

JANAINA DA COSTA SABINO

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS:
DISCURSO, REMEMORAÇÃO E ESQUECIMENTO

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: *Prof^a. Dr^a. Suzy Lagazzi*

CAMPINAS
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Sa13n

Sabino, Janaina da Costa.

“Nós que aqui estamos por vós esperamos” : discurso, rememoração e esquecimento / Janaina da Costa Sabino. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Suzy Maria Lagazzi Rodrigues.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Memória discursiva. 2. Análise de discurso. 3. Modernidade. 4. Cotidiano. I. Lagazzi-Rodrigues, Suzy Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: “Nós que aqui estamos por vós esperamos”: discourse, remembrance and forgetfulness.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Discursive memory; Discourse analysis; Modernity; Daily routine.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzy Maria Lagazzi Rodrigues (orientadora), Profa. Dra. Rosângela Morello e Profa. Dra. Carmen Zink Bolognini. Suplentes: Profa. Dra. Claudia Regina Castellanos Pfeiffer e Profa. Dra. Olimpia Maluf Souza.

Data da defesa: 19/06/2008.

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

BANCA EXAMINADORA:

Suzy Maria Lagazzi Rodrigues

Steyani

Carmen Zink Bolonhini

Carmen Zink Bolonhini

Rosângela Morello

Rosângela

Claudia Regina Castellanos Pfeiffer

Olímpia Maluf Souza

Para Josefa e Dorival (*in memoriam*), meus pais

Para Luciano e Rabello

A muitos sou grata:

À Suzy, minha orientadora: pela doçura de sempre. *Por seu olhar e escuta sensível.*
Por conduzir, acreditar, confiar nos caminhos tomados por esse trabalho.
Meu respeito e admiração!

À Prof^a. Carmen, pela delicadeza das palavras e pelos
toques essenciais nos “alinhavares” desse trabalho.

À Prof^a Rosângela, por apontar, minuciosamente, *umuitos* sentidos nesse trabalho:
pela presença tão sempre carinhosa.

Ao Nelsinho, pela leitura e discussões suscitadas.

À Prof^a. Mônica, por *despertar caminhos a serem percorridos na tessitura desse trabalho.*

Ao Igor, professor da graduação, *amigo na poesia*: por tudo que já foi compartilhado.

À minha mãezinha querida: baiana do sertão, contadora de hist(mem)órias. Muito
do seu *olhar*, de ser você – faz parte do meu cotidiano. *Obrigada pela escuta*
incondicional, por esse amor tão grande que à distância acalanta a saudade.

Ao Luciano, meu querido amor: como foi difícil exercitar a paciência, o silêncio (não é?).
Que felicidade a sua presença *apaixonada* em minha vida.

Ao Rabello, por tornar *presente* a casa, a família: tão fundamentais pra mim.

Dona Cida, Ana Maria, Maroubo pai, Maroubo Filho, Dirce, Elias pai, Elias Jr, Rodolfo,
Gizelli, Daniela, Verinha, Salette e família, meus queridos *amigos de Assis*.

Deí, Maria Helena, Ivone, Mauro, Carlos, Claudete: *meus professores do colégio.*
Muita saudade!

Luiz Roberto, Sílvia, Zé Luis, Regina, Cadu, Odil, Rosane, Tânia, Ana Maria, Jeane, San-
dra, Rafael, Zamboni, Eunice, Marco Antônio, Benedito, Raul, Juvenal, Mariângela: *meus*
professores da graduação.

Lissandra, Valquíria, Cilmara: “as meninas da Fernão Dias” – é o nome de um dos quadros que
eu pinteí. Minhas amigas do peito. *Tantos encontros e despedidas.*

Roberta: *pelo laço que nos une há muito e sempre.*

Adriane, Vitória, João: *amigos do Instituto de Artes.*

Lia, Rux, Vivian, Karen, Kelly, Maristela, Izael, Kiki... Lindos tempos aqueles do coral “Zíper na
Boca”, da Ópera “Loschiavo”: *o tempo realmente não dissipa as grandes amizades.*

À Juliana: queridíssima! Um fio nos une *apaixonadamente* pela educação.

Ivânia, Luciana, Mônica, Greciely, Nádia, Renato: *pelos momentos tão preciosos.*

Guilherme, Aurê, Érica, Ilka, Ênio, Luiz: *queridos amigos da AD e da vida.*

Silvia, Rose (profª), Rose (secretária), Eliana, Edilse, Cléo, Fábio, Mila, Madelaine, Déia, Cris, Gê, Lígia, Washington, Tereza, Denise, Renata, Alberto: *amigos do meu dia-dia na escola E.E. Profº José Vilagelin Neto.*

Etienne, Tacca, Franchetti, Mailde, René, Avelino, Fátima, Cícero, Gama, Gui, Rolan, Ramiro, Milu, Davi, Ana, Ana Grimaldi: amigos da arte, da literatura, do bate-papo gostoso com vinho tinto. *Quanta inspiração vocês me deram!*

Fátima, Aninha e Beti: amigas do Senac: pelo apoio e carinho nos momentos mais diversos.

Ao Rui, depois de tantos des-encontros: *memória que transborda!*

Estela, Serginho, Daise, Marinho, Arnaldo, Graça, João, Leide, Miê, Luis, André (o professor), Renata, Edmar: amigos da Fonte São Paulo. *Obrigada pelos churrascos, pelas festas que amainavam meu ritmo, meu cansaço aos finais de tarde.*

Kleber: por essa amizade que já é grande.

À Soninha, Quico, Wilson, Beti: pelos encontros deliciosos, *familiares.*

À Paty e Fer: obrigada por não darem atenção aos meus silêncios mas, também, pela atenção sempre carinhosa as minhas tantas noites de insônia.

Ao Rogério: pela amizade, pelos toques *artísticos* nesse trabalho.

Ana Paula: bom lembrar de seu sorriso, sua doçura!

À Carol, obrigada pela escuta, pela generosidade: “que a poesia nos co-mova sempre”.

Aos meus queridos alunos: pela ternura, *por motivar tantas paixões em mim.*

Aos funcionários do IEL, do IA, do IFCH.

À CAPES, pelo apoio financeiro no início do curso.

“Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez”.

Encontro de Assombrar na Catedral

Ana Cristina César

RESUMO

Materialidade específica de interpretação de significados, um documentário se mostra ao analista como observatório do discurso – um lugar simbólico de atravessamentos do sujeito e do sentido; *textualização* e *reverberações* da história e da memória. É onde nos (con)centramos, especificamente em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”(1999), filme-memória do “breve” século XX, de Marcelo Masagão, compreendendo sua materialidade enquanto tecido *intertextual* e *interdiscursivo*. Nesse tecido fílmico é onde – em meio ao *pulsar de uma modernidade* no século XX – um falar sem palavras, cenas, letra, cor(po), gestos, a musicalidade de Win Mertens produzem trançados de memórias que dão visibilidade, ao mesmo tempo, a acontecimentos / indivíduos *célebres* e *desconhecidos*. Tomando a perspectiva teórica da Análise de Discurso materialista, procuramos compreender, nessa tessitura fílmica, através de uma reflexão que toma a linguagem como ponto determinante, o mo(vi)mento dos sentidos, do sujeito, recortando como significante a *memória em confluência com o cotidiano* no século XX.

Essa *confluência* (da memória com o cotidiano) é observada enquanto janela discursiva, da qual sentidos *transbordam*: muitos expostos, muitos silenciados. É uma relação tensa e exposta pela força da *re-memoração* e do *esquecimento* e que, na tessitura do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, se textualiza no *desEncontro* entre acontecimentos/ indivíduos **re**-conhecidos (célebres/memoráveis/extraordinários) e **des**conhecidos (comuns/ anônimos/ ordinários); pequenas histórias de grandes personagens, grandes histórias de pequenos personagens... falas (des)organizadas que corporificam o que chamamos de *narratividade do cotidiano* no filme. Perguntamos pela significação dessas falas (des?)organizadas no cotidiano numa relação com a memória discursiva. Interessa-nos o *umuitos* sentido(s) que há nestas falas que se descosturam no cotidiano, sabendo que, no âmbito dos sentidos formulados, no intradiscurso, os sentidos estão num *continuum* diálogo intertextual e interdiscursivo com outros sentidos.

No trânsito que se faz do olhar teórico-analítico no material discursivo – silenciamentos, apagamentos, transparência e opacidade na história, na memória, no cotidiano do século XX tornam-se visíveis, *desestabilizando* o gesto interpretativo, o que possibilita significar diferentes gestos de olhar na tessitura fílmica de “Nós que aqui estamos por vós esperamos”.

Palavras-Chave: Memória Discursiva, Análise de Discurso, Modernidade, Cotidiano.

ABSTRACT

Specific materiality of interpretation of meanings, a documentary appears to the analyst like observatory of the discourse – a symbolic place of crossing over the subject and meanings, *text making* and *reverberations* of history and memories. It is where we con(centrate), specifically in “Nós que aqui estamos por vós esperamos” (1999) a memory-movie of the “short” XXth. century, by Marcelo Masagão, comprehending its materiality while *intertextual* and *interdiscursive* fabric. It is in this filmic fabric is where – *amidst the pulses of a XXth. century modernity* – a speaking without words, scenes, letters, colors, gestures, body, the musicality of Win Mertens... produce trances of memories that give visibility, at the same time, to the happenings/famous and unknown facts/peoples. Taking the theoretical perspective of the analysis of the materialistic discourse, we look for understanding in this filmic fabric, through a reflection that takes the language as the deterministic point, the mo(ve)ment of the senses, of the subject, cutting out as significant *the memory in confluence with the daily routine* of the XXth century.

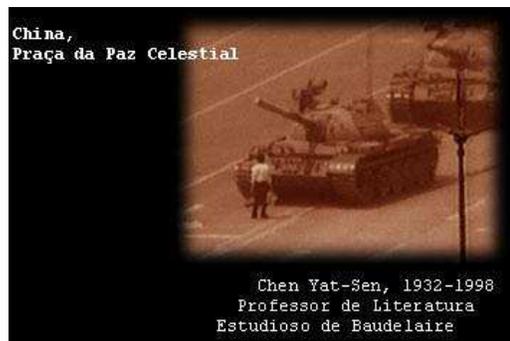
This *confluence* of memory and the daily routine affairs is watched while discursive window, where senses overflow: overexposed, over silenced. It is a tense relation and *exposed* by the strength of remembrances and forgetfulness which in the cloth of the documentary “Nós que aqui estamos por vós esperamos” means into *disEncounters* among re-known facts/people (famous/ memorable/ extraordinaire) and *unknown* (common/ anonymous/ ordinary); little stories of great characters, great stories of small characters... (un)organized speeches that embody what we call *narratives of the daily routine* in the film. We ask about the significance of these daily (un?)organized speeches, in a relation with the discursive memory. It interests us the diversity meanings that exists in these speeches, that *un-sew themselves* in the daily routine, knowing that in the scope of the formulated meanings, in the intradiscourse, the meanings are in a *continuum* intertextual and interdiscursive dialogue with other meanings.

Transiting the theoretical-analytical eye in the discursive material – silencing, erasing, transparency and opacity in the history, in the memory, in the daily routine of the XXth century become visible, *destabilizing* the interpretative gesture, what makes possible to mean different gestures of looking at the fabric of the documentary “Nós que aqui estamos por vós esperamos”.

Keywords: Discursive Memory, Discourse Analysis, Modernity, Daily Routine.

SUMÁRIO

I) TRANS-BORDA(S)R.....	12
II) EM BUSCA DA MEMÓRIA SILENCIADA.....	20
O título como p(arte) da narrativa discursiva.....	22
III) A HISTORICIDADE DO SENTIDO NA REMEMORAÇÃO E NO ESQUECIMENTO.....	25
Por um lugar significativo, a <i>reminbrança</i>	25
Mem(hist)ória?.....	31
Em sua transparência e opacidade, o cotidiano.....	49
IV) MO(VI)MENTOS DO SUJEITO NO QUOTIDIANO.....	68
Ser sujeito (n)a linguagem (n)a história.....	68
O outro, <i>Ninguém, todo o mundo</i>	72
V) MEMÓRIA, ESPAÇOS DE CONTRAPONTO ENTRE A TEXTUALIDADE E A DISCURSIVIDADE..	80
Um re-corte no simbólico.....	86
<i>Document arquivo io</i>	95
Entre conhecidos e desconhecidos, os afazeres quotidianos.....	113
VI) NARRATIVA UMUITOS.....	120
Referências Bibliográficas.....	123



¹ Cenas extraídas do site www2.uol.com.br/filmememoria/txt-nicolau.htm

I. TRANS-BORDA(S)R

Sem locução e depoimentos orais, “Nós que aqui estamos por vós esperamos”² é um filme-memória sobre o “breve” século XX – assim traz um de seus enunciados, remetendo à obra *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*, do historiador Eric Hobsbawm. Em suas tramas, noventa e cinco por cento de imagens de arquivo repercutem sentidos dispersos, numa demanda constante por incompletude do olhar: são fotos, filmes antigos, material de TV que, ora *entrecortados*, ora *sobrepostos* e, por vezes, *emaranhados* uns aos outros, fazem desse documentário um tecido intertextual e interdiscursivo. Essa tessitura filmica é o lugar onde – em meio a sentidos r í t m i c o s de uma modernidade no século XX – diferentes materialidades expõem ao olhar acontecimentos/ indivíduos *célebres* e *desconhecidos* sendo atravessados por relações com o memorável e o anônimo nas tramas da história, da memória, do cotidiano.

De um lado, sentidos que **celebrizados/ comemorados** reforçam um *memorável* que coopera para reafirmar uma *memória institucionalizada*. Por outro, em meio a esse memorável, histórias, cenas, gestos, momentos... **desconhecidos** se precipitam no documentário, deixando intervir uma liga com a memória não-legitimada. Afetados por essas relações recortamos *a memória em confluência com o cotidiano*, compreendendo e discutindo o memorável e/ com o anônimo pelo viés do discurso, da rememoração e do esquecimento.

Num jogo com o olhar e a escuta, a interpretação é afetada o tempo todo no documentário por *estabilizações* – nos sentidos que, **coREmemorados**³/ institucionalizados/ petrificados, ensurdecem a historicidade da memória do século XX. Entretanto, do mesmo modo, o olhar e a escuta são *instáveis*, pois não deixam de ser incitados por entranças e resvalos de significados possíveis pelas diferentes entradas e leituras para o tecido fílmico. Há sentidos silenciados, apagados, que não estão aparentes, mas em *opacidade* e que *se tornam visíveis* pelo trabalho do olhar-analista de confrontar o dito com (mobilizando) o que se significa em outro lugar, a *memória dis-*

² Para o debruçar teórico-analítico no documentário **Nós que aqui estamos por vós esperamos** foi necessário dispô-lo em fotogramas, o que gerou 135.000 quadros. Nessa superfície lingüística houve o momento da *captura* (observação e seleção) de imagens, de histórias que constituíram o *corpus discursivo* no qual se observou regularidades significantes: a gestualidade da cor, da câmera, da música e da letra, que, nas cenas, movimentam, ao mesmo tempo, estabilizações, deslocamentos, equívocos e silêncios na memória narrada/ formulada do século XX.

³ Uma de nossas análises, nesse trabalho, percorre a historicidade da palavra *comemoração*, buscando compreender de que maneira ela possibilita o apagamento, o silenciamento de sentidos para que um memorável/ a memória institucionalizada faça sentido.

cursiva. Sendo assim, observamos no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” inter-relações entre sentidos que se legitimam/ estabilizam e sentidos que escorregam/resistem, que (se) desprendem na memória intrincados à rememoração e ao esquecimento.

Sentidos *da* memória no cotidiano, sentidos *do* cotidiano *na* memória. São relações que nos permitem refletir sobre o consenso de que a história (oficial) é perpassada pelos grandes acontecimentos, pelos grandes homens, daí a memória institucional(izada) se mostrar entecida por espaços *preenchidos* de *discursos da evidência*⁴, o que produz o efeito de que o real do acontecimento é a *unicidade*, contudo, há que se considerar que nos vãos dessa unicidade sentidos resistem, transbordando *umuitos*: memória(s), história (s) des(?)conhecida(s).

Umuitos :: *umuitos* que na letra é contradição visual: um *em* muitos; muitos *em* um. Um que mobiliza a unidade do sentido, mas que também suscita a *indefinição*, a *imprecisão*, o equívoco: *umuitos* que centraliza/direciona o olhar do espectador para o que se vê/escuta, cristalizando, instituindo sentidos quotidianamente, contudo, *umuitos* é também movimento, é momento de suspensão, de o analista trabalhar deslizos de sentidos. É onde o *contraDito* expõe, inseparavelmente, ao entrelaçamento da rememoração com o esquecimento.

Por assim dizer, sendo afetados por essas relações é que o nosso olhar de analista percorre, observando nos meandros do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” diferentes maneiras de a memória se significar com o sujeito e o sentido: enquanto lembrança, lembrado; enquanto recordação, recordado – q u o t i d i a n a m e n t e; enquanto rememoração, rememorado, memorável – **institucionalmente**; enquanto esquecimento, esquecido, esquecível – *silenciosamente*. São corpos e sentidos no cotidiano sujeitos (n)à história, (n)à memória (?). É uma relação tensa que se marca nessa tessitura fílmica entre **re**-conhecidos (célebres/memoráveis) e **des**conhecidos (comuns/anônimos) a ser exposta e trabalhada em conjunto, junto à relação língua e história.

Com outras palavras, essa con-junção de relações nos possibilita refletir sobre os significados que *rememorados* e *esquecidos* produz *trans-borda-mentos* (n)a memória. Logo, o que (não) transborda é borda? Significa estar à beira de um sentido outro? Trazer para esse trabalho a noção de *transbordar* significa pôr significados, interpretações, trajetos de olhar em suspensão.

⁴ Expressão utilizada por Carolina Fedatto na sua dissertação de mestrado, **Margens do sujeito no espaço urbano**, IEL/UNICAMP, Campinas, SP, 2007.

Transbordar é “fazer sair ou sair fora das bordas”⁵, então o que fica dentro se (é) estanca(do), se acomoda por discursos da evidência que os sustentam. Mas e o que é *posto fora*? Algo transborda dentro (e) pra fora. Desse modo, deslocamos a significação de *trans-bordar*, buscando a relação com borda – esse espaço nem fora e nem dentro, mas que significa lado a lado. Borda enquanto um espaço de entremeio onde sentidos se firmam, outros que derramados, entornados dão corpo a silêncios. Assim sendo, pensamos em discutir a configuração de um imaginário (consensual) de significados que coloca a história como sendo registrada/contada/rememorada através de uma *memória institucional(izada)* engendrada por sentidos do memorável. Mas a memória transborda e nesse processo sentidos sobram, repercutem por “silêncios”, demandando interpretação.

Daí debruçarmo-nos sobre o silêncio. Mobilizamos aquilo *que sobra*, aquilo *que derramado*, então (ilusoriamente) vazio de significado, para pensá-lo preñado de sentido. Ao considerarmos que somos quotidianamente instigados a falar e a (ou) não-falar, pois, num mundo “semanticamente normal” (Pêcheux), tudo tem de fazer sentido, então o silêncio se confunde ao vazio. Esta relação se dá uma vez que em nosso contexto histórico-social *estar em silêncio* significa *estar preenchido de vazios*, então o silêncio é compreendido como falta de significação. No entanto, de uma perspectiva discursiva, o silêncio é um *não-vazio*. Entendemos, conforme Eni Orlandi, que quando se fala – o silêncio atravessa, irrompe a(s) palavra(s), possibilitando deslocar uma rede de significações. Tomamos o importante trabalho dessa autora, *Formas do silêncio* (1992), (onde ela traz o silêncio como *fundante*, como constitutivo do discurso) como uma escuta que compreende o silêncio problematizando noções de *linearidade*, *literalidade*, *completude* do sentido. Logo, pensar o silêncio é considerar os outros significados (também possíveis) que estão (por) a dizer, mas apagados, e por vezes esquecidos. É colocar, como nos diz Orlandi, “questões a propósito dos limites da dialogia” (...): “a relação com o outro como sendo uma relação contraditória” (p. 49). Nesse caso, compreender a ligação do sujeito com o silêncio é ver-se manifestar a *opacidade* do outro, que, como o silêncio, não é visível, mas torna-se visível por métodos teórico-prático discursivos.

Por conseguinte, compreender o silêncio é também expor o sentido num entrelace com o apagamento e com o esquecimento. **Apagamento** que é gesto mobilizado por relações com o poder: *re-mover* marcas significativas (como a *cor* que, no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, ao re-afirmar sentidos do memorável no tecido visual – produz evidência)

⁵ Expressões extraídas do verbete *transbordar* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

cujos sentidos trabalham para movimentar uma transparência que dá legitimidade ao institucional. Também, para que os sentidos se evidenciem, outros estão sujeitos a *esquecimentos*, desestabilizando o gesto interpretativo.

*Esquecer*⁶:

“Deixar sair da memória;

p e

r d

e

r da lembrança;

Pôr de lado

desprezar, olvidar, deixar por inadvertência;

Procurar não lembrar-se, *tr[an]sar* da memória, *descuidar*;

P a s s a r desapercebido

Es c

capar da memória;

ficar no *esquecimento*;

ser esquecido

Não ser mencionado; ser omitido; ficar tolhido”.

Nas relações destacadas acima, uma das significações possíveis para o gesto de *esquecer* é o de *repe[ri]r o que não faz falta*, então, “deixa sair” o que incomoda da memória, voluntariamente: “põe de lado, despreza, tira da memória”. Contudo, esquecer também é uma forma de amenizar a falta, significar o (não)vazio: “procurar não lembrar-se” e, aqui, o esquecimento significa estar dorido, por que dói re-memorar. Por outro lado, se esquecer é gesto voluntário de *umuitos*, quotidianamente, não podemos desconsiderar o esquecimento que *institui*, que suplanta um

⁶ Expressões extraídas do verbete *esquecer* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

ângulo do acontecimento: seja “tolhendo, não mencionando”, calando vozes para que outras se confirmem memoravelmente. Mas *algo escapa, se perde na memória* produzindo resistência ao memorável. Um memorável que tomamos enquanto cena, história, momentos... recortados que se precipitam no cotidiano em forma de pré-construídos – se corporificando em verdades, consensos. De tal modo que aquilo que escapa, (produz) resiste(ncia), evade, reclamando a urgência de outros olhares para o que se toma enquanto memorável/ institucional. E o que se compreende do esquecimento nessas reflexões é que ele se constitui numa relação com o significado de forma contraditória: o esquecimento não é só morada *do que não faz falta*, mas também é pouso *daquilo que contraDiz*, daquilo que diz de uma outra maneira os fatos.

Pela perspectiva discursiva, Pêcheux traz uma relação alinhada às tramas do *dizer* do sujeito, com o esquecimento nº 1 e nº 2: o primeiro é da constituição do sujeito, uma vez que, se esquecendo como se produzem os sentidos e como brotam nele, como se tivessem nascido ali, *o sujeito tem a ilusão de ser a fonte do sentido*. O segundo é *locus* de silenciamentos e apagamentos, pois que ao escolhermos/ re-memorarmos uma história, uma palavra, uma imagem... outras não são formuladas, *não se tornam evidência*.

Diante destas formulações, o que se percebe é que a rememoração e o esquecimento fazem parte, como movimentos indissolúveis, na (em nossa) história/ memória que é re-contada/ é narrada quotidianamente. Dessa maneira, propomos trabalhar *o cotidiano em confluência com a memória* enquanto janela discursiva onde sentidos *transbordam*: muitos expostos, muitos silenciados. Inclina-mo-nos sobre essa janela buscando compreender o que é *inesquecível*, o que é *esquecível* no percurso do cotidiano em relação à memória. Rememoração e esquecimento são gestos que se *irmanam* e, ao mesmo tempo, se *distinguem* na produção dos sentidos – conflito que se amalgama à costura discursiva onde a linguagem, o sentido e o sujeito – sustidos pela memória – são determinantes no *olhar* para o cotidiano. Lagazzi (1988) nos diz que “o discurso cotidiano carrega as *marcas* da ordem do cotidiano” (p. 17, grifos nossos). Mas como interpretá-las na dispersão significativa do cotidiano no documentário?

Em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, essa relação de confluência do cotidiano com a memória repercute em dispersão do sentido e do sujeito: **reconhecido(s)** e **desconhecido(s)**, o mesmo e o diferente, um e outros – metáforas do sujeito e do sentido que corporificam a *desorganização* no cotidiano, dando visibilidade ao que chamamos de *narratividade do cotidiano* no filme. Essa narratividade é tomada em nossas reflexões enquanto gesto do corpo (e) da

letra, das imagens, da musicalidade, de olhares da câmera, da pontuação, da cor: significantes que, emaranhados a silêncios, mobilizam *formas* de um acontecimento/ indivíduo e outro serem recontados, suscitando efeitos do extraordinário, o épico, e do ordinário, a crônica. Estas são formas de narrar que significam, funcionando nas tramas do filme, nunca separadas, sempre ad-juntas, enquanto composição que desloca, *contradiz* o consenso da dicotomia, produzindo desestabilização no gesto interpretativo. O que significa dizer que não se trata de pensarmos *dicotomicamente* conhecidos e desconhecidos, se há grandes e pequenas histórias, mas compreender o funcionamento dos mesmos na constituição de uma memória ou, de outra forma, de pensarmos deslocamentos, deslizes, sentidos possíveis de memória.

Orlandi (2004) nos diz que organização e desorganização “se acompanham”, logo, podemos precisar uma demanda constante de significados para o cotidiano. Se, por um lado, leis, regras estão a sustentar institucionalizações que (de)limitam por *onde* e *como* o sentido e o sujeito se des-locam e, desse modo, fazendo significar sistematicamente uma coerência necessária, por outro, a dispersão atravessa, reclama corpo-a-corpo na estrutura do cotidiano. A vontade é de constância, mas o cotidiano não é só tecido de mo(vi)mentos repetitivos/re-memorados, é também constituído por resistências que desorganizam o que está a repetir, repetir... Dessa maneira, exposto à dispersão, o cotidiano é *di-lapidado* num *continuum* por uma relação constante entre esquecimentos e lembranças, ou mesmo, por dicotomizações (velho/novo; antigo/moderno...) que apagam, estancam o significado.

Para tanto, nos propomos a refletir a respeito da formulação de Orlandi (2004) de que as relações sociais, ao se significarem na *reprodução* e na *ruptura*, dão visibilidade a *falas desorganizadas* que, segundo a autora, são vestígios daquilo que está “fora do discurso”, significando lugares onde sentidos faltam. Dessa maneira, continua a autora, são “formas discursivas que fazem aparecer o silenciamento, o apagamento, a de-significação” (p. 212). No documentário, as falas desorganizadas (se) textualizam (pelo confronto de) histórias, deixando intervir equívocos e contradições nas relações do sujeito com os sentidos históricos do século XX, mobilizando o nosso olhar de analista para os processos *metafóricos* e *metonímicos* da memória.

Ademais, as falas desorganizadas se tornam visíveis numa relação com a rede de pré-construídos que movimentam um cotidiano na transparência. É o que se pode depreender no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”: um transbordamento de pré-construído que sustenta no olhar o *efeito-modernidade* no cotidiano do século XX. Desse modo, procura-

mos analisar os efeitos desses pré-construídos *intertextualmente* e *interdiscursivamente* – nas histórias **re**-conhecidas e **des**conhecidas dos indivíduos célebres e anônimos que se precipitam nesse tecido fílmico. Então observar a relação dessa memória formulada/ narrada/ atualizada (o intradiscurso) com a memória que é constitutiva de todo dizer (o interdiscurso), posta a esquecimentos, e que se significa, esburacando a interpretação pelos ressonantes silêncios que mobilizam a relação entre o dito e o a-dizer.

Sendo assim, trabalhamos a rememoração e o esquecimento como uma relação dissonante de sentidos no intradiscurso – espaço *horizontal*, onde os sentidos formulados, então rememorados, jogam com a estabilidade. Isto, justamente, pelos efeitos que a intertextualidade mobiliza no fio do discurso que, de tal modo, faz trabalhar a completude – centralizando, estancando o sentido a uma interpretação. Estamos falando de uma intertextualidade que se sustenta no intradiscurso por pré-construídos que se recortam pelo interdiscurso e que, dessa maneira, produz uma narrativa que trabalha num jogo com o olhar e a escuta efeitos de *verdade*. O analista, trabalhando o intradiscurso (os sentidos postos e atualizados) com o interdiscurso (os outros sentidos também possíveis), torna possível re-tomar, compreender a rede de significados, de possibilidades que, em silêncio no fio do discurso, reverberam outros lugares. Por assim dizer, buscamos pelos *rastros* que se desenham no intradiscurso, sabendo que eles dialogam *intertextualmente* e *interdiscursivamente* com outros sentidos.

Diante disto, a memória se coloca enquanto *corpo de significados*, tensionando a relação entre as formulações (o que é dito, o intradiscurso) com dizeres “já- lá” (o interdiscurso, a memória do dizer), explodindo em sentidos na tessitura do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Logo, como a memória significa, desestabiliza os sentidos que metonimicamente e metaforicamente *vão se* – (tornam-se) – *corpo(s)rificando* enquanto práticas em disputa? Tomamos Mariani (1996), no seu trabalho de esquadrihar os sentidos outros que ficam como *resíduos* na memória social. A autora nos diz que os sentidos **predominantes** e os sentidos **silenciados** são resultantes do “embate entre as interpretações” na memória. No vão deste embate ficam os “resíduos” escapando aos domínios da narrativa histórica. O que nos permite dizer que há sempre o possível de *vasculhando* neles (nos resíduos) marcas que signifiquem sentidos outros de história, sentidos de desestabilização da memória.

Entendemos que em “Nós que aqui estamos por vós esperamos” o *pulsar* *significante de uma modernidade* no século XX mobiliza *intertextualmente e interdiscursivamente* o jogo conflituoso entre INcompletude, DEScompasso, unidade/dispersão, transparência/opacidade na relação entre história e memória. Assim sendo, como compreender *DES*conhecidos e *RE*conhecidos em relação à *memória em confluência com o quotidiano* no século XX? Como então a memória significa no trânsito entre indivíduos/ acontecimentos comuns e indivíduos/ acontecimentos célebres? Como significar as histórias *desconhecidas* (n)a memória? A relação com o *trabalho* no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é forte. Ele é *visivelmente* um dos fios condutores, uma liga que possibilita significar, inter-relacionar o ordinário a uma rede de memórias, pois tomando a *narratividade do quotidiano* nesse tecido fílmico o que se percebe é que – pelo t r a b a l h o – os diferentes gestos, movimentos, dizeres... (de) *des*-conhecidos se historicizam, fazem sentido. Logo, a história se desloca, pois “os fatos reclamam sentidos” (P. Henry, 1994). Daí nos perguntarmos por sentidos outros, outras falas significantes que podem trazer novos contornos à memória. “Sem espaço vazio não há possível, não há falha, não há equívoco” (Orlandi, 2004:35). E a história re(in)siste no seu *uno* sentido. Mas a história está para a *memória* como está para o *esquecimento*. Se é preciso rememorar para que os sentidos se firmem é também necessário esquecer para que outros sentidos na história surjam. Dispersão. Outros lugares. Outras relações com o sentido estão a transbordar.

II. EM BUSCA DA MEMÓRIA SILENCIADA⁷

No todo do filme um pouco de tudo...

**Rosto no retrato, nome, retrato na lápide, sobrenome,
lápide no túmulo, epitáfio, retrato no rosto, data, rosa, cruz.**

De tudo, um pouco...

Um rosto (com) sem nome, (com) sem lápide, (com) sem retrato.

Um nome (com) sem foto, uma data e (sem) um rosto, uma cruz e o (não) lugar.

Muito...

Sem (com) um pouco, à parte, parte do nome, do corpo, do l



u
g
a
r.



⁷ Alusão à obra **Em busca do tempo perdido** de Marcel Proust.

No seu *À la recherche du temps perdu* (1948, 1ª ed.) Proust textualiza os efeitos produzidos pelo *revolver* da memória. Sua obra é constituída de um *entretecer* de reminiscências mobilizadas por gestos inerentes à memória: *rememorar*, *rele/membrar* as curvas de um passado esquecido. Assim dirá o autor: “quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis, *porém* mais *vivos*, mais imateriais, *mais persistentes*, mais fiéis, *o odor e o sabor permanecem* ainda por muito tempo, como almas, *lembrando, aguardando, esperando*, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação” (p.73, grifos nossos). Discursivamente, vemos aí sentidos que *resistem*, entulhados, *esquecidos* por entre as ruínas imaginárias da memória. Entretanto, estão a pulsar, respingando seus odores e sabores, seus efeitos naquilo que nos é memorável, estabilizado da memória.

A memória tem sido objeto de reflexão em espaços vários: *historiadores, filósofos, lingüistas, escritores*. Para o nosso *debruçar* prático-teórico tomamos a Análise de Discurso, uma perspectiva que trabalha a relação entre *sujeito, língua e história*, no intuito de compreender nos dizíveis (verbal, imagem, música) do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” os *efeitos* da memória, seus sentidos – no *sujeito*, no *quotidiano* do século XX. Exposto a uma modernidade, esse cotidiano do século XX nos afeta pelos conflitos explicitados – entre o tradicional e o moderno, o **re**-conhecido (o célebre/ o memorável) e o **des**conhecido (o comum/ o anônimo), o mesmo e o diferente – que jogam ao olhar ângulos outros para o século XX. Tomando um transbordamento de pré-construído que de forma evidente sustenta o efeito-modernidade nesse cotidiano do século XX, buscamos compreender as relações da rememoração e do esquecimento, então observar as discursividades que os tornam possíveis e que apontam para uma(s) história(s) des (?) *conhecida(s)* em meio a esse *extraordinário* e, ao mesmo tempo, *ordinário* século XX formulado pelo documentário. Sentidos da memória no cotidiano. Sentidos do cotidiano na memória. O *quotidiano* se mostra como um espaço significativo a se refletir sobre os sentidos que permanecem e aqueles que estão silenciados. É um *retalho* no olhar, caminho que procura, discursivamente, *rastros* daquilo que faz significar sujeito e sentidos nos entremeios da memória.

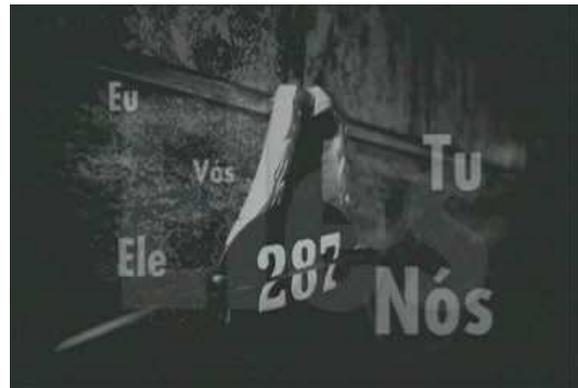
O título como p(arte) da narrativa discursiva.

Emanando relações entre a memória, o sujeito e o cotidiano, o título do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, extraído do pórtico de um cemitério de uma cidade do interior de São Paulo, nos afeta especificamente: no filme, encravado no alto de um portão, é focado pelo olhar da



câmera que dá um *zoom* na letra e nesse portão, então, aberto, mobilizando outras interpretações. Em seu corpo verbal, a inscrição **Nós que aqui estamos por vós esperamos** reverbera um concerto de vozes e lugares, produzindo sentidos imprevistos à narrativa.

NÓS (Eu, tu, eles, vós)
que
aqui (ali, acolá, lá, aí...)
estamos (ficamos, permanecemos)
por
VÓS (tu) (ele(s), (ela(s)
esperamos



Na **segunda imagem**, uma multiplicidade de vozes explode em **branco** (em evidência) no **preto**. Vozes que surgem uma a uma como que chamando uma pela outra. Muitas (eu, tu, ele, vós) em “nós” numa relação com “todos”: *umuitos*.

Na inscrição **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, o adjunto adverbial “aqui” aponta para o espaço do c e m i t é r i o, lugar de corporificação da memória. Esse advérbio formula, imaginariamente, o desenho de que o sentido tem uma única direção: o “aqui” remetido ao cemitério (à memória) funciona como metáfora (bem sucedida) de espaço comum para/de todos. Mas o pronome relativo “que”, remetido ao “nós”, põe em suspenso essa interpretação, possibilitando à pupila mirar para outros cantos: *lá, ali, aí, acolá...* nesse lugar do cemitério (da memória).

Logo, os sentidos se abrem para outros possíveis e outros sentidos de espaço também se formulam e se deixam ocupar. Propomos uma relação entre

aqui _e_s_t_a_m_o_s,

com

aqui ficamos,

aqui permanecemos

procurando compreender mo(vi)mentos cambiantes no espaço. Mo(vi)mentos que compreendemos enquanto *i-mobilidade* do sujeito e do sentido se significando numa relação entre “ser” e “estar” **re**-conhecido e **des**conhecido, quotidianamente.

Dizer aqui **ficamos**⁸ é trazer a relação com a circunstância: “permanecer por algum tempo”. Mas também com fixar: “estacionar (em algum lugar), não sair dele”. Sentidos que remetem em nosso entendimento a um *prender-se provisoriamente*. Contudo, se a ação de *ficar* nos traz o imaginário de lugares assentados, nos mobilizando para a relação de limite entre (ficar) um e (não ficar) outro, ela mobiliza, de outra forma, também uma relação de embate: a possibilidade de resistência por um mo(vi)mento no espaço. É onde um sentido se firma e tem seu lugar reconhecido e outro que se desprende, prende-se ao esquecimento. Por outro lado, aqui **permanecemos** se liga aos sentidos de conservar: “continuar a ser ou ficar; “continuar a estar”⁹. Significados que suscitam uma relação entre memória e espaços que se estancam, estabilizando sujeito e sentido a uma direção interpretativa. Dessa maneira, dizer “aqui permanecemos” é dizer de uma memória cristalizada que impregna silenciando. Mas é o **aqui estamos** que dá visibilidade à contradição. Do mesmo modo que traz a relação com algo que “se mantém em certa posição”¹⁰, então de algo *sustentado* (a) n-um espaço, também possibilita a questão: *onde* fica o “aqui”? Estamos em quais espaços *nesse onde*? O “aqui estamos” funciona como articulação de um espaço

⁸ *Ficar* [do lat. vulg. *figicare*, freq. de *figere*, ‘fixar’] é um verbo transitivo circunstancial. Verbete extraído no Dicionário Eletrônico Aurélio.

⁹ Expressões extraídas do verbete *permanecer* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

¹⁰ Extraído do verbete *estar* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

entre uma coisa e (não) outra: aqui estamos desconhecidos (aqui estamos silêncio); aqui estamos inesquecíveis (aqui estamos memorável). Aqui estamos juntos, mas em espaços diferentes.

O pronome “nós” junto ao verbo “estamos” sustenta o pré-construído de que *todos* significam “iguais”, silenciando qualquer divergência. Em seu corpo discursivo, “nós” ecoa outras vozes: eu, tu, ele, ela, eles, elas, deixando intervir sentidos de *coletividade* que ao deslizarem suscitam o jogo contrastante entre o particular (o indivíduo) e o alheio (a massa). Por outro lado, é o pronome “vós” que delinea o equívoco. Semanticamente, é uma voz que chama pelo outro: você (s). Logo, uma evidência referencial. Diferente do pronome “nós” que abriga a todos, então, um “nós” que já significa (n)um espaço: **nós que aqui estamos**. Na contramão, o pronome “vós” reclama outros sentidos: quem é este *você*? É um você que interpela o “eu” – alguém que pode ser qualquer um. É um chamar de dentro (do cemitério) pra fora que faz o fora significar dentro.

Nessa pluralidade de vozes e lugares, a inscrição **“Nós que aqui estamos por vós esperamos”** ressoa e opera, ao final do filme, como um fio que, ilusoriamente, junta os fragmentos dispersos (escritos, imagens, histórias...) e que, ao mesmo tempo, junto ao portão aberto, instiga no olhar e na escuta do espectador uma *atração* para aquele lugar, como que o convidando para dentro daquele espaço-memória, como mais um contador que irá se somar a esse cúmulo de histórias. Por assim dizer, somos afetados pelo efeito ilusório de que esse espaço do cemitério é para todos, que não há diferenças. Contudo, do mesmo modo que o cemitério funciona como *canto comum* entre o conhecido e o desconhecido, ele é um espaço de suspensão do sentido, de *intermitência* nesse olhar referencial.

III. A HISTORICIDADE DO SENTIDO NA REMEMORAÇÃO E NO ESQUECIMENTO

Por um lugar **significante**, a *membrança*.

Orlandi nos diz que memória e esquecimento se constituem “irremediavelmente emaranhados” (1988, p.107). Relação que entendemos produzir desalinho na ordem do sentido. Compreendemos que, em meio ao gesto de *rememorar*, sentidos sobram, deslocando-se para outros lugares. Nas bordas? As bordas são o indício de incompletude dos sentidos? Sentidos que sobram, sentidos que *transbordam* (n)a memória, deixando incompleta(s) – cenas, histórias, interpretações – a narrativa histórica. E o que sobra permanece em eco nos domínios do esquecimento que, constitutivo da memória, torna possível deslizes, outras relações com o sentido.

Nesse processo de *transbordamento* um(ns) sentido(s) se firma(m), outro(s) resiste(m) nas bordas e, mesmo que esquecidos, produzem deslocamentos. De outra forma, são colados aos sentidos que ficam do próprio *transbordamento* *o valor de verdade suprema*. Mas a memória *transborda* e nas bordas outros sentidos funcionam em *esquecimento*.

Estamos compreendendo essa memória sujeita a *transbordamento* enquanto “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas de conflitos, de regularização... de desdobramentos, réplicas, polémicas e contra-discursos” (Pêcheux, 1999: 56). Dessa maneira, se, por um lado, há nas “constelações”¹¹ da memória o efeito ilusório de que os sentidos que a transitam são constituídos pelo memorável, por outro, há sentidos esquecidos reverberando de outros lugares que, para serem observados, demandam, pois, um trabalho de *revolver* a memória, *mover* os sentidos – uma relação que passa pelo dito em suas ressonâncias com o não-dito. Orlandi nos diz que “se há falta, há lugar para o possível na linguagem” (2001a). Daí buscarmos outras formas de a memória se dizer, compreendendo que em suas tramas há o atravessamento do inesquecível (*o memorável*), mas também do que se esquece (*o não-memorável*).

O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” se encontra na *confusão* (de histórias célebres de re-conhecidos/ memoráveis com histórias comuns de desconhecidos/ anônimos) de dizeres que trazem a memória-arquivo, institucionalizada e, que, ao mesmo tempo, dá visibilidade a sentidos (a uma memória) não-legitimad(a)os. Ao seu modo, a memória legiti-

¹¹ Expressão utilizada por Bethania Mariani sobre a dimensão da memória em sua tese de doutorado, **O comunismo imaginário, práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922 – 1989)**, IEL/ UNICAMP, 1996.

mada produz efeitos de uma narrativa perfeitamente trançada, sem vãos, sem lacunas, completa. Mas não podemos desconsiderar que toda urdidura tem suas entrelinhas – que nesses *entre-espacos* memórias outras deixam suas marcas. Há que se considerar que a memória institucionalizada, ao funcionar sob o efeito de evidência, produz o apagamento da historicidade das histórias dos sujeitos e dos sentidos, daí esse efeito de completude.

Com outras palavras, pensar nesses entre-espacos pulsantes de sentidos é pensar na relação entre rememoração e esquecimento. É pensar que, quando se lembra, lembra-se “sur fond de cassure et collecte des bribes, des éclats, des fragments et des traces...”¹² (Robin, 2003, p. 15, apud Sherer e Taschetto, 2005). É pensar que também estamos expostos a estilhaços, fragmentos da memória, pois, quando se trata de *trazer à memória*, para alguns sentidos serem rememorados, outros estão sujeitos a esquecimento, produzindo o efeito de incompletude da memória. Dessa maneira, esse duo – rememoração e esquecimento – produz efeitos de sentidos naquilo que é formulado no fio do discurso.

Por assim dizer, consideramos, assim como Pêcheux (1999, p.50), que a memória deve ser entendida como “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e de memória construída do historiador...”, pois que significam fios em trama de redes de sentidos que a movimenta e, que em nosso entendimento, produzem efeitos nas relações, nos dizeres do sujeito lingüística-historicamente. De tal modo que trazemos as análises de J.P Vernant, em seu artigo “Aspectos míticos da memória” (1973), sobre a memória na sua relação com a *rememoração* e o *esquecimento* na Grécia arcaica, compreendendo em suas formulações uma filiação possível de configuração atual de inter-relações: *memorizar* (arquivar), *rememorar* (esquecer). Para a concepção deste texto, Vernant observa documentos que datam da Grécia antiga e que trazem a divinização da memória e uma vasta mitologia da reminiscência (*anámnesis*, *rememoração* para Platão, Aristóteles, Plutarco) – representações religiosas que, conforme o autor, dizem respeito diretamente à história da memória. O que o fará destacá-las, *Mnemosyne* e *anámnesis*, já de início em suas descrições do panteão.

Vernant observa que há (dentre as divindades que representam paixões e sentimentos, qualidades, erros ou desvios do espírito) uma divindade que tem o nome de uma função psicológica elaborada. É *Mnemosyne*, memória: deusa titã, irmã de *Cronos* e de *Okeanós*, mãe das Musas

¹² Tradução nossa: “sobre o fundo da rachadura e recolhimento de migalhas, estilhaços, fragmentos e vestígios...”.

¹³ e possuidora da função poética. Dirá o autor que *Mnemosyne coloca* em jogo operações mentais complexas e o seu domínio sobre elas requer *esforço, treinamento e exercício* (p.72). Gestos desta divindade que conduzem o autor a uma relação de imbricamento de *Mnemosyne* (memória) com *anámnesis* (rememoração).

Vernant é enfático em afirmar que “o *poder* da rememoração é uma *conquista*” (p.72, grifos nossos) e que “a sacralização de *Mnemosyne* marca o *preço que lhe é dado* em uma civilização de tradição puramente oral como foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita”. (p. 72, grifos nossos). Essa afirmação aponta, em nosso entendimento, para os sentidos de disjunção entre *Mnemosyne* e *anámnesis*, uma vez que o modo como Vernant as trata, ao longo de suas formulações, é conformando a distinção entre elas: “*Mnemosyne*” é grafada com letra maiúscula e “*anámnesis*” com letra minúscula. Essa distinção se sustenta na própria pergunta do autor: “*em que domínio, sob que forma se exerce o poder de rememoração ao qual Mnemosyne preside?*” (p. 72, grifos nossos).

Para uma melhor compreensão dos efeitos dessa relação, Vernant destaca que a poesia, na antiga civilização grega, constitui-se uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos. Ao ser possuído pelas Musas, o poeta se coloca enquanto intérprete de *Mnemosyne* – divindade *que sabe*, que canta “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será” (p. 73, grifos nossos) – contudo, antes, demandando dele *preparação e aprendizagem* para transportar esse conhecimento. O autor salienta que o poeta ainda precisa dispor de um *esboço* de temas e de narrações; de uma *técnica* de dicção que contém expressões tradicionais, *combinações* de palavras e *receitas* de versificação estabelecidas, pois que “é através deles que se fixa e se transmite o repertório dos conhecimentos que permite ao grupo social *decifrar* o seu passado” (p.76). De outra forma, compreendemos que o intérprete, ao *transmitir* o (arquivo) lega(liza)do possibilitado por esboços, técnicas, combinações e receitas e, então, nos levando para as relações de *memorizar, arquivar*, ele permite, ao mesmo tempo, um trabalho de restaurar (outros) sentidos para o cotidiano desse grupo social. Outrossim, compreendemos nesses gestos de memorizar para *transmitir decifrar* para revelar mais do que concernirem a práticas antigas para mobilizar a memória – eles fazem,

¹³ *Mnemosyne* é mãe das nove musas de sua união com Zeus: *Calliope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polyhymnia, Terspsícore, Thalia e Urania*. De todas as musas, Clio, a personificação da história, assume em nossas reflexões um papel de entremeio na relação com o cotidiano e a memória, uma vez que compreendemos o cotidiano enquanto corporificação de sentidos do tempo. O cotidiano, estrutura e acontecimento, numa relação com o tempo em sua inEstabilidade, concomitantemente.

nesse sentido, da *rememoração* uma espécie de engrenagem que *impõe* movimentação (n)a memória.

Vernant explicita que, ao mesmo tempo, além de sorver a memória, o eleito se beneficia de *anámnesis*, e “encontra-se também transformado” (p.78), uma vez que, além de revelar ao eleito o tempo divino, ela o libera, “em certa medida, dos males que oprimem a humanidade” (p. 78), permitindo-lhe *escapar, esquecer* dos males mortais. Dessa maneira, se *Mnemosyne* é aquela que faz recordar, é também aquela que faz esquecer, nos dizeres do autor (p. 78).

Diante disto, *Mnemosyne* junto ao Esquecimento formam um “par de forças religiosas complementares” (p.79) afirma o autor. O Esquecimento é visto enquanto a água de *Lethe*, da morte, confundindo-se com a própria mortalidade do homem. Ao contrário da memória, que aparece como “uma fonte de imortalidade (...), aquele que no Hades ¹⁴ guarda a memória transcende a condição mortal” (p.79). Entretanto, o duo Memória-Esquecimento também pode ser observado “no centro de uma doutrina de reencarnação das almas” (p.80), que, segundo Vernant, irá repercutir numa mudança em relação a *Mnemosyne*. As imagens que eram dantes ligadas ao Hades aplicam-se agora à vida terrestre. O que significa dizer que o importante é conhecer não mais “o passado primordial”, mas o “ciclo de existências pessoais anteriores” (p.80). Por conseguinte, a água de *Lethe*, do Esquecimento, não mais significa a morte, mas agora “retorno à vida” (p.81). É, portanto, necessário nutrir-se da água do esquecimento – uma água “que nenhum recipiente poderia reter” (p.82) – para desvincular-se (esquecer-se) da vida anterior, viabilizando a dinâmica do retorno. Caso contrário, cristaliza-se o processo em – fixamente – nascimento como início e a morte como fim. Entretanto, Vernant considera não haver nem *começo* nem *fim* nos domínios do tempo. Assim, esquecendo-se, a alma não faz senão *recomeçar* continuamente.

O autor articula suas reflexões com as de outros filósofos, sobretudo Platão, para quem o *esquecimento* é visto como a própria *ignorância* da alma. Daí a importância de *anámnesis*, segundo Platão, para esses esquecidos: “é que nas águas do *Lethe* as almas *perdem* a lembrança (...) que elas puderam contemplar antes de voltar para a terra e, que *anámnesis*, entregando-as à sua verdadeira natureza, permitir-lhes-á *reencontrar*” (p. 82, grifos nossos). Contudo, o que se compreende no gesto de “perder”, a que se refere Platão, é uma remissão ao esquecimento, o que contraria o gesto de “reencontrar” que, contraditoriamente, significa o desejo de um *não-esquecimen-*

¹⁴ Hades tanto pode ser referido ao deus Hades como também ao lugar de morada das almas. Nesse caso, é o lugar para onde vão as almas das pessoas mortas (boas ou não).

to, incitando a relação com os sentidos que, pelo próprio embate da memória, mudam de caminho, resistem e que, então, podem (sempre) voltar e mobilizar outras entradas (n)a memória.

Estas mudanças conseqüentemente produziram efeitos na maneira de entender a *anámnesis*. Sobretudo na sua relação com o tempo, como salienta Vernant. Em sua forma divinizada, *Chronos*, o tempo, é *unidade e permanência*. Mas na dimensão humana é *instabilidade e destruição, é esquecimento e morte*. Em meio à *in(e)stabilidade* da própria constituição do tempo, o que se percebe em relação à *anámnesis*, conforme o autor, é a sua “evasão para fora dele”. (p.93). Dirá Vernant que *anámnesis* não tem aí a função de *reconstruir e ordenar* o passado, mas de *revelá-lo*. Não tem ligação com o tempo, pelo contrário, anseia por ultrapassá-lo, uma vez que o homem busca “um meio de escapar ao tempo e de reunir-se à divindade (p.95)”. Deste modo, em nosso entendimento, o homem escapando ao tempo – significa resistir ao esquecimento, o que significa dizer que a rememoração é um modo do homem firmar-se na (enquanto) memória, de então ser imortal (memorável) como a divindade.

Para a compreensão dos movimentos históricos da memória, observados no texto de Vernant, entendemos que a rememoração se mostra como uma forma de *intervenção* nos sentidos da memória. A rememoração é, nos dizeres de Platão, um *exercício*, uma necessidade de *renovar* “incessantemente a memória daquilo que conhecemos (p.104)”. “Renovação” que tomamos em nossas análises enquanto gesto que possibilita deslocar o *não-visível*, mobilizando o que transborda noutro lugar, atualizando, textualizando a memória numa relação com o cotidiano. Contudo, *atualizar* também significa *esquecer* sentidos para que outros se signifiquem. Logo, um cotidiano que exposto pela força da rememoração é também movido, inseparavelmente, pelos sentidos que, dormentes, tensionam na memória num *imbricar* com o esquecimento.

De outro modo, o esquecimento faz pulsar resíduos daquilo que é falha (n)a memória. Daí entendermos que é na relação entre a rememoração e o esquecimento que a memória esburaça, tornando possível o mesmo e o diferente constituírem sentidos num *continuum*, quotidianamente, efeito produzido pela rede de significados que se formam entre rememorar e esquecer. É difícil rememorar tudo. Por outro lado, a memória é esse “tudo” no qual sentidos são esquecidos também. É a relação com o que é *esquecido*, com o que é borda, que faz significar possíveis deslocamentos no cotidiano. Mas como a rememoração produz efeito na relação com o esquecimento?

Em nosso entendimento, faz-se necessário considerar as tramas que ligam *Chronos* (o tempo) com *Mnemosyne* (a memória) e *Clio* (a história), pois que há uma familiaridade entre eles que suscita dis-junções, ao mesmo tempo, num entrelaçamento com o cotidiano. Isto é, na mitologia grega¹⁵, a **memória/Mnemosyne** que é *mãe* da **história/Clio** é *irmã* do **tempo/Chronos** – que, por sua vez, é *tio* de **Clio**, a história. Daí pensarmos na relevância dessa paráfrase:

a história é entecida/feita **de** tempo e **de** memória
o tempo é entretecido (**a**) /re-cortado (**na**) – memória, história
a memória é tecida **com** o tempo e a história

Por essas relações de paráfrases, o tempo recortado *na* história, *na* memória – é *tempo-estável*. Nesse caso, o que se tem é uma história, uma memória que, feitas de um tempo, se significam num *único fio interpretativo*. Mas, pela perspectiva do discurso, é da constituição da história, a contradição, é da constituição da memória, o esquecimento, o que faz da história e da memória espaços i-móveis dos sentidos re-memoráveis, mas também daqueles que se expõem ao esquecimento. Logo, um tempo que, entretecido à memória e à história, é do mesmo modo, movido por sentidos que escapam à memória e à história: é um tempo que produz *instabilidade* nos acordos dos sentidos institucionalizados. Essas relações se sustentam pela própria paráfrase “a memória é tecida **com** o tempo e a história”. No sentido de companhia, de um atravessando (n) o outro, mobilizando uma relação fundamental com a instabilidade, com a contradição. Por outro lado, essa própria paráfrase reclama uma disjunção: a história *sem* memória e *sem* tempo, o tempo *sem* memória e *sem* história, a memória *sem* história e *sem* tempo. Nessas relações, extingue-se a *familiaridade*, a *instabilidade*, o *equivoco*: o apagamento da *historicidade* dos sentidos.

Dessa maneira, o que se observa é a história que, feita *de* tempo e *de* memória, é entecida por IN/e-stabilidades, ao mesmo tempo. Essa inconstância que é da constituição do próprio tempo, como salientado por Vernant, é, em nossa compreensão, inEstabilidade metaforizada no cotidiano. O que nos permite tomar o cotidiano enquanto corporificação do tempo. O cotidiano, concomitantemente, estável e instável, estrutura e acontecimento – se significando numa tensa relação com o tempo.

¹⁵ O livro **Introdução à Mitologia Grega**, de David Bellingham, nos auxiliou nesse percurso de busca pela familiaridade mitológica entre história, memória e tempo.

Logo, compreendemos que há entre a história e a memória uma luta contínua por *estabilizações*, por *resvalos e entranças* de sentidos numa imbricação com o cotidiano. Por assim dizer, se a memória é o espaço de sentidos que estabilizados trabalham historicamente uma memória legitimada que é sempre re-memorada/ comemorada, ela também ecoa sentidos que esquecidos possibilitam trabalhar/ mobilizar outras interpretações para o que se recorta da história, para o que se silencia na memória quotidianamente. Sendo assim, se, por um lado, a rememoração, ao movimentar a história, a memória, trabalha o sentido na transparência, restando qualquer outra interpretação, e, nesse sentido, ela produz silenciamento, apagamento; por outro, a gestualidade da re-memoração mobiliza o *refazer* de um gesto que nunca é o mesmo, o que faz dela uma forma de esquecimento. Ou melhor, rememorar é também esquecer. É deixar sentidos em suspensão, o que torna possível que aquilo que contradiz, aquilo que diz de uma outra maneira os fatos, se signifique, faça sentido no cotidiano.

Por conseguinte, os sentidos em esquecimento respingam efeitos naquilo que é rememora(vel)do. E esse processo nos é significativo, pois abre espaços para se pensar na relação daquilo que é *respingo*, que é sentido em meio ao intradiscurso e que produz efeito pela *remança*¹⁶ na língua, pois, se a memória está sujeita à incompletude, é porque *remançar* (relacionar o dito com o não-dito) implica em *recompor* sentidos. E essa composição da memória, que nunca é igual, dada a sua constituição “lacunar” (Pêcheux), pode *abrir* para outros possíveis.

Hist(mem)ória?

“‘Quem construiu Tebas das sete portas’? – perguntava o leitor operário de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conserva todo o seu peso” (grifos nossos).¹⁷ A pergunta ainda pesa. E materialidades como o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” *refazem* a pergunta, *reclamam* por sentidos outros. *Quem?* *As fontes, não, nada, daqueles, anônimos* são expressões que, com uma forte *indeterminação*, dão visibilidade a uma ausência, suscitam silêncios na ordem do sentido e do sujeito.

¹⁶ *Remança* do verbo rememorar: “do lat. *rememorare*” – “rememorar, relembrar”. É também “re + membro + ar, tornar a reunir (o que estava desmembrado)”, no Dicionário Eletrônico Aurélio.

¹⁷ GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**, SP: Companhia das Letras, 2006, p. 11.

Delimitando um espaço, o *institucionalizado*, a expressão “As fontes”, no referido enunciado, instila diferenças: impõe a relação conflituosa entre o memorável e o não-memorável. Os sentidos de negação “não, nada” deixam intervir sentidos de *apagamento* (do outro) que se sustentam pelo discurso do “anônimo” (do silenciamento). São formulações que delineiam *buracos significativos* por onde se observar a história e *seus silêncios*, a memória e *seus esquecimentos*.

Para a Análise de Discurso, *língua e história* se constituem numa relação de entrelaçamento, pois pensar a língua, discursivamente, é não reduzi-la “ao jogo significante abstrato. Para significar ela é afetada pela história” (Orlandi, 2001b: 27). Da mesma forma, os sentidos só se produzem porque são históricos, e a história, por sua vez, só existe como tal porque faz sentido. O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é o nosso espaço de observação, um canto significativo para se pensar os enteveros, as relações de sentidos do sujeito, da memória, da história no cotidiano: memória, história e língua num encontro com a musicalidade, com o visual da escrita e da imagem do cotidiano no século XX. Como compreender essas relações na materialidade fílmica?

Rememorar é trazer à *memória* o sentido. Mas quais sentidos, se o memorável estanca a possibilidade, assentando o olhar a um ângulo do acontecimento? Por outro lado, Fedatto (op. cit, p. 19) nos lembra que, em se tratando de sentidos, “não há consenso possível: a inscrição dos sentidos na história se faz sempre pela falha de uma estrutura em movimento para que outros sentidos possam significar, *transbordar*”. Dessa maneira, há, quotidianamente, uma demanda de sentidos que funcionando, ao mesmo tempo, expõe e tampona significados num *continuum*. A memória *dicionarizada*, um arquivo disponível de interpretação, nos possibilita passear pelos sentidos do *memorável*, adjetivo atribuído àquele que é *l e g i t i m a d a m e n t e* “célebre, notável”¹⁸, então que é “digno de permanecer na memória”. O olhar textualiza nesses outros adjetivos (célebre, notável, digno de permanecer) significados que dão corpo ao sujeito memorável. São adjetivos que trabalham a *visibilidade* enquanto efeito que diferencia um e outros, contudo, na contramão, nos perguntamos pelos não-visíveis que também transitam *em seus corpos* quotidianamente: o silenciado, o outro não faz sentido?

Eduardo Guimarães (2002) trabalha em “Semântica do Acontecimento” o *memorável* enquanto “passado no acontecimento”, ou seja, este é um “memorável de enunciações recortado

¹⁸ Expressões extraídas do verbete *memorável* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

pela temporalização do acontecimento” (p.15). O que significa dizer que o memorável se constitui enquanto fragmentos do passado que, recortados pelo acontecimento, são “por ele representados como o seu passado” (p. 15). Entretanto, se o memorável se constitui enquanto *fragmento* é porque há furos possíveis, há possibilidade de significar seus outros sentidos, seus ruídos, (outras) cenas e histórias que desencontradas ressoam nele outros possíveis ângulos.

Diante dessas formulações, o nosso olhar se deixa transitar pela inConstância de materialidades, texturas, textualidades que inundam num *continuum* os sentidos do cotidiano, alterando por vezes nossos trajetos, escolhas, ficar, ir embora. O cotidiano traz como possibilidade o encontro com o novo no des-encontro com o diferente. Essa divergência é significativa, pois que é um modo de não desconsiderar o entrelaçar da língua e da história nos transbordamentos do cotidiano. Então de significá-lo como um lugar *onde* nós e o outro nos dividimos, nos espalhamos, nos re-(des)encontramos, deixando intervir um seu real, a contradição: nós e o outro em ângulos, corporificados num jogo com o olhar em comuns/ desconhecidos/ anônimos, célebres/ reconhecidos/ memoráveis.

Afetados por essas relações, propomos compreender como a história, sendo atravessada pelos discursos do memorável, dá visibilidade a uma narrativa *épica, extraordinária*, nos afetando quotidianamente pela força da *re-memoração*. Mas em seus vãos outros sentidos resistem, respingam, deixando marcas na memória intradiscursiva, demandando outros gestos de olhar.



As imagens ao lado compõem o visual de abertura do documentário “Nós que aqui estamos por vós espe



ramos”. Particularmente, elas nos afetam pela disposição da letra que *ao centro* dá visibilidade ao par rei/rainha. Que sentidos essas imagens suscitam em relação ao par destacado? Que efeitos esse par mobiliza nos sentidos dos vocábulos “historiador” e “Freud”? Que sentidos essas relações metaforizam nesse tecido fílmico?

“soberano”;

“ocupa *posição* de indiscutível supremacia”;

“goza de *poder* inconteste”.

No jogo de xadrez o **R e i** é “a p e ç a *mais importante*”¹⁹. (grifos nossos)

“soberana”.

“Abelha-*mestra*”.

No jogo de xadrez a **R a i n h a** “é a peça mais *importante*

depois do R e i,

por ser a de maior **m o b i l i d a d e**”²⁰. (grifos nossos)

b i d a

Nos deixamos atravessar pelos sentidos suscitados pelo duo rei/rainha na memória *dicionarizada*, onde o lugar (Central), o poder (Soberano) e a posição (i)móvel de um e outro se textualizam lingüística e historicamente. São sentidos que tomam corpo no visual da letra que delinea rei e rainha *ao centro*, sendo que o rei numa posição mais elevada a da rainha e que, nessa situação, metaforizam nas palavras “historiador” e “Freud” relações “de força”. O verbo de ligação, “é”, funciona como *ponte* entre um sentido e outro, sustentando o efeito de *autoridade*, então que a paráfrase no visual do documentário faz sentido: “O historiador **é** o rei; Freud **é** a rainha”.

Conforme a memória *dicionarizada* pode-se compreender no vocábulo “rei”, pela expressão “posição de indiscutível supremacia”, sentidos que remetem a *regras, leis, ordem*. Ao contrário do vocábulo “rainha” cuja expressão “*m o b i l i d a d e*” nos leva para a relação com a contradição, ou seja, os sentidos são passíveis de deslocamentos. De outra maneira, se tomamos esse par, rei e rainha, numa relação de paráfrase da história/historiador e da psicanálise/Freud o que temos é

O historiador *e* a história, Freud *e* a psicanálise.

O rei *é* o historiador, a rainha *é* Freud.

¹⁹ Expressões extraídas do verbete *rei* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

²⁰ Expressões extraídas do verbete *rainha* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

Que efeitos essas relações suscitam no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”? De um lado, o historiador que se coloca na posição de dar visibilidade ao acontecimento e, com esse gesto, legitima a história, regravando-a e atestando sua autenticidade. Mas que história? Se, ao sustentar uma interpretação, outras deixam de ser visualizadas, retinindo, em desvãos, possibilidades outras de olhar. Nesse momento da interpretação surge a figura do *porta-voz*²¹: “ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce falando ‘em nome de...’”. Em nosso entendimento, um corpo imaginário que produz efeitos na posição-historiador e na relação com a própria história, nos mobilizando para as seguintes paráfrases”:

a história como porta-voz da **verdade**

o *historiador* como porta-voz da **história**.

Essas paráfrases nos permitem compreender que a relação **da história** com o acontecimento é de **uma voz que fala pelo (por) todo(s)** e que, por conseguinte, **o historiador** se significa enquanto **uma voz que fala de todos**. E ao falar por/de todos, a história e o historiador trabalham um imaginário em que não há chance para a falha, para o equívoco, pois, “todos” são, ilusoriamente, rememorados/ comemorados.

Dessa maneira, se o porta-voz se constitui na figura de “testemunha ocular”, no sentido, então, de “aquele que viu”, “aquele que sabe” dos fatos; ele é um olhar que, ao verbalizar, textualizar a verdade, trabalha uma relação com o dito enquanto real absoluto. Por outro lado, o porta-voz também é, contraditoriamente, um “ator invisível” (nos dizeres de Pêcheux), o que significa formular que, enquanto ator, o porta-voz é um intérprete que, trabalhando fielmente o que ele **a**REpresenta enquanto fato, faz (trans)parecer do que foi *representado* (uma) realidade. Entretanto, o que ele fez foi dizer somente de um ângulo dos fatos. Mas, segundo Pêcheux, o porta-voz “é antes de tudo um efeito visual, que determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto”. Daí o porta-voz ser exposto “ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar” (p.17). Nesse ínterim, em nossa compreensão, é essa relação do porta-voz enquanto “testemunha” e enquanto “ator” que é significativa, pois ao mesmo tempo em que o porta-voz se expõe às relações de poder, mobili-

²¹ A noção de *porta-voz* foi formulada por Michel Pêcheux em seu artigo “Delimitações, inversões, deslocamentos”.

zando então um memorável e, nesse gesto, silenciando, apagando sentidos – ele também está exposto ao equívoco da língua na contradição da história.

Contudo, se a história /o historiador são tomados enquanto porta-vozes da verdade, o que se pode depreender é que a metáfora do rei e da rainha funciona no documentário numa relação contraditória com os sentidos: *o rei é o poder, mas a rainha é mobilidade*. E o que sustenta essa contradição é o nome de Freud adjunto à “rainha”. Guimarães (op. cit) nos diz que “quando um nome próprio funciona, ele recorta um memorável que enquanto passado próprio da temporalidade do acontecimento relaciona um nome a uma pessoa (p.42)”. O que significa dizer que um nome, funcionando, também traz à memória o acontecimento por ele evocado. Nesse sentido, Freud é remetido ao seu trabalho memorável de relação entre o consciente e o inconsciente. Ao trazer o inconsciente enquanto espaço de morada do *esquecimento* e da *falha* Freud irá chamar a atenção para esses “invisíveis”, como esquecimentos, vãos, lacunas, silêncios que afetam o indivíduo num *continuum*. Desde então, o imaginário de que *Freud explica tudo*: a falha, os deslizes.

Diante destas reflexões, o que compreendemos é que não há como fugir desse imaginário remetido ao historiador que *resguarda* mesmo que em fragmentos o passado do acontecimento. Nem tampouco de que tudo seria explicável. Mas não é este o ponto. Ao trazer a relação entre rei e historiador, rainha e Freud, o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” nos chama a atenção para as relações nem sempre harmoniosas entre história e memória, tensionadas por embates em que se produzem evidências, silenciam outros; contudo, do que se esquece e do que se rememora, redes de memória são (entre)tecidas, tornando possível *resvalar* outras relações com o sentido. É onde a contradição e o jogo de como se pode observar nas relações de metáforas abaixo:

O historiador é o rei	Freud a rainha
O rei é “poder”	a rainha é “mobilidade”.
O rei é a <i>verdade</i>	a rainha é <i>instabilidade</i>
O rei é a re-m e m o r a ç ã o	a rainha é esquecimento

O que se compreende nesse jogo de paráfrases é que o documentário, dando visibilidade às relações rei/rainha, história/historiador, Freud/inconsciente, faz trabalhar o sentido pela contradição. Isto é, as “verdades” a que a história possibilita como fato são também ângulos dispersos de uma rede (de outros) possíveis pelo embate entre rememoração e esquecimento. Um em mui-

tos; muitos em um: *umuitos* que é unidade (e) n-a dispersão, ao mesmo tempo. Dispersão que se materializa na visualidade do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, em que os diferentes materiais que o tecem dão corpo ao desEncontro entre rostos/ acontecimentos memoráveis e desconhecidos. Dispersão que se *confirma* pelas **diferentes entradas** que o próprio documentário disponibiliza ao olhar, como se pode observar nas **imagens subsequentes**:

Nessa **primeira imagem**, de um corpo ao outro, há uma alternância de cor ²² que, nesse caso, coopera para *diferenciar* uma entrada da outra. É o que se pode depreender pelas janelas, nas **próximas imagens**, que se abrem nesse ocre da cor: os rostos famigerados de Picasso, Freud, Lênin e Einstein que, pelas diferentes cores, nos mobiliza para maneiras distintas de adentrar no filme.



Mas a entrada que nos chama a atenção é a do “cemitério” (em cor azul) que, ao ser aberta, traz uma *imagem-tabuleiro* onde diferentes cenas movimentam um entra-e-sai de corpos, de histórias, de momentos que materializam uma(s) memória(s). Memória(s) que, pelo próprio



movimento visual, nos lembra o jogo de xadrez (vide imagem na página seguinte), no qual a rainha, ao mesmo tempo em que se desloca, desliza por outros espaços, produz recuo, suspensão de sentidos na contraparte. Essas relações se dão pelo próprio movimento da cor a z u l dentro dos quadros: uma memória (seguida da) na outra, por um confronto de forças, de conquistas de espaços; uma luta por uma não-contradição, pois pra fazer sentido, só uma rainha (uma interpretação) tem seu espaço legitimado.

²² Uma de nossas análises, nesse trabalho, traz a *c o r* numa relação com a rememoração e o esquecimento: transparência e opacidade na cor.

Entretanto o jogo está exposto, e essa própria dispersão que se materializa nas imagens do tabuleiro nos permite dizer que uma rainha não chega sozinha ao seu espaço- referência, isto é, no jogo de xadrez é preciso estar em conjunto com seus outros pares que inter-ligam caminhos, mas que também estão sujeitos a mobilização da contraparte que os silencia, que os apaga também. Daí uma memória que é feita de contradições, pois para um movimento (da rainha) da interpretação fazer sentido é necessário esquecer e recordar sentidos num *continuum*.



É o que se pode observar nas imagens (acima) do tabuleiro, ou seja, a memória que se materializa nele é narrada por uma relação de unidade e dispersão; quadro-janela; organização / desorganização: falas que descosturam o sentido num entrelaçar de acontecimentos/ indivíduos reconhecidos e desconhecidos.

Dessa maneira, o olhar se desprende nessa instabilidade material que o próprio documental textualiza. O mundo semanticamente normal se faz pela estrutura que se metaforiza no quadrADO da imagem do tabuleiro, onde quadros estão *seguidamente* uns aos outros, mobilizando uma relação imaginária com a simetria desejada. É uma estrutura que reclama sentidos verídicos / estáveis, mas, contraditoriamente, algo escapa, e o movimento é imprescindível, como se pode observar na *inconstância* de cenas dentro dos quadros – que se abrem em janelas, ao mesmo tempo: *umuitos* sentidos reclamam significação, incidindo na relação com o “sujeito submetido e desejanter”²³. Os rostos desconhecidos na memória-tabuleiro (não) são corpos verídicos (?).

²³ Rosangela Morello na qualificação desse trabalho.

De uma perspectiva discursiva, não buscamos *a verdade*, buscamos o funcionamento do sentido que sempre pode vir a ser outro e, desse modo, nos propomos a buscar por outros possíveis, *deslocando, questionando* sempre. E, é considerando essas reflexões que pensamos a “verdade” como efeito sustentador de um (ângulo) memorável que faz sentido. Sendo assim, como significar *aletheia*, que em grego significa *verdade*? *Aletheia* traz o prefixo de negação “a²⁴” que significa “privação, negação”. Mas negar a quê, a quais sentidos? Um elemento significativo nos chama a atenção: lethe – que faz remissão ao rio do esquecimento e que, em nosso entendimento, não deixa de retinir sentidos na palavra *aletheia*. Isto é, a partícula “a” junto a “lethes” nos remete para uma *negação ao esquecimento*, logo, o que se compreende é que *aletheia* é significada enquanto *verdade que não se esquece*.

Por assim dizer, a junção do prefixo “a” com o radical “lethe” na composição da palavra *aletheia* produz equívoco: não-esquecimento e esquecer. Lembramos aqui Eni Orlandi (2004, p.23) quando remete o equívoco ao modo de funcionamento da ideologia: “o que está presente por uma ausência necessária, o que, da memória (saber discursivo, interdiscurso), estruturalmente se esquece para que o sentido seja ‘este’” e não outro. Com outras palavras, a relação da memória com *aletheia* (a verdade) é de confronto, embate de “verdades” onde uma verdade (um ângulo) se firma, retendo na memória uma interpretação do acontecimento. Daí entender esse efeito de *verdade* nos sentidos da história. Orlandi nos diz que o discurso histórico “estabiliza a memória” (1990:37), como se ela não fosse suscetível de mudança. Logo, estanca-se o sentido, encobrindo qualquer outra possibilidade de olhar, pois uma verdade funcionando, significa que ela emana esquecimento, negação de (a) qualquer outra verdade possível.

Contudo, a história também expõe o acontecimento, igualmente, à falha, ao deslize de sentidos *nas verdades* que ela produz, o que faz da “verdade” um efeito na história. Pois o que é a verdade? – pergunta Nietzsche²⁵: “um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas (...) transpostas e adornadas, e que após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias...” (ed. de 2008, p.36-37, respectivamente). Mas há sentidos a dizer, “não há ‘fato’ ou ‘evento’ histórico”, nos diz P. Henry (1994:52), “que não faça sentido, que não peça interpretação”. E a

²⁴ Verbete extraído da partícula *a* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

²⁵ O livro **Sobre a verdade e a mentira** foi ditado por Nietzsche ao colega K. Von Gersdorff em junho de 1873.

própria verdade, que é efeito produzido pela força da rememoração, é também esquecimento, é *instabilidade* que esburaca o gesto interpretativo.

Sendo assim, buscamos compreender as formas de a memória se dizer na história, no cotidiano de *umuitos* no século XX. Pois, a memória demanda/ reclama sentidos o tempo todo no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, se materializando não apenas nas entradas do/ para o filme, mas também enquanto letra que dá visibilidade a um dos primeiros enunciados do documentário: **memória do breve Século XX** que remete a *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991* (1995), uma das obras mais importantes do historiador Eric Hobsbawm, onde este desenha um século perpassado por uma intensa efervescência e, ao mesmo tempo, por diversidades ideológica, cultural e tecnológica.



Masagão não somente faz referência à obra de Hobsbawm como também nos créditos do filme traz o historiador como um de seus “consultores espirituais” para a concepção de seu documentário. De certo modo, tal remissão pontua a posição do documentarista Marcelo Masagão frente a este século trajado de tantas disparidades. Disparidades que são produzidas pelo ritmo, pelos efeitos de *sobreposição*, de *fusão* e de *entrecortes* das cenas às imagens; dos movimentos díspares das palavras, dos ruídos, da cor, da pontuação, dos silêncios, da musicalidade que se instalam como fios estruturantes no tecido fílmico.

Em a *Era dos extremos*, Hobsbawm descreve a trajetória da sociedade no período compreendido entre os anos 1914 e 1991. Um(a) memória (arquivo) que *não (se) esquece(mos)* explode no seu texto, uma memória que atravessa discursivamente e, como já dissemos, que se materializa, é narrada: a Primeira Guerra, de 1914 a 1918; a Segunda Guerra, de 1939 a 1945; a Revolução Russa, em 1917; a Quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929; a Guerra do Golfo, em 1990; a Guerra do Vietnã, em 1975; a eletricidade, a modernidade, a bomba atômica: datas, cenas, escritos, momentos importantes da história que, pela força da re-memoração, sustentam essa memória pelo épico. Segundo Orlandi (1990), há um “espontaneísmo produzido pelas lembranças cujo efeito é o de ilusão da não-determinação histórica dos acontecimentos” (p. 263), logo, a memória se petrifica por “essas falas eternalizadas”, e que ao serem re-memoradas não deixam de nos afetar quotidianamente. Isto, pois os acontecimentos públicos, conforme Hobsbawm, “são parte da textura de nossas vidas”. Segundo o historiador, o extraordinário/ o épico “não são ape-

nas marcas em nossas vidas privadas, mas aquilo que formou nossas vidas, tanto privadas como públicas” (p. 14).

Por outro lado, Hobsbawm (op. cit) faz alusão ao “extremo” enquanto metáfora de uma *contraposição* entre riqueza e miséria, tradicional e moderno, progresso e barbárie humana. São contraposições que nos afetam pela contradição. No documentário, essas contradições ganham mais visibilidade pelos escritos, pelas imagens e pela musicalidade que nem sempre sincronizadas deslocam o tempo todo a interpretação. São efeitos produzidos pela própria metáfora “do extremo” que se significa nesse tecido fílmico pela *confusão* de memórias de **re**-conhecidos com **des**conhecidos. Nesse caso, há uma memória que *re-conhecida*, desperta um não-esquecimento, ao contrário da memória que ao *se desconhecer* é afetada pelo esquecimento. Orlandi (2001b) distingue a memória *estruturada pelo esquecimento*, sendo constituída pelo interdiscurso, da memória (institucional) que *apaga o esquecimento* que é o arquivo. Considerando essas relações, o que nos afeta em “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é a relação entre memória-arquivo tomada pela rememoração, então, possível de ser recuperada a qualquer momento, com a memória discursiva (o interdiscurso) perpassada pelo esquecimento, que produz efeitos naquilo que é re-memorado. Isto, pois, se, ao suscitar o discurso da história, o filme mobiliza relações com o *memorável* (o que não se esquece) – o que já faz sentido na história, por outro, em meio ao memorável, sob os efeitos de apagamento, uma(s) memória(s) *desconhecida(s)* borri(m) suas marcas, ainda que desbotadas pelo funcionamento da cor, que repercutem por silêncios na narrativa fílmica.

Pela perspectiva do discurso, a história não é (está) liga(da) (ao) do tempo, mas está ligada a *práticas*, ou melhor, “ela se organiza tendo como parâmetros *as relações de poder* e de sentidos, e não a cronologia: não é o tempo cronológico que organiza a história, mas *a relação com o poder* (a política)” (Orlandi, 1990:35, grifos nossos). Por assim dizer, se, discursivamente, a língua é o lugar do *impossível* de tudo ser dito e a história o lugar da *contradição*, como se coloca este duo em relação à memória? A relação língua e história produz deslocamentos, a razão de o sentido não ser *único, mas* muitos. Logo, a incompletude se instala como efeito na memória que constituída por lacunas e sentidos em esquecimento faz *re-clarar* por outros sentidos.

O historiador Jacques Le Goff nos lembra em seu “História e Memória” (1990) que durante muito tempo os historiadores consideraram os documentos históricos como aqueles que ilustravam “a parte da história dos homens, digna de ser conservada, transmitida e estudada”

(p.106, grifos nossos.). O autor explica que tal raciocínio se entrelaça à idéia de que o *nascimento da história* estava ligado ao *aparecimento da escrita*, privilegiando o escrito então como *documento*, como *detentor* da história. Mas que, no entanto, a falta, a ausência material de documentos escritos exigira a emergência de se pensar nos “silêncios da história”. O que percebemos é que se, por um lado, o *escrito* irá conferir *autenticidade*, corroborando para *legitimar* a (uma parte da) história, por outro, a própria ausência de escritos sustenta as lacunas, os vãos que ecoam silêncios.

Le Goff dialoga com os historiadores Herrick (1862) e Certeau (1974) que fazem voz a essa ausência (p. 107): o primeiro diz que “quando os escritos faltam à história, ela deve pedir às línguas mortas os seus segredos (...). A história deve perscrutar as fábulas, os mitos (...) Onde o homem passou e deixou alguma marca da sua vida, aí está a história”. O segundo irá atentar para os “desvios” dos historiadores para as “zonas silenciosas”: a feitiçaria, a loucura, a festa, literatura popular, o mundo *esquecido do camponês*.

Discursivamente, pensamos a escrita como *gesto* que trabalha duplamente o sentido: de um lado, o *gesto da história* expõe a memória a uma narrativa *linear*, de outro, é na contraparte *gesto do discurso*, mobilizando o não-visualizado, o não-escutado, o que significa dizer que nas *entrelinhas* da escrita atravessam silêncios (resíduos) de um “já-lá” (o interdiscurso) desestabilizando os sentidos da memória. Em “História e Lingüística” (1973) Robin nos diz que é típico da história “o caráter continuísta, história do pleno, do sonoro, sem ausência, sem silêncio” (p. 76). Daí a ilusão de que a história é perpassada de um único fio, de que os sentidos são apenas aqueles. Mas o que compreendemos é que no palco da *memória* nem todos os sentidos estão visíveis. Muitos em silêncio.

É o que discute Mariani (1996), em seu *O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)*, em relação aos efeitos de *linearidade* produzidos pela memória social histórica. A autora entende por *Memória social* um processo histórico resultante de uma “disputa de interpretações” onde há a *fixação* de uns sentidos, umas interpretações sobre as demais (também possíveis) para um acontecimento. Fixação que, para Mariani, traz como efeito o desejo de *não-esquecimento*, pois, no jogo das “relações de forças sociais, não deixar um sentido ser esquecido é uma forma de eternizá-lo (e, até mesmo, [comemorá-lo] mitificá-lo) enquanto memória oficial” (p.37). Mas que, no entanto, não quer dizer que os sentidos e as interpretações predominantes “apaguem (anulem) os demais ou que eles todos não possam vir a se modificar.

Muitas vezes os sentidos ‘esquecidos’ funcionam como resíduos dentro do próprio sentido hegemônico” (p. 35).

Contradições e buracos que deixariam resíduos nos sentidos de *comemoração*. Nesse sentido, as análises que Le Goff (op.cit) traz de Nona Ozouf (1976), a respeito do que significou a data de 1789, são oportunas. A serviço da memória, *comemorar* 1789 seria uma forma de *não esquecer* a revolução. Comemorar vira direito social. A autora nos lembra que a própria Constituição de 1791 declara no final do seu título I: “Serão estabelecidas festas nacionais para *conservar* a *recordação* da Revolução Francesa” (p.462, grifos nossos). Mas dirá Le Goff que logo se veria a *manipulação da memória*.

Depois do “09 de Termidor” a sensibilidade aflora aos massacres e às exceções do Terror, segundo Nona Ozouf, decidindo-se pela “subtração” da memória coletiva. “A multiplicidade das vítimas”, de acordo com essa autora, pesou no modo de pensar a comemoração: “nas festas comemorativas, a censura irá disputá-la com a memória” (p.462). Dessa maneira, foi necessário *escolher*, nos diz a autora. Dignas de serem comemoradas: “o 14 de julho, o 1º Vindimário, dia do ano republicano que não foi manchado por nenhuma gota de sangue e, com mais hesitação, o 10 de agosto, data da queda da monarquia. Em contrapartida, a comemoração do 21 de janeiro, dia da execução de Luís XVI, não terá êxito: é a ‘comemoração impossível’”. (462 e 463, respectivamente).

Essas *escolhas* de que Nona Ozouf fala significam metaforicamente um jogo contrastivo entre memória e silenciamento. O que nos permite dizer junto a Eni Orlandi (1992) que, do mesmo modo que a palavra, o silêncio também está determinado por suas condições de produção. Na compreensão que fazemos das formulações da autora, entre outras formas do silêncio estão o *excludente* que é uma forma de dominação e do oprimido que significa uma forma de resistência. Uma outra forma de silêncio é a *censura* onde se “proíbe certas palavras para se proibirem certos sentidos” (p.78). Diante disto, é pelo silêncio que compreendemos que a relação da memória com a história se mostra pela injunção de *escolher*: *um* muito está sujeito ao extraordinário, ao épico, à reCOmemoração, mas também *um* muito se silencia.

Daí perguntarmos das outras memórias também possíveis que pelo próprio embate constitutivo da memória social as torna silenciadas. Contudo, os sentidos literais imobilizam o dizer, sustentando a evidência do memorável, como se houvesse *um centro e suas margens* na história. Mas dirá Orlandi que não há um centro, *só há margens*: “por definição todos os sentidos

são de direito sentidos possíveis e, em certas condições de produção, há de fato dominância de um sentido sem por isso se perder a relação com os outros (implícitos)” (1988, p. 20 e 21, respectivamente). Dessa maneira, trabalhar a *memória* presente nas constelações dos enunciados (no aqui do intradiscurso), isto é, as rememorações numa relação com o *esquecimento* é um modo para se compreender melhor o funcionamento da memória, seus efeitos na produção dos sentidos. O esquecimento é constitutivo da memória, ou seja, essa relação de amálgama produz efeitos que significam deslize, falta (n)a memória.

Propomos pensar os sentidos de *comemoração* como um efeito importante sob a relação “história e memória”, como gesto que produz *deslizes* a essa relação. *Comemoração* é do “lat. Commemoratione” que significa “ato ou efeito de *comemorar*; trazer à memória”²⁶. Recortamos o fragmento *Com*²⁷ [Do lat. *Cum*, prep., relação de *companhia*, *ligação*, *modo*, *oposição* etc.] nos sentidos de comemoração, deixando ocupar outras relações em sua significação.

Com no sentido de *companhia* [então comemorar *junto* (?)] produz efeitos de (com)*junção*, de (com)*partilhar* (d)a memória. Formula, ao mesmo tempo, a relação de INdependência de *um* (com o outro) e *outro* ao abrir para sentidos de *escolha*: então deixar uns sentidos à comemoração.

Quanto ao *modo*, o *como* trazer o memorável e o não-memorável produz o equívoco: se é possível rememorar, é possível também esquecer.

Os sentidos de *ligação* produzem *deslizes* a partir da partícula *e*: Um *e* o outro, num mesmo espaço mas, também, como partes à parte, significando *separados*.

Os sentidos de *oposição* se interpretam na relação com *sem*: histórias (não) sujeitas à memória, desestabilizando a ordem das demais relações: de *companhia* que *afirma* o que é deixado de lado (sem o outro); de *modo* que *confirma* o *apagamento* (do outro) na formulação do discurso anônimo; de *ligação* que traz como efeito a diferença: um e (sem) o outro.

Comemorar *para não esquecer*. Comemorar é também uma forma de *esquecimento*. De um lado, um memorável que se institui pela comemoração, de outro, o comum que pela comemoração é tomado por anônimo. Esse deslize que é da ordem do simbólico é o lugar para se pensar no que – (é silêncio) na memória – *transborda*. O que se retrai desse *transbordar*? Le Goff (op. cit, 17 e 18, respectivamente), ao descrever o vocábulo *história*, permite formular outras relações com o sentido. O autor dirá que a palavra “história” é proveniente do grego antigo *historie* e

²⁶ Expressões extraídas do Verbetes *comemoração* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

²⁷ Expressões extraídas do Verbetes *com* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

que esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *weid*, que significa “ver”. De uma outra maneira, no sânscrito, o vocábulo *veltas* e no grego, o vocábulo *histor* significam “testemunha – no sentido de “aquele que vê”, “aquele que sabe”. Logo, *historien* em grego antigo é “procurar saber”, “informar-se”. Nesse sentido, *história* significa, pois, *procurar saber*.

Desse modo, se a história abriga *aquele que vê, aquele que sabe* é porque ela é sempre possível de ser re-significada. Do contrário, nos diz Mariani (op.cit) que, ao se trabalhar a memória e o acontecimento apenas pelo viés da manutenção de um passado, colando uma única interpretação a sentidos únicos, corre-se o risco de uma aderência de significados, um olhar imobilista de história, de memória e de produção de sentidos. Não podemos desconsiderar, continua a autora, “que tanto a história e os sentidos mudam como também que a cada mudança histórica outras reconfigurações do passado e dos sentidos ocorrem (p. 38)”, ou seja, os sentidos não são estanques. Se há novos olhares, há versões de história, há desestabilização na memória.

Daí se pensar na relação da memória com o anonimato, dos sentidos que se silenciam, pois, segundo Le Goff, somente depois da 1ª Guerra Mundial se pensaria no indivíduo comum: “em numerosos países é erigido um Túmulo ao *Soldado Desconhecido*, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato”, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum” (p. 466, grifos nossos.). Então, o que (não) se *pode descartar*, o que (não) se *pode esquecer* se formula na contradição. Pela ordem do desconhecido o “anônimo” conforma o *espaço* do não-memorável, preenche a falta.

Uma forma de (des)*mentir* que o desconhecido (não) é memorável, que (não) é significado na história. Então, sob os efeitos da memória tumular, o comum e o desconhecido têm seus espaços ilusoriamente assegurados. Isto, pois os sentidos da palavra “túmulo” nos levam para a relação com um nome, uma data, uma epígrafe – num espaço. A presença de um túmulo produz o efeito de referência, *reconhe(r)cimento* de (um) indivíduo no acontecimento. Do mesmo modo, o túmulo significa o espaço do sujeito *i-nominado*. Logo, a memória toma corpo de inscrição. Memória tumular que *confirma* o memorável, mas, também, expõe *aquele que não se conhece* – aos efeitos da rememoração e do esquecimento.

Mas a memória é surda, “seus ecos surdos nos chegam, trazidos pelos ventos do Estado” (Courtine, in Payer, 2006:26). É na relação com o poder que os sentidos se fixam. Retomando a formulação de Le Goff, “Proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum”, o efeito produzido é que a nação e o soldado não se divorciam no imaginá-

rio, pelo contrário, significam um par de igualdades, sendo atravessados pelo traço comum que, numa voz unívoca, afirmam que nação e soldados são anônimos.

No entanto, rememorar-los enquanto anônimos é uma forma de silenciá-los. É um não-esquecimento que funciona excluindo. É, nos dizeres de Mariani (op.cit), um modo de a *memória histórica oficial* “escapar ao exercício do poder e sempre preservar a nostalgia de um passado ‘bom e verdadeiro’” (p.36). São as relações de poder a que Orlandi se refere quando diz que *crystalizar alguns sentidos enquanto legítimos* é deixar ver “o jogo de poder da/na linguagem” (1988, p.21). Mas há contradição: se para a memória *se estabelecer* é necessário o esquecimento, é, paradoxalmente, também necessário esquecer para que outros sentidos emirjam. De tal forma, rememorar as vitórias, o lado bom dos acontecimentos, e esquecer o que mancha, o que contradiz é um modo, segundo Mariani, de não ameaçar a *estabilidade/ homogeneidade* dos sentidos, significando uma necessidade humana e histórica de um “mundo semanticamente normal, isto é, normatizado (...)” (in Gadet, Pêcheux, 1990:34).

Mas um mundo constantemente simétrico é o desejo universal – mobilizado pelo próprio *conflito* do sujeito em obter espaços: (não) ser *exposto* (fora de) à memória. No entanto, na medida em que a história procura (se) calar, fechar sentidos, ela é (produz) incoerên(te)cia. É como se refere Mia Couto: “essa nossa vida que é a única e miraculosa fonte de acontecência. Se existe viagem é esta: percorrer as diferente fabulações de nós mesmos, contar essa maravilhações aos outros. E confessar, sem vergonha pública: *olhe, eu estou sendo este. Mas já fui uns que morreram. Quem sabe serei quem, depois deste mim?*”²⁸. Desse modo, o que se compreende é que não há como cerzir todos os furos. Sentidos resistem, escorregam, deixando transitar no mesmo a diferença. Os “silêncios da história”, conforme explicitado por Le Goff, significam, discursivamente, buracos na memória – fendas por onde os sentidos escapam dando visibilidade a outras interpretações, outros possíveis na história. Logo, uma relação contraditória da história com – o *impossível* (de tudo ser rememorado) e, ao mesmo tempo, com o possível de um sentido (ser esquecido) – (n)a língua.

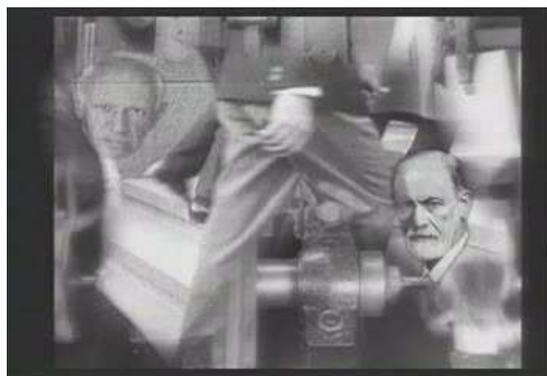
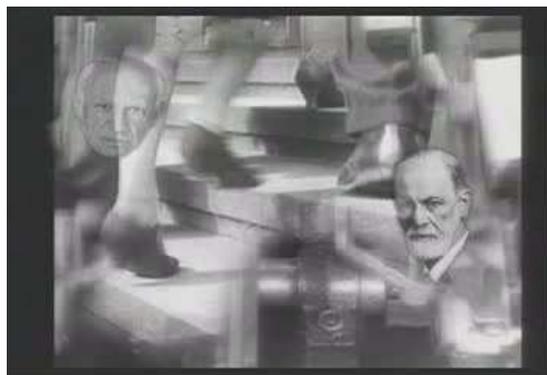
Por conseguinte, o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” se constitui num espaço de textualização de “zonas silenciosas”, possibilitando outros significados à memória. Estas *zonas silenciosas* se metaforizam na narrativa do filme enquanto falas *desorganizadas* (dos re-conhecidos enquanto notáveis, célebres, memoráveis. Dos desconhecidos en-

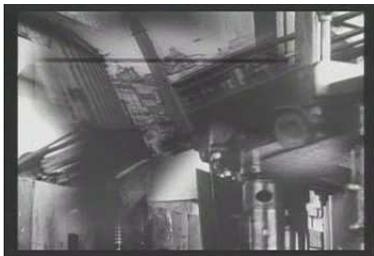
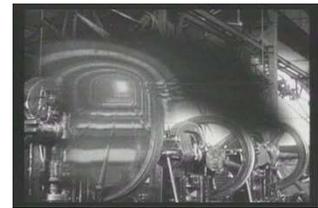
²⁸ Trecho da crítica de Mia Couto sobre o livro **Momentos de aqui** do escritor angolano Ondjaki.

quanto comuns, não-notados, anônimos) como se pode observar **nessas duas imagens**, mobilizando o nosso olhar para os processos metafóricos e metonímicos da memória.

A memória como todo, mas, também em partes, em partes como todo. Relações que reclamam no documentário as seguintes formulações: (Não) há como *permanecer tudo na história* (?). (Não) há como *conservar tudo na memória* (?). Esse tudo é o possível de a memória transbordar. Entre o que permanece, sentidos outros vão ficando à parte. Esquecidos. Ou significados em anonimato (também uma forma de serem esquecidos). É o que podemos compreender na ausência de interlocutor e dos depoimentos orais que, em nosso entendimento, sustenta a formulação de um não-lugar (do outro) no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Falta o gesto da voz, deixando implodir o silêncio no fio narrativo. Silêncio que

significa. Ou seja, a voz *não-audível* significa, dando corpo ao *sujeito que não tem voz historicamente*. Pois, aqui, “o não-falar” não significa estar vazio de sentidos, mas (estar em) silêncio – como forma de resistência, conformando a falha, a lacuna: há sentidos a lembrar. O que nos permite dizer que a relação entre história e memória não é harmoniosa, é sim uma relação marcada pela contradição, reclamando sempre situações de conflito: o que permanece(r) (ou que se recorta) na história? O que se lembra, o que se esquece na memória?





Em sua transparência e opacidade, o cotidiano.

De uma imagem, de um enunciado, de um canto a outro(s) o nosso olhar se deixa deslocar pelo próprio ritmo acelerado que a materialidade de “Nós que aqui estamos por vós esperamos” explicita. É o inscrito da letra e a letra no visual; é o visual da imagem em contraste com a visualidade da letra. Numa cadência (des)contínua cenas que se juntam, se sobrepõem, se (con)fundem umas às outras nas imagens que, junto às palavras e à música de Win Mertens, jogam com sentidos rítmicos de uma modernidade. Ritmo da música, das imagens que unem (e separam), (des)encontram imagens díspares, das imagens que estão no entre(dentro) de outras imagens; das palavras que emergem, deslizam nas imagens (i)móveis: conjunção e heterogeneidade no olhar e na escuta do espectador. São diferentes textualidades que conjugam nesse tecido fílmico significados alusivos de uma modernidade num cotidiano do século XX e, que se abrindo em janelas intertextuais e interdiscursivas, jogam com sentidos que (des)organizam, que des-atam, que realçam e apagam relações entre acontecimentos e sentidos, expondo *o cotidiano numa relação de confluência com a memória*.

Por outro lado, pensar o cotidiano é pensá-lo entranhado a relações com o “que acontece diariamente, o que é *comum* a todos os dias, diário, *banal*”. É o “conjunto de ações *pequenas*, realizadas por alguém todos os dias *de modo sucessivo e contínuo*; dia-a-dia”²⁹ (grifos nossos), assim traz a memória dicionarizada. E porque é comum, produz a ilusão de repetir, repetir... e porque é comum e repetitivo, é tomado por banal. É insignificante. Esse arquivo de significados traz para o cotidiano a impossibilidade de escapar ao efeito-transparência de que tudo é o mesmo, um mesmo sem que se atualize a textura desse cotidiano.

Em seu *A vida cotidiana no mundo moderno* (1968, p. 82), o filósofo Lefebvre ao afirmar que o cotidiano no século XX torna-se “domínio da organização, espaço-tempo da auto-regulação voluntária e planificada”, corporifica nesses sentidos um cotidiano harmônico, aparentemente sem falhas, onde o sujeito faz parte, não escapa (d)a engrenagem cotidiana. De outra forma, o historiador Michel de Certeau, em seu *A invenção do cotidiano* (1990), descreve um cotidiano que se entremostra ao olhar, um cotidiano passível de contradição, ou melhor, nesse cotidiano *plano, organizado* (semanticamente normal), de *espaço-tempo* (sem deslize, sem falha), da auto-regulação voluntária (desse sujeito com suas necessidades pragmáticas), também é

²⁹ Expressões extraídas do verbete *quotidiano* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

um *onde* “o homem ordinário escapa silenciosamente” da conformação de que o cotidiano é só organização, sem desvios, pleno de sentidos. Isto é, “voltas e atalhos (...), mil práticas inventivas provam, a quem tem olhos pra ver, que a multidão sem qualidades não é obediente e passiva, mas abre o próprio caminho” (capa do livro).

Maria Augusta Bastos de Mattos, em seu *Dispersão e memória no cotidiano* (1991), nos diz que uma das manifestações do discurso do cotidiano é o falar “sobre o cotidiano”. Nesse sentido, a autora se pergunta pela diferença entre “falar sobre o cotidiano” da “fala cotidiana”. Dirá então que, no caso da **fala cotidiana**, “temos uma marca típica: o *lugar-comum*, a *repetibilidade*, o ritual” (p. 36). Então, a quotidianidade, segundo a autora, “vai se estabelecendo por essa fala, que instala o ‘sempre-presente’” (ibidem). Logo, o “revestimento de lugar-comum que a fala cotidiana vai imprimir aos fatos faz com estes sejam vistos sobre o pano-de-fundo do cotidiano” (ibidem). Por conseguinte, o cotidiano fica marcado pelo excesso de senso comum: a repetibilidade, a evidência do lugar-comum.

Contudo, a noção de “lugar comum”, segundo Eni Orlandi (2004, p.43), já no século XVII, adquirira um sentido pejorativo que irá se acentuar ao longo do século XIX: “recusam-se os modelos comuns da fala e do pensamento”. De tal modo que os lugares comuns passam a ser considerados “fatos da conversa ordinária”. Nesse sentido, o lugar-comum, trabalhado enquanto fato da conversa ordinária, faz com que a relação do cotidiano seja de aderência ao dizer de uma posição sujeito, a do sujeito ordinário.

No caso da **fala sobre atos cotidianos**, continua Mattos, “o presente do dia-a-dia é tratado como assunto e é o cotidiano que vai se estabelecer aí, enquanto presente”, (...) “não como estruturador, mas enquanto conteúdo”. E, se no primeiro caso é o senso comum que permite “a retomada dos conhecimentos (por causa da memória social do sujeito), no caso da fala sobre o cotidiano serão os próprios fatos, conhecimentos e repetidos que possibilitarão a retomada” (p. 37). Para a nossa compreensão, nesse texto, a “quotidianidade” remetida à “fala cotidiana” é um processo entecido de dizeres, cenas, histórias re-lembrados/ re-memorados pelo indivíduo comum, delineando momentos de convivência, de comum(n)(idade) uns com os outros. Essa quotidianidade se faz da “repetibilidade”, segundo Mattos, de um mesmo sentido que, pela perspectiva do discurso, “já é produção da historicidade, já é parte do efeito metafórico”, nos dizeres de Orlandi (2004, p.22). Logo, um mesmo que, pela força da re-memoração, se significa sempre de forma diferente, nos permitindo dizer que o gesto de re-memorar é que vai cerzindo sentidos para essa

“quotidianidade”; ou melhor, ao mesmo tempo em que sentidos se evidenciam, outros não se marcam, se apagam, assim como a luta do sujeito por um não-esquecimento, daí a ilusão de que tudo é o mesmo sem que se atualize a textura do cotidiano.

Esse efeito-transparência se dá, pois o cotidiano explode em tantos gestos e movimentos, concomitantemente, que, ao aglutinar diferentes corpos de sentidos, produz o apagamento do limite entre um sujeito e todos os outros. Dessa maneira, o gesto de re-memorar trabalhando a repetibilidade sustenta para o cotidiano a ilusão da reprodução em massa de significados, o que faz explicitar o cotidiano por um muito, *umuito* que pensando igual é interpelado em comu(m)idade. Contudo, o *se repetir* significa também um certo temor à desorganização, à possibilidade de furos nesse *continuum*. De certo modo, esse temor já significa que o cotidiano é frouxo e suscetível à falha. Isto, se levarmos em conta que nunca se olha o cotidiano completamente, uma vez que é de sua constituição ser angular, logo, o que se vê são ângulos que se entremostram, dão lances dispersos de seu corpo (inter) textual e discursivo.

Retomando as reflexões de Mattos, compreendemos que o cotidiano não se faz pela separação entre uma “fala do cotidiano” e por um “falar sobre atos cotidianos”, mas se significa na conjunção desses gestos: da fala cotidiana em relação ao falar sobre atos cotidianos. É por estar sujeito à conjunção dessas falas que o cotidiano se contradiz e, que, por sua vez, ele produz eco, nos dizeres de Mattos: “eco na memória. Eco na vida”.

Em se tratando da **fala cotidiana**, a autora especifica que o cotidiano traz a repetição enquanto “eco na memória”. Nesse caso, em nosso entendimento, *umuito* que pela repetição se corporifica numa voz anônima, numa voz-silêncio. O que produz *divergência* nas relações com o significado, pois o comum se diferencia do anônimo: o comum marca o coletivo enquanto unidade, o anônimo apaga a historicidade dessa unidade no coletivo, produzindo o efeito de que “todos” se significam iguais. Mas, se o anônimo é uma voz (em) silêncio, não podemos desconsiderar que esse silêncio também se marca na voz do sujeito ordinário: pela repetibilidade. E é pelo silêncio que os sentidos de anônimo se contradizem, ou seja, o anonimato não é compreendido apenas enquanto metáfora dos que *estão à margem*, mas, também significa a possibilidade de o sujeito memorável sentir-se *liberto*, exposto ao desprendimento, ainda que ilusoriamente, do olhar da sociedade: estar em silêncio como resistência à personificação do memorável à exposição social.

De outra forma, a autora traz uma repetição enquanto “eco na vida” numa relação ao **falar sobre atos cotidianos**, que compreendemos ser um eco que suscita uma *diluição*, isto é,

um eco que se faz numa costura de sentidos de uma voz (n)a outra, diluindo/ apagando diferenças entre uns e outros, quotidianamente, e, assim, o memorável acontece na fala do sujeito ordinário, imaginariamente, posto a contador ocular daquilo que viu, daquilo que sabe.

De nossa maneira, tomamos nesses *ecos*, seja divergindo, seja diluindo, formas de a memória se dizer em sua relação com o quotidiano. Em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, em meio a uma modernidade, significados ressoam um memorável que repercute por rostos e acontecimentos que são re-conhecidos, se firmam em nosso olhar pelo foco, pela saturação da cor que os sustentam. Em contrapartida, nos afetamos pelos desconhecidos que retratados em cores despigmentadas nos mobilizam para a relação com o apagamento. São diferentes corpos que num jogo com o olhar se contrapõem, mas que, ao mesmo tempo, se significam em composição. São partes dispersas que compõem um mosaico coerente, de unidade, de significação do quotidiano. É essa relação de composição que desfaz, ainda que ilusoriamente, a diferença entre indivíduos e sentidos. Contudo, se, por um lado, o quotidiano reclama sempre uma univocidade, por outro, ele é também entrecortado por ruídos, vãos, não-vazios que o constituem em sua opacidade, expondo-o à falha.

De tal modo que pensamos no quotidiano das grandes cidades, especialmente o da cidade do Rio de Janeiro. É pelo olhar que os sentidos se des-organizam e compõem uma perspectiva para essa cidade. Ao centro, a cidade em sua horizontalidade, no alto, as favelas que parecem brotar de espaços não-vazios. O olhar desalinha uma coisa da outra: dicotomiza a cidade e a favela. Ao mesmo tempo, se prende na composição dessas diferenças. Uma coisa na outra: em Copacabana podemos focar um ônibus que passa, cujo sentido do letreiro é a Rocinha. Esse ônibus, como parte da cidade, como metonímia da favela, é também, em nosso olhar, metáfora ambulante nos espaços de trânsito do indivíduo (n)da cidade. Metáfora que transita, é transitada por relações de contradição com a metonímia: o ônibus como *parte* da cidade *e* da favela. O ônibus como um espaço de amálgama da cidade *com* a favela. Ou seja, a cidade e a favela, numa relação de trânsito com o ônibus, fazem parte de um olhar para a cidade em que os espaços nem sempre se diferenciam, nem sempre estão separados, mas, contíguos, transbordando em sentidos pela contradição. O que significa dizer que do mesmo modo que o quotidiano expõe o sentido e o sujeito à *contraposição*, dicotomizando (**o indivíduo** [que é] **pobre** [está n] **da favela**; **o indivíduo** [que é] **rico** [está n] **da cidade**), ele também os significa na *composição*, apagando/ diluindo a diferença, pois que o indivíduo da favela é também transeunte na cidade. Entranhados a essa relação entre contraposi-

ção e composição, o que se percebe é que os sentidos se des-organizam, *divergem*: o ônibus, como metonímia da favela, é corpo transitando pelos espaços da cidade. Fica nessa própria relação com o olhar, um cotidiano multifacetado que continuamente se entremostra. Com outras palavras, tenta-se aparar os rastros, organizando, quando o diferente se instala, mas quando da organização, instalam-se movimentos outros para esse cotidiano, dando visibilidade à contradição numa organização que desorganiza sempre.

São relações que, em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, faz mobilizar *o cotidiano em confluência com a memória*, explicitando uma confusão de narrativas no tecido fílmico. São narrativas cujas histórias comuns de indivíduos desconhecidos se des-Encontram das (com as) histórias célebres de indivíduos reconhecidos, nos conduzindo, de um lado, para as relações com o sujeito ordinário, e, de outro, para relações com o sujeito memorável. Se o memorável possibilita – ao olhar do espectador – de reencontrar o significado para as histórias dos indivíduos célebres, por outro, tomamos as histórias comuns do indivíduo desconhecido, compreendendo nelas uma forma de ouvir, conforme Orlandi, no mesmo, o divergente. São histórias comuns do sujeito ordinário que ao se des-encontrarem com/ d-as histórias célebres do sujeito memorável dão visibilidade ao que chamamos de *narratividade do cotidiano*. Essa narratividade é tomada em nossas reflexões enquanto gesto do corpo (e) da letra, das imagens, da musicalidade, de olhares da câmera, da cor – significantes que, emaranhados a silêncios, mobilizam *formas* de um acontecimento/ indivíduo e outro serem re-contados, suscitando efeitos do extraordinário e do ordinário. São formas de narrar que significam, funcionando nas tramas do filme, nunca separadas, sempre ad-juntas, enquanto composição que desloca, contradiz o consenso da dicotomia, produzindo desestabilização nas relações dos sentidos.

Em *Cidade dos Sentidos* (2004, p. 30), Eni Orlandi explica que a cidade tem uma sua narratividade. São “cenas de que o sujeito participa, sem distância. Não relata de fora. Se narra como parte da cena (...)”. Nesse sentido, a narratividade, para a autora, é tomada enquanto palavras *da cidade*, parte *da* cena. De outra forma, Bethania Mariani (op.cit) compreende por narratividade “a memória como processo narrativo – um mecanismo discursivo que atuando junto à memória possibilita a reorganização imaginária do acontecer histórico em suas repetições, resistências e rupturas” (p. 119). O que nos permite dizer que, no entremeio das *práticas quotidianas*, sentidos transbordam: muitos expostos, muitos em silêncio, mas emergentes para significar outras histórias, outras falas do cotidiano que podem trazer novos contornos à memória. Logo, refletir

sobre a narratividade possibilita, segundo Mariani, que “fatos antes ‘descartados’ passem a fazer sentido para a história (...) enfim, é o efeito que permite o contar uma história coerente, sem falhas, com estruturação temporal, com encadeamentos de causas e conseqüências, com personagens e cenários explicativos”(p.203).

Nesse sentido, pousamos nosso olhar na tessitura do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, que se mostra perpassada por uma narrativa épica, grandiloqüente, e, ao mesmo tempo, por uma narrativa cujas histórias são desconhecidas, comuns, desestabilizando a interpretação. Tomamos a relação estabelecida por Mariani (ibidem) entre *narrativa como memória* e *memória como narrativa* como um modo de compreensão dessas narrativas no documentário. Conforme a autora, ambas as narrativas trespassam a discursivização do cotidiano e que “camadas de interpretações que vão se amalgamando, dão a impressão do ‘é evidente que é assim’ da ideologia” (p.117). É o efeito-eco mencionado por Mattos, que assentando sentidos na costura das falas, dá visibilidade a narrativas coerentes sem atritos quotidianos. Entretanto, de seu modo, a tessitura de “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, ao trazer uma narrativa que se formula no extraordinário em contraste com uma memória que se formula no ordinário, nos mobiliza para o atravessamento intertextual do épico e da crônica.

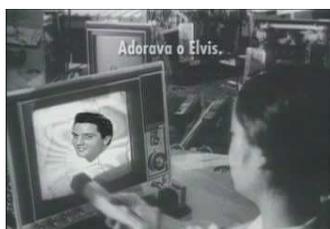
Nos diz Antônio Cândido (1992) que a crônica tem sua origem em *Cronos*, o tempo. O que nos remete ao tempo humano fugaz, perecível. O tempo que se materializa (em corpo de sentidos) no cotidiano, jogando com a inEstabilidade no cotidiano. Isto é, o cotidiano em sua historicidade é mo(vi)mento, flagrantes, instantes que, concomitantemente, se amarram, produzindo unidade e dispersão num jogo com o olhar: assim fugaz, num repente, o cotidiano se re-faz no olhar (ângulo) de um e outro; é tecido por esse jogo de olhares, numa artesanaria da memória: pelo olhar ele se historiciza, ele faz sentido.

Desse modo, é por darem um *zoom* nos momentos quotidianos, dando visibilidade a histórias comuns de indivíduos comuns que as crônicas não deixam de ecoar sentidos históricos, dão corpo a gestos sociais que transitam (significando) em silêncio, transbordando sentidos (n)a memória. Ricoeur (1994) nos lembra que “um acontecimento histórico não é somente o que acontece, mas o que pode ser narrado ou que já foi narrado nas crônicas e nas lendas” (p. 243). Dessa maneira, tomamos as histórias desconhecidas do indivíduo comum em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, enquanto crônicas do cotidiano, sendo afetadas pela memória (institucionaliza) épica do século XX.

Jorge de Sá, em seu *A crônica* (1987, p.06), traz a carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei D. Manuel como uma textualidade atravessada pelos domínios da crônica. O autor nos diz que Pero Vaz, nessa carta, mais do que mostrar um encontro que confrontava portugueses e o outro, o índio, traz detalhes dos costumes, ou seja, do cotidiano desse outro, o índio. O autor afirma que o relato de Pero Vaz é “fiel às circunstâncias”, pois traz detalhes que ganham “uma certa concre- tude” que, por sua vez, “assegura a permanência, impedindo que caíam no esquecimento”. De certa forma, essa concreitude metaforiza nestes detalhes, segundo Jorge de Sá, uma “realidade” que para ele é feita de “pequenos lances” (p.06). O que nos permite dizer que a crônica, ao dar corpo a sentidos do cotidiano, o faz a partir de pequenos lances, ângulos, fragmentos dispersos que, mesmo fugazes, ao focarem a vida, os mo(vi)mentos do indivíduo comum, *historicizam* o dizer do sujeito ordinário.

Pequenos lances, ângulos, fragmentos dispersos que, no todo do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, nos afetam por uma narrativa da modernidade que é focada *no* cotidiano de indivíduos comuns/ desconhecidos e, ao mesmo tempo, pelo grandioso, pelo célebre do acontecimen-

to. Contudo, se, por um lado, a modernidade, ao se formular no comum, dá corpo a uma moder- nidade que é anônima, nesse sen- tido, ela é também uma moderni- dade cotidiana. Por outro, se metaforizando nos rostos e acon- tecimentos célebres, traz uma modernidade que é memorável – como se pode observar nas imagens ao lado:



Dessa relação entre memorável e anônimo fica uma modernidade que demanda o tempo todo, no filme, uma relação com o moderno. É um moderno que se inscreve numa relação de contraste com o tradicional e que, se *impondo*, instala relações de silenciamento, de apagamento de sentidos para esse cotidiano do século XX.

O historiador Jacques Le Goff, em seu artigo “Antigo/Moderno” (1992, p.167), afirma que pensar o “moderno” é colocar questões que concernem a uma relação com “antigo” como, nem sempre, de contraposição. Dirá o autor que, a partir do século XVI, com a divisão da história em três idades – antiga, medieval e moderna –, os adjetivos – “antigo” e “moderno” – correspondem a um período cronológico, sendo que “moderno” se opõe mais a “medieval” do que a “antigo”. Contudo, é em meados do século XX, com o surgimento da noção de *modernidade*, que o duo “antigo” e “moderno” sofreu transformações. Conforme o historiador, a *modernidade* “nasce do sentimento de *ruptura* com o passado” (grifo nosso, p.169), o que a expõe, nesse sentido, como um advento que vem, nos dizeres de Le Goff (p. 170), para “denegrir ou exaltar – ou simplesmente, para distinguir e afastar, – uma ‘antiguidade’”, permitindo, nesse sentido, que o “moderno” se distanciasse de vez do “medieval” pra se contrapor ao “antigo” que só fazia evocar um tempo (ultra)passado.

Entretanto, Le Goff chama a atenção para o adjetivo “moderno” em suas implicações com o adjetivo “novo”. Dirá que “novo”, além de significar um nascimento, “um começo que, com o Cristianismo, assume o caráter quase sagrado de batismo” (p. 173), mobilizando uma relação de “ruptura com o passado”, o adjetivo “novo” suscita, dessa maneira, “um esquecimento, uma ausência de passado” (p. 173). O autor salienta que o adjetivo “novo” também se significara de forma pejorativa, uma vez que na Roma antiga, “no caso dos *homines novi*”, os que eram nascidos de “desconhecidos na hierarquia social” eram chamados de “homens sem passado”, e, por isto, intitulados, ao mesmo tempo, de “não-nobres, novos-ricos” (p.173). Além disso, o autor explicita que o conflito entre “antigo” e “moderno” ganhou força “na confrontação da Igreja conservadora com a sociedade ocidental da revolução industrial” (p.180); e também ressalta que uma diferença seria fundamental para visualizar esse duo, “moderno” e “antigo”, enquanto noções que se contrapõem; isto é, se, por um lado, o “antigo” se “alimentava de heróis, de chefes, de gestas”, por outro, o “moderno” “vive, pelo contrário, do cotidiano, do massivo, do difuso”. O que significa dizer que a relação entre “antigo” e “moderno”, nos meandros do século XX, se estabeleceu – a

partir do surgimento da noção de modernidade – por um confronto de sentidos que certamente fissurara o cotidiano, de modo a desestabilizá-lo.

Para Le Goff, a noção de “moderno” passa pela noção de *modernidade*, sendo esta uma junção de “novidades”. O que o leva a afirmar que a modernidade tem ligações com a moda e que, dessa maneira, a moda dá “ao significado de moderno uma tonalidade que o liga aos comportamentos, costumes e decoração” (p.189). Nos dizeres do historiador, a modernidade volta-se para o “inacabado, o esboçado (...), é também impulso para a criação, ruptura declarada... às teorias da imitação, cuja base é a referência ao antigo” (p.190). No tocante à economia, Le Goff explicita que a “pedra de toque da modernidade” (p. 192) é tanto a mecanização quanto a industrialização e, que, nesse sentido, o moderno é posto em relação ao “desenvolvimento”(p.193).

É um moderno que, recheado por um excesso de novo, agora se precipita no cotidiano, segundo o sociólogo Lefebvre (1968). Ao contrário de Le Goff, que traz a modernidade perpassada por novidades, esse autor compreende a modernidade numa relação entre o *novo* e a *novidade*: “tudo agora precipita-se. Gera a obsessão da velocidade e a culminação do narcisismo. As transformações sucedem-se umas às outras, mantendo dinâmica inusitada pela rapidez das obsolescências” (p.163). Esse/a nov(o)idade no cotidiano do século XX se explica, conforme o autor, pela figura do automóvel que, impondo sua lei ao cotidiano, “contribui fortemente para *consolidá-lo*, para *fixá-lo* no seu *plano*: para *planificá-lo*” (grifos nossos, p. 111). Também Nelson Mello de Souza, em *Modernidade: a estratégia do abismo* (1999), afirma que dentre as novas indústrias que marcam a chegada da “modernidade”, a dos elevadores permitiu a concentração “urbana e a *verticalização* das cidades” (p. 220). Por essas formulações, é interessante notar como o cotidiano é mobilizado por *adjetivações*, como “plano” e “vertical”, por *verbalizações*, como “consolidar”, “fixar”, “planificar”, que se substantivam – “planificá-lo”, “verticalização” –, produzindo outros elos que incidem em movimentos na estrutura desse cotidiano, e, que, de certa maneira, também dão visibilidade à historicidade do cotidiano nos sentidos de uma modernidade do século XX.

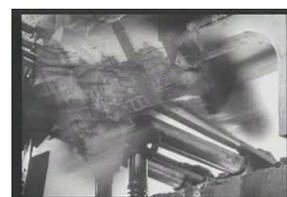
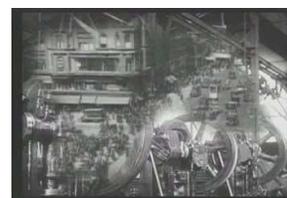
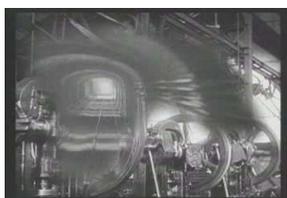
Em nosso entendimento, quando se trata de modernidade, a relação com o *excesso* e a *demand*a de sentidos é pujante, e talvez seja por isto que o ponto nevrálgico da modernidade seja a “difusão maciça das idéias”, a “comunicação de massas”, conforme explicita Pierre Kende (apud Le Goff, p. 194). Regularidade também discutida por Edgar Morin (apud Le Goff, p. 195), que descreve a modernidade, como “cultura de massas”. Para esse autor, a partir dos efeitos da

modernidade as massas populares urbanas e de uma parte dos campos acedem a novos *standards* de vida: “entram progressivamente no universo do bem-estar, do consumo, que até então era exclusivo das classes burguesas”. Pos assim dizer, a modernidade traz para a “civilização moderna”, nos dizeres de Raymond (1969, p.298), a ressonância política de “igualdade, personalidade, universalidade” (apud Le Goff, p.193). Ou melhor, os aparelhos do estado trabalham de forma a interpelar o indivíduo na transparência de que todos têm (e são iguais em) direitos.

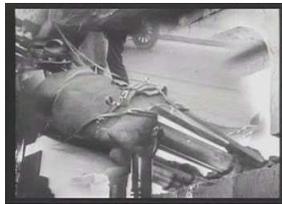
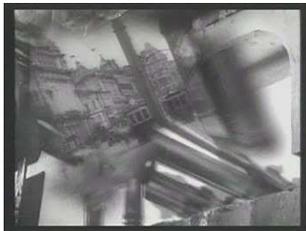
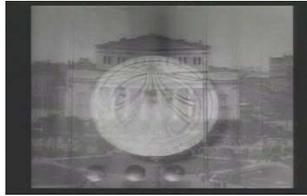
Por conseguinte, compreendemos, a partir das formulações desses autores, a modernidade enquanto movimento que irrompe, esburaca o desejo de coerência do quotidiano no século XX. Isto é, concordamos com Souza que a modernidade, “com sua aceleração do tempo e seu vertiginoso processo de mudança social, dificulta a rotina, o nutriente básico no compasso existência do ‘homem comum’” (p. 229). O que trará conseqüências: uma “desestruturação do ‘mundo-vida’ ou do conjunto de significados socioculturais que davam ordem e sentido ao processo do ‘ser-no-mundo’” (p.229), explicita o autor. O que significa dizer que essa desestruturação que a modernidade traz para o quotidiano coopera, de certa forma, para a dispersão dos sentidos na memória desse quotidiano. É o que podemos visualizar no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, isto é, se a modernidade, por um lado, é reconhecida no memorável, por outro, ela acontece no quotidiano (di)lapidando-o. Por outro lado, a modernidade também acontece enquanto narrativa, enquanto sentidos numa dispersão constante no olhar.



Nas imagens ao lado, extraídas do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, ângulos diversos entremostam sentidos expostos à asSimetria de linhas e formas nos mo(vi)mentos do quotidiano. Somos deslocados de um ângulo a outro, deixando-nos ocupar pelos desenhos *multifacetados* que recortam as cenas e que, nas imagens, vão produzindo outros contornos no quotidiano, nos possibilitando observar que este não é só desenho, mas os lineamentos incontidos de uma forma e não outra, e é também essa não-outra, dando visibilidade a uma memória, a uma história do século XX, por uma relação intertextual e interdiscursiva com os sentidos.



Em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, a modernidade que se precipita em nosso olhar se sustenta por um excesso de novo e demanda por novidade. São relações possíveis pelo transbordar de *pré-construídos* que, sustentando sentidos de modernidade, jogam com a rememoração e o esquecimento. O que o olhar entrevê é o trânsito em *disjunção* do (inesquecível) *memorável* e do (esquecível) *comum*. *Desestabilização*. São relações que coexistem no jogo de olhar: conhecer (distinguir, re-memorar) e desconhecer (indistinção, esquecimento). Dessa maneira, cabe pensarmos o cotidiano como um espaço *onde* se instala a relação de confronto da rememoração – que sustenta uma estabilidade para esse cotidiano – com o esquecimento, dilapidando-o, como se pode observar nas **próximas seqüências narrativas**.



Em termos de um *intervir* analítico, a Análise de Discurso não trabalha com segmentos, mas com *recorte* (Orlandi, 1984) observando-o “correlacionado de linguagem e situação” (p.17). Dessa maneira, o recorte é a *unidade discursiva*, lugar onde podemos observar regularidades que caracterizam o modo como a linguagem funciona em condições de produção específicas. Em sua visualidade, o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” textualiza – em *fragmentos, flashes, retalhos* de filmes, fotografias, imagens, escritos e musicalidade – sentidos que, numa relação intertextual e interdiscursiva, dão corpo à memória do século XX. Por um olhar conteudista, estes retalhos de diversos materiais, no documentário, são interpretados *intertextualmente* enquanto textos que, recortados, são colados uns aos outros, numa composição que é coerente, *linearizando* o olhar do espectador. Contudo, essa composição, em funcionamento, sobrepõe um texto ao outro, apagando um texto no outro, e, conseqüentemente, desconsiderando os efeitos produzidos por essa tessitura em retalhos, a historicidade deles. Pela perspectiva do discurso, tomamos estes retalhos enquanto efeito que possibilita a dispersão dos sentidos, logo, uma intertextualidade que não desconsidera os efeitos que agora esses materiais produzem no tecido fílmico e nem a memória que neles ressoa. Estamos falando de uma intertextualidade que se sustenta pelos efeitos de pré-construídos que se recortam pelo interdiscurso e por serem trabalhados na transparência da história, por sua vez, precipitam-se na tessitura fílmica do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” enquanto sentidos que, estabilizados, são tomados como verdades absolutas, silenciando outras possibilidades de olhar.

Sendo assim, compreendemos a intertextualidade enquanto um funcionamento que, nos domínios do intradiscurso, possibilita uma inter-relação de textos, podendo se observar neles discursos que, fragmentados, viajam (pelos) nos sentidos se metaforizando em consonâncias e desconcertos na língua. Essa intertextualidade funciona, de um lado, trabalhando sentidos que, homogêneos, alimentam o mundo semanticamente normal a que se refere Pêcheux, e, de outro, sentidos que, repercutidos pelo silêncio, demandam relações de resistência à simetria desejada. Diante disto, falamos de fragmentos intertextuais que, no documentário, não falam somente de modernidade e de cotidiano, mas que, expostos aos sentidos do interdiscurso, à memória que significa todo o dizer, demandam sentidos rítmicos e contrastantes de modernidade e de cotidiano. É o que podemos compreender na análise das seqüências visuais que seguem:



Nessa primeira seqüência de imagens, o que nos afeta é o rosto inesquecível do pintor Pablo Picasso – que não perde a sua forma no todo da seqüência – em contraste com um rosto que é *demudado, entrecortado*, numa demanda constante de uma imagem a outra. Interessante salientar que o gesto de *entrecortar* foi compreendido pela primeira vez nos quadros cubistas de Pablo Picasso, nos quais suas personagens observavam e eram observadas por diversos ângulos. É o que se pode depreender nas imagens de seus quadros abaixo: um transbordar de momentos é mobilizado em olhares que se diferenciam num mesmo rosto. São rostos que jogam com a contradição, com a estabilidade e a instabilidade se dando num mesmo lugar.



Nesse sentido, esse *entrecortar*, no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, se sustenta por esse memorável que é referência de modernidade; contudo, o que se percebe é que, se metaforizando em sentidos, esse entrecortar acontece/se formula no cotidiano de indivíduos comuns como o trabalhador na seqüência de **imagens acima**. Do mesmo modo, as imagens da engrenagem junto ao rosto de Picasso jogam com sentidos intertextuais e interdiscursivos de modernidade nesse rosto mascarado. A engrenagem gira e nesse próprio gesto de virar, de mudar, faz também com que o rosto desse trabalhador se mostre sempre diferentemente. Com esses diferentes rostos, há a ilusão de que esse trabalhador faz parte de diferentes momentos do processo de criação de um produto, é artesão. Entretanto, a conjunção de efeitos nessas imagens nos mobili

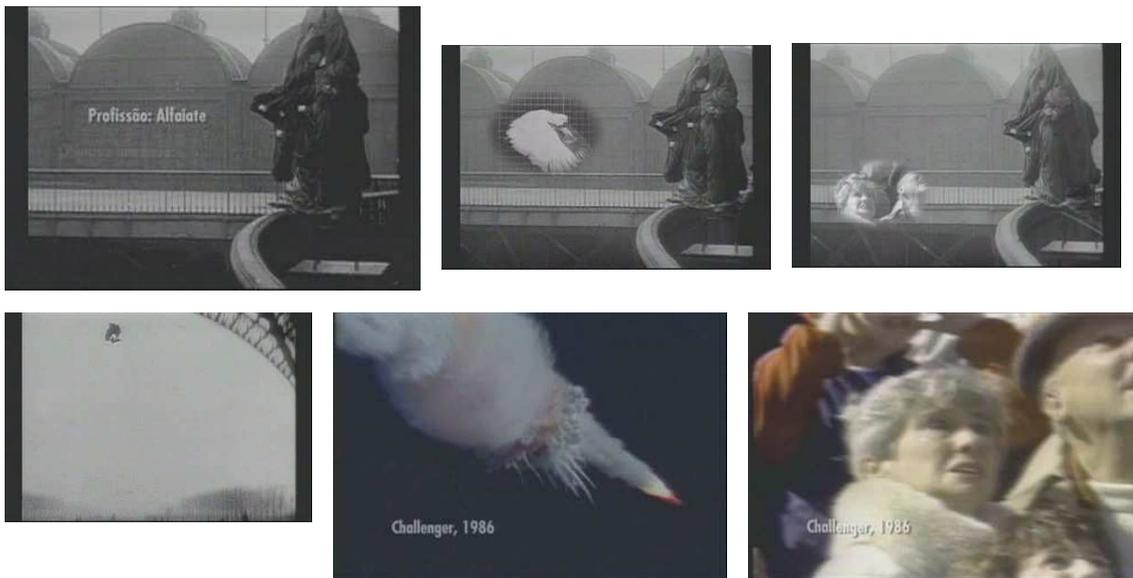
za também para as relações de compartilhar/ automatizar movimentos, como da engrenagem que, ao virar, acompanha o rosto que muda *previsivelmente*. Dessa maneira, tomando essa engrenagem sob um outro ângulo, o que fica é



um girar que é *continuum* e que, em contraste com o rosto que *demuda* nesse deslocamento, deixa intervir relações metonímicas com um corpo que desfigura em partes, de um corpo que só participa de partes do processo, e, que afetado por um automatismo, é interpelado pela repetição. Esse corpo é um corpo-sujeito, isto é, essa repetição, ao se formular nesse rosto entrecortado, autômato, corporifica em nosso olhar a posição sujeito operário. **A terceira imagem (cima)** parafraseia, na letra do enunciado, “Os quadros já eram Picasso”, essas relações entre operário e indústria, ou seja, suscita uma junção com o automatismo trazido pelos modelos impostos pelo capitalismo, que consistia na produção de produtos em série: o fordismo e o taylorismo. O advérbio temporal “já”, nesse enunciado, coopera, junto à conjunção da seqüência de imagens, para o efeito-modernidade. São relações que se metaforizam pelo jogo contrastante entre rosto memorável (moderno) e rosto demudado (rústico), **da primeira imagem à segunda imagem**, nessa primeira seqüência visual.

Nessa segunda seqüência, uma família é envolvida por um retrato de forma oval desgastado em sua cor. Dois nomes, “Takao” e “Noki”, junto à data de nascimento e de morte, dão visibilidade à memória metaforizada em inscrição-tumular. “1945”, junto aos nomes de origem japonesa, à inscrição tumular e aos efeitos da cor azulada esfumada, por força da re-memoração da 2ª Guerra Mundial, na qual o Japão sofreu o bombardeio dos Estados Unidos, é que dá sustentação a sentidos contraditórios de uma tecnologia armamentista que atestou seu poder, dizimando parte dos japoneses que moravam em Nagasaki e Hiroshima em 1945. É onde a tecnologia não significa apenas avanço, mas também barbárie humana, como se pode observar nos dizeres de McLuhan “Os homens criam as ferramentas e as ferramentas recriam os homens” – na **segunda imagem**.





Nessa **terceira seqüência**, as imagens estão *explicitamente* irmanadas. Cenas em janela dentro do quadro. Na **segunda imagem**, um homem está no topo de uma estrutura alta e [em janela] a cena de um pássaro voando suscita que esse homem quer saltar. Na **terceira imagem**, uma janela se abre produzindo dois ângulos: o homem quer saltar e as pessoas o assistindo. Na **quarta imagem**, o homem salta e nesse momento uma outra imagem [o] atravessa, desestabilizando o olhar na **quinta imagem**. Ficam no olhar a imagem do homem caindo e a explosão da Challenger. Duas memórias que, ao mesmo tempo, se dividem e se emparelham. São dois momentos atravessados por uma tecnologia vertical dos prédios e dos foguetes que nos afeta pela confusão: de um lado, o prédio é o limite de altura para o indivíduo desconhecido que quer saltar, de outro, a altura é o limite para o foguete entrar na órbita da Terra e poder conquistar outros espaços. Mas é o próprio *cair* que desestabiliza. Do mesmo modo que ele significa o **enaltecimento** de uma memória que faz alusão à tripulação que morreu na implosão do foguete, e que por este episódio foram re-conhecidos como heróis (então memoráveis), também significa silenciamento da memória no corpo do desconhecido que mergulha/ que cai em esquecimento.

O que percebemos é que essas narrativas ficam expostas a um transbordar de pré-construído do *desenvolvimento* que se sustenta por relações com o *automatismo*, a *industrialização*, o *progresso*, a *tecnologia*, o *avanço* – uma diversidade de significados que num jogo com o olhar, repercutem em modernidade. Contudo, ao mesmo tempo em que um transbordar de pré-construídos sustenta o efeito-modernidade na transparência, também re-clama uma relação com o não-formulado que é não-visível, mas que se significa retinindo pelo silêncio.

O cotidiano, sendo entretecido pelas malhas do século XX, nos faz pensar nas relações de conflito, de confronto entre os sentidos em *permanência* (um novo) e sentidos em silêncio (o antigo). É onde podemos observar, no documentário, “o novo” que é significado pelo “moderno”, pela “modernidade” numa relação contraditória com o cotidiano. Dessa maneira, um cotidiano que re-clama num *continuum* a relação de um mesmo e um outro, nunca juntos, mas contíguos. Unidade e dispersão. É onde o “novo” e o “antigo” *não só* se opõem, mas compõem em contradição o cotidiano do século XX.



É o que podemos compreender **nessa seqüência visual**. Somos tomados pelos efeitos de movimento, pelo balançado do pêndulo do relógio, o gira-gira da engrenagem. **Na primeira imagem**, o pêndulo do relógio e o verbal “No dia seguinte...” produz deslocamentos de olhar: o que é não-dito que significa nestas reticências... ? Compreendemos a pontuação, seus efeitos, nos domínios do discurso, observando suas marcas como “manifestação da linguagem”, então funcionando como um “lembrete da memória para o sujeito”, nos dizeres de Orlandi (2001b, p. 117). Logo, entendemos as reticências enquanto elemento gráfico que joga com os sentidos de fora pra dentro. Esse fora se metaforiza em movimentos do pêndulo do relógio segurando o nosso olhar: **da primeira à segunda imagem** ele marca o ritmo, o movimento ao inesperado. É na **terceira imagem** que o inesperado se mostra: a construção *plana* na **segunda imagem** se re-parte no girar da engrenagem na **terceira imagem**, movimentando nesse gesto entrança e resvalo de significados: o moderno que pela engrenagem sobrepõe os traços, as linhas de um cotidiano antigo, suscita silenciamento de uma antiguidade. Essas relações tomam corpo na **quarta imagem**, cujo enunciado “O balé já não era clássico” demanda um contraste de sentidos entre moderno e antigo.



Esse contraste se firma pela demanda de imagens que se precipitam na tessitura desse documentário. **Na seqüência de imagens acima**, cenas, dizeres dão visibilidade ao contraste que também é embate de forças no cotidiano: do *movimento* veloz da “engrenagem”. Dos carros em muitos. Do enunciado “Pelo túnel, o metrô” que, pelas vírgulas, metaforiza sentidos de deslocamento se dando na relação com *corte, divisão*, mobilizando uma fissura entre tradicional/ antigo e novo/ moderno. Do enunciado “Pelo fio preto, a fala”, dando corpo à tecnologia moderna nas conversas quotidianas. Das “máquinas” que *recortam (desumanizam)* o indivíduo.

Essa modernidade inunda de tal maneira esse cotidiano, esse sujeito, que, no enunciado “Garotas **trocavam** o corpete pela máquina de escrever”, a relação com *escolher, optar* por uma coisa e (não) outra se tornam fundamentais para o sujeito sustentar a sua posição num mundo imaginariamente normal. Daí a ilusão de ele estar perfeitamente habitado nesse cotidiano. O advérbio temporal “já” nos enunciados “A cidade *já não cheirava a cavalo*”, “O balé *já não era clássico*” junto ao contradito “não” – traz como efeito sentidos de algo *em processo, em desenvolvimento*. Entretanto, na ausência desse “já” em “O balé **não era** clássico” e “A cidade **não cheirava** a cavalo”, as relações são atravessadas por um silenciamento, pois remete, no **primeiro enunciado**, ao efeito de ruptura de um moderno com o tradicional. No **segundo enunciado**, a relação com “não cheirava” é de limpeza: limpar, apagando essa rusticidade que se metaforiza na palavra “cavalo”. Mas, ao mobilizarmos esses enunciados numa relação com o advérbio **AINDA**, na contramão do advérbio **JÁ** – O balé **ainda era** clássico e A cidade **ainda cheirava** a cavalo –, o equívoco é inevitável, pois que eles dão visibilidade à resistência, nesse cotidiano, por um antigo na modernidade.

Mas essas relações tomam força junto a essas imagens que mostram um cotidiano entrecortado por ângulos que dão visibilidade à textura-metal, ao movimento-engrenagem. **Na segunda imagem**, o que nos afeta é o cavalo que, caído no chão, tem sua cabeça con(fundida) [texturizada] em metal. O diálogo é explícito, sustentando um confronto: o metal aí metaforiza toda uma modernidade nesse cotidiano do século XX, logo, corporificando a própria relação entre rusticidade e progresso. No entanto, é a **terceira imagem** que, ao trazer o escrito “A cidade já não cheirava a cavalo”, explicita esse efeito: a multidão de carros agora dá corpo à metáfora do metal, a essa textura que expõe toda essa modernidade. É onde a rusticidade *cai em esquecimento*.



Em nossa compreensão, o que se percebe é que os sentidos estão num *continuum* pela força da rememoração e do esquecimento. Sentidos que, re-memorados, tornam-se evidência pela repetição...repetição esta que, muitas vezes, é esquecimento. Esquecimento que também é uma forma de produzir evidência, pois, se, para que os sentidos signifiquem, muito se esquece, adormece, muito também é talhado, é tolhido, então, silenciado para que o “mundo semanticamente normal” transcorra sem falhas numa estrutura cotidiana que, *contraditoriamente*, também é movimento. Por outro lado, tomamos a re-memoração não apenas como repetição, como que desconhecendo a historicidade do sentido, mas um re-memorar que ao repetir-se, organiza, desorganizando, sentidos para o cotidiano. Se, quando se rememora, “muita coisa se atualiza, se quotidianiza” (1991, p. 37), segundo Mattos, por outro, muita coisa também é silêncio, repercute na opacidade do cotidiano. Porque a força do cotidiano, afirma Mattos, “vem justamente do repetir-se, do transformar em novo o retorno do evento, nas palavras de Michel Foucault” (p.42).

Por essas formulações, ressaltamos que o cotidiano, em sua transparência e opacidade, se faz do transbordamento entre o que se rememora e o que se esquece, significando-o por essa relação sempre diferentemente. Se muitos sentidos são (possíveis de serem) rememorados, muito também escapa ao olhar. Escapa uma cena, uma palavra, uma história... e o cotidiano se transverte nessa falha, nessa relação com o que é evasão, reclamando, num jogo com o olhar, uma instabilidade que lhe é própria, que lhe é opaca.

IV. MO(VI)MENTOS DO SUJEITO NO QUOTIDIANO

Ser sujeito (n)a linguagem (n)a história

O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é o nosso material de análise para observarmos a relação do sujeito com (n)o cotidiano entretido(s) pelos sentidos históricos do século XX. Dessa maneira, compreender a relação sujeito – cotidiano, ambos ancorados pela memória, suscita uma discussão pela perspectiva da Análise de Discurso num confronto com os sentidos que atravessam o cotidiano enquanto uma relação histórica particular dos modos de interpelação desse sujeito nesse espaço. Re-tomando o memorável e re-velando o desconhecido, o cotidiano no filme se mostra como liga para compreendermos a memória enquanto injunção do que se conhece e do que se desconhece.

No documentário, somos afetados pelos rostos e sentidos memoráveis que, atados pelo ângulo histórico, produzem efeitos de veridicidade em nosso olhar. Por um outro ângulo, irrompe o desconhecido que é exposto, revelado em meio ao memorável. Nesse trânsito entre o conhecido e o desconhecido, a fala memorável se descostura, nos dividindo entre o fato e o que é (verdade) de fato. Mas é a conjunção entre conhecidos e desconhecidos no documentário que produz um seu real do cotidiano, nos permitindo trabalhar contradições, deslizos nos sentidos da história. Por assim dizer, é da contradição produzida entre o que já se conhece e o que é desconhecido que é possível um *burilar* de sentidos nesse cotidiano.

Desse modo, pensamos os sentidos que deslizam de outros lugares, que se marcam como eco no cotidiano numa relação equívoca com a memória. Num “mundo semanticamente normal” faz sentido pensarmos nas relações sociais enquanto *comunidade*. Segundo Pêcheux (1997), nesse mundo há um trabalho das instituições do Estado que, realizando uma “coerção lógica disjuntiva”, para conservar essa normalidade ao “sujeito pragmático”, tem a contradição não como constitutiva, mas como o “impossível” de se dar no mesmo lugar, concomitantemente. Daí essa inevitável dicotomização entre conceitos que se opõem, como conhecido e desconhecido, ficção e realidade, que exige do sujeito uma “tomada de posição linear”, conforme Pêcheux (1997, p. 31), ao se supor, nesses espaços discursivos “logicamente estabilizáveis”, que “todo sujeito falante sabe do que se fala”.

Pela perspectiva do discurso, o real da língua, esse impossível de tudo ser dito/rememorado, é atravessado por falhas (Gadet, 1993), o que significa dizer que um mesmo sentido pode ser ele mesmo e um outro, por meio da metáfora, dos deslizamentos do jogo de paráfrases, repercutindo-se em equívoco que, segundo Pêcheux, não significa “erro” como quotidianamente interpretado. Isto, pois o equívoco, ao ser pensado enquanto *erro*, o que faz é silenciar as (outras) interpretações também possíveis para o acontecido. De outra maneira, tomamos o equívoco como constitutivo da linguagem, compreendo que as palavras, as imagens, as histórias... estão sempre sujeitas a sentidos contraditórios, de diferentes interpretações, porque o que se vê/escuta se formula sempre de forma díspar no olhar de um e outro. Por conseguinte, o equívoco aparece, segundo Pêcheux, “exatamente como o ponto em que o impossível (lingüístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história” (2004, 64). Sendo assim, o equívoco é um espaço de confluência, de resvalo e entrança de sentidos, o que permite tornar visível a contradição de diferentes interpretações e compreender-se que onde há univocidade, há também o possível de se ver os sentidos divergindo.

Discursivamente, trabalhamos o sujeito *entre* a linguagem e a história, sendo afetado pela conjunção dessa relação. Orlandi nos diz que o sujeito e o sentido, ao se constituírem, “estão expostos ao acaso (mundo) e ao jogo (linguagem), mas também à memória (mundo) e à regra (linguagem). Onde está o mesmo, está o diferente. A separação entre paráfrase e polissemia não é clara nem permanente” (1996, p.93). Deste modo, atravessados por esse olhar discursivo é que tomamos a Análise de Discurso francesa para pôr em questão o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”: as relações com o quotidiano, o sujeito e a memória que ele mobiliza na tramas do século XX.

Compreendendo o discurso como “efeito de sentido entre locutores” (Pêcheux, 1969), a Análise de Discurso vai buscar o sentido ou sentidos produzidos pelo sujeito, em diferentes relações de interlocução. Pêcheux (1988), em “Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio”, afirma que o lugar do sujeito é um lugar *não-vazio*, sendo constituído por aquilo que ele designa de *forma-sujeito*. É então pela forma-sujeito que o sujeito do discurso se inscreve em uma determinada *formação discursiva*, com a qual ele se identifica e que o constitui enquanto sujeito. Daí o efeito referencial do sujeito. Conforme o autor, a forma-sujeito simula o interdiscurso no intradiscurso, deste modo o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intradiscurso, dando a ilusão de efeito de evidência do sujeito. Nesse sentido, as formações discursivas são responsáveis

por esse efeito de evidência, pois que significam o lugar da *constituição do sentido* e da *identificação do sujeito*. Entretanto, em meio a esta relação, o sujeito e o sentido estão sujeitos a movimento sempre, pois que as palavras, ao passarem de uma formação discursiva para outra, produzem, conseqüentemente, *mobilidade* em sua relação com a formação ideológica.

Esse jogo de *Imobilidade*, de *INcompletude* do sentido e do sujeito são gestos constituídos pela relação com o interdiscurso – memória que é o todo significante, sendo constituída pelas formações discursivas. Daí dizer que as formações discursivas significam “diferentes regiões” que recortam o interdiscurso. De tal forma, *dizer* e *não dizer* são gestos impostos às *formações discursivas* que representam, na ordem do discurso, as *formações ideológicas* que lhes correspondem. Isto, pois tudo o que dizemos carrega um “traço ideológico em relação a outros traços ideológicos” (1999:43) e que ressoam na discursividade, na forma “como no discurso a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele”, nos dizeres de Orlandi.

Na compreensão do sujeito, Foucault, Althusser são referências importantes. Para Foucault (1969), ser sujeito é ocupar uma posição enquanto *enunciador* numa determinada formação discursiva, de modo que os *discursos* são tomados *como enunciados*. O sujeito de Foucault é o sujeito da “ordem do discurso” (Paul Henry, 1993: 33). Para Althusser, o sujeito é o da ideologia: “a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos”. É um *efeito ideológico elementar*: “a evidência de que vocês e eu somos sujeitos” – e que isso não constitua um problema (Althusser, 1985: 93 e 94, respectivamente). Então, dirá Paul Henry (ibidem, p.30) que tal “efeito” referido por Althusser “não é a conseqüência de alguma coisa. Nada se torna um sujeito, mas aquele que é ‘chamado’ é sempre já-sujeito”.

Pêcheux colocou-se entre o que podemos chamar de “sujeito da linguagem” e “sujeito da ideologia” (Paul Henry, 1993: 34), ou seja, o sujeito é interpelado *pela ideologia* assim como é também *determinado histórica e socialmente*. Por assim dizer, o sujeito da Análise de Discurso não é o sujeito *empírico*, mas o sujeito do *discurso*, que carrega consigo marcas do *social*, do *ideológico*, do *histórico* e tem a ilusão de ser a fonte do sentido. Essa ilusão por parte do sujeito é explicada pelo *esquecimento nº 1* formulado por Pêcheux (1988, p.163): “o sujeito se constitui pelo esquecimento daquilo que o determina”. Ao dizer, o sujeito se divide: “as suas palavras são também as palavras dos outros” (Orlandi, 1992:80). O sujeito se esquece como se produzem os sentidos e como brotam nele, como se tivessem nascido ali.

Por conseguinte, a Análise de Discurso parte do pressuposto que o sujeito se constitui por um trabalho de rede de memória, ligado pelas diferentes formações discursivas. Esse é o *esquecimento n° 2*, segundo Pêcheux, aquele que apaga o processo pelo qual *optamos* por determinadas palavras, gestos, silêncios e não outros. Esquecemos que, ao dizer (ao lembrar) uma coisa, outras não são ditas, isto é, que estamos expostos a esquecimentos. Do mesmo modo, é do imbricamento entre esses dois esquecimentos que a língua e a história ficam expostas aos efeitos da memória discursiva.

Uma outra formulação de Orlandi (1992, 1995), na abordagem do sujeito, nos é fundamental: o silêncio. A autora traz uma dimensão do silêncio, que o remete ao caráter de incompletude da linguagem, como *fundante*, como o real da significação e do discurso. Ela nos dirá que, se o silêncio atravessa as palavras, *significa* que há uma *relação entre o silêncio e a linguagem* (1995, p.71). De tal modo, Orlandi distingue o *silêncio fundador* (que existe nas palavras significando o não-dito, abrindo espaços de possíveis no significante) da *política do silêncio* que se subdivide em silêncio *constitutivo* (ao dizer uma palavra deixamos de dizer outra) e silêncio *local*, a censura (o que é proibido dizer em certa conjuntura).

O ponto de entrada do silêncio numa relação com a linguagem se dá motivado pela *não-linearidade* do sentido, tensão constitutiva em que o *um* pode ser mais *um*. Discursivamente, não há estabilidade, unidade e linearidade sem dispersão. Significa que o silêncio pode transtornar a unicidade, a ilusão de completude da significação, colocando em movimento o discurso, a contradição do sujeito e do sentido. Daí a possibilidade de deslocamento, do equívoco. “Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos” (Orlandi, 1992: 23). Que *há sempre ainda sentidos a dizer*.



O outro, *Ninguém*, o anônimo.

Nessa seqüência visual, extraída do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, vemos textualizar em cor, em letra e movimento da câmera o silêncio e (n)o espaço. A câmera joga (com) a pupila ao *longe*, *perto*, em *foco* e o que se avista na primeira e na segunda imagem é o preto da cor que (é – em seu *transbor-da*(mento) conforma ao centro um travesseiro. Ficam no olhar o espaço-cor e o espaço-travesseiro suscitando relações de *delimite* entre seus sentidos. A câmera, **na primeira e na segunda imagem**, des-fecha no travesseiro que, amiudado, nos mobiliza para os efeitos que o preto da cor e o próprio movimento da câmera jogam em seus sentidos. O preto da cor toma os cantos, ofuscando as bordas, jogando o travesseiro no *meio-centro*. Esse movimento produz o efeito ilusório de que travesseiro e cor estão perfeitamente harmoni(Centrali)zados. Mas o que se percebe é o deslocamento de sentidos produzido pelo **contraste** entre a **primeira e segunda imagem**: o travesseiro que está no meio torna-se, na segunda imagem, ângulo para a câmera que o infla, infla... ele atravessando, resistindo a(os) limites do preto da cor, desse **apãCHAgTamento** produzido por ela.



No entanto, essa resistência também é da cor que, ocupando as beiradas nas duas primeiras imagens, agora (**na terceira imagem**) transborda na letra do travesseiro, dando visibilidade ao equívoco: os espaços não estão (tão) (de)limitados assim, centro e bordas significam contíguos e separados ao mesmo tempo. “Travesso + eiro é uma almofada que *se atravessa* sobre o colchão”³⁰ (grifos nossos), significando imaginariamente um espaço de re-pouso de *alguém*. Entretanto, ao ser focalizado junto ao bordado – que *em preto* estampa num canto um proNOME – Ninguém, enfim essa conjunção de relações desestabiliza o nosso olhar como que nos perguntando se realmente (não) há ninALguém entretecido a(n)o espaço.

Nesse caso, o pronome ninguém faz ressoar uma memória do sujeito num espaço, um espaço de alguém, mas, também nos mobiliza para um espaço sem alguém. Por outro lado, o travesseiro traz o imaginário de espaço (possível a) de todos, metaforizando no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” o canto comum enquanto *quotidiano* de *umuitos*. Um e outro, ninALguém (todos) sujeito(s) a(n)o cotidiano. Entretanto, quotidianamente, estamos ex-

³⁰ Expressões extraídas do verbete *travesseiro* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

postos a relações de força: ser memorável... estar esquecido. E o que não se recorta do acontecimento como digno de não ser esquecido, é esquecido e silenciado.

Nas imagens do travesseiro, somos afetados pela *ausência* explícita de um corpo, pela cor que imperceptível suscita **silenciamento** de sentidos **nas duas primeiras imagens**. Também somos mobilizados pelos sentidos de apagamento que o pronome ninguém repercute na memória dicionarizada: no latim, “*ne-quem, nec 'nem, não' + quem*”³¹ significa ninguém; “*indivíduo de pouco* ou *nenhum valor, importância* (joão-ninguém)”³² (grifos nossos). Levando em consideração essas relações de efeito de sentidos na memória dicionarizada é que propomos um jogo de paráfrases como um modo de compreensão desses efeitos de apagamento e de silenciamento do sentido e do sujeito no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”:

Indivíduo de

pouco valor de importância

DESValorizado (“tirar o valor a; depreciar”³³)

nenhum valor de importância

DESConhecido (“de que se ignora a existência”³⁴, “que não é conhecido; *ignorado, incógnito*”³⁵).

Esquecível (“que pode ser *esquecido*”³⁶) (grifos nosso)

Do contrário,

muito valor de importância

VAL(i)OROSO (“que vale muito, que tem importância ou muitos merecimentos”³⁷; “que tem alto preço”³⁸).

algum valor de importância

RE-conhecido (“que se reconheceu ou reconhece”, “*famoso* por suas obras, sua atividade”³⁹, “que goza de fama por suas qualidades, suas atividades etc.; *célebre*”⁴⁰) (grifos nosso)

Inesquecível (“que não pode ser esquecido; inolvidável”⁴¹).

³¹ Expressões extraídas do verbete *ninguém* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

³² Expressões extraídas do verbete *ninguém* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

³³ Expressões extraídas do verbete *desvalorizado* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

³⁴ Expressões extraídas do verbete *desconhecido* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

³⁵ Expressões extraídas do verbete *desconhecido* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

³⁶ Expressões extraídas do verbete *esquecível* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

³⁷ Expressões extraídas do verbete *valioso* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

³⁸ Expressões extraídas do verbete *valoroso* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

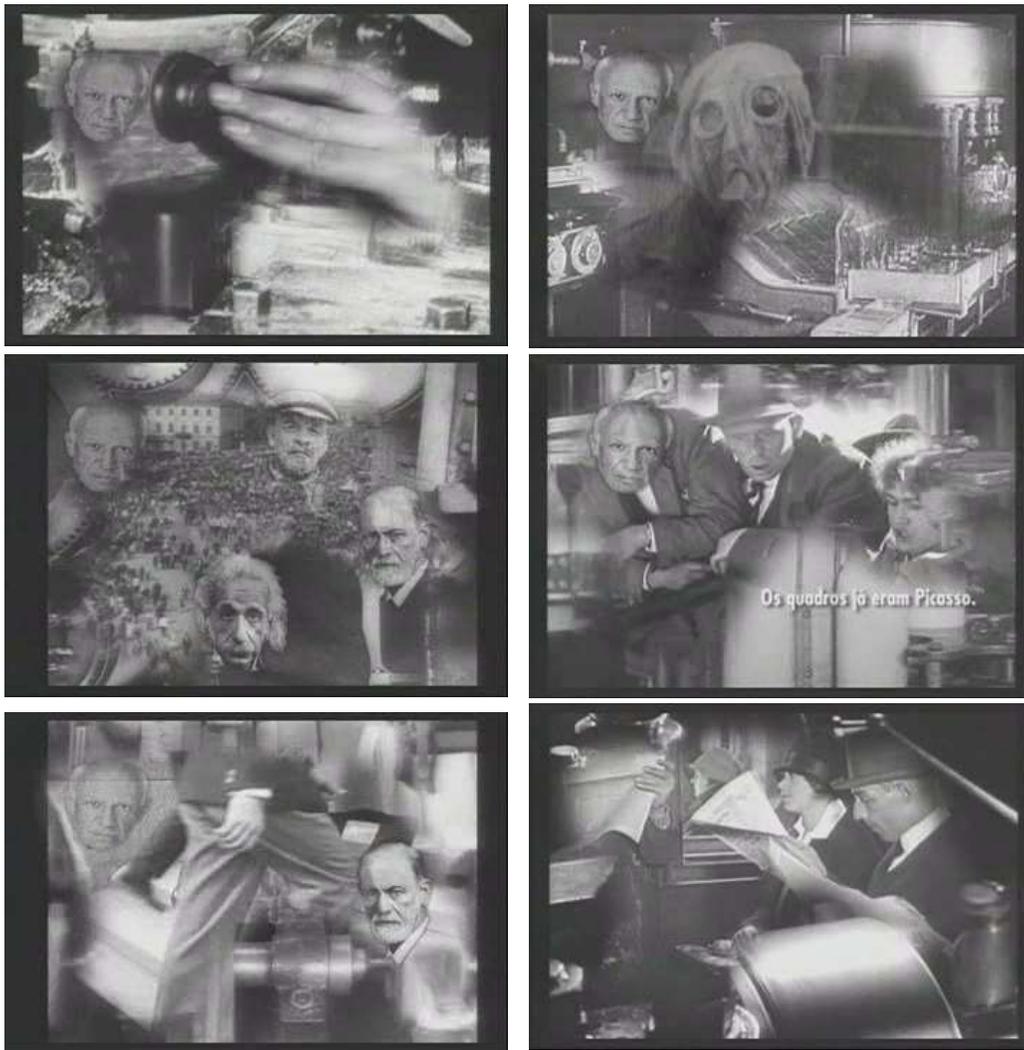
³⁹ Expressões extraídas do verbete *reconhecido* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

⁴⁰ Expressões extraídas do verbete *conhecido* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

⁴¹ Expressões extraídas do verbete *inesquecível* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

O que se percebe nesse jogo de paráfrases são as locuções adjetivas que, enquanto modificadores de alguém, deixam intervir relações de sentidos com o sujeito. Materialmente dispersa, essa rede de significações trabalha no cotidiano a fragmentação dos sentidos como uma forma de interpelar o indivíduo em sujeito. São adjetivos que, ao *r e p u t a r e m*, mobilizam o memorável, e, na contramão, adjetivos que *p e j o r a m* deslocam sentidos de silenciamento. Ou melhor, das locuções adjetivas derivam *atributos* que *especificam* e, também, *distinguem* o sentido, significando diferentes posições-sujeito: por um lado, o **re-conhecido** que ao se formular no valorizado, valioso/ valoroso, inesquecível, famoso, célebre, inolvidável dá corpo ao sujeito **memorável**; por outro, o **desconhecido** que ao se formular no desvalorizado, ignorado, incógnito, esquecível corporifica relações com o sujeito **anônimo**. Por conseguinte, pensamos nessas metáforas do sujeito que transitam em nosso olhar, quotidianamente, como formas de interpelação desse olhar no social. O cotidiano possibilita a relação com o outro, mas quem é esse outro? Ning(q)uém(?) que pode ser Alguém, qualquer um. Nas imagens do travesseiro, a cor **imperceptível** no bordado explode em **preto** na **terceira imagem**, diluindo a ilusão de apagamento desse pronome-sujeito. O *foco* e o *zoom* da câmera sustentam esse efeito, uma vez que, ao dar movimento ao travesseiro, deixam intervir sentidos de uma não-ausência: presença silenci(ada)osa.

Essa relação de *reconhecimento e desconhecimento* se corporifica em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, pelos corpos que se misturam, se aglutinam nos (mesmos) gestos, na mesma afluência, nos confundindo. Podemos *distinguí-los* em meio a toda uma modernidade, *como* (em) *parte(s)*, mas *não os reconhecemos*. O olhar os *desconhece*. Não conseguimos notar a diferença entre o *um* e o *múltiplo*. Então se *ignora* a diferença. Ficam no olhar traços do *comum*, do *trivial*, do *corriqueiro*, do *insignificante*. Já não podemos evitar o sujeito em meio a sentidos do *desconhecido*, do *não-notável*, exposto ao anonimato (em esquecimento) como se pode observar nas próximas imagens:



Michael de Certeau, em seu “A invenção do cotidiano” (1990), nos convida a refletir sobre o homem ordinário. “Herói comum. Caminhante enumerável” (p.57, grifos nossos). Ele fala do “murmúrio das sociedades”, de uma multidão *móvel e contínua*, de corpos em *quantidade* que perdem nomes e rostos e são percebidos (pelos detalhes metonímicos) por partes tomadas como todo. Mas entre essas partes, quando chamadas de “cada um”, há uma contradição, diz o autor, pois que *cada um* é um “nome que trai a ausência de nome”: “este anti-herói é também *Ninguém*” (57-60). Pela perspectiva discursiva, observamos esse chamar “cada um” como uma metáfora do aparelho ideológico (o estado) que, chamando a massa dispersa, produz a ilusão de que *somos todos alguém*. Uma forma de diluir a diferença ou explicá-la. Mas a borda existe, o sentido é (pode ser) outro. É na relação com a memória que as bordas vão ficando frouxas e o esquecimento que, ao mesmo tempo, disfarça, desfaz a diferença, sustentando com isso o memorável, se faz necessário para que outros sentidos possam ser possíveis.

O esquecimento é, no cotidiano, fundamental para que o memorável possa se firmar, mas é também onde o silêncio implode respingando sentidos naquilo que nos é estratificado. Mas e o outro? Quem é o outro? “Não importa quem”, **o outro** e *Ninguém* é um *lugar comum*, nos diz Certeau (op.cit, p. 60): “fica(m) encurralado(s) na sorte comum”. Contudo, o “outro não é mais um deus ou a musa, é o *anônimo*” (p.61, grifos nossos), conclui.

Logo, parece normal a formulação do *anônimo*, do *ninguém*, do *desconhecido* – eles dão conta de explicar o que é *um* aos nossos olhos quotidianamente. Isto, pois que há uma necessidade humana e histórica de nomear para não confundir e então dizer “Você é você e não é nenhum outro” (Guimarães, op.cit, p. 40). Por que assim é “possível referi-lo, interpelá-lo, responsabilizá-lo, etc, ‘sem possibilidade de erro, de equívoco’”, como nos diz Guimarães (idem). De modo que o todo “comum”, quando chamado por “cada um”, se identifica enquanto alguém e daí a dissimulação da diferença, de que o limite entre o particular e o alheio, o conhecido e o desconhecido não existem. Então, na transparência do cotidiano, o outro significa uma diferença que compõe, que faz sentido. Uma diferença fluida que assenta o olhar, mas não diverge. Por assim dizer, compreendemos o cotidiano numa relação de metonímia: de partes com o todo, uma transparência como todo, ainda que um todo re-partido, disperso, que, interpelado por chamamentos (como por “cada um”), se identifica como parte de tudo.

O cotidiano intermedeia relações com um muito que infla as bordas da memória, explode. Não se consegue nomear/rememorar tudo, e muito do que se precipita quotidianamente se expõe ao apagamento, liquidado pelo esquecimento. Daí compreender o cotidiano em sua relação com o anônimo, pois como o indivíduo comum (é) se identifica(do) quotidianamente? “*Sou mais um no Brasil da Central*”⁴². A expressão “anônimo”⁴³ suscita relações com o nome, ou melhor, com o indivíduo “**sem nome**, que não recebeu nome, inominado”. Essa ausência nominal produz a impossibilidade de o sujeito se(r) particulariza(do)r, de ele se (ser) identifica(do)r como alguém. Será? Não é a ausência do nome que o constitui enquanto sujeito, mas novamente o *valor* que lhe é atribuído socialmente. “Indigno, desconhecido, obscuro, sem glória”⁴⁴ são todos *adjetivos* que corporificam uma posição sujeito no cotidiano. São adjetivos que, ao *qualificar*, estão significando o anônimo, esse sujeito, quotidianamente. O que entendemos é que há uma conjunção de

⁴² Fragmento da letra **Rodo Cotidiano** do grupo musical O Rappa.

⁴³ Expressão extraída do verbete *anônimo* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

⁴⁴ Expressão extraída do verbete *anônimo* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

efeitos entre rememoração e esquecimento que faz significar o outro como ning(Q)uém (?): anônimo, outros nomes, pronomes, adjetivados no real do dia-dia. Corpo-silêncio no cotidiano.

Mas *confundir* o sujeito com (n)o discurso do anônimo é garantir que “não há mais solidão possível, não há *descontrole* na linguagem” (grifo nosso), como nos coloca Orlandi: “a relação com o outro *regula* tudo, *preenche* tudo, *explica* tudo, tanto o sentido como o sujeito” (1990, p. 38, grifos nossos). No entanto, tomar o desconhecido por anônimo é trazer a primazia de um cotidiano ilusoriamente harmônico, tomando a relação com o anônimo não pela ausência, mas de silenciamento de sua memória no cotidiano.

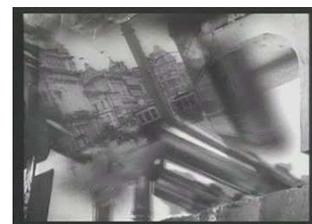
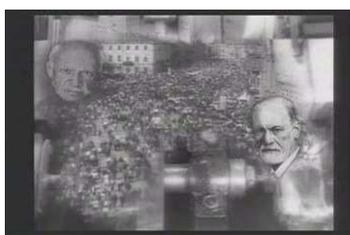
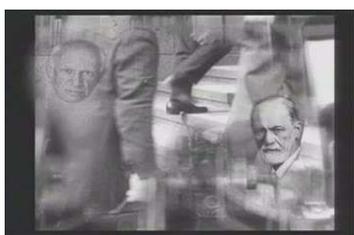
Sentidos da memória no cotidiano. Sentidos do cotidiano na memória. O *quotidiano* se mostra como um espaço significante a se refletir sobre os sentidos que permanecem e aqueles que estão silenciados, apagados, esquecidos. Corpo e silêncio, memória e esquecimento – liga de INjunções de sentidos necessários ao mo(vi)mento do sujeito no cotidiano, dando visibilidade ao contraste com o ANTI-herói, com o INcomum, com o INdiferente, seja explicitamente como silenciosamente. É por essas diferentes relações que o sujeito se significa, se CONTRAdiz. O cotidiano é mediato, é um pouco transbordando em discursividades do adjetivo, do proNome – outros nomes, formas de (não) apagar, de explicar o memorável (o conhecido) e o não-memorável (o desconhecido) juntos, perfeitOS(amente) inCorpo(s)rados aos/nos sentidos do cotidiano.

Dessa maneira, o cotidiano se expõe aos sentidos que (precisam) formula(r)m harmonia, então produzindo um determinado ângulo para o olhar, o memorável em ângulo no cotidiano. Mas o cotidiano não é só um canto, uma esquina, um ponto. São todos esses fragmentos de espaços em ângulos. Se, por um lado, estamos expostos aos sentidos do memorável, ao possível de o olhar apreender o que já faz sentido, por outro, somos continuamente mobilizados a mudar de ângulo, então afetados pela relação imbricada entre rememoração e esquecimento.

O cotidiano é janela para ver o outro, mas é também janela para o outro, é janela do outro. Somos tomados por um concerto de possíveis pelo (no) olhar também do outro. Somos todos, com o olhar expostos a diferentes ângulos, contadores, narradores para os possíveis caminhos da memória no cotidiano. Daí o que era silêncio se re-significa nesse jogo com o – olhar e o – (mudar de) ângulo que traz um outro canto, um outro lugar, uma outra data, uma outra cena, jogando possibilidades de sentidos, outras relações entre o particular e o alheio no cotidiano.

O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é um espaço de observação desses possíveis: corpo, caminho, (outras) cenas, (outras) histórias, silêncio, ruídos no quoti-

diano. De um ângulo a outro, o cotidiano no filme se mostra possível para o sujeito e para o sentido, sendo um espaço para pensarmos o mesmo (o comum) fazendo diferença. O cotidiano em muitos. Um outro em meio ao cotidiano. Nesse sentido, o que o nosso olhar apreende é um pouco que, fragmentado, dividido, chama a nossa atenção. Um pouco invisível que se torna visível pelo todo. Um em muitos. E, nesse caso, o que se percebe é que a relação com o que é visível (o memorável) e o que dá visibilidade (os desconhecidos) corporifica no filme relações tensas com o poder. Não há como estar fora do cotidiano, mas há como se sentir à parte estando dentro. Estar nele é sentir-se parte de um conflito *continuum*, regido por velhos e novos sentidos e práticas quotidianas em disputa.



Essa seqüência de imagens dá visibilidade, ao mesmo

tempo, ao memorável – que não desloca, jaz imóvel nos rostos de Freud e Picasso – e ao desconhecido que é, do mesmo modo, corpo transitando na modernidade e INcorporado (d)a modernidade com seus gestos, com seus movimentos. Essas imagens nos mostram esses atravessamentos de sentidos: o mesmo e o diferente que se metaforizam na relação com **os entulhos e a modernidade**, as **partes** e o **corpo**: da mão que trabalha *artesanamente* a corrente de energia – num mesmo gesto, mas numa relação com o cotidiano de forma diferente. Corpos muitos – uns em rostos, outros em suas partes – num ir e vir da engrenagem (do *continuum*) do cotidiano. O

quotidiano se abre para essa outra entrança em seus sentidos: reFluxo do corpo, do gesto, das linhas, da cor que textualizam transbordamentos no cotidiano do século XX. Os olhos abertos **na última imagem** funcionam como metáfora desse cotidiano que acompanha, em meio aos entulhos e à modernidade, os sentidos divergirem. Nesse transitar de sentidos, a interpretação fica exposta ao jogo entre a Reprodução (paráfrase) e a Ruptura (a polissemia), um *continuum* revolver de ângulos no cotidiano.

De um lado, a paráfrase significa que em todo dizer há sempre algo que se mantém: *falar diferente a mesma coisa é tornar possível o retorno do dizível*. Por outro, a polissemia joga com o equívoco, com a possibilidade de ruptura de processos de significação: *há sempre sentidos a dizer*. Em meio a esses processos, uma *tensão* se instala, deixando visível “o conflito entre o legítimo (o produto institucionalizado) e o que tem de se legitimar” nos diz Orlandi (1984, p.11), nos deixando ver que entre o “já dito” e o “que há a dizer” é que os sentidos e os sujeitos se *re-significam*.

V. MEMÓRIA, ESPAÇOS DE CONTRAPONTO ENTRE A TEXTUALIDADE E A DISCURSIVIDADE

Para a Análise do Discurso, o texto é a unidade de análise, é onde a formulação atualiza, textualiza a memória. Visto pela perspectiva do discurso – efeito de sentidos entre locutores –, o texto em si não se constitui *uno* (muito embora imaginariamente se organize enquanto unidade literal), mas como materialidade simbólica aberta a relações possíveis, significando numa inter-relação com outros textos (a *intertextualidade*), com suas condições de produção (sujeito e situação) e com uma exterioridade que lhe é constitutiva (o *interdiscurso*, a memória do dizer).

Deste modo, o analista, ao debruçar-se sobre o seu material, tem o texto como objeto de observação e, como objetivo da análise, a compreensão dele enquanto discurso. Nesse caso, tomamos o texto enquanto superfície lingüística que pode ser observada não somente sob a perspectiva do verbal, mas também estendemos a noção de texto às linguagens não-verbais, vindo em “suas relações aspectos instigantes do funcionamento do dizer” (Orlandi, 2001:10). Logo, o texto é um espaço simbólico de possíveis da interpretação e de deslize do olhar que irrompem, dando visibilidade ao processo de *textuali(dade)*zação do discurso em texto. Esse processo de *textuali(dade)*zação do discurso em texto se faz sempre com falhas, uma vez que a própria *discursividade* se coloca no entremeio da relação língua (sujeita à falha) na (contradição da) história. Daí dizer que é constitutivo do discurso a falha, o equívoco e, que por sua vez, é no texto (naquilo que está formulado) que esta equivocidade ecoa, ecoa... Isto é, significa que, nos domínios do *intradiscurso*, pulsam vestígios deste eco: falhas, equívoco produzindo seus sentidos. Dessa maneira, observar o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” enquanto superfície lingüística é ver insurgir sentidos que, unívocos, ao mesmo tempo, se significam em dispersão.

Em “Texto e autoria” (2006) Suzy Lagazzi nos diz que a relação simbólica do sujeito com nossa sociedade se faz sob a “injunção de textualizar”: “não podemos não significar” (p. 99). Contudo, em nosso entendimento, há uma injunção ao sujeito de textualizar em *palavras* porque assim se marca a autenticidade do dizer de um indivíduo e não outro. E o não-falar se confunde ao vazio de sentidos momentâneo nas conversas quotidianas e que, se significando de tal forma, corrobora para a coesão quotidiana em que tudo tem de fazer sentido, com ou sem palavras (Orlandi, 1992:32). Contudo, pelo olhar do discurso, o silêncio atravessa as palavras, rasgando-as. Daí mo-

bilizarmos sentidos que, repercutidos em silêncio, fissuram a interpretação, são eco que funciona, posto a contradição histórica e o equívoco da linguagem, dando corpo à resistência do sujeito para significar outros sentidos possíveis.

Ao tomarmos *a relação do cotidiano em confluência com a memória* em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, compreendemos que esse cotidiano demanda sempre uma injunção de dizeres, de re-memorações para significá-lo, na transparência, organizado, coerente, sem possibilidade de falha. Mas nem tudo (pode ser) é re-memorado e dizeres materialmente dispersos reclamam sentidos quotidianamente. E o que nos afeta é a relação de *concomitância* de reconhecidos e desconhecidos com suas histórias que se emaranham no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Essa narrativa fílmica trabalha de forma a apagar diferenças, ou melhor, conhecidos e desconhecidos convivem nos mesmos ambientes numa relação de concomitância. Mas, ao mesmo tempo em que essa narrativa costura, trabalhando uma coerência no olhar, ela desestabiliza esse olhar: nesses espaços de concomitância do cotidiano, há *umuitos*, que juntos também estão (significando outros sentidos) separados, como se pode observar nas seqüências de imagens abaixo:



Esse conflito de sentidos se dá pela própria conjunção de materialidades heterogêneas que a tessitura desse documentário expõe em nosso olhar, uma vez que imagem, letra e musicalidade, do mesmo modo que trabalham em conjunto para uma interpretação dos sentidos, também significam, em suas particularidades, sendo observadas numa relação de metonímia – de partes (materialidades) que jogam com outras partes (materialidades) – e, assim, expõem a interpretação ao equívoco, numa demanda constante no filme. Dirá Pêcheux que é por estar na língua, sujeita à falha, inscrita na contradição da história, que todo dizer é suscetível de ser outro. É essa possibilidade mesma, de deslize próprio da ordem do simbólico, que reivindicamos para o trabalho com as diferentes materialidades configuradas na tessitura do documentário. Letra, imagem, musicalidade...significantes (na história) num tecer de caminhos em relação à memória.

Nesse gesto de interpretação, de observação do texto, cabe ao analista percorrer pelos vestígios ideológicos que se desenham nas formulações. Vestígios que produzem a *textualidade* do discurso em texto. De outra forma, cabe ao analista buscar pela *discursividade* – inscrição dos efeitos materiais da língua exposta ao equívoco na história – que cintila a variação, produzindo efeito na textualização do texto. A partir da noção de *variação* trabalhada por Eni Orlandi (2001), que diz que o texto é atravessado por sentidos outros, que outros textos pulsam em suas margens, compreende-se então a possibilidade de movimento no corpo do texto: do construto imaginário – um sentido se abrir para outros olhares possíveis na materialidade textual. Essa *variação*, pulsante no corpo do texto, é que possibilita ao analista chegar aos funcionamentos discursivos, explicitando os modos de constituição dos sujeitos e dos sentidos. De tal modo que compreender a variação que percorre os desenhos do texto é buscar, conforme Orlandi, a(s) relação(ões) que o permeia(m), fazendo intervir a tensão entre completude e incompletude. É compreender que há sempre outros textos nos quais ele desponta, como há outros para os quais ele aponta; há sempre um jogo de paráfrases que dão visibilidade a outros possíveis sentidos.

Daí a heterogeneidade do texto – corpo lingüístico que se apresenta ao analista “como manifestação material do discurso”, nos dizeres de Orlandi (2001, p.89). Este um espaço simbólico que dá visibilidade ao *entrecruzamento* de várias posições de sujeito que correspondem a diversas formações discursivas: lugar em que o sujeito adquire identidade e o caráter de unidade do sentido. Dessa maneira, é imprescindível compreender a junção que se estabelece entre formação discursiva e a memória do dizer (o interdiscurso), uma vez que é na nessa relação que se revela, da parte do sujeito – de uma posição em dada situação –, aquilo que ele pode e o que ele deve

dizer. Logo, pensar os efeitos do interdiscurso (que determina as diferentes formações discursivas) na materialidade do texto é pensar que há uma historicidade a percorrer no texto, que não se relaciona com o olhar que recorta o texto nos *conteúdos da história* como se ela própria se refletisse nele, mas com o olhar que procura compreender como a materialidade textual produz sentidos, levando-se em conta a própria história que emerge do texto a partir das várias *formações discursivas* que transitam nele.

Sendo assim, não interessa à Análise de Discurso o texto enquanto materialidade empírica (começo, meio e fim), mas enquanto materialidade simbólica que lhe permite ter acesso ao discurso. Desse modo, cabe ao analista ater-se à relação tensa entre a formulação (atualidade) e a constituição (interdiscurso) que se desenrola na superfície do texto. Há um movimento *continuum* no texto que faz significar essa relação como fundamental para se compreender o jogo entre unidade e dispersão, entre paráfrase (o mesmo) e polissemia (o outro), outrossim, as formas de se dizer a memória.

Locus de estabilizações, a memória não é tecida apenas de sentidos já consolidados. Se assim o fosse, estaríamos condenados a repetir, repetir... sentidos imutáveis. O que não quer dizer que a repetição não abra espaços para deslocamentos. Os sentidos que circulam nesse movimento da repetição já produzem um efeito – a emergência de refletirmos sobre os sentidos que não estão na evidência; na possibilidade de o sentido ser mais que *um*. Desse modo, a conjunção do que se formula com o não formulável nos afeta em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. A memória que, formulada, circula, ilusoriamente solta, como sem ligações, como um novo que se instaura, é, na verdade, uma memória que se desprende de uma região interdiscursiva, da morada de todo dizer, mas que, ao desprender-se, cai no esquecimento. Ou melhor, é nos domínios do intradiscurso (da memória atualizada quotidianamente) que os sentidos repercutidos por pré-construídos se assentam, daí o efeito transparência (verdade) do dizer. Por assim dizer, a relação com o pré-construído se significa por meio de uma certeza de que tudo é rememorado. Desse modo, ao expor o intradiscurso a uma certa concretude, os pré-construídos trabalham imaginariamente a impossibilidade de se mobilizar/textualizar esquecimentos.

Paul Henry (Apud Pêcheux, 1988:99) chama de pré-construído aquilo que “remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado”. O que Pêcheux irá chamar de modalidade da *discrepância*. Isto é, o efeito de pré-construído é significado enquanto “modalidade da discrepância pela qual o indivíduo é inter-

pelado em sujeito... ao mesmo tempo em que é ‘sempre-já-sujeito’” (idem, p. 156). Para tanto, o pré-construído se coloca como elemento do interdiscurso, correspondendo ao “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que impõe a “realidade” e seu “sentido” por meio da universalidade: “aquilo que todo mundo sabe, isto é, aos conteúdos de pensamento do ‘sujeito universal’ suporte da identificação e àquilo que todo mundo, em uma ‘situação’ dada, pode ser e entender, sob a forma das evidências do ‘contexto situacional’” (ibidem, p. 171).

No entanto, entendemos que, ao mesmo em que os dizeres no *intradiscurso* (as cenas, os escritos, a musicalidade no documentário) se mostram como memória entecida por pré-construídos que sustentam significados como verdades universais (dando a ilusão de que os sentidos só podem ser esses e não outros), eles se significam também em nosso olhar enquanto fragmentos de uma(s) memória(s). São fragmentos que suscitam, em nosso entendimento, um trabalho de *com(o)por*, inseparavelmente, a rememoração ao esquecimento – relação que mobiliza outros sentidos, deixando intervir o que *está posto fora*, o que é silêncio significante no fio do discurso.

O intradiscurso é compreendido pela perspectiva discursiva enquanto *seqüência lingüística específica* que se entretete no *eixo horizontal*, sendo da ordem da enunciação. Com outras palavras, é um tecido de dizeres que se recortam do interdiscurso (da memória do dizer) que, esquecidos pelo sujeito, retornam como já-dito, em forma de pré-construídos, produzindo o efeito referencial – como sentidos que pré-existissem no sujeito. Contudo, o intradiscurso se significa inseparavelmente com o interdiscurso que é da ordem da constituição, do enunciado, da *verticalidade*. Se não fosse possível essa relação, os sentidos seriam sempre os mesmos, não haveria possibilidade de um novo. Daí dizer que o interdiscurso atravessa o intradiscurso, ou melhor, se, pelo intradiscurso o sujeito intervém no repetível, entretanto, é o interdiscurso que irá movimentar “os deslocamentos das fronteiras da formação discursiva, incorporando os elementos pré-construídos (efeitos do já-dito)” (Orlandi, 1992, p. 90), produzindo eventualmente, conforme Courtine, o apagamento, o esquecimento, e mesmo a denegação” (Apud Orlandi, 2001b:11). Logo, se pelo interdiscurso o que dizemos faz sentido, é na formulação (no intradiscurso) que a linguagem se movimenta, que a memória se atualiza, se textualiza. Sendo assim, essa relação intrínseca da/do constituição/ interdiscurso com a,o formulação/ intradiscurso, é que faz transbordar num *continuum* outras relações com o dizer da memória.

Com outras palavras, compreendemos o interdiscurso – essa memória que torna possível todo dizer, como memória que estilhaça sentidos de dentro pra fora – (de fora) – dentro. Através

vessando o intradiscurso, entendemos os efeitos do interdiscurso como *rememoração – fragmentos de, partes em relação a*. Rememorar do “lat. Rememorare” que significa “Rememorar” do “Antiq. v. lembrar” é, também, “re + membro + ar – tornar a reunir o que estava desmembrado”⁴⁵. Sentidos de uma expressão e outra que nos confundem, produzindo a ilusão de que *rememorar* e *rememorar* são indistinguíveis.

Entendemos que esse duo significa sentidos que se entremelam, no entanto, produzindo a diferença. REmemorar não é só reprodução, ou melhor, não é *trazer a memória* sempre do mesmo modo, é gesto que mobiliza “trazer à memória”⁴⁶ um(ns) sentido(s) outro(s). De outra forma, REmembrar é trazer sentidos não-visíveis, isto é, trazer o não-visível que se torna visível pelo trabalho do analista em confrontar o dito com o não-dito. Discursivamente, vemos aí uma relação significativa que nos dá a possibilidade de trabalhar, compreender os desenhos móveis do dizer: o que é não-visível, mas que se significa irremediavelmente na relação com a língua, pois se a memória está sujeita a incompletude é porque *rememorar* (relacionar o dito com o não - dito) implica em *recompôr* sentidos.

Certeau (1990, op.cit) nos diz que a memória é feita de *fragmentos*. Ela é ainda, conforme esse autor, “um detalhe, muitos detalhes (...). Cada uma delas, quando se destaca tecida de sombra, é relativa a um conjunto que lhe falta. Brilha como uma *metonímia* em relação a esse todo” (p.164). Pelo discurso, procuramos nesses *detalhes metonímicos* (com o que é (está à) parte no cotidiano) um outro modo (também possível) de pensar o sujeito e sentidos que significam memórias sujeitas à re-significação.

Dessa maneira, em sua relação com o cotidiano, a memória não é só repetir, repetir...Ela também é entecida de esperas, suspensões, equívocos e contradições, o que produz efeitos na materialidade específica do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, o que significa dizer que essas diferentes formas de movimentar a memória incidem em sentidos que, ao mesmo tempo, são postos/ formulados/ re-memorados e de outros que, repelidos/ não-formulados/ esquecidos, repercutem em silêncio re-clamando outros gestos do olhar.

⁴⁵ Expressões extraídas do verbete *rememorar* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

⁴⁶ Expressões extraídas do verbete *rememorar* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

Um re-corte no simbólico

A Análise de Discurso, cujo objeto é o discurso, é compreendida como uma disciplina que se faz no “entremeio”, sendo constituída por uma relação entre o materialismo histórico, a lingüística e a psicanálise. Fazendo trabalhar a interpretação, ela vai interrogar permanentemente a lingüística e as ciências sociais: a primeira, por pensar a língua, mas excluir o que é histórico-social; e a segunda, por desconsiderar a língua em sua materialidade.

De tal modo, a Análise de Discurso “desterritorializa” os conceitos ligados às teorias da linguagem e da ideologia, proporcionando deslocamentos: do *sujeito* – descentrado, afetado no inconsciente pelo real da língua e pelo real da história; da *língua* – na sua opacidade (não-transparência), sendo constituída pelo impossível de tudo ser dito e da *história* – em sua contradição com seu real afetado pelo simbólico.

Daí dizer, que pela perspectiva do discurso, abandona-se uma análise conteudista – que engessa a linguagem numa única interpretação, imprimindo à materialidade fílmica um caráter literal (cristalizando o significado sem que haja pontos de *fuga* e de *saída* para outros sentidos) – em prol de uma análise determinada por condições de produção e que busca entender o *discurso* como uma relação tensa entre paráfrase e polissemia.

Discursivamente, trabalhamos com as “formas materiais” da linguagem, tomando-nas, conforme Orlandi, na junção “forma e conteúdo” (1996, p. 35 e 45, respectivamente). Um gesto que, segundo a autora, compreende o repetível ao nível do discurso como sendo “*histórico* e não formal” (p.29, grifo nosso), o que coloca a Análise de Discurso em lugar de oposição às demais disciplinas da esfera da Lingüística e da Semiologia, no que se refere ao entendimento da definição de linguagem e do processo de significação.

Ao centrarmos o olhar nos documentários, compreendemos que sua espessura *re-*clama um trabalho para com diferentes materialidades da linguagem, para outras formas de o discurso se corporificar. Uma relação simbólica que é marcada por significantes que se constituem e significam em suas *particularidades* e como partes em conjunção, deixando intervir sentidos de heterogeneidade no tecido fílmico: movimentos da cor, *desaceleração* da imagem, o abre e fecha da pontuação, alterações da musicalidade, *zoom*, *close* da cena na imagem, reclamando inevitavelmente relações de sentidos com a memória.

Dessa maneira, o que se pode perceber no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” é que memórias são descritas pelo visual (imagens, palavras escritas) que, sem o vozear da fala, significam, pulsando nas cenas que recontam histórias de *umuitos*.

Memórias são delineadas pelo movimento (*zoom in*, *zoom out*, *close*) da câmera.

Memórias são entoadas pela sonoridade poética da musicalidade de Win Mertens.

Memórias que em flashes e focos (se) destoam (n) o significante, movimentando o nosso olhar. Memórias que na ausência da voz do(s) narrador(es) significam um falar sem palavras, um não falar que dá corpo à contradição. Pois que é nessa relação sem palavras que o desconhecido é ouvido, significa.

Orlandi, em seu “Efeitos do verbal sobre o não-verbal” (1995a), nos chama a atenção para a multiplicidade da linguagem, ou seja, para a possibilidade de “diferentes linguagens” (p.35) se significarem. De tal forma, segundo a autora, ao inclinarmos o olhar para o discurso nas suas diferentes formas de se corporificar, faz-se necessário entender seu funcionamento, levando em conta, nessas linguagens, o estatuto de *prática simbólica* e apontando o que há de constitutivo em seu(s) dizer(es) que a(s) define(m) em sua *especificidade*. Do contrário, ao sobrepor uma linguagem à outra, estamos desconsiderando a historicidade do sentido. Desta forma, conforme Pêcheux (1999:55), “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”.

Por assim dizer, observados pela perspectiva conteudista e interpretados pelo viés da palavra, a imagem, a música, por exemplo, além de terem o significado estancado à literalidade, estão sujeitas ao silenciamento (efeito ideológico de apagamento) no significante, e, conseqüentemente, da memória de sentidos que as constitui materialmente. É o que podemos entender nas formulações de Orlandi em seu estudo sobre o silêncio (1992, 1995), quando ela ressalta que, ao se ilustrar o silêncio por palavras, já não há mais silêncio, o que há é tradução. Logo, *deformação* do (de um outro) sentido em seu corpo significante. Uma *indistinção*, nos dizeres de Orlandi, das *diferenças* e da *especificidade* de cada uma das formas da linguagem, produzindo o apagamento da historicidade do sentido. Desse modo, “fazer valer a diferença entre linguagem e silêncio é fazer valer como constitutiva da própria significação a materialidade significante” (Orlandi, p. 37). Daí a multiplicidade da linguagem, sua relevância nos sentidos do sujeito, uma vez que é “no conjunto heteróclito das diferentes linguagens que o homem significa” (p.40), afirma a autora.

Em virtude disto, é pelo “olhar”, conforme Souza, que se interpreta a imagem (pela cor, pelo movimento da câmara) e não pela palavra; e o que resulta dessa interpretação, nos diz a autora, é a possibilidade de (outros textos) outras imagens, outras palavras suscitarem sentidos, justamente pelo caráter de incompletude inerente à linguagem. O que significa dizer, conforme Souza, que quando se “recorta pelo olhar” um dos elementos constitutivos de uma imagem, produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente; diferente do verbal, que quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa. Contudo, compreendemos que, no caso dos documentários, a letra não é só verbal, ela é também desenho com seus movimentos, cor, tamanhos diversos; e que nos afeta não só pelo viés da palavra, daí mobilizando redes de palavras, mas, também, pelo olhar que apreende esses significados tão característicos da imagem. O que se percebe é que, nesse caso, uma linguagem não *encobre* a outra, e sim trabalha os sentidos que *recobrem* uma a outra numa relação de contradição. Desta forma, concordamos com Lagazzi (2007, p. 02) quando afirma que “não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra (...), na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda”.

Por essas reflexões, salientamos a emergência de se refletir sobre a linguagem *sonora* que joga no cotidiano, de forma onomatopaica, sentidos históricos *continuamente*. Por vezes, é preciso estar mudo de imagens e de palavras para se compreender os efeitos de sentidos do som, da música. O som do apito do guarda que nos coloca numa posição de mobilizar trajetos. O tique-taque do relógio que pulsa, pulsa... nossos enfrentamentos da ordem do dia. Ruídos, vibrações, rumorejos que significam, muitas vezes, a organização de um determinado lugar e que não deixam também de significar em sua desorganização no cotidiano. Em *As teorias dos cineastas* (2004, p.24), Jacques Aumont descreve, entre outros, os conceitos de montagem estabelecidos pelo cineasta e crítico Sergei Eisenstein, cujo conceito de montagem tonal é, nos diz Aumont, “metaforicamente musical”, isto é, os planos a que Eisenstein chama de “fragmentos” são “montados visando obter relações de ‘sonoridade emocional’”. Por assim dizer, o que unifica esses fragmentos de um mesmo momento do filme é que eles suscitam no espectador o efeito “emocionalizar-se”, a “mesma emoção, a mesma tonalidade”, nos dizeres de Aumont, trabalhando, nesse sentido, a confiança do espectador para que o que está visualizado/ escutado repercuta enquanto verdade.

No artigo “Cinema e música”, Arthur Omar faz uma descrição dos efeitos da música no filme “Crônica de Ana Magdalena Bach”, de Ricardo Miranda. O autor explicita que, nesse filme, a música funciona como “sustentação do tempo do olhar”, ao contrário de filmes convencionais em que o “olhar segue o tempo da música” (p.272). Omar nos diz que, no primeiro caso, o espectador “olha a música”. Logo, os sentidos se conjugam num jogo de olhar e ouvir. No segundo caso, explica o autor, dificilmente a música “liberta o olho do espectador”. O que reafirma a discussão de Ismail Xavier (1977) quando diz que a música é uma forma de “tornar audível o que está sendo visto” (p.27). No entanto, compreendida dessa maneira, a música faz é silenciar outras interpretações para o que se vê/ouve.

Em se tratando do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, a musicalidade (de Win Mertens) nos afeta não como fundo musical, nem como complemento ou preenchendo vazios, pelo contrário, ela nos confunde em meio ao mosaico de imagens e de textos, na medida em que vai **ressaltando**, **s i l e n c i a n d o** e **apagando** sentidos no enredo, se juntando em nossa escuta como mais uma contadora, uma memória na narrativa. Dessa maneira, na tessitura desse documentário, junto às imagens e ao verbal, enquanto as cores e a letra vão tecendo cenas às imagens, uma paleta sonora entoa encadeamentos musicais que ora *acompanham*, ora *desacompanham* a narrativa visual. Do mesmo modo, essa paleta sonora traz uma relação de dramaticidade *na escuta* do espectador, contribuindo para produzir o efeito de autenticidade da narrativa *no olhar* desse espectador.

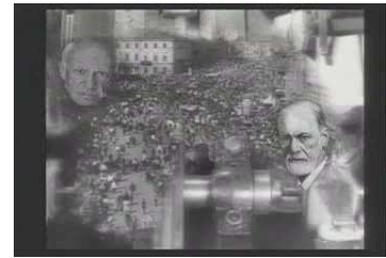
Em seu artigo “A Análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação” (2001), Tânia Clemente de Souza traz a noção de *policromia* como um funcionamento de análise, que trabalha a heterogeneidade da imagem passando por relações com operadores discursivos não-verbais (p.81): “a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc”, elementos que não só trabalham a “textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais”, explicita a autora. Nesse sentido, esses operadores discursivos são elementos visuais da imagem e que sustentam, segundo Souza, a noção de *policromia* como um funcionamento que possibilita diferentes interpretações do texto não-verbal. Diante disto, o analista, “ao se inscrever pelo viés da policromia, direciona e constrói o próprio olhar através dos gestos de interpretação” que são em si “efeitos metafóricos, deslizamentos de sentido, ordenados pela injunção do dizer” (p.81). Pela noção de policromia, explica a autora, abre-se a possibilidade de “entender os elementos visuais como operadores de discurso”, desvin-

culando-se aí o tratamento da imagem pelo verbal, bem como, de entender como funcionam os discursos sobre a imagem: “discursos que vêm corroborando para o mito da informação (evidência do sentido), aliado a outro mito – o da visibilidade (a transparência da imagem)” (p.93), nos dizeres de Souza. Esses mitos são criados, conforme outra autora, Renata Marcelle Lara Pimentel⁴⁷, pelos “‘aparelhos midiáticos’, e neles, produzindo uma limpeza (objetivação) comunicacional e também do acontecimento discursivo” (2008, p. 89).

Por outro lado, segundo Souza, uma imagem “não produz o visível, *torna-se visível* através de um trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar” (p.72, grifos nossos). Desse modo, o que se percebe é que o olhar fica exposto duplamente ao visual: pela *visibilidade*, no que se refere ao jogo da evidência do que (é) está visível e daí trazendo a relação com um transbordar de pré-construído, mas também pela *invisibilidade*, que joga com os outros sentidos também possíveis. É essa invisibilidade que entendemos, na formulação de Souza, que “torna-se visível”. É do trabalho de confrontar o dito com o não-dito que o analista chega a esse visível.

Entretanto, o que se pode observar nos documentários é que eles jogam com esses *mitos* aos quais se refere Souza, numa relação de contradição, pois trabalhando (uma memória-arquivo) um memorável como referência, percebemos que a referência também se expõe à interpretação de um olhar que a ficcionaliza, a observa sob um ângulo do acontecimento. É o que se pode compreender no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”: é pelo olhar que, acompanhando nas imagens e no jogo de paráfrases subseqüentes, os sentidos se dispersam, se contradizem; a interpretação se desestabiliza.

⁴⁷ **Versões de um ritual de linguagem telejornalístico.** Tese de doutorado, IEL/ UNICAMP, Campinas, SP, 2008.



A própria paráfrase “Pequenas histórias, grandes personagens. Pequenos personagens, grandes histórias”, no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, desata a possibilidade de se trabalhar pela oposição dessas relações, mas sim de se observar nelas que a relação do cotidiano com a memória não se faz somente pelo memorável, mas também por *umuito* que, desconhecido, sustenta esse memorável quotidianamente. Ou seja, não há grandes e pequenas histórias, não há pequenas e grandes personagens. Há o acontecimento que, sujeito a recortes, fragmentos, faz da memória incompleta, se completando num jogo com o olhar e a escuta, nas histórias de um e outro. Daí uma diversidade de narrativas de desconhecidos e reconhecidos que se compõem numa contradição, o tempo todo, neste documentário. Dessa maneira, há uma referência que se institui pelo memorável, mas uma referência que se precipita, acontecendo no cotidiano de *umuitos*. É o que podemos observar nas imagens que trazem um menino por quem as pessoas passam – ele é atravessado por tantos outros desconhecidos que não se afetam por sua espera. Seu rosto na espera imóvel por sair dali, sair das esquinas: margens do sujeito no espaço urbano ⁴⁸. Sua espera imóvel se explica por dizeres quotidianos que pregam, “quem espera no Senhor alcança a salvação”, uma referência memorável que passa pelo religioso, por Deus enquanto espera incondicional para qualquer mudança.

⁴⁸ Título da dissertação de mestrado de Carolina Padilha Fedatto em que a autora trabalha os modos de significação do sujeito na cidade, e, nesse sentido, ela recorta o espaço do cruzamento de ruas, as esquinas, semáforos, calçadas, sarjetas na relação com aqueles que passam e permanecem na rua: pedindo, trabalhando, brincando, divertindo.

Interessante observar que os indivíduos re-conhecidos e desconhecidos são tomados no todo do documentário enquanto *personagens* com suas *personalidades* em exposição e que, num jogo com o olhar, se *personificam* em memoráveis e anônimos. Na memória dicionarizada, a palavra “personagem” significa “cada um dos papéis que figuram numa peça teatral ou filme, e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz”, mas, também significa uma “pessoa notável, eminente, importante; *personalidade*”⁴⁹. Nesse sentido, há uma relação importante que se estabelece entre memorável e ficção, fato e história, entre personagem e personalidade. Personalidade⁵⁰ “não é só qualidade essencial de uma pessoa; identidade pessoal, aquilo que diferencia alguém de todos os demais”; mas, também significa “indivíduo notável por sua situação ou atividade social; celebridade”.

Dessa maneira, há também a possibilidade de se pensar nesses personagens do documentário enquanto verídicos, mas também fictícios, um jogo parafrástico essencial, nos dizeres de Lagazzi (2007), que, ao analisar no documentário *Tereza* os rostos “verídicos” dos presos, com suas histórias no presídio, discute a contradição que emana entre ficção / realidade: “um e outro ao mesmo tempo, um pouco de cada um, na contradição equívoca de uma sociedade que dicotomiza realidade e ficção, desconsiderando as formações imaginárias e a ideologia” (p.07). A autora traz a preposição “em” como elemento que mobiliza o olhar para um jogo de contradição: “o criminoso *na* personagem, o fato *na* história, a verdade *na* ficção, assim como a inversão: a personagem *no* criminoso, a história *no* fato, a ficção *na* verdade” (p. 08). Parafraseando essa autora, podemos pensar nas relações que o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” reclama: o desconhecido e o re-conhecido *na* personagem, suas histórias *na* memória, o cotidiano *na* memória, outrossim, a personagem *no* desconhecido e *no* re-conhecido, suas memórias *na* história, a memória no cotidiano. Nesse jogo parafrástico, os sentidos mobilizam o olhar para a divergência dessas noções, uma atravessando n(a) outra numa demanda constante de incompletude.

Diante dessas reflexões, o que se percebe é que a linguagem se expõe à multiplicidade do sentido. E como tanto os discursos quanto os interlocutores são históricos, os sentidos não podem ser únicos, nem estanques. Variam segundo a história de cada sujeito-intérprete no material de análise. Desse modo, também a interpretação está sujeita a movimento. Não há uma única lei-

⁴⁹ Expressões extraídas do verbete *personagem* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

⁵⁰ Expressões extraídas do verbete *personalidade* no Dicionário Eletrônico Houaiss.

tura possível, nem tampouco a leitura mais “correta”. É uma interpretação dentre outras, ancorada principalmente no caráter de incompletude da linguagem, aquele que nos diz que textos e sujeitos são históricos e, que, por isso mesmo, o sentido pode vir a ser outro.

Do que se diz e do que não é dito formam-se redes de memórias (*as famílias parafrásticas*) que são mobilizadas pelo trabalho do analista de *relacionar, confrontar* o que está sendo dito com os não-ditos (também possíveis sentidos). Caminho que também encontra pouso na relação com a metáfora. Segundo Pêcheux (1983), as palavras não têm um sentido ligado a sua *literalidade*. O sentido (existe) se entretetece nas relações de metáfora, na transferência de sentidos – na ordem das formações discursivas que são seu lugar *historicamente* provisório. De acordo com a formação discursiva em que se (re)toma uma palavra ou expressão, há (sempre) o possível de o sentido ser outro. É o “efeito metafórico” (Pêcheux, 1969) que, proporcionando deslizos, produz efeitos na discursividade, movimentando a interpretação. De tal maneira que, em consequência, toda descrição “está 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” (Pêcheux, 1983:53).

Para tanto, não nos interessa *o que o documentário quer dizer, mas sim um seu funcionamento*. É, pois, levando em conta a materialidade da linguagem – a sua não-transparência – que reclamamos a necessidade por um “instrumento teórico” para se ter acesso a discursividade, para se trabalhar a *opacidade* do dizer, vendo aí a intervenção do *político*, do *ideológico* – dos fios que entretecem o funcionamento da linguagem: a inscrição da língua na história para que signifique.

A Análise de Discurso dispõe desse instrumento que é teórico e analítico. Considera que é na abertura do simbólico que outras formulações são possíveis de serem ditas, outrossim, é nesse espaço de abertura que mobilizamos a interpretação. A Análise de Discurso abre um espaço para teorizá-la, isto é, ela coloca a interpretação em questão. Dessa maneira, não nos detemos na interpretação, trabalhamos “seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação” (2001a, p. 26), compreendendo que não há o sentido, a interpretação, mas, sim um(ns) sentido(s), uma(s) interpretação(ões) mobilizados e possíveis pelo dispositivo teórico-analítico. Essas reflexões vão tomando corpo a partir do embate de dispositivos que norteiam toda a nossa análise. Trabalhamos analiticamente a distinção formulada por Orlandi (1996) entre o gesto de *interpretação do analista* – determinado pelo **dispositivo teórico e analítico**, e o gesto de *interpretação do sujeito* – determinado pelo **dispositivo ideológico**.

Quanto ao *dispositivo ideológico*, o sujeito se constitui na evidência. Ao se identificar com determinada formação discursiva (e não outra) ele se reconhece, tem a ilusão de ser a fonte do sentido. Mas nossas palavras falam com outras palavras, são viajantes, viajam pelos (nos) sentidos. Daí levarmos em conta a relação língua e história (o que compreende dizer isto e não aquilo, estar numa posição e não outra) e a exterioridade constitutiva de todo dizer: a linguagem numa relação com a memória discursiva (o interdiscurso), sendo est(e)a a possibilidade de todo sentido.

O *dispositivo teórico-analítico* permite ao analista um deslocamento, que ele trabalhe nas fronteiras das formações discursivas. É por estar no jogo da linguagem que o analista não deixa de estar afetado pela interpretação, pela história, pela ideologia, de tal modo que seu trabalho é remeter as marcas estruturantes da materialidade lingüística às suas condições de produção, para compreender o processo discursivo.

Por assim dizer, ao levarmos em consideração esses processos discursivos, podemos especificar e compreender os modos de constituição dos sujeitos e dos sentidos em questão. No entanto, para que coloquemos em prática a interpretação, há que se levar em conta percursos que tomam o texto em contraparte ao discurso. Partindo do princípio de que o discurso é o lugar da observação do contato entre a língua e a ideologia, o texto (o *documentário*) é o lugar material (som, letra, imagem... significantes) em que essa relação produz seus sentidos; logo, o (*documentário*) “texto é um objeto lingüístico-histórico” (Orlandi, 2001b: 88). Mas, como analistas do discurso, não nos cabe tomar o objeto empírico (o documentário) para reflexões, mas procurarmos a discursividade que o atravessa, construindo o objeto discursivo – um “objeto lingüisticamente desuperficializado”, nos dizeres de Orlandi (1978, 36).

O que permite que se desfaçam os efeitos da ilusão referencial, de que o que foi visualizado/ escutado só poderia ser colocado daquela forma e não outra, sendo constituído pelo esquecimento *nº2*. É no trabalho com as famílias parafrásticas que se tornam visíveis ao analista as *formações discursivas* em funcionamento, pela remissão das formulações às condições de produção do material em análise, o que *expõe* a relação língua e história, rompendo com o esquecimento *nº1* – ilusão de evidência do sujeito. A partir do objeto discursivo, o analista procura relacionar as diferentes *formações discursivas* com as *formações ideológicas* que conduzem essas relações, ou seja, compreender como um objeto simbólico produz sentidos.

Sendo assim, trabalhar a linguagem em confronto com os sentidos do cotidiano permite que aprofundemos o funcionamento da memória nesse lugar simbólico que é o cotidiano.

Propomos aprofundar memórias discursivas em que irrompem situações de desorganização no filme: a língua (também o des-fechar da pontuação); a imagem (também o eCOntorno da cor); a música (também o silêncio). Situações que dão visibilidade a vestígios do “estar fora do discurso”, nas formulações de Orlandi (2004, p.63).

Como a memória significa, desestabiliza os sentidos que metonimicamente e metaforicamente *vão se* – (tornam-se) – *corpo(s)rificando* enquanto práticas quotidianas em disputa? Não há como não se sentir parte do quotidiano mesmo estando à parte. Para tanto, procuramos por rastros que nos apontem deslizamentos nas relações sociais no quotidiano. Esse *deslize* próprio da ordem do simbólico é o lugar para o nosso *debruçar*, para o trabalho com materialidades diferentes (verbal, imagem e som) – heterogeneidade e composição na corporeidade do quotidiano.

Documentarquivo io

Compreender materialidades (imagens, escritos, cenas...) enquanto *registro histórico* nos remete aos domínios do **arquivo** e, igualmente, às curvas de um espaço onde se contém a **memória**. O filósofo Jacques Derrida em seu *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001) nos diz que não há arquivo “sem o espaço instituído de um lugar de impressão” (p. 08). O que o leva a se perguntar no que se “transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo” (p.08). Em nosso entendimento, esse lugar de impressão que é um espaço-referência é que corporifica em sentidos esse arquivo. E é essa relação do lugar de abrigo, de morada do arquivo que nos é significante. Para Derrida a noção de arquivo suscita relações de conflitos e se dão de forma contraditória, pois que em grego arquivo é *arkheion*, a casa, o domicílio, o endereço “dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (grifos do autor, p.12). Os *arcontes* eram publicamente reconhecidos por sua autoridade, de modo que em seu lar, “nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional)” é que eram depositados os documentos oficiais. Conforme Derrida, além de serem responsáveis pela “segurança física do depósito e do suporte”, os *arcontes* tinham “o poder de *interpretar* os arquivos” (p.13, grifos do autor).

Esses documentos, segundo o autor, “diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei” (p.13). Por assim dizer, continua Derrida, para serem “guardados, na jurisdição

desse *dizer a lei* (grifo do autor) eram necessários ao mesmo tempo um *guardião* e uma *localização*” (p. 13, grifos nossos). Nesse sentido, a morada, este lugar “onde se de-moravam” (p.13) marca, conforme Derrida, a passagem “institucional do privado ao público, o que não necessariamente quer dizer do “secreto ao não-secreto” (p.13). Isto, pois, o princípio *arcôntico* do arquivo é também de *consignação*, de *reunião*, nos dizeres de Derrida. Ou melhor, não pode haver segredo, o que traria *dissociação*. A casa no princípio arcontico é morada da lei, e nesse sentido, o arquivo, nos diz Derrida, tem “força de lei, de uma lei que é a da casa, da casa como lugar, domicílio, família, *instituição*” (grifo nosso).

De uma perspectiva discursiva, Mariani define em seu “Discurso e Instituição: imprensa” (1999:51), a *instituição* como “fruto de longos processos históricos durante os quais ocorre a sedimentação de determinados sentidos concomitantemente à legitimação de práticas ou condutas sociais. São práticas discursivas que se legitimaram e institucionalizaram, ao mesmo tempo em que organizaram direções de sentidos e formas de agir no todo social”. Nesse caso, quando Derrida explicita que a casa de Freud é transformada em museu, o que ocorre é que ela desloca metaforicamente para esse outro espaço uma memória já legitimada, então o museu como um espaço de força da lei, o museu enquanto lei, um espaço institucional(izado). De tal modo que, se podemos considerar que a casa é um lugar particular e o museu um lugar público, mas que abriga materiais particulares, podemos pensar nessa memória institucional que a casa evoca significando, no museu, numa relação de contradição. Isto é, o limite entre público e privado não são tão (de)limitados assim. Nos dizeres de Derrida, há uma necessidade do arquivo de consignar/reunir documentos na transparência, e daí não há permissão para o secreto, mas, ao mesmo tempo, esses documentos podem ser interpretados, como os arcônticos assim o faziam. O que nos permite dizer que é então possível de o próprio arquivo estar sujeito ao secreto, logo, há sentidos em segredo que não podem vir à tona. É possível que, nesses espaços-arquivos em que todos os documentos (se) “(de)moram” lado-a-lado, um (s) sentido(s) possa(m) estar em evidência e outro(s) silenciado(s).

Dessa maneira, refletimos sobre os documentários que, em sua materialidade, jogam com os sentidos do arquivo, pois este, por sua vez, dando corpo às metáforas institucionais, sustenta uma verdade como lei, como legítima, desconsiderando a própria memória do acontecimento. Onice Payer, em *Memória da língua: imigração e nacionalidade* (2006, p.166), chama-nos a atenção para o arquivo tomado como “lugar de registro da memória ligado ao apagamento”. Em nosso entendimento, um apagamento que ensurdece momentos, cenas, dizeres... para que outros

possam ser ditos, rememorados e comemorados. É um apagamento que, ao ensurdecer os rastros destes outros possíveis, também expõe o sentido ao silenciamento. A autora nos diz que, para Robin (1995, p.214), esse silenciamento se dá, pois que “... não se pode conservar tudo. Se em princípio tudo pode ser registrado em arquivos, arquivar é na verdade uma forma de esquecer. Conserva-se para não se ter de lembrar, coloca-se no depósito”.

Mas por que conservar o que se quer esquecer? Se os arquivos são “lugares de memória” como diz Pierre Nora (1993) ou um espaço para se pensar (n)os “silêncios da história” como nos diz Le Goff (1992) então o próprio arquivo produz o equívoco. Diante destas reflexões, entendemos que os sentidos de arquivo se *confundem* com a nossa própria necessidade humana de termos lugares para guardar nossos badulaques, nossas pequenas memórias e, por outro lado, também se *fundem* a uma necessidade histórica de conservar o passado memorável do desgaste do tempo. O que significa dizer que, se arquivar é esquecer, arquivamos também para rememorar. Nesse percurso, fica um esquecimento que paralisa, que silencia a memória do outro, mas que também produz evidência, que realça o que (há para) se intui(r) como memorável.

Todas essas reflexões concernem, em nosso entendimento, à leitura que se faz da materialidade dos documentários, isto é, eles se entretecem nesses sentidos tão próprios à formulação de arquivo. Por trazerem em suas tramas uma relação com a memória institucionalizada, um diálogo com o discurso documental, então se mostram, ilusoriamente, enquanto um documento fílmico tramado de autenticidade. Isto, se o observamos enquanto materialidade marcada pelas trilhas, pelas digitais (o olhar social) do documentarista que se coloca enquanto posição discursiva no filme. Logo, o que está sendo dito, visualizado, escutado, enfim, essa memória intradiscursiva, produz no espectador o efeito de que os acontecimentos são aqueles e (pronto!) não outros. Por outro lado, pensamos nas formulações do crítico de cinema John Kreidl quando diz que *é da própria constituição do tecido fílmico o deslocamento do olhar*:

“Pergunta: Você diz que a vida não se encontra na tela, mas sim entre a tela e o espectador. O que você quer dizer com isso?

Resposta: O filme não se encontra na tela. A palavra filme (*movie*) vem do movimento. O filme (*movie*) é o movente, é o que se move; é o movimento da realidade para a tela e da tela pra a realidade”⁵¹.

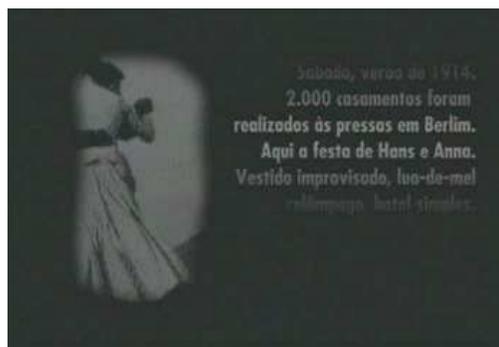
⁵¹ Trecho extraído do artigo “Metáfora da prostituição: Godard e as mulheres entre a tela e o espectador”, de Denis Derman, Revista Imagens, nº 06, Unicamp, p.91.

O que se compreende destas formulações é um *olhar* que não é apenas *intransitivo*, é também *movente*, ele interpreta, ele desliza, ele re(a)preende o sentido, ele é *intervalo* de sentidos para a narrativa fílmica, uma vez que um filme nos toca como espectadores, dependendo do momento que o assistimos, de forma diferente. Isto devido aos (outros) pontos de entrada para a sua trama, o que torna possível fazer uma *releitura* de sua tessitura fílmica. Logo, não há realidade, não há ficção, o que há são *versões*⁵² se abrindo em contradições que desestabilizam a interpretação. Mas há sentidos silenciados, apagados – uma opacidade que, de uma perspectiva discursiva, é mobilizada pelo olhar do analista que considera, nessa relação com a transparência, o *não-dito*; e que, para torná-lo visível, o analista precisa confrontar esses possíveis outros, não-formulados, com o que é formulado, que serão significantes para a produção dos sentidos.

Diante destas relações, o modo como o tecido fílmico do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” se textualiza nos afeta especialmente: são diferentes materialidades que surgem em quadro em que cenas e dizeres recortam em janelas outras cenas, outros dizeres, deixando intervir relações com outros quadros, visualmente. São sentidos também produzidos pelo *zoom in* e *zoom out* da câmera, que detêm e expande a cena na imagem, abrindo-se para outras relações, dando visibilidade ao efeito de *quadro-janela*.

A respeito da noção de quadro, André Bazin em seu famoso artigo “Pintura e cinema”

(1951), diferencia o *quadro-pictórico* do *quadro-fílmico* e assim ele os define: o quadro fílmico é *centrífugo*, o quadro pictórico é *centrípeto* (pg. 172-177). O **quadro fílmico**, explica Jacques Aumont, em seu *O olho interminável (cinema e pintura)* (2004, p.111), “leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, (...) a ficcionalização do não-visto”, ao contrário do **quadro pictórico** que “fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria

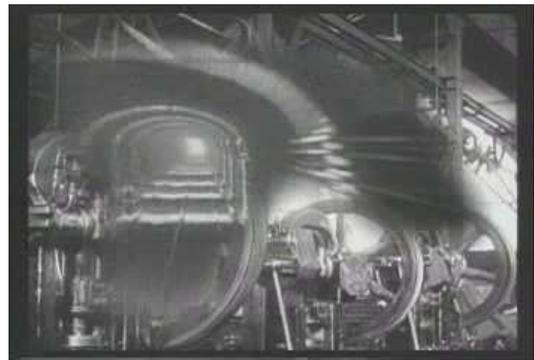


⁵² Pela perspectiva do discurso, trabalhamos as diferentes possibilidades de formulação como *versões*. Nos dizeres de Eni Orlandi, “a textualização do discurso se faz com falhas, ou seja, distintas formulações que se textualizam (...) as versões não são defeitos, mas o impossível da unidade” (2001b, p.94).

matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior”. Em *A estética do filme* (1995, p.24), Aumont recorda uma formulação de André Bazin, “janela aberta para o mundo: se, como uma janela, o quadro revela um fragmento de mundo (imaginário), por que o último deveria deter-se nas bordas do quadro?” Sobre essas definições de Bazin, como explicita Aumont, (2004, p.120), *há uma relação de quadro-limite e quadro-janela que é fundamental para a interpretação.*

Desse modo, o próprio movimento das imagens, a possibilidade de dispersão do olhar no tecido fílmico, trabalhando o fora (o não-formulável) que significa dentro, é que se produz uma demanda por incompletude. É o “espaço cinematográfico” compreendido por Ismail Xavier (1997, p.03) em que a imagem (o dizer) remete ao limite e que também “aponta para um espaço contíguo não-visível”. Dessa maneira, nos dizeres de Aumont (2004, p.136), “o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui”. O que nos permite compreender que tanto o *quadro* quanto a *janela* remetem a um fora que lhe é constitutivo. É *borda* (limite) mas também *transbordamento*, isto é, o quadro em suas bordas não é só limite, mas um espaço *entre* uma memória aqui e uma exterioridade constitutiva de todo dizer – e a janela se mostra enquanto efeito-abertura dessa memória, nos domínios do quadro fílmico.

Por conseguinte, essa relação de quadro-janela traz também como efeito um confronto entre realidade e ficção. Isto, pois, em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, há uma multiplicidade de significados visuais, sonoros e verbais que, trabalhando numa composição em mo-



vimento, do mesmo modo que coopera para o efeito-realidade daquilo que é visto/ouvido, também produz *obsolescências*, dispersão dos sentidos. Dessa maneira, se a evidência é necessária para que os efeitos de realidade repercutam no espectador, é também necessário ver-se que, discursivamente, os documentários dão visibilidade a funcionamentos da linguagem e, por isto, estão produzindo efeitos por estarem no jogo indissolúvel da língua (sujeita à falha) na história (em sua contradição). Daí dizermos que esse duo língua-história joga com a incompletude no tecido fílmico.

Sendo assim, consideramos que o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” não tem o objetivo de ser documental, ou seja, de contar a história oficial em seus pormenores. Isto é, mais do que uma história linear temporal, “Nós que aqui estamos por vós esperamos” dá visibilidade a uma história que segue uma temporalidade que é discursiva. De outra forma, o fluxo discursivo do documentário é sim pautado no vaivém de episódios da história, dialoga com a memória oficial, com rostos e histórias já conhecidas, mas que seguem trançados ao emaranhado de histórias desconhecidas do indivíduo comum. Todas estas relações vão produzindo instabilidade na leitura do que é exposto: o olhar **re**-conhece uns, mas **des**conhece muitos, e, se, por um lado, produz um *reconhecimento* que dá corpo ao memorável, por outro, desconhecendo, mobiliza relações com o anônimo. Por essas relações, o olhar é incitado o tempo todo, no documentário, por uma “realidade” que é atravessada por sentidos *ficcionais*. E é essa relação de verdade e não-verdade que desestabiliza a interpretação.

Em *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (2004), Elinaldo Teixeira nos lembra que os documentários muitas vezes “foram codificados enquanto um domínio dos mais propícios à manifestação ‘da vida como ela é’” (13 e 15, respectivamente). Entretanto, no pós-guerra, com o cinema neo-realista, “a ficção reclamou pra si as premissas do documentário”. Tempos de mudança, pois o que estava em jogo, segundo o autor, não era mais a *oposição* entre ficção e realidade e sim “mudanças nos domínios do narrativo que alteraram por completo essa relação”. Vale a pena trazer a discussão do autor:

“Se o caso não chega a ser de confusão entre realidade e ficção, o que há é um jogo cada vez mais labiríntico de ‘indiscernibilidade’ de ambas; e isto porque nem uma nem outra consegue mais, por si só, dar conta das virtualidades de sentidos que extravasam dos temas...” (p.18).

Por essas reflexões, em nossas análises, não tomamos a relação dicotômica entre ficção e realidade. Pensamos o duo ficção/realidade como uma relação de *transbordamento*, na qual os seus efeitos deixam intervir estabilizações e deslocamentos na tessitura fílmica. Dicotomizar só traria como efeito o *consenso do gênero* que ata a tessitura fílmica a uma *fôrma*: a categorização. O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” se constitui pela falta significativa da voz do narrador, pela ausência de depoimentos orais, pelo jogo conflitante entre o que é visível e o que é não-visível, pelas relações de intertextualidade e de uma memória exterior que joga efeitos de fora dentro do enredo fílmico. Todas essas particularidades desse documentário produzem *desconcerto* à noção de gênero. Se um filme foge as rédeas da fôrma, então se concebe um outro gesso?

Tomamos o conceito de “forma-documentário”, formulado por Elinaldo Teixeira (op.cit), como um modo de deslocar, portanto, pensar o *inconstante*, o *móvel* não como efeitos mas enquanto constitui(d)vos pel(d)a *forma*. Em nosso entendimento, pensar (pel)a *forma-documentário* significa estar no jogo do significante. É onde irrompe a heterogeneidade jogando InCompleto, DesContinuidade, Inautenticidade nas tramas do tecido fílmico. Como compreender os sentidos nessa dispersão? Significando o enredo fílmico numa *relação a*, compreendemos que essa memória intradiscursiva (formulada) do filme é passível de desestabilização sempre, pois que há sempre uma memória que ecoa noutro lugar.

A respeito destas questões, *ficção e realidade*, tomamos o artigo “Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual” (1998), de José Luis Fecé, cujas noções de “realismo” e de “realidade” são tomadas enquanto *efeitos de realidade*. A compreensão destes efeitos se dá, pois, quotidianamente somos afetados, explicita Fecé, pela “pretendida ‘transparência’ da imagem em movimento”, especialmente quando, em virtude da transmissão direta, “o espectador pode ‘assistir’, como testemunha e sem mediação alguma, a qualquer acontecimento que se produza no planeta”, conclui o autor. Atravessado por essas relações, Fecé afirma que o cinema nasceu “na forma documental”. Isto é, na vontade de reproduzir a realidade, cineastas como os irmãos Lumière, segundo o autor, eram artistas, criadores de efeitos de realidade, uma vez que as imagens de Lumière tocavam o espectador pelas minúcias, pela diversidade de detalhes: “a perfeição com que se percebe o vento agitando as folhas das árvores, o fumo, os reflexos e, sobretudo, o movimento”, como descreve Fecé. De certa forma, essa perfeição, esse movimento, essas minúcias, esses detalhes a que o autor salienta nas imagens dos irmãos

Lumière e que também afrontam nosso olhar em “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, mobilizando relações com corpos e rostos verídicos, é que se metaforizam em efeito de realidade. Por outro lado, o autor expõe que os efeitos de realidade “coexistem com efeitos de ficção” (...). Ou melhor, “o cinema não funciona completamente sobre a absoluta visibilidade, sobre a evidência da imagem”, pois que a realidade, conforme Fecé, é “uma construção política”, ou seja, é na relação com o poder que a realidade produz sentido.



Nessa seqüência visual (no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”), duas guerras, dois momentos distintos na história nos mobilizam para os efeitos de realidade e de ficção mencionados por Fécé: uma, a Guerra do Vietnã, a outra, a Guerra do Golfo. **As duas primeiras imagens**, partes de um corpo, corpo em partes, contrastam das outras imagens: um espaço é alvejado, liquidado e a fumaça joga, desse modo, com o apagamento, com as imagens (im)parciais deste acontecimento. Mas que efeitos repercutiram a Guerra do Vietnã e a Guerra do Golfo naqueles que as acompanharam? Fecé salienta que a guerra do Golfo foi a mais vista (pois a CNN estava ali para nos oferecer ao vivo a realidade do acontecido) e, ao mesmo tempo, a mais “opaca”, uma vez que, segun-

do ele, “as imagens eram selecionadas desde o Pentágono”. O autor aponta que, se, por um lado, a Guerra do Golfo seria considerada a “guerra do visual” (com mapas, diagramas, bombardeios semelhantes a de um vídeo game), por outro, a Guerra do Vietnã foi a da “imagem”: “imagens de corpos queimados, mutilados, destroçados”. Corpos que, segundo ele, produziram uma memória.

Orlandi nos lembra que se “às vezes, lembrar é resistir, às vezes, esquecer é que é resistir” (1988, p.107). Essa formulação nos mobiliza para o que se pode apreender da relação entre a Guerra do Vietnã e Guerra do Golfo. Isto é, em se tratando da Guerra do Golfo, apagando as marcas da tragédia, elimina-se a guerra enquanto instância da morte, e, então, abre-se um caminho para uma guerra que é rememorada pelo grandioso. Por outro lado, a respeito da Guerra do Vietnã, a repetibilidade das imagens, re-afirmando essa memória perpassada por uma tragicidade, permitiu que o acontecido caísse no esquecimento. Portanto, o que é trágico, o que incomoda, inelutavelmente, deve ser esquecido, uma vez que destoa, mancha, contradiz do memorável, ou melhor, “uma guerra sem corpos é uma guerra ‘limpa’”, como explicita Fecé. O que significa dizer que, se eliminando a imagem, se impede a memória, nos dizeres do autor, e por força de uma repetibilidade que, nesse caso, silencia, impedindo o trágico, dá visibilidade ao heróico.

Pêcheux, em seu “Papel da memória” (1999, p. 50), nos chama a atenção para a diferença entre o acontecimento que escapa à inscrição, não chegando a se inscrever – do acontecimento que é absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido. Remetida ao segundo caso, a Guerra do Golfo, cujas imagens adentravam nossas casas pelos jornais, pela tv, pelas conversas quotidianas, produziu o efeito-obsoloscência. Tanta visualidade r e p e t i d a desgastou o olhar para essas imagens, o que, de certa maneira, possibilitou o esquecimento. O que compreendemos é que não há a realidade da guerra do Golfo, mas, sim efeitos de realismo da guerra do Golfo. Na memória, essa guerra foi **absorvida, esquecida**. De outra forma, pensamos nos desconhecidos que, com suas histórias comuns, se emaranham às histórias conhecidas de célebres, no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Esse próprio *emaranhar* é significativo, pois que abre para a relação de *compartilhamento* de um acontecido, mas também de resistência por parte desses desconhecidos de *não caírem em esquecimento*. Daí pensar nos acontecimentos, dizeres, cenas... que escapam à inscrição, que não chegam a se inscrever e que significam outros nortes para o olhar.

Diante do que já foi mencionado, o que se observa é que a Guerra do Golfo foi sustentada por uma tecnologia que possibilitou, ilusoriamente, ao mundo o instantâneo do acontecimen-

to. Conforme Fecé, a transparência da imagem junto à confiança do espectador na tecnologia (no caso os mapas, os diagramas, o computador) é que deu visibilidade à realidade da Guerra do Golfo: *não há corpos, há tecnologia*. Num jogo com o olhar, a interpretação também fica exposta pelos efeitos dessas artimanhas da guerra a que o autor chama de “ficções do visível”. Estas proporcionam ao olhar a ilusão de que é possível ver tudo. Mas “as instituições”, nos lembra o autor, “selecionam e autorizam tudo aquilo suscetível de ser mostrado”. Desse modo, fica difícil separar a ficção da realidade, significando que os documentários também são mobilizados por essa memória que suscita atravessamentos, ou melhor, esse duo, ficção e realidade, se significa num imbricamento – não de forma dicotômica, como que uma apagando a outra – mas, de noções que se atravessam, produzindo nos documentários, lembrando Fecé, efeitos de realismo.

Por conseguinte, salientamos que esses efeitos de realismo se dão pelo próprio jogo com o olhar, na forma como ele é afetado. Interessante, para as nossas reflexões, é uma fala do fotógrafo Bresson a que Arthur Omar (1996) faz uso em seu artigo “Cinema e música” para falar dos mo(vi)mentos da expectativa: “quando você olha uma pessoa nos olhos, você não está vendo os olhos dessa pessoa, você está vendo o olhar dela, e, nesse olhar você fica suspenso” (p. 279). Nesse sentido, pensamos *no olhar* da câmera que possibilita um jogo de sentidos em *nosso olhar* de analista. No documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, o olhar da câmera é volátil, e, numa mostra desenfreada por detalhes, por minúcias que se metaforizam em fragmentos, repercute uma diversidade de ângulos para o acontecido. É a possibilidade de dispersão do olhar que os efeitos de realismo, a que Fecé discute, se dão ou não. Por outro lado, o analista, ao confrontar-se com esses efeitos de realismo, precisa observá-los enquanto ângulos que se desprendem na memória como sentidos também possíveis para o acontecimento.

Ao mesmo tempo, somos afetados pela cor que, em seus efeitos de *saturação, gradação, despigmentação, transparência e apagamento*, inunda de sentidos o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Na compreensão de Robert Bresson (Apud Gerard Betton, 1987, p.77) “um azul é um azul por si mesmo, mas se está ao lado de um verde ou de um vermelho, já não é mais o mesmo azul”. Desse modo, pensamos no branco ao lado do preto. Os dois apenas compõem o contraste da cor? Como significar esse contraste? No poema “Un coup de dés”, Um lance de dados, do escritor francês Stéphane Mallarmé, o branco da cor explode no *espaço* entre a letra. Que sentidos escorregam, deslizam desse branco em contraste com o preto da letra? Que sentidos o branco da cor mobiliza? Ausência de sentidos?

COMME SI

Une insinuation
au silence

dans quelque proche

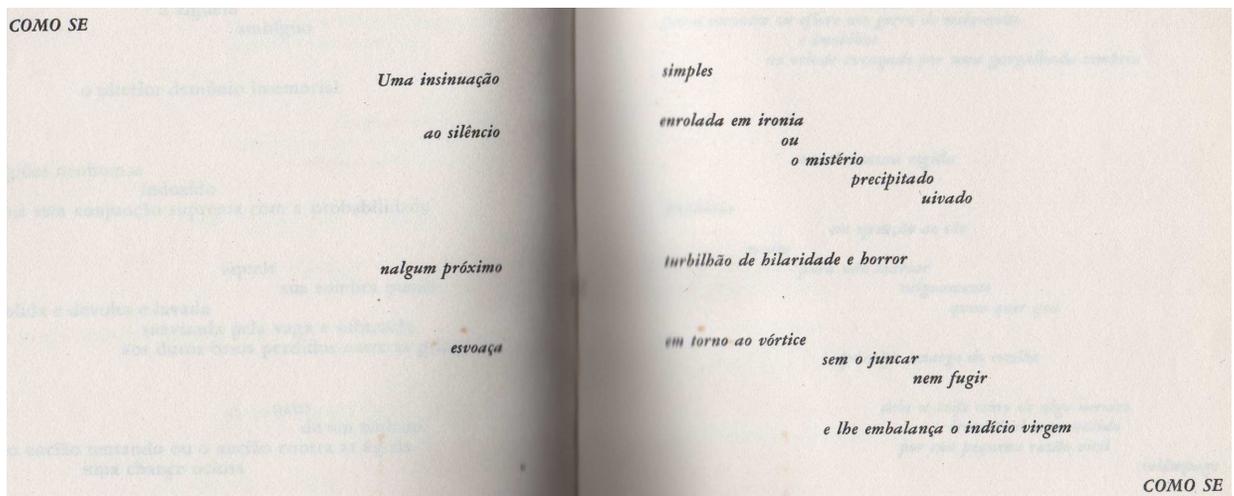
voltige

simple
enroulée avec ironie
ou
le mystère
précipité
hurlé

tourbillon d'hilarité et d'horreur

autour du gouffre
sans le joncher
ni fuir
et en berce la vierge indico

COMME SI



Estes são fragmentos do poema “Um coup de dés”. O que nos afeta aqui são os espaços entre a letra. Que espaço são estes? Intervalos em **branco** entre os bailados da letra **em preto**. Espaços em branco. **Vazios**? O branco no poema de Mallarmé explode na emergência do sentido. Ficam no visual o embate entre o formulado da letra em preto e o não-dito no espaço em branco. Branco-silêncio, branco-ruptura, branco-opacidade, espaço polissêmico no poema. A.Manguel (2001) nos diz que “ao contrário de uma superfície colorida, um espaço em branco exige um preenchimento, desperta em nós uma vontade de intrusão” (p. 51). Mas nesse poema de Mallarmé

não há intrusão, o que há é o sentido emerso implodindo em silêncio. Estamos compreendendo o silêncio não como falta de palavras, de cor, pois que, segundo Orlandi, “há palavras cheias de sentidos a não-dizer, logo cheias de silêncio” (1992, p.129). Trabalhamos o silêncio enquanto corpo transeunte da linguagem, dispersando, movimentando o possível de o sentido significar diferentemente. É onde o branco é esquecimento a regras estruturais do poema. Contradição. É onde o branco não é só vazio, ou melhor, não é só o não-vazio, é um momento de suspensão do sentido.

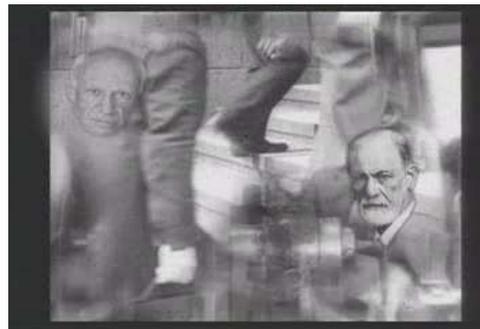
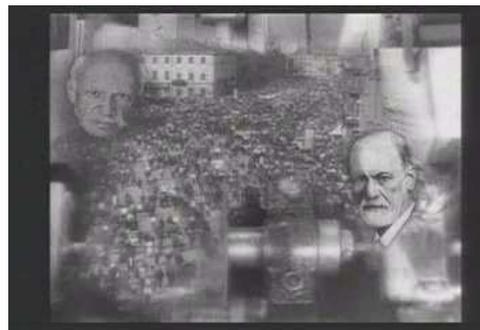
No documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, essa contradição fica estampada pela conjunção do preto e o branco que ora suscita limite entre um sentido e outro, ora produz transbordamento em sentido da cor. O que significa dizer que a cor também movimenta a interpretação. Em *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (1984, p. 321), Rudolf Arnheim nos diz que “uma bola que rola sobre um gramado pode ser *localizada* e apanhada com muito mais certeza se for *identificada* não apenas por seu movimento, configuração, textura e talvez claridade, mas também pelo vermelho intenso que a *separa* da grama verde” (grifos nossos). Nesse sentido, pensamos na cor enquanto funcionamento na imagem que identifica (re-memora/esquece), in-distingue (separa, re-parte), localiza (des-foca), significados nem sempre em harmonia. Da saturação do preto em contraste com a transparência do branco produz-se um apagamento de um sentido, evidência de um outro. Sentidos que nos movem para a relação entre rememoração e esquecimento nos sentidos da cor, pois que há uma tensão que faz significar o sentido, que diz, que explode em cor e o sentido que cala, que silencia em cor. No documentário, esta tensão não se resolve, ora o branco esvaece, ora satura; ora o preto granula, ora é denso, deixando intervir relações de *entretons*, cujos efeitos se significam pelos **acinzentados**, pelos **esfumaçados** que se textualizam nas imagens no todo do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. No entra e sai dos corpos que ganham movimento e textura pela cor nas cenas, surgem lugares, momentos, histórias: fios que treliam diálogos com a memória do século XX. *Flashes*, *recortes* do acontecimento que (nos) se (con)fundem entre o memorável e o anônimo no documentário. São por estes efeitos que o olhar é afetado e percorre os cantos, os meios, os centros, as bordas, os limites em que as próximas **seqüências visuais** textualizam em cor.

Nessa **primeira seqüência**, a dispersão toma a visualidade que, produzida pela cor, *inDistingue* o corpo, o rosto, desestabilizando o sentido. Rostos detalhados que distinguimos nos preenchimentos da cor, como os de Picasso e Freud. Corpos não-definidos, múltiplos, muitos *em comum* com a despigmentação da cor. Na **primeira imagem** um muito indefinido se concentra em meio, transbordando nos sentidos de toda uma modernidade, como se pode observar. São corpos que dão visibilidade pelo todo. Sentidos na cor que nos mobilizam para os efeitos de *INvisibilidade* do sujeito em que o preto e o branco alternam-se entre a saturação (evidência) e o esvaecer (apagamento) tonal.

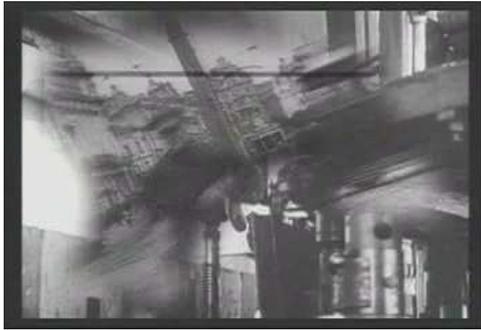
Por conseguinte, compreendemos que o preto, o branco e o cinza da cor estão numa relação não só de contraste, mas, sobretudo de embate: de um lado, o memorável (os rostos de Pablo Picasso e de

Freud) em cores pigmentadas que, junto à textura-metal da engrenagem que os cerca, dão visibilidade aos efeitos de *imobilização* pela cor, isto é, essa própria *estabilidade* sustenta o efeito de sentidos cristalizados. É essa composição de sentidos: metal, solidez que se metaforiza em efeitos do memorável no cotidiano. Mas mudar de ângulo, de foco e de *zoom* traz a possibilidade de o olhar com(a)preender detalhes do particular no público. Isto é, o desconhecido que, *movilizado* pela cor, transborda na **segunda e terceira imagens** em movimentos diversos: muitos, em partes, caminantes. E aqui caminhar é “ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”, nos dizeres de Certeau (1990: 183). Daí a cor que, nestas imagens, do mesmo modo que produz transparência, é opaca, silencia sentidos: num ir e vir do olhar *umuito*, que se mostra enquanto *comu(nidade)m* pelos sentidos da cor.

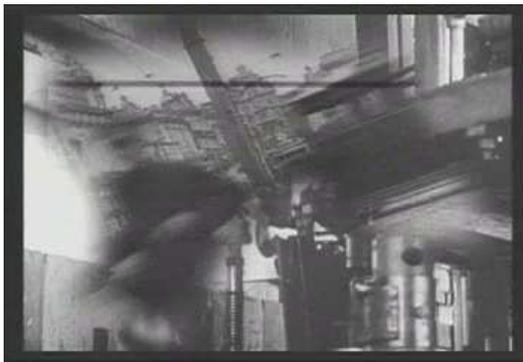
Mas nos diz Orlandi (2004) que é comum “não por que é banal, mas por que é público e se faz na quantidade, que se instala em um espaço de convivência” (p.61). Dessa maneira, o que compreendemos nessas imagens é um muito que é visível, que é público, por suas relações com a cor que expõe seus corpos em espaços de convENi(v)ência de uns com outros: passando,



caminhando, atravessados e atravessando pelo/no olhar de outros também. Daí um comum que é, ilusoriamente, não-distinguível, mas que significa. Significa o sujeito sem (direito a) espaços, historicamente.



Nessa **segunda seqüência**, o que se observa é um indivíduo desconhecido que atravessa toda uma modernidade: carros, edifícios, (outros) desco-



nhecidos, ângulos. Ele passa deixando somente rastros, *flashes* de alguém que ali esteve. Na **terceira imagem**, a cor se move com o corpo, indefinindo esse AL(nin)guém ao mesmo tempo, produzindo o efeito de apagamento desse/a sujeito/ memória nesse cotidiano.



Nessa **terceira seqüência**, sentidos de um **azulado apretejado** jogam com o **branco**-enunciado “Morreu de gripe espanhola”. Registros históricos dão conta de nos dizer que a gripe espanhola propiciou uma grande mortandade em diversos lugares dos EUA, Brasil, Europa etc. Nessas imagens, a própria cor **abrasada** metaforiza em efeitos de sentidos alusivos a este momento em que muitos corpos foram incinerados, devido ao medo da difusão da doença.



Nessa **quarta seqüência visual**, o que nos afeta é o **fogueado** da cor. Uma mulher derrama de um recipiente um líquido em corpos que, em sua transparência, dão visibilidade a mulheres que, na medida em que esse líquido se derrama, se *reavivam*, *reCobram* sentidos. Essa relação com o líquido que produz *mobilização* nos permite lembrar do rio *Lethes* – onde, em sua materialidade líquida, aqueles que o atravessavam esqueciam de sua vida anterior; no caso aqui, os corpos que **imóveis** tornam-se *instáveis*. Mas também havia *Mnemosyne*, que era a fonte da memória, e aqueles que nela passavam tomavam pra si a mortalidade, logo, a possibilidade de o sentido se firmar. Desse modo, o que se percebe é que nessas imagens, a materialidade líquida dá corpo aos sentidos da rememoração e do esquecimento. Ao mesmo tempo, o efeito-fogueado demanda um apagamento de sentidos, pois que a própria textualidade do enunciado “mulheres votam” repercute num desejo de abafar as conquistas femininas.

Nessa **imagem**, duas cenas se inter-articulam, ao mesmo tempo em que se des-ligam. De um lado, a cena acinzentada e fria que dá visibilidade ao muro que re-parte, divide dois blocos, duas nações. A imagem do muro, junto aos homens de prontidão que montam guarda, nos



mobiliza para as relações de força: não deixar que outros (Alemanha pobre abaixo) adentrem (a Alemanha rica, em franco progresso acima), tenham acesso aos mesmos espaços de convivência. Em contrapartida, um colorido explode em corpos, em gestos, em grafite, em fila de protestos que, ao se abrir em janela nesse quadro cinzento, dá corpo a resistência do sujeito ao poder ostensivo.



Nessa **seqüência**, nos (co)movemos pelos efeitos de sobreposição da cor: um rosto colorido/*re-conhecido* sobreposto a outros *desconhecidos* em branco e

preto, **na segunda imagem**. Nesse caso, esse efeito de sobreposição da cor metaforiza o memorável em *contraste/embate* com o silenciado.

O colorido traz a figura do tio Sam que é mais evidente na **segunda imagem**, sendo que, na **terceira imagem**, o colorido fica opaco, no entanto, é essa transparência e opacidade que nos afeta. Também, na **primeira imagem**, as fotos dos rostos na lápide estão emolduradas de forma oval, fazendo alusão não apenas à memória tumular, mas, ao mesmo tempo, a espessura oval de brasão, de *condecoração*. O que segura esse gesto do olhar é a imagem do tio Sam que, junto ao enunciado “Um século de Família Jô-

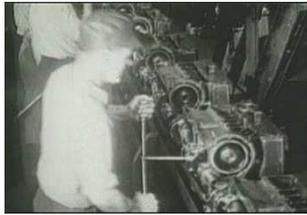
nes”, possibilita referir os rostos na lápide enquanto “bravos”. Ao mesmo tempo, a temporalidade metaforizada nas palavras “um século” desse enunciado – corrobora, nesse caso, para a corporificação de uma memória heróica. Contudo, um rosto desfalecido na **terceira imagem** contrasta dessas imagens. Se, **na primeira imagem**, a cor branca trabalha a morte na transparência de um(a) memora(vel)ção, **na quinta e sexta imagens**, a morte fica significada pelo branco numa relação com o encobri(esqueci)mento. Nesse caso, o branco não é só limpidez, mas, também, alude ao gesto de tirar a sujidade, isto é, a morte pelo viés da tragédia.

Para a nossa compreensão nesse texto, tomando a cor como parte da cena, o que se percebe é que ela produz ritmo numa *constante* dentro da imagem. Enchendo e esvaziando contornos de um todo, de partes, ela suscita *instabilidade* nos contornos do dizer, possibilitando à

interpretação estar sempre sujeita ao equívoco. Por assim dizer, compreendemos que, movimentando a imagem, nos vãos entre a mescla e a nuance do branco e do preto, mostram-se desligamentos, (dis)junções de contornos, de linhas, de fragmentos nas cenas... Produzindo deslocamento no gesto interpretativo.

De outra forma, a pontuação também produz efeito na visualidade do documentário. A pontuação se mostra enquanto funcionamento que procura amarrar os sentidos a um único fio narrativo, fabricando, segundo Orlandi, “a normalidade semântica do mundo” (2001b, p. 117). Esse efeito de ângulo para o que se narra é textualizado pelas *divisões* com as *v í r g u l a s*, pelas *interrupções* com o ponto final que, conforme Orlandi, “exclui o que não está lá” (Idem, p.121). Por outro lado, no caso dessa narrativa fílmica, o ponto final ora se *mostra*, ora se *ausenta*, produzindo, por um lado, o efeito de *continuum*, por outro, um *intercalar* de significados para essa narrativa. Estas relações que se dão por um (re)velar o sentido – também se textualizam pelos dois pontos, que dão *ênfase* a um sentido e não outro. Pelo silêncio que as reticências emanam, significando uma “presença de uma ausência anunciada” (Ibidem, p.121). Por assim dizer, a pontuação possibilita, assim como a cor, alinhar e re-partir um dizer a(d)o outro, interligar um enunciado a outro e, nesse sentido, se significa enquanto *tecedora* de uma narrativa, organizando um quotidiano absorvido, ao mesmo tempo, pelo ordinário e pelo extraordinário.

Desta maneira, estamos compreendendo a cor e a pontuação enquanto significantes que *deslimitam*, *remexem*, *descosturam* sentidos na narrativa fílmica. O que nos permite compreender a cor e a pontuação como possibilidade de falha, lacuna, então, de *furo*, desestabilizando a interpretação em relação ao narrado/ contado/ lembrado. Sendo assim, observamos os sentidos que, pela cor e pela pontuação, delineiam no todo do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” relações com *afazeres* quotidianos: corpos muitos estão ad-juntos, especialmente, numa relação com o *trabalho* e o *lazer*.



Entre conhecidos e desconhecidos, os afazeres quotidianos.

Nas histórias de desconhecidos, como Pablito, Alex, Midori, Juan, Mary, saltam explicitamente e implicitamente – verbos como *jogava*, *gostava*, *adorava* que trazem uma relação comum deles com o l a z e r. Em contraste com esses verbos, gestos de *construir*, *produzir* mobilizam o olhar para a *especificidade* de trabalho de cada um desses desconhecidos como também para uma relação de *comunidade* entre eles, isto é, *construir* e *produzir* se significam pelos mesmos gestos de produção em série (de túmulos, tvs, carros, o cinema), como se pode observar nas imagens abaixo:



Em oposição a esses gestos de produção em série temos uma imagem (**a segunda nesta série**) em que pés carcomidos dão conta de nos dizer que se tratam de pés de um trabalhador da terra, indivíduo-artesão que lida/trabalha a terra. O que significa dizer que há um deslocamento do verbo “trabalhar” e da palavra “artesão” – que eram comumente usadas antes da chegada das indústrias, para a relação com verbos e expressões que se metaforizam em sentidos de modernidade: os artesãos agora são operários, e eles *produzem* idéias, produtos em série – incidindo relações outras com o *exercício do trabalho*. No documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, os verbos “produzir”, “construir”, significam, funcionando enquanto articuladores das leis trabalhistas, de sentidos relacionados aos direitos (ao descanso) e deveres (a cumprir jornadas de traba-

lho) dos tantos trabalhadores que movimentaram, junto às novas indústrias, o processo de desenvolvimento que viabilizou uma modernidade no século XX.

Nesse sentido, o que nos chama a atenção são os **operários** nas diferentes indústrias: a **telefonista**, a **secretária**, a **lanterninha**.... *Novas* profissões que aludem ao *afazer* industrial da *modernidade*. Contudo, há o **carteiro**, a **dona de casa**, o **alfaiate**, o **camponês**... Profissões *antigas* que remetem ao *afazer* artesanal do *tradicional*. No documentário, os diferentes afazeres são *focados* pela pontuação, especificamente, pelos dois pontos. Mas é pela cor em seus diferentes gestos, que os sentidos se materializam, trazendo uma relação do trabalho, ao mesmo tempo, com o tradicional e com o/a modernIDADEo.



No todo do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, o que se percebe é que o trabalho enquanto *afazer do moderno* – estando relacionado com *a produção em série de um tudo* – incita, ilusoriamente, uma *abundância*, uma *fartura* que, *alimentando* no indivíduo o desejo e a certeza que usufruirá do produto final, trabalha o “excesso” como “acesso”, como “pertencimento”. Contudo, não há pertencimento, o que há é uma *disponibilidade* para uns e não outros: como o cinema e o carro Ford T, tipicamente da modernidade: **a lanterninha** convive nos mesmos espaços com os consumidores de cine-cultura, entretanto, não faz uso desse espaço igualmente. São relações possíveis que também se marcam na gestualidade do operário da indústria de carro: muito embora ele faça parte da produção *em série* do carro Ford T, não tem acesso ao mesmo, como se pode observar no enunciado “nunca teve um Ford T” nas **primeiras seqüências**. Daí **lanterninha** e **operário**, por exemplo – profissões modernas, conviverem com (n)essa modernidade, no século XX, numa condição marginal.

É tomando essa relação com o trabalho que compreendemos um elo possível de trama com o cotidiano e o moderno/a modernidade no século XX; ou melhor, é na relação com o trabalho que historicamente *n u n c a a c a b a* e que, contraditoriamente, dá a possibilidade ao *descanso, ao lazer, ao repouso*, que os tantos desconhecidos que se precipitam no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” são significados.

“Fotos *acumulam-se, empilham-se*, desaparecem, *voltam*: tempo da lembrança, *anámnese* do tempo perdido. As páginas de um livro se viram, continuamente: *o tempo é folheado*” (grifos nossos).⁵³

Foi assim que o historiador Carlo Guinzburg encontrou Menocchio⁵⁴. Em 1962, ao folhear um dos volumes manuscritos dos julgamentos feitos pelos inquisidores do século XVI, no *arquivo* da Cúria Episcopal da cidade de Udine (norte da Itália), o historiador deparou-se com uma longa sentença de um réu acusado de sustentar que o mundo tinha sua origem na putrefação: “Tudo era um *caos*, isto é, *terra, ar, água e fogo* juntos, e de todo aquele *volume em movimento* se *formou* uma *massa*, do mesmo modo como o *queijo* é feito do *leite*, e do qual surgem os *vermes*, e esses foram os *anjos*” (p. 97, grifos nossos). Em seu *O queijo e os vermes*, o historiador Carlo Guinzburg pôde, em virtude de uma farta documentação, *reconstituir* a trajetória de Domenico Scandella, conhecido por Menocchio – “queimado por ordem do Santo Ofício depois de uma vida transcorrida em total anonimato” (p. 11) – e *dar voz a uma memória* que, formulada nas histórias comuns do *indivíduo desconhecido* no século XVI, Menocchio, se metaforiza numa memória ordinária, nesse cotidiano do século XVI.

Nos dizeres desse historiador, com uma terminologia embebida de *cristianismo, neoplatonismo* e *filosofia escolástica*, Menocchio “procurava exprimir o materialismo elementar, instintivo, de gerações e gerações de camponeses” (p. 107). Guinzburg explicita que Menocchio gostava de ler e que talvez seria essa a explicação para tantas inter-relações em seus dizeres. Mas essas relações *intertextuais* vinham somente dos livros, pergunta Guinzburg? Em nosso entendi-

⁵³ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997, p.250.

⁵⁴ Para uma inter-relação possível com a discursividade do trabalho, trazemos a obra – **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**, do historiador Carlo Guinzburg, que, ao tornar visível Menocchio, *camponês, moleiro, carpinteiro*, profissões tipicamente antigas, possibilita que a memória suplante ao anonimato.

mento, dizer que as interpretações de Menocchio são fruto de suas leituras é muito pouco. Tudo o que dizemos e o que não dizemos significa, pois é da constituição histórica dos discursos de serem viajantes (pelos) nos sentidos. Nesse trânsito, deixam marcas que podem ser observadas no próprio falar do cotidiano de um indivíduo, de um grupo social. No que se refere a Menocchio, seus dizeres trazem estilhaços de sentidos que concernem, segundo Guinzburg “a remotas tradições camponesas” (p. 23).

Por outro lado, conforme o autor, Menocchio se encontrava na confluência de dois grandes eventos históricos: “a invenção da imprensa e a Reforma”. Essa relação foi determinante para dar visibilidade aos dizeres desse então anônimo, afirma Guinzburg. Com a imprensa, Menocchio pôde ter acesso a livros, absorver histórias que lhe permitiram um confronto com a tradição oral em que havia crescido. E a reforma, segundo o autor, “*lhe deu a audácia para comunicar* o que pensava ao padre do vilarejo, conterrâneos, inquisidores” (p. 25, grifos nossos). O que compreendemos é que, se com a invenção da imprensa, a comunicação *encontrou-se*, ilusoriamente, com a liberdade de expressão, com a reforma, a liberdade *confrontou-se* com o religioso. É o que se pode observar no trecho abaixo extraído da inquirição de Menocchio no arquivo da Cúria:

Inquisidor: Qual é o poder de Deus? **Menocchio:** Operar através de *trabalhadores*. **Inquisidor:** Os anjos, que para o senhor são *ministros de Deus* na criação do mundo, foram feitos diretamente por Deus, ou então por quem? **Menocchio:** A partir da mais perfeita substância do mundo, *assim como os vermes nascem do queijo*. **Inquisidor:** Poderia Deus fazer todas as coisas sozinho, sem ajuda dos anjos? **Menocchio:** Sim; *assim como alguém que constrói uma casa usa trabalhadores e ajudantes, mas se diz que fez tudo sozinho*. Deus, na criação do mundo, usou os anjos, mas se diz que foi Deus quem o fez. E, da mesma forma que *aquele construtor poderia ter construído o mundo sozinho, mas em muito mais tempo*.⁵⁵

Trabalhadores, anjos, foram feitos assim como os vermes nascem do queijo. Constrói. Ajudantes, construtor. O que significam esses dizeres que se metaforizam em relações com o cotidiano? Palavras como *queijo, coalhar, vermes, caos, movimento, deus, anjos, espírito santo* – tão citadas por Menocchio – certamente faziam parte do cotidiano desse moleiro. É possível, diz Guinzburg, que esse camponês estivesse falando de um queijo “que talvez ele próprio tivesse fei-

⁵⁵ GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**, SP: Companhia das Letras, 2006, p. 100.

to, então bem real” (p. 103). Por outro lado, Guinzburg explicita que há um mito indiano em que a origem do cosmo é explicada pela coagulação, semelhante à do leite: “segundo os calmucos, no início dos tempos, as águas do mar se cobriram de uma camada sólida, como a que se forma sobre o leite de onde saíram plantas, animais, homens e deuses” (p. 103). Nesse caso, observamos um modo (possível) de se pensar o cotidiano que se *refaz intertextualmente* nos dizeres de Menocchio: uma *intertextualidade* que, sustentada por pré-construídos que se recortam do interdiscurso, mobiliza a memória ordinária enquanto eco noutra lugar.

A intertextualidade é compreendida, aqui nesse trabalho, enquanto gesto que se textualiza por uma rede de pré-construídos que se precipitam quotidianamente enquanto “verdades” absolutas, se conservando na memória *memoravelmente*. Ao mesmo tempo, a intertextualidade funciona suscitando apagamentos para que o transbordar de pré-construídos produzam seus efeitos. Significa dizer que a intertextualidade fica exposta ao que se estabiliza, mas, também, ao que se silencia pelo efeito de pré-construídos. Dessa maneira, a intertextualidade se abre para o atravessamento da memória, da rememoração e do esquecimento. Logo, uma possibilidade de se ver os sentidos divergirem.

Por outro lado, a intertextualidade observada pelo viés da literalidade também produz sentidos. Daí os dizeres que se formulam pelo *desconcerto*, por uma intertextualidade que se marca por um repetir o memorável, mas um memorável que, enquanto referência, também mobiliza práticas quotidianas que se estabelecem por pontos de referência. O que se percebe nos dizeres de Menocchio é uma intertextualidade que, sustentada por efeitos de pré-construídos do religioso, não dão conta de absorver um memorável na escuta dos inquisidores, pelo contrário, esse memorável surge, divergindo, nos dizeres de Menocchio. E diverge, pois faz parte de um interdiscurso que não pode ser reconhecido como uma memória possível. E por divergir da referência que os inquisidores tinham sobre Deus e assuntos religiosos, Menocchio foi condenado à morte, queimado em praça pública, e, parafraseando Guinzburg, foi condenado a “morrer no fogo do inferno” – uma expressão tipicamente do falar cotidiano. O que faz sentido, pois a relação com o fogo, na época da Santa Inquisição, conforme Renato Janine Ribeiro (apud Guinzburg, op. Cit, p. 196), era uma forma de limpar a divergência, “eliminar o *outro*” uma vez que, “em português esse é um dos termos para designar... o diabo”. Nesse sentido, apagando-se o outro, silenciando-se os dizeres de Menocchio, o poder encontrou uma maneira de perpetuar a estrutura religiosa nos sentidos do cotidiano. Contudo, com a morte de Menocchio, não se silenciou somente a divergência, mas,

sobretudo, a memória ordinária desse século XVI. É o que podemos compreender na formulação de Ribeiro (apud Guinzburg, p.198) quando diz que “nem toda confissão é uma vitória da tortura; porque às vezes a pior tortura é ter a voz silenciada”. No entanto, des-falando, divergindo, resistindo, Menocchio entra para a história por se firmar numa narrativa cristã já oficializada.

Por assim dizer, do mesmo modo em que, nos dizeres de Menocchio, a intertextualidade trabalha um memorável que diverge, ela também dá corpo, nessa divergência, à primazia do trabalho enquanto *afazer* que, historicamente, se inscreve numa relação com direitos e deveres no cotidiano: direito ao descanso (então Deus não descansou no 7º dia?) e dever de cumprir jornadas, *criando, produzindo, fazendo, trabalhando...* Nesse sentido, Menocchio, ao falar da criação do mundo a partir de sua posição de camponês *confirma, historiciza*, por uma discursividade religiosa, o trabalho como *afazer* con-sagrado ao cotidiano.

Para as nossas questões, é fundamental uma formulação de Orlandi, a de *falas desorganizadas* (2004). O cotidiano é multifacetado, e, por sua vez, o sujeito é mobilizado por essa multiplicidade e se desorganiza: *desfala, descostura* sentidos para dizerem outros, que é uma forma de resistência. Metaforizando-se em *falas desorganizadas*, o cotidiano trabalha os limites entre o dizer e o não-dizer, a consonância e o desconcerto para que os sentidos não se desatem, mas é difícil não irromperem deslocamentos nessas relações, uma vez que o próprio cotidiano é esquivo, se constitui pelo equívoco de uma estrutura sempre em movimento.

De tal modo que o sujeito resiste. Quer agir, quer falar, mesmo que com outras palavras: angariando outras terminologias, ele quer se estabelecer. Ele, Menochchio, declarou aos inquisidores que suas profissões, além de moleiro, eram as de “*carpinteiro, marceneiro, pedreiro*”. E nesse sentido, comparando seu ofício, *pergunta ao inquisidor*: pois então quem foi Deus? – Ele diz que Deus ficou reconhecido como “o criador do mundo”, mas que também fora “um carpinteiro, um pedreiro”. Logo, o que se compreende é que há um atravessamento, que se dá pelo trabalho, entre memorável e comum nas falas de Menocchio, nos mobilizando para a relação do cotidiano enquanto referência (a) de um memorável. Um memorável que também faz sentido em conjunto, amalgamado, ao cotidiano.

Um memorável que se precipita *intertextualmente* no tecido fílmico de “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, sustentado por pré-construídos que ensurdecem a historicidade da memória, da história, quotidianamente. Contudo, silenciosamente, pela resistência, sentidos reclamam, tensionam nessa transparência uma opacidade possível, ao mesmo tempo.

Daí tomar o cotidiano enquanto referência que se institui, especificamente, por uma relação com o trabalho. O trabalho é ponto de referência “para todos” como possibilidade do próprio indivíduo ser referência quotidianamente. É o que podemos depreender nas imagens que no documentário trazem os rostos de Picasso, o **pintor cubista, na arte**; Freud, o **médico, na psicanálise**; Lênin, o **advogado, nas causas camponesas e operárias**; e Einstein, o **cientista, na indústria tecnológica e armamentista**. É pelos movimentos diversos que despontaram enquanto arte, psicanálise, ciência tecnológica, revolução que esses diferentes ofícios, (do pintor, do médico, do advogado e do cientista), protagonizados por Picasso, Freud, Lênin e Einstein, são *prestigiadamente* conhecidos, são também evocados e tomados enquanto memoráveis. Daí uma visibilidade que torna possível uma relação *do trabalho como memorável*.

Por outro lado, se pelo trabalho o indivíduo se conhece e é reconhecido, por outro, ele também (é) se submete(ido) ao silenciamento de um memorável que faz do trabalho um mero repetir de gestos e movimentos... Entretanto, compreendemos que, de uma forma ou de outra, é pelo trabalho que os diferentes gestos, movimentos, dizeres (de) conhecidos e desconhecidos se *historicizam*, fazem sentido. O trabalho é, dessa maneira, uma possibilidade contínua do indivíduo vir a ser socialmente inserido no mundo semanticamente normal, seja memoravelmente, seja anonimamente.

Nesse confronto de sentidos, o que se percebe é a rememoração e o esquecimento que tornam possível ver que a modernidade não se faz somente do *desenvolvimento*, do memorável, mas que também é feita da *obsolescência*, mobilizada por um excesso de novo e pela demanda por novidade. Também, o cotidiano não é só o comum e a repetição, ele é também referência, isto é, se estrutura sob pontos de referência – que constituem o memorável. E, dessa maneira, a modernidade, se formulando no célebre, é uma modernidade memorável e, ao se formular no comum, é uma modernidade quotidiana. No todo do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, modernidade-memorável e modernidade-quotidiana se atravessam numa relação essencial com o trabalho, significando os diferentes gestos de reconhecidos e desconhecidos: uma e outra não-separadas, juntas, emaranhadas, rasgando o sentido na transparência da história, da memória do século XX, fazendo transbordar equívocos, silêncios... *opacidade*, ao mesmo tempo, *de repente*.

NARRATIVA UMUITOS

Observamos que é do jogo entre *estabilidade* e *instabilidade* do significante que se mostram os efeitos de reprodução e, ao mesmo tempo, de deslocamento no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Umuitos sentido(s) no olhar e na escuta ficam em suspenso pelo desEncontro entre conhecidos e desconhecidos que atravessam/ são atravessados por toda uma modernidade: de um lado, rostos que, imóveis, delineados, enfocados, metaforizam o memorável no cotidiano. De outro, partes em rostos, em corpos que, desconhecidos, ocupam e desocupam espaços em meio ao memorável: são corpos e rostos ora *desfocados*, ora *indefinidos*, ora *fragmentados* que transitam no cotidiano. Entrelaçado aos efeitos do memorável, o outro se formula entre os espaços confusos (não-normal para o sujeito): *em meio*, *em partes*. O desconhecido se metaforiza nessa *instabilidade*: uma *posição entre*, *se(ndo) desloca(do)* numa constante no cotidiano. Contudo, é nesse desEncontro de diferentes corpos de sentidos que o cotidiano descompassa, des-organiza, se re-faz *historicamente*.

A estabilidade é o efeito produzido pelos sentidos que o memorável sempre joga nas malhas do cotidiano. Há uma necessidade por essa estabilidade para sustentar esse desejo de consonância cotidiana das relações sociais. Em contrapartida, a instabilidade produz o efeito *de que muitos sentidos estão de fora*, e “estar de fora” faz sentido, pois que é na instabilidade que o outro se significa, se faz entendido, se abre para o que é cheio, para o que não se consegue nomear. Então põe em anonimato? Dispersão, divergência, silêncio. Mas o silêncio, segundo Orlandi, significa “nas falas anônimas que há outros ângulos também possíveis de ver, de contar um acontecimento” (2001b). Injunção de sentidos que traz como efeitos a *variança* (Orlandi, 2001a), nos mobilizando para os pontos de deriva nas histórias do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, para o atravessamento de sentidos outros, para os outros sentidos que pulsam às suas margens. Silêncio. Ruídos na história. Sentidos (de) que trans-Borda(s)- m na memória.

O cotidiano, em sua relação com a modernidade do século XX, re-clama do indivíduo transbordar: estar *entre*, *dentro de*, *parte de* – tudo. São relações que podemos observar pelos efeitos que a câmera, a cor, a pontuação faz transbordar – visualmente – no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Afetados por esses efeitos, o que o nosso olhar apreende é o sujeito ordinário que se desloca pelos sentidos dispersos no cotidiano. O cotidiano se *confunde* à formulação de anônimo. Mas o sujeito resiste. Quer agir, ele quer se estabelecer: *em meio*,

fragmentado, desproporcionado, compondo-se à estrutura que, contraditoriamente, também é movimento e, nesse sentido, o *pulsar* é tão forte que o sujeito escapa, varia de lugares. O sujeito des-conhecido é reconhecido enquanto corpo *transitivo* no quotidiano.

Desta feita, o que compreendemos pelas análises desse documentário é que os sentidos de modernidade jogam desordem no quotidiano: transbordam o *desconcerto*, as *falas desorganizadas* na mesma relação. Que é significativa. Orlandi nos diz que “do ponto de vista simbólico, organização e desorganização se acompanham” (p.63). Nos meandros dessas relações, estampa o sujeito ordinário que é, ao mesmo tempo, *entrecortado* e *entretecido* às imagens da narrativa desse documentário. Se (é) mistura(do) aos entretons da cor, pelos significados i-móveis da pontuação, pelos efeitos de des-foco da câmera, dos acordes musicais que intensificam os silêncios nos entre-espacos das cenas, desestabilizando o gesto interpretativo.

Assim sendo o que se percebe é que os sentidos se formulam numa tensa relação entre a rememoração e o esquecimento. Isto é, entre lembrar e esquecer, há o vestígio, o rastro que se materializam na cor e, na pontuação, por exemplo, trazendo à memória sentidos outros, e desse modo, mobilizam sentidos que contém o outro, fazendo do outro sujeito *incluso*, como parte, no acontecimento. Daí um quotidiano onde *umuitos* se corporificam, no documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, em partes que se movem em comunidade, como parte do que é narrado, *descansando, andando, produzindo, criando, trabalhando...*

A todos⁵⁶
Que saíram às ruas
De corpo-máquina cansado,
A todos
Que imploram feriado
Às costas que a terra extenua –
Primeiro de Maio!
Meu mundo, em primaveras,
Derrete a neve com sol gaio.
Sou operário –
Este é o meu maio!
Sou camponês - Este é o meu mês.
Sou ferro –
Eis o maio que eu quero!
Sou terra –
O maio é minha era!

⁵⁶ “Meu maio” é um poema do poeta russo Maiakovski.

E t r a b a l h a r⁵⁷ é “estar em funcionamento, em movimento”, é ter um momento de coexistência com outros, e, dessa maneira, o sujeito ordinário, no todo do documentário, se significa por sua *inconstância*, por sua dis p e r são. Mas é pelo trabalho que o sujeito memorável também se formula, se (re)afirma nessa tessitura fílmica. É pelo trabalho que n u n c a a c a b a que, no tecido intertextual e interdiscursivo desse documentário, a modernidade é *tematizada, significada, corporificada* num imbricamento com o sujeito ordinário e o sujeito memorável. Ou seja, a intertextualidade que é recortada no interdiscurso – a memória do dizer – (se significa enquanto metonímia, ou seja, se constitui em *partes* que se evidenciam como todo, tamponando outras interpretações para o que é formulado no documentário) é, contraditoriamente, pelo interdiscurso, exposta ao deslize, à possibilidade de um sentido outro. Logo, essa modernidade que é memorável, é cotidiana – ao mesmo tempo.

No vaivém da estabilidade e da instabilidade, de dar visibilidade a *um* e ao *outro*, ao *particular* e ao *múltiplo*, os sentidos de modernidade do século XX no documentário são (re)desenhados e possibilitam um *burilar* do cotidiano. Efeito que se instala pela contradição de uma intertextualidade que se significa *interdiscursivamente*. Dessa maneira, há uma relação entre intertextualidade e interdiscursividade que é indissolúvel. Uma atravessa a outra enquanto movimentos que se interpretam em contigüidade: por metonímias, metáforas e jogo de paráfrases que perfuram a evidência, o que possibilita significar os sentidos em lembrança: des-atados, fragmentados pela constituição “lacunar” (Pêcheux) da memória.

E o que fica desse entrelace essencial entre o que se re-conhece e o que o olhar não dá conta, é que há muito a dizer. E a memória que é posta a “deslocamentos e retomadas de conflitos, de regularização... de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (Pêcheux) mobiliza o t r a b a l h o que repete a aurora cotidiana, *historicizando* os diferentes gestos, movimentos, dizeres... (de) des-conhecidos e reconhecidos, ao mesmo tempo.

⁵⁷ Expressões extraídas do verbete *trabalhar* no Dicionário Eletrônico Aurélio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHAR, P. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- ALTHUSSER, L. (1974). **Aparelhos Ideológicos de Estado**. RJ: Graal, 2º ed., 1985.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. SP: Liv. Pioneira, 1984.
- AURÉLIO, B.H.F. **Dicionário Eletrônico Aurélio**.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, J. **O olho interminável (cinema e pintura)**. SP: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BAZIN, A. Cinema e Pintura (1951). In: **O cinema: ensaios**. SP: Brasiliense, 1985.
- BELLINGHAM, D. **Introdução à Mitologia Grega**. Lisboa: Estampa, 2000.
- BELLOUR, R. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BETTON, G. **Estética do Cinema**, SP: Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS, A. PIGNATARI, D. CAMPOS, H. **Mallarmé**. SP: Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, A. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1992.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano. 1. artes de fazer**. RJ: Vozes, 1990.
- DERMAN, D. Metáfora da prostituição: Godard e as mulheres entre a tela e o espectador. **Revista Imagens, nº 06**, Unicamp, 1996.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. RJ: Relume Dumará, 1995.
- FECÉ, L.J. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. **Revista Contracampo**, Niterói: 2, Universidade Federal Fluminense, 1998.
- FEDATTO, P. C. (2007) **Margens do sujeito no espaço urbano**. Dissertação de mestrado, IEL/ UNICAMP.
- FEDATTO, P. C. **Trajetos do sujeito na urbanidade**. Anais do Seta, nº 1, 2007, IEL/ UNICAMP.
- FOCAULT, M.(1969). **Arqueologia do saber**. RJ: Forense Universitária, 2004.
- GADET, F. e HAK, T. (org). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**, Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. Campinas, SP: Pontes: 2002.
- GUINZBURG, C. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. SP: Companhia das Letras, 2006.
- HENRY, P. A história não existe? In: ORLANDI, E. (Org.) **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- HOBSBAWM, E. J. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991**. SP: Companhia das letras, 1995.
- HOUAUISS, A. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**.
- LAGAZZI, S. **O desafio de dizer não**. Campinas, SP: Pontes, 1988.
- LAGAZZI-RODRIGUES, S. Texto e autoria. In: LAGAZZI-RODRIGUES, S. ORLANDI, E. (Orgs). **Discurso e textualidade**. Campinas, SP: Pontes, 2006.
- LAGAZZI, S. **O recorte significativo na memória**. In: III SEAD – Seminário de estudos em Análise do discurso – O discursos na contemporaneidade: materialidades e fronteiras. Simpósio I: Língua, hiperlíngua e arquivo, 29 out – 1 nov. 2007, Rio Grande do Sul: UFRGS.

- LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. SP: Ática, 1968.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1992.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens**. SP: Companhia das Letras, 2001.
- MARIANI, S. C. B. (1996). **O comunismo imaginário, práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922 – 1989)**, tese de doutorado, IEL/ UNICAMP.
- MARIANI, B. Discurso e Instituição: imprensa. In: **RUA – Revista do Núcleo de desenvolvimento da Criatividade da Unicamp**, Campinas: NUDECRI, nº 5, março, 1999.
- MASAGÃO, M. **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, (documentário), 1999.
- MATTOS, M. A. B. (1991). **Dispersão e memória no cotidiano**, tese de doutorado, IEL/ UNICAMP.
- NIETZSCHE. **Sobre verdade e mentira**. SP: ed. Hedra, 2008.
- OMAR, A. Cinema e música. In: XAVIER, I.(Org.) **O cinema no século**. RJ: Imago, 1996.
- ONDJAKI. **Momentos de aqui**. Lisboa: Caminho, 2001.
- ORLANDI, E. Protagonistas do/no Discurso. In: **Foco e Pressuposição**. Uberaba: Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1978 (Série Estudos 4).
- ORLANDI, E. Segmentar ou recortar? In: **Linguística: questões e controvérsias**. Uberaba: Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984, (Séries Estudos, 10).
- ORLANDI, E. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- ORLANDI, E. **Discurso e Leitura**. SP: Cortez, 1988.
- ORLANDI, E. **Terra à Vista: discurso do confronto: velho e novo mundo**. SP: Cortez, 1990.
- ORLANDI, E. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1992.
- ORLANDI, E. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. In: **RUA – Revista do Núcleo de desenvolvimento da Criatividade, nº 1**, Campinas: NUDECRI, p. 35-47, 1995a.
- ORLANDI, E. Dispositivos da interpretação. In: **Leitura e Interpretação**. Série Ler & pensar, PROLER/ Casa da Leitura, p. 45-63, 1995b.
- ORLANDI, E. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORLANDI, E. (1999) **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2001a.
- ORLANDI, E. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001b.
- ORLANDI, E. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- PAYER, M. O. **Memória da Língua: imigração e nacionalidade**. SP: Escuta, 2006.
- PÊCHEUX, M. e GADET, F. (1981). **A língua inatingível: o discurso na história da lingüística**. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- PÊCHEUX, M.(1983) **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 1997.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1988.
- PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: **Cadernos de estudos lingüísticos**. Campinas, (19), jul/dez., 1990: 07-24.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD,P. et al. (Org). **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999, p.49-57.

- PROUST, M. (1948) **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann**. Vol 01. SP: Globo, 2006.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ROBIN, R. **História e Lingüística**. SP: Cultrix, 1973.
- RUDOLF, A. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. SP: V. Pioneira, 1984.
- SÁ, J. **A crônica**. SP: Ática, 1987.
- SCHERER, A. E. e TASCHETO, T. R. O papel da Memória ou a Memória do Papel de Pêcheux. In: **Revista Estudos da Língua(gem)**, nº 1, junho de 2005, p. 122.
- SOUZA, M. N. **Modernidade: a estratégia do abismo**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.
- SOUZA, T.C. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: **RUA – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade**, nº 7, Campinas: NUDECRI, p. 65-94, 2001.
- TEIXEIRA, F.E. (org). **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. SP: Summus, 2004.
- VERNANT, J.P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: **Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. SP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. RJ: Paz e Terra, 1977.