

___. **A estética do filme.** (org.) BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papirus (1995) - 5ª ed. 2007.

___. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro – Campinas, SP. Papirus, 2008.

AUTHIER – REVUZ, Jacqueline. **Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer.** Trad. Claudia Pfeiffer, Gileade de Godoi, Luiz Dias, Maria Payer, Mônica Zoppi-Fontana, Pedro de Souza, Rôsangela Morello, Suzy Lagazzi-Rodrigues, rev.Eni Orlandi. Campinas, SP: Unicamp, 1998.

AZEVEDO, Heloisa de Aquino. **Tarsila do Amaral: A primeira dama da Arte Brasileira.** Col. Aprendendo Arte. Arvore do Saber. Campinas –SP: Educação & CIA, 2005.

BANDIOU, Allain. **Pequeno manual de inestética.** Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARILLI, Renato **Curso de Estética** Lisboa: Estampa,(1989) 1994

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIM, Walter **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet 7ª Edição São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John **Modos de Ver**; trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BURKE, Edmund **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo.** Campinas, SP: Papirus,1993.

CATTANI, Icleia Borsa (org.) **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

CONNOR, Steven . **Cultura Pós-Moderna**: **introdução as teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.

COSTA, Lígia Militz da Costa. **A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança.** Série Princípios São Paulo: Editora Ática, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

___. e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia.** Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUARTE JR, João Francisco. **O sentido dos sentidos a educação (do) sensível.** 3ª edição. Curitiba, PR: Criar Edições Ltda, 2004.

DUCROT, Oswald. **Princípios de Semântica Lingüística.** São Paulo, Cultrix, 1977.

___. e TODOROV, Tzvetan, **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** Tradução Alice Miyashiro, J. Guinsburg, Mary A. L. de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2007.

ECO, Humberto, **A estrutura ausente: introdução à pesquisa Semiológica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

EAGLETON, Terry **A ideologia da estética.** Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar Ed, 1993.

FOUCAULT Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

___. **As palavras e as Coisas** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

___. **Isto não é um cachimbo à leitura de Lacan**. Paz e terra : 2002.

FUNDAÇÃO FINAMBRÀS **Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do MERCOSUL** Banco Velox – Buenos Aires Argentina SD

GALLO, Solange Leda**, Discurso da escrita e ensino**. 2 ed., Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1992.

___. **O Discurso da escrita e ensino**. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1995.

___. **Autoria: questão enunciativa ou discursiva?** In: Linguagem em (Dis)curso/ Universidade do Sul de Santa Catarina. V. 1, n.1 (2000) – Tubarão: Ed. Unisul, 2000 – v.1, n.2 p. 1-364, jan./jun. (2000) 2001.

___. **Autoria o mito indígena.** In: INDURSKY, Freda _. FERREIRA, Maria Cristina. (org.) Ensaios: múltiplos territórios da Análise do Discurso. Porto Alegre – RS: Sagra Luzzatto, 1999.

___. **Como o texto se produz: uma perspectiva discursiva.** (1995) Blumenau SC, Ed. Nova Letra, 2008.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte.** Tradução Álvaro Cabral. Círculo do Livro. São Paulo: Editora Integral. 1972

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação.** Campinas – SP: Pontes, 2002.

___. **Os limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem.** Campinas – SP: Pontes, 2002.

___. (org) **História e Sentido na Linguagem.** Campinas, SP: Pontes, 1989.

___. e PAULA, Mirian Brum de. **Sentido e Memória.** Campinas- SP; Pontes, 2005.

GUIMARÃES, Luciano (b) **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores.** São Paulo: Annablume, 2000.

HAGEN Rainer, MARIE Rose **Bruegel: A obra de Pintura.** Köln – London – Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, Tradução Lucília Filipe, Lisboa. Edição Original 1995 Benedikt Taschen Verlag GmbH; Printed in Germany Taschen 2004.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** São Paulo - SP : Martins Fontes, 1998.

HENRY, Paul **A Ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso.** Tradução Maria Fausta P. de Castro; com posfácio de Oswald Ducrot. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

INDURSKY, Freda _. FERREIRA, Maria Cristina. **Ensaios: múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre – RS: Sagra Luzzatto, 1999.

___. **Discurso, Memória, Identidade**. /Freda Indursky e Maria do Carmo Campos. – Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

IKEDA, Marcelo http://www.cinemadepoesia.art.br Disponível em 14 março de 2008

JUSTINO Maria José. **O Banquete Canibal: A modernidade em Tarsila do Amaral.** Curitiba-PR: Editora UFPR, 2002.

KIRCHOF Edgar Roberto. **Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco.** Porto Alegre RS EDIPURCRS, 2003.

LAGAZZI, Suzy Pontos de Parada na Discursividade social: alternância e janelas in: MORELLO, Rosângela (org.) **Giros na Cidade: materialidade do espaço.** Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNICAMP, 2004.

___. **A Contradição no Funcionamento das Discursividades Contemporâneas** http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5_Suzy.pdf disponível em 13 novembro Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2009

LAMAS, Nadja de Carvalho (org.) **Arte Contemporânea em questão.** Joinville, SC: Ed. UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

__. Arte Contemporânea: Possibilidade de Compreensão por um recorte na produção artística brasileira**.** In: NECKEL, Nadia (org.) **Anais do Seminário Estadual Arte na Educação: Processos de ensino e aprendizagem: Arte & Meio**. Uniplac- Univille- Furb- UnC: Canoinhas SC, Ed. da UnC, 2005

LYRA Marcelo **Revista de Cinema** http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/dossie (Quinta-feira, 11 de Janeiro de 2007; 8h e 55 min)

MALDIDIER, Denise **A inquietação do discurso – (Re)ler Michel Pêcheux Hoje.** Tradução Eni Orlandi Campinas SP: Pontes 2003.

MANGUEL, Alberto, **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio.** Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEIRA, Marly Ribeiro Meira. **Filosofia da Criação: Reflexões sobre o sentido do sensível.** Série Educação e Arte, Porto Alegre: Ed. Mediação, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

MORSS Susan Buck **Estética e anestética: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamim reconsiderado** Florianópolis: UFSC – Revista de Literatura 1996.

___. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens.** Tradução Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte Editora UFMG; Chapecó SC: Editora Universitária Argos, 2002.

NECKEL, Nádia Régia Maffi **Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos.** Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NIGRO, Rachel Barros, **Desconstrução Linguagem Política**; Tese de Doutorado em filosofia, orientador: Paulo Cesar Duque Estrada. – Rio de Janeiro: PUC; Departamento de Direito, 2007. Certificação Digital nº 0311040\CA – PUC- Rio – disponibilizado em 07/03/2008

NUNES Benedito **Introdução à filosofia da Arte** São Paulo: Ática, 2000.

ORLANDI Eni. **Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos** Campinas – SP: Pontes, 2001

___. **b. Discurso de leitura.** 6ª Edição – São Paulo, Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.

___. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. Campinas – SP: Pontes, 1987.

__. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, (1999) 2007.

__. **As formas do silêncio, no movimento dos sentidos**. 4ª edição Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

__. **Efeitos do verbal sobre o não verbal**. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 01 – Unicamp – Campinas, SP, 1995.

___. (org.) AUROUX S., AUTHIER-REVUZ J., COLLINOT A., DUBOIS J., GADET F., GUILHAUMOU J. HENRY P., LEON J., MALDIDIER D., MARANDIN J-M., MAZIÈRE F., NORMAND CL., PÊCHEUX M., ROBIN R., **Gestos de Leitura: da história no discurso.** Trad. Bethânia S.C. Mariani. Campinas, SP: Unicamp,1994.

___. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis -RJ: Vozes, 2004.

___. **Paráfrase e Polissemia: a fluidez nos limites do simbólico.** Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 04 – Unicamp- Nudecri – Campinas, SP, 1998.

___. **Segmentar ou recortar?** In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) *Lingüística: Questões e Controvérsias. Série Estudos*, número 10, Uberaba, Fiube, 1984.

___. **Língua e conhecimento lingüístico: para uma história das idéias no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.

PAREYSON Luigi **Os problemas da estética** São Paulo: Martins Fontes 2001

PÊCHEUX, Michel **Discurso: Estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi São Paulo: Pontes, (1997), 2006.

___. & DAVALLON, Jean. ACHARD, Pierre. DURRAND Jacques. ORLANDI Eni. **Papel de Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

___. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi Campinas SP: Unicamp (1988), 1997.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica** São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEREIRA, Miguel http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf disponível em 03 de março de 2008

PLAZA, Julio **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva 2001.

___. Julio e **TAVARES**, Mônica **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais.** São Paulo: Editora Hucitec, Universidade do Estado da Bahia – UNEB; FAPESP – CADCT, 1998.

PICOSQUE, Gisa et al Et al. **Didática do Ensino de Arte: A Língua do Mundo. Poetizar, fruir e conhecer arte.** São Paulo: FTD, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema.** Vol.II – São Paulo: Ed. Senac, 2005.

RIVERA**,** Tania **Arte e Psicanálise** 2ª Edição Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROSENFIELD, Kathrin H. **Estética** Rio de Janeiro Editora Zahar, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Papirus, 2003.

SANTURBANO, Andrea, **Viagens e modernidade: o tópos do trem na literatura italiana do primeiro Novecentos**, Encontro Regional da ABRALIC 2007, *Literaturas, Artes, Saberes* 23 a 25 de julho de 2007, USP – São Paulo, Brasil disponível em 29 de setembro de 2009 < http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/59/232.pdf >

SONTAG, Susan **Cuestión de énfasis.** Traducido por: Aurelio Major 1ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação** *in* Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n º 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, março 2001

___. **Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal** *in* Ciberlegenda, nº 01, 1998 disponível em: http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm Setembro de 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

UTUARI, Solange **Material Educativo para o professor-propositor** DVD-teca Arte na Escola Coordenação Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque – São Paulo, Instituto Arte na Escola, 2006.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez **As Idéias Estéticas de Marx.** Tradução Carlos Nelson Coutinho Rio de Janeiro RJ Editora Paz e Terra LTDA 1968.

VERTOV, DIZGA http//: www. mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm disponível em 27 de novembro de 2009.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagem: Prensa, cine, televisión.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984.

WOOD, Paul; **FRASCINA** Francis; **HARRIS**, Jonathan; **HARRISON**, Charles **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta.** São Paulo, Ed. Cosac & Naify – Copyright, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição. São Paulo, Paz e Terra, 2005.