**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FFCLRP - DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**Discurso e(m)
imagem sobre o feminino:
o sujeito nas telas**

JONATHAN RAPHAEL BERTASSI DA SILVA

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP, como
parte das exigências para a obtenção do título de
Mestre em Ciências, Área: Psicologia.

**Ribeirão Preto - SP
2012**

JONATHAN RAPHAEL BERTASSI DA SILVA

**DISCURSO E(M) IMAGEM SOBRE O FEMININO:
O SUJEITO NAS TELAS**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciências, Área: Psicologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lucília Maria Sousa Romão

Ribeirão Preto

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Silva, Jonathan Raphael Bertassi da
Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas.
Ribeirão Preto, 2010.
220 p. : il. ; 30 cm

Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP. Área de
concentração: Psicologia.

Orientador: Romão, Lucília Maria Sousa.

1. Análise do Discurso. 2. Cinema. 3. Feminino. 4.
Sexualidade. 5. Imaginário.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da

Título: Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciências, Área: Psicologia.

Aprovado em: _____/_____/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico esta pesquisa às mulheres ousadas e transgressoras que, muitas vezes sob o penoso custo de ficar à margem da aceitação social, abrem precedentes para que companheiras de gerações vindouras possam usufruir mais prazer, igualdade e autonomia.

AGRADECIMENTOS

Aos cidadãos brasileiros, contribuintes que financiam minha pesquisa desde a iniciação científica com o suor de seus rostos, sem os quais eu jamais poderia ingressar numa universidade à altura da USP. A eles cabem, sem dúvidas, meus agradecimentos mais importantes. Muito obrigado.

À minha musa inspiradora, Tatiane, com quem hoje divido histórias, prazeres, filmes, sorrisos e a (re)descoberta do quanto uma mulher pode ser encantadora e fascinante para mim.

À amiga e parceira de todas as horas, Francis, com quem tenho a felicidade de dividir minha trajetória acadêmica desde 2006. É penta!

Ao meu pai e amigo, Claudemir, que, como eu, também é cativado pelos mistérios do universo feminino e me ensinou a valorizar e respeitar as mulheres.

Ao meu avô Honório, pelo apoio financeiro constante e por ter me acolhido.

Aos colegas do E-L@DIS, pela troca de ideias e constante amadurecimento acadêmico que me proporcionaram.

À minha orientadora, Profa. Dra. Lucília Maria Sousa Romão, que me mostrou o caminho das pedras e tem me apoiado neste nada fácil caminho de um analista do discurso desde meu primeiro ano de graduação.

À Universidade de São Paulo e à FAPESP, que instigaram uma reviravolta em minha vida profissional e pessoal. Sem a infra-estrutura e o amparo financeiro de ambas as instituições, eu jamais poderia ter concluído (mais) este trabalho.

À banca examinadora desta dissertação, pela atenção destinada ao meu trabalho e pela escuta atenta aos conceitos que trabalhei aqui.

Às minhas duas maiores paixões: todos os filmes e todas as mulheres que já passaram pela minha vida, nos bons e maus momentos dela. São, sem dúvidas, a força-motriz dos meus sonhos, ansiedades e desejos mais intensos.

RESUMO

Este trabalho aborda a relação da mulher com a sensualidade tal como retratada em quatro filmes dos anos sessenta, oriundos de diferentes países. São eles: *Nunca aos Domingos* (Pote tin Kiriaki, 1960), de Jules Dassin; *Repulsa ao Sexo* (Repulsion, 1965), de Roman Polanski; *A Bela da Tarde* (Belle de Jour, 1967), de Luis Buñuel e *A Primeira Noite de um Homem* (The Graduate, 1967), de Mike Nichols. Para tanto, utilizamos como referencial teórico a Análise do Discurso de matriz francesa. Interessa-nos buscar os efeitos de sentido presentes nestes filmes sobre a representação da mulher e seu diálogo conflituoso com a instituição familiar, com o matrimônio e com a sensualidade, sempre atentando para os movimentos do sujeito que fazem falar, de modo heterogêneo, uma memória discursiva sobre o que é ser mulher, levando à tona regiões de sentido antes vetadas que envolvam prostituição, casamento, família e sexo. O objetivo geral da pesquisa é compreender os efeitos de sentido no discurso sobre a sensualidade feminina inscritos nos processos verbal e não-verbal em filmes dos anos sessenta, marcando especialmente o modo de o sujeito produzir sentidos e se constituir em sujeito discursivo. Como é nosso escopo apontar as (muitas) interpretações possíveis numa década de transição (dentro e fora das telas) sobre a emancipação da mulher, encontramos na Análise do Discurso (AD) de matriz francesa o referencial pertinente para rastrear os múltiplos sentidos sobre o feminino que se inscrevem nesses filmes. Por meio deste referencial teórico, visamos o estudo da linguagem em suas práticas sociais, pois a compreensão do discurso passa necessariamente pela sociedade, visto que história e linguagem se afetam e alimentam mutuamente. Definindo a linguagem como trabalho, a disciplina desloca a importância dada à função referencial da linguagem, a qual ocupa posição nuclear na Lingüística clássica, que defende esse enfoque na comunicação, ou na informação; assim, o viés da AD entende a linguagem como ato sócio-histórico-ideológico, sem negar o conflito, a contradição, as relações de poder que ela traz em seu bojo. O sentido, na perspectiva discursiva, não tem origem nem no sujeito, nem na história. Sujeito e sentido se constituem simultaneamente. Não há um sentido adâmico, legítimo, para um significante qualquer. Só existem efeitos de sentido. Em vista disso, os sentidos não existem por si, mas são determinados pelas posições ideológicas do sujeito, o que faz com que a interpretação das palavras mudem de acordo com essas posições. Isso acontece porque a apropriação da linguagem pelo sujeito não se dá num movimento individual, mas social. Buscamos também bases metodológicas na própria AD para rastrear o discurso inscrito em obras cinematográficas, buscamos trabalhar o não-verbal em seu sentido amplo, indo além do conceito de narrativa. As imagens não “falam”, mas significam por sua materialidade visual, portanto será analisada aqui a partir dessa perspectiva. Como resultado de nosso trabalho, obtemos as regularidades discursivas dos recortes e/ou segmentos analisados, suas relações com o interdiscurso e as Formações Discursivas (FDs) em jogo, os modos de inscrever a resistência e a ruptura com o já-lá sobre a sensualidade feminina. Feito isso, nos foi possível traçar um panorama com o arquivo sobre o feminino e sua sensualidade no cinema dos anos sessenta, compreendendo como o sujeito recortou a memória para fazer circular dizeres até então silenciados.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Cinema; Feminino; Sexualidade; Imaginário.

ABSTRACT

This work addresses the relationship of the woman and her sensuality as portrayed in four films from the sixties, from different countries. They are: *Never on Sunday* (Pote tin Kiriaki, 1960), by Jules Dassin, *Repulsion* (1965), by Roman Polanski, *Belle de Jour* (1967), by Luis Bunuel, and *The Graduate* (1967), by Mike Nichols. For this purpose, we used the theory of the French Discourse Analysis. We are interested in seeking the meaning effects present in these films on the representation of women and their confrontational dialogue with the institution of the family, marriage and sensuality, always paying attention to the movements of the subject that they talk about, in a heterogeneous way, the discursive memory about being a woman, leading to the surface regions of meaning before vetoed involving prostitution, marriage, family and sex. The aim of the research is to understand the effects of meaning in the discourse on female sensuality enrolled in both verbal and nonverbal processes in films of the sixties, especially the way of marking the subject produce senses and thus be a subject of discourse. As our scope is pointing out the many possible interpretations in a decade of transition (in and out of screens) on the emancipation of women, we find in Discourse Analysis (DA) an adequate reference to track multiple meanings about women who enroll in these films. Through this theoretical framework, the aim is the study of language in its social practices, for the understanding of speech necessarily entails the society, since history and language affect each other and feed each other. Setting the language to work, the discipline displaces the emphasis on the referential function of language, which occupies a position in nuclear Linguistics classic, this approach argues that poor communication or the information, so the bias of the DA understands the language as a social act -historical-ideological, without denying the conflict, contradiction, relations of power that it brings in its wake. The meaning, in the discursive perspective, does originate neither in the subject, nor in history. Subject and sense are constituted simultaneously. There's not an Adamic meaning, legitimate, for a significant. There are only meaning effects. As a result, the meaning do not exist by itself but are determined by the ideological positions of the subject, which makes the interpretation of the words change according to these positions. This is because the assimilation of the subject does not give an individual movement, but social. We also looked at the very foundations AD methodology to track the discourse inscribed in films, we seek to work non-verbally in a broader sense, going beyond the concept of narrative. The images do not "speak", but by their mean visual material, so it will be analyzed here from this perspective. As a result of our work, we obtain the discursive regularities of clippings and/or segments analyzed, their relations to interdiscourse and Discursive Formations (FDs) in the game, modes of resistance and enter the break with the already-there about female sensuality. That done, we can draw a picture with the file on the female and her sensuality in cinema of the sixties, undersdanting how the subject cut the memory to circulate senses silenced so far.

Keywords: Discourse Analysis; Movies; Feminine; Sexuality; Imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O paradoxo da vigilância e do desejo em <i>A Bela da Tarde</i>	28
Figura 2 – Sentidos de patriarcalismo no segundo sonho de Sevèrine	32
Figura 3 – Diferentes efeitos de sentido em representações da mulher liberal em 1960.....	39
Figura 4 – FD é problematizada em <i>Nunca aos Domingos</i>	73
Figura 5 – Paráfrase e polissemia se confrontam em <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	86
Figura 6 – Carole pune simultaneamente o mundo e a si mesma em <i>Repulsa ao Sexo</i>	102
Figura 7 – Ver e ser visto: olhar da e para a tela em <i>Repulsa ao Sexo</i>	105
Figura 8 – Lumière e Méliès: da paráfrase da foto à exploração da materialidade	114
Figura 9 – Carole sofre com a tensão sexual entre ela e o síndico em <i>Repulsa ao Sexo</i>	136
Figura 10 – A matriarca servil à dominação masculina em <i>A Bela da Tarde</i>	140
Figura 11 – O amigo dissimulado confronta a prostituta em <i>A Bela da Tarde</i>	142
Figura 12 – O discurso sobre o olhar inocente(?) em <i>Repulsa ao Sexo</i>	148
Figura 13 – Confronto de Homer contra a prostituição de Ilya em <i>Nunca aos Domingos</i>	150
Figura 14 – Dassin, implícitos e prostituição em <i>Mercado de Ladrões</i>	152
Figura 15 – Censura à mulher vem pela palavra em segmento de <i>Nunca aos Domingos</i>	155
Figura 16 – Inferiorização da mulher do lar em <i>A Bela da Tarde</i>	158
Figura 17 – Discriminação entre profissionais do sexo em <i>A Bela da Tarde</i>	161
Figura 18 – Ilya se revolta com a aliança Homer/Sem Rosto em <i>Nunca aos Domingos</i>	164
Figura 19 – O “Sem Rosto” e a dupla profecia de <i>Nunca aos Domingos</i>	166
Figura 20 - Som e imagem discursivizam quantificação do gozo em <i>Nunca aos Domingos</i>	168
Figura 21 – A mãe assume o lugar da filha em <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	170
Figura 22 – Sujeito-homem e(m) sua contradição em <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	173
Figura 23 – Policromia marca virada narrativa de <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	175
Figura 24 – Rompimento com o casamento em <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	177
Figura 25 – Autoridade do cristianismo negada em <i>A Bela da Tarde</i>	179
Figura 26 – Clímax de <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	181

LISTA DE SIGLAS

SIGLA	SIGNIFICADO
AAD69	Análise Automática do Discurso (1969)
AD	Análise do Discurso
AIE	Aparelhos Ideológicos de Estado
ARE	Aparelho Repressivo do Estado
CLG	Curso de Linguística Geral
DA	Discurso Artístico
FD	Formação Discursiva
FI	Formação Ideológica

SUMÁRIO

1. DIZERES INTRODUTÓRIOS: O QUE NOS MOVE	13
1.1. Introdução.....	14
1.2. Sobre os capítulos que integram a dissertação	16
2. SEXO, CINEMA & ROCK AND ROLL: COMO A SÉTIMA ARTE (RE)VIU A MULHER NOS ANOS 1960	19
2.1. Os (novos) sentido sobre a mulher: nosso recorte da década de 60	20
2.2. Família, patriarcado e subordinação feminina	23
2.3. É proibido proibir: ascensão e queda do Código Hays	33
2.4. Nunca aos Domingos (Pote tin Kyriaki, 1960)	42
2.5. Repulsa ao Sexo (Repulsion, 1965)	44
2.6. A Bela da Tarde (Belle de Jour, 1967).....	48
2.7. A Primeira Noite de um Homem (The Graduate, 1967)	50
3. A (DES)ORDEM DA/NA LINGUAGEM: A PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA	53
3.1. Procura, inquietudes, anseios: escolhemos a AD.....	54
3.2. Múltiplos sentidos em discurso: a proposta da AD	55
3.3. Louis Althusser: a pedra angular de Pêcheux.....	60
3.4. Sujeito e esquecimento(s): a ilusão de transparência	64
4. MATERIALIDADE(S) EM CENA: O NÃO-VERBAL E O DISCURSO.....	91
4.1. Imagem em discurso: porque estudamos o não-verbal	92
4.2. Materialidade(s) em foco: o não-verbal à luz da AD	95
5. DISCURSO E(M) IMAGEM SOBRE O FEMININO: ANÁLISE DE DADOS.....	127
5.1. Metodologia	128
5.2. Compreensão e subjetividade: o olhar do analista do discurso	129
5.3. Liberdade, repressão e polêmica: a sexualidade em dilema no sujeito-mulher	135
5.3.1. Caso Polanski: a vida imitou a arte(?).....	144
5.4. O desejo, a liberdade e o consumo: tensão entre a mercantilização e subversão da/pela mulher.....	149
5.5. Até que a polissemia (n)os separe: matrimônio e família re-significados pelo acontecimento	169
6. PALAVRAS FINAIS: “STEPPING OUTSIDE SHE IS FREE”	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	187
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	203
ANEXOS	211
Anexo 1 – Elenco de <i>Nunca aos Domingos</i>	212
Anexo 2 – Créditos de <i>Nunca aos Domingos</i>	213
Anexo 3 – Elenco de <i>Repulsa ao Sexo</i>	214
Anexo 4 – Créditos de <i>Repulsa ao Sexo</i>	215
Anexo 5 – Elenco de <i>A Bela da Tarde</i>	216

Anexo 6 – Créditos de <i>A Bela da Tarde</i>	217
Anexo 7 – Elenco de <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	218
Anexo 8 – Créditos de <i>A Primeira Noite de um Homem</i>	219
Anexo 9 – E-mail com autorização (Comitê de Ética)	220

1. DIZERES INTRODUTÓRIOS: O QUE NOS MOVE

Girls are much more influenced by the dictates of society and are more willing to take on sexual guilt.²

Warren Farrell

¹ Imagem com Leila Diniz, disponível em: <<http://dropsdeanis.files.wordpress.com/2011/11/diniz-feliz.jpg>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

² Tradução nossa: “Mulheres são muito mais influenciadas pelos ditames da sociedade e mais coagidas a lidar com a culpa sexual”. Disponível em: <http://encycl.opentopia.com/term/Warren_Farrell>. Acesso em: 21 out. 2011.

1.1. Introdução

Esta pesquisa visa rastrear e compreender a discursividade sobre a mulher e sua sensualidade em quatro filmes de gêneros cinematográficos de países diferentes, mas tendo em comum a década em que foram produzidos, a saber, os anos 1960. Os filmes que compõem o corpus do estudo são: *Nunca aos Domingos* (Pote tin Kiriaki, 1960), de Jules Dassin; *Repulsa ao Sexo* (Repulsion, 1965), de Roman Polanski; *A Bela da Tarde* (Belle de Jour, 1967), de Luis Buñuel e *A Primeira Noite de um Homem* (The Graduate, 1967), de Mike Nichols. Para tanto, elegemos, como referencial teórico-metodológico para a pesquisa a Análise do Discurso francesa, de filiação pecheutiana.

Apesar das propostas diferentes – que variam do representante da *mainstream* hollywoodiana *A Primeira Noite de um Homem* até o suspense psicológico inglês *Repulsa ao Sexo* – notam-se regularidades nas formas de romper com o discurso dominante até então na sétima arte, o qual com frequência negava a sensualidade da mulher ou a domesticava para o olhar masculino. Interessa-nos buscar os efeitos de sentido presentes nestes filmes sobre a representação da mulher e seu diálogo conflituoso com a instituição familiar, com o matrimônio e com a sensualidade, sempre atentando para os movimentos do sujeito que fazem falar, de modo heterogêneo, uma memória discursiva sobre o que é ser mulher, levando à tona regiões de sentido antes vetadas que envolvam prostituição, casamento, família e sexo. Como é nosso escopo apontar as muitas interpretações possíveis numa década de transição (dentro e fora das telas) sobre a emancipação da mulher, encontramos na Análise do Discurso (AD) de matriz francesa um referencial pertinente para rastrear os múltiplos sentidos sobre o feminino que se inscrevem nesses filmes.

A pesquisa traz contribuições na medida em que tira o foco de análises “conteudistas” dos produtos resultantes das filmagens para, ao invés disso, enfatizar o processo de subjetivação em sua relação com a cultura, inscrita na linguagem dos quatro filmes selecionados para o corpus, cujos recortes que analisamos fazem falar a alteridade que emerge no discurso fílmico, inclusive na *mainstream* hollywoodiana, evidenciando o impacto das condições de produção e do contexto sócio-histórico e ideológico que emergem no cinema. Se por um lado investimos em recorte diverso da monografia de graduação para esta dissertação (do imaginário sobre o arquivista, passando para as representações sobre o feminino), por outro lado mantemos em comum com aquela pesquisa o empenho em rastrear sentidos tomados como prontos e acabados pelo sujeito-leitor que tem acesso a essa discursividade nos

filmes, mas não se dá conta do interdiscurso que sustenta, não sem polêmicas, esses estereótipos. Esse processo tem fortes consequências sociais e é muito revelador sobre a produção/circulação dessas representações, tal como demonstramos na monografia de conclusão de curso e pretendemos evidenciar mais uma vez no presente trabalho. Não escolhemos os anos sessenta para coletar o corpus por acaso: a tensão da Guerra Fria esteve em seu apogeu durante essa década, possibilitando a emergência de grupos sociais antes silenciados, dentre os quais o movimento feminista, que atingiu em cheio instituições como a família e o matrimônio, colocando em xeque a estrutura de obediência patriarcal à qual a mulher estava subordinada. Nessa transformação, o cinema não passou em branco:

O filme, para agradar aos novos consumidores de cultura e arte, passou a dar um toque erudito em sua produção como agente das transformações culturais. Isso foi possível com o fim do sistema de estúdios, “que deu muito mais espaço ao talento criador no cinema, passando a ocupar o lugar do teatro e do romance (OLIVEIRA; ZANIRATO, 2008, p.4)

A relação do sujeito com a linguagem mediada pelo cinema é guiada pela cristalização ideológica de um sentido, mas a ideologia é um ritual com falhas, além da subjetivação não ser entendida pela AD como um processo que individualize e quantifique o sujeito:

(...) na relação estabelecida com o cinema até certo ponto se dá a imposição de um determinado sentido, a partir do qual os sujeitos, mediados por sua atividade afetiva, perceptiva e intelectual, dão sentido às suas experiências e à forma como se concebem. Entretanto, a constituição da subjetividade, por qualquer instância que seja, não deve ser entendida como algo que diz respeito somente a uma experiência única e individual da pessoa, de caráter meramente psicológico, mas como algo ligado às condições práticas e históricas de produção do sujeito (SIQUEIRA, 2004, p.5).

Com a Análise do Discurso, visamos o estudo da linguagem em suas práticas sociais, pois a compreensão do discurso passa necessariamente pela sociedade, visto que para Pêcheux (1997c) história e linguagem se afetam e alimentam mutuamente. Definindo a linguagem como trabalho, a disciplina desloca, tal como diz Orlandi (2001), a importância dada à função referencial da linguagem, a qual ocupa posição nuclear na Linguística clássica, que defende esse enfoque na comunicação, ou na informação; assim, o viés da AD entende a linguagem como ato sócio-histórico-ideológico, sem negar o conflito, a contradição, as relações de poder que ela traz em seu bojo.

Vemos no cinema não apenas uma arte catalisadora de mudanças políticas e sociais, mas um meio de comunicação excepcional para observar o imaginário sobre um determinado

assunto, não apenas (re)produzindo sentidos passivamente, mas de fato transformando a realidade fora das telas, numa conversa de mão dupla entre o que é representado no filme e o contexto sócio-histórico que sustenta tais representações, causando manutenção ou ruptura de sentidos no percorrer dessa interlocução. Se sujeito e sentidos, como postula a AD, se constituem simultaneamente, o mesmo deve ocorrer com o filme e seus realizadores/espectadores, num eterno *feedback* entre arte e vida.

1.2. Sobre os capítulos que integram a dissertação

Além deste capítulo de introdução, nossa dissertação é composta por mais cinco outros capítulos, dos quais dois são teóricos e um contém as análises dos quatro filmes, mais as considerações finais. Exceto pelo texto de encerramento, todos os capítulos tem início com uma breve justificativa sobre as razões que nos levaram a escrever sobre cada um deles, compondo assim um quadro dos fundamentos que fazem a nossa pesquisa acontecer e situa o leitor a respeito de nossas escolhas por trabalhar, respectivamente, com o cinema nos anos 1960 e as condições de produção que aqui nos interessam, a teoria da AD, o foco no processo discursivo não-verbal e, enfim, a configuração das análises.

Com o **capítulo 2**, marcamos nosso interesse pelo cinema dos anos sessenta e o que ele diz sobre a representação da mulher, em especial nas rupturas relativas à sexualidade. Para explorar essa região de sentidos teoricamente, resgatamos autores mencionados no capítulo 3 como Foucault e Althusser (com os AIE) para resgatar o arcabouço teórico sobre a tensão entre sujeito-mulher, instituições e efeitos de sentido, de maneira que os jogos de poder e a tensão entre paráfrase e polissemia possam ficar mais consistentes nas análises. Também discorreremos sobre o cinema da década de 1960 e os movimentos de dissidência que ele provocou no já-lá da sétima arte, o que fazemos narrando o peso da censura do Código Hays nos Estados Unidos e com o estudo de Mulvey (2008) sobre o cinema escopofílico da velha Hollywood.

No **capítulo 3**, procuramos elucidar os conceitos basilares da Análise do Discurso francesa (sobretudo a partir dos postulados de PÊCHEUX, 1997c) marcando, assim, nossa opção teórica por um referencial que entende o sujeito em ligação com a ideologia, mas sempre tendo em mente que, ao enunciar, ele se esquece de estar inserido em dada formação discursiva. As considerações da AD sobre o silêncio, a heterogeneidade, os conceitos de discurso, sujeito, memória discursiva, interdiscurso e principalmente ideologia (pela ótica

althusseriana) são outros explanados neste capítulo. Referências ao cinema foram feitas neste capítulo para ilustrar os conceitos estudados e ajudar a entendê-los na análise. Eventualmente, recorreremos a filmes que não integram o *corpus* mas que, para efeitos de comparação com algum recorte de nosso *corpus*, auxiliam no entendimento dos conceitos em funcionamento no cinema. Esse recurso também foi utilizado no capítulo seguinte e nas análises, quando notamos intertextualidades de algum dos quatro filmes com outro longa que pudesse contribuir efetivamente para o debate analítico.

Avançamos teoricamente, no **capítulo 4**, para a discussão teórica relativa ao discurso não-verbal. Além da literatura da AD sobre o assunto, enriquecemos o debate com aporte de teóricos do cinema e da fotografia, já que buscamos compreender os sentidos em sua materialidade, não separando forma e conteúdo. O resgate dos postulados sobre a fotografia, amplamente estudados durante a iniciação científica sobre fotojornalismo, serve para marcar essa diferença de materialidades entre cinema e foto, mas também revela as intersecções de ambos (a fotografia é considerada, com efeito, a “arte mãe” do cinema), tal como pretendemos demonstrar no decorrer do capítulo. Foi também válido colocar em debate a relação do discurso verbal e não-verbal, entendidos como processos discursivos complementares de acordo com o que afirma Neckel (2004), mas também como denúncia sobre os efeitos do verbal sobre o não-verbal (Orlandi, 1993). Para mostrar exemplos do próprio cinema que simbolizam essas questões relativas à matéria significativa, nos pautamos em diversos recortes que cooperam com nossos apontamentos, seja sobre o entrecruzamento dos processos verbal/não-verbal ou a especificidade da materialidade fílmica, inclusive em contraponto com a TV e a fotografia.

É no **capítulo 5** que traçamos nossas análises, divididas em entradas discursivas para fins de leitura, com percursos de idas e vindas sobre os quatro filmes. Antes disso, explanamos nossos critérios metodológicos para análise dos recortes/segmentos fílmicos e, a título de contextualização, discorremos a respeito dos quatro longas-metragens que compõem nosso *corpus*. “Nunca aos Domingos”, de Jules Dassin; “Repulsa ao Sexo”, de Roman Polanski; “A Bela da Tarde”, de Luis Buñuel e “A Primeira Noite de um Homem”, de Mike Nichols, tem ali sua sinopse exposta para situar o leitor que porventura não conheça os filmes e um breve texto sobre seus cineastas e o que eles forneceram para a sétima arte, contribuindo assim para que compreendamos as condições de produção dos nossos recortes.

As análises são ilustradas sempre com capturas de tela dos filmes que, apesar de

representar perda da tessitura³ (o movimento do cinema é reduzido a um fotograma), ajudam a visualizar e interpretar os efeitos de sentido sobre a mulher e seus dilemas em todos os recortes.

Finalmente, temos o capítulo de encerramento, contendo nossas palavras e impressões derradeiras sobre a pesquisa. As referências bibliográficas são divididas entre referências de livros citados no corpo da dissertação, referências de livros consultados que ajudaram indiretamente no trabalho de modo válido e, por fim, as referências de todos os filmes mencionados no corpo do texto, caso o leitor se interesse por algum(s) deles.

³ O conceito de tessitura, que estudamos sobretudo na obra de Neckel (2004), é elucidado nas últimas páginas do capítulo quatro.

2. SEXO, CINEMA & ROCK AND ROLL: COMO A SÉTIMA ARTE (RE)VIU A MULHER NOS ANOS 1960

Esse crime, o crime sagrado de ser divergente, nós o cometeremos sempre⁵.

Pagu

⁴ Imagem do filme *Nunca aos Domingos*. Disponível no DVD.

⁵ Disponível em: <<http://www.sitequente.com/frases/mulher.html>>. Acesso em: 21 out. 2011.

2.1. Os (novo) sentido sobre a mulher: nosso recorte da década de 60

Como expomos a teoria que nos pauta no capítulo três e as particularidades da mesma para falar sobre as tessituras do não-verbal no capítulo quatro, entendemos que cabe elucidar porque, afinal, escolhemos trabalhar com o cinema dos anos sessenta. A década na qual fomos buscar nosso arquivo (entendido aqui em sua acepção discursiva) representou uma virada cultural, social, política em diversas partes do mundo.

Enquanto nos Estados Unidos os movimento *hippie* pregava o amor e o fim da guerra no Vietnã, na Europa eclodia o Maio de 68 na França e tudo o que ele influenciou em outros países. Foi também a França de fins dos anos sessenta o nascedouro da Análise do Discurso, com a publicação da AAD69 de Pêcheux e as apresentações do lexicólogo J. Dubois, que em paralelo culminaram na dupla formação (como descrevemos no cap. 1) da disciplina que nos guia. Muito do Maio de 68 e as *condições de produção* que guiaram a ebulição juvenil e acadêmica estão presentes nas bases da AD, uma disciplina que, nos dizeres de P. Henry, se postou como cavalo de Tróia nas Ciências Sociais para subverter o positivismo que ali reinava.

Ao som revolucionário dos Beatles, nas marchas libertárias de Martin Luther King, movidos pelo sucesso imprevisto de guerrilheiros socialistas numa ilha caribenha a poucos metros do maior império capitalista do mundo, a juventude clamava que exigíssemos o impossível. Para o bem ou para o mal, agradem as novidades ou não, o fato é que o mundo não foi mais o mesmo depois daquela década. Como a academia, a música, os direitos civis, o cinema não fugiu à regra desse movimento de ruptura com o já-estabelecido, injetando valores narrativos e técnicos (ou “teceduras” e “tessituras”, para retomar conceitos da AD que caberiam aqui, em alusão) que subverteram o que era natural aos olhos dos espectadores da sétima arte nos anos trinta, quarenta e cinquenta. A sétima arte, como um reflexo da sociedade, buscou expandir seus horizontes, através de movimentos como a *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard e François Truffaut.

Na América do Sul, vivíamos sob condições bem menos esfuziantes. As ditaduras militares, que se ergueram em países como Chile, Argentina e Brasil com apoio de adidos militares estadunidenses (temerosos pela extensão da Revolução Cubana no continente), assolavam o país e vetavam liberdades de expressão na arte e na imprensa. Isso não impediu, contudo, que a influência de novos gestos de autoria na arte fossem inscritos no cinema nacional, como no chamado “neo-realismo brasileiro” ou o Cinema Novo de Glauber Rocha e

outros. A influência das novas correntes musicais também surtiu efeito por aqui, vide o tropicalismo e a música dos Mutantes, que se levantavam em resistência ao viés mais elitizado da Bossa Nova.

Do cinema e sua matéria significativa, já discorremos suficientemente nos capítulos seguintes, o qual buscou um esforço no sentido de conferir à nossa pesquisa uma contribuição teórica que vise amplificar o que já vem sendo feito na AD com os postulados para a análise do processo discursivo não-verbal. Neste capítulo, pretendemos falar não só de cinema, mas de *um cinema* em especial, aquele produzido nos anos sessenta e que representava uma afronta ao cinema dominante de então com a representação da mulher e sua sexualidade. A década de 1960 viveu também deslocamentos no modo como circularam os sentidos de/sobre sexo e mulher, eivando novas formas de lidar com prazer, casamento, família, maternidade, etc.

Isso também se deu no Brasil, como no caso bastante emblemático da atriz e modelo niteroiense Leila Diniz, uma iconoclasta de certos valores burgueses e cristãos que norteavam o comportamento das mulheres, sobretudo no terreno sempre tenso por essa ótica cristã/burguesa que une o feminino ao prazer sem compromisso, ao sexo sem que haja, necessariamente, a presença do amor. As novidades também beneficiaram os homens, como observamos em relato publicado na revista *Fórum* em que Mouzar Benedito (FÓRUM, 2008, p.16) discorre sobre a subversão que presenciou em fins dos anos sessenta quando era graduando de Geografia na USP da capital paulista, ao lembrar que

[...] a tal ‘revolução sexual’ que acontecia era uma maravilha para nós, pois até um pouquinho antes não tínhamos nenhuma chance de transar com mocinhas ‘de família’. Nos esbaldamos. Nós e, claro, as moças que antes, para serem consideradas ‘direitas’, tinham que se manter virgens até o casamento e transar com um homem só até a morte. Quem vive hoje nem imagina o prazer dessa conquista.

Na verdade, boa parte das transgressões de Diniz até hoje causa controvérsia, apesar de ter aberto possibilidades exploradas para inúmeras companheiras que vieram depois dela. Há quem veja seu comportamento com maus olhos, mesmo entre mulheres jovens e mesmo nos dias atuais, o que nos faz entender que o atrevimento da atriz carioca está bem longe do consenso mesmo quase cinquenta anos após sua morte em acidente de avião – ocorrida no início dos anos setenta, quando ela não tinha nem trinta anos de idade.

Frases como “Eu trepo de manhã, de tarde e de noite” e “Você pode muito bem amar uma

pessoa e ir para a cama com outra”⁶, além de fotos de biquíni grávida nas praias causaram reboliço. Na época, custaram o emprego da atriz na Rede Globo e geraram no governo militar o chamado *Decreto Leila Diniz*, estimulado pelo Ato Institucional nº 5, sob alegação de não tolerar mais as “exteriorizações contrárias à moral e aos costumes” levadas à tona pela carioca. Sem dúvidas, frases como as mencionadas despertam calafrios ainda hoje nas mais conservadoras e recatadas, não necessariamente mais velhas. Ou seja, a liberdade sexual que começou a emergir naquela ocasião talvez não tenha se dado de modo tão “completo” quanto alguns mais otimistas (ou mais ingênuos) gostam de proclamar agora.

Concordemos ou não com o que pregava e fazia Diniz, o fato é que ela serviu de espelho para a posteridade a respeito dos novos valores da feminilidade e muitos de seus questionamentos, bem como os das mulheres da época (feministas ou não) no mundo todo, permanecem até hoje perturbadores, inquietantes, muitos dos quais longe de uma “solução”. Reiteramos nossa crença de que julgar que os levantes que minavam a moral dominante dos anos sessenta são parte de um passado “já resolvido” traz em seu bojo uma ingenuidade gritante que encontra, em última instância, a decadência desses mesmos questionamentos que se iniciou a partir dos anos oitenta nos Estados Unidos com o *yuppismo* (o oposto do *hippismo*), que preparava terreno para o neoliberalismo que viria em pouco tempo, não por acaso levado à Casa Branca por um ex-astro do cinema da velha Hollywood, uma verdadeira alegoria sobre os últimos suspiros da “geração beat”, sufocados pela ascensão de Reagan.

É por essa incompletude na re-leitura possível, por esse não consenso sobre os movimentos de resistência e pela atualidade que permanece nas indagações dos anos sessenta sobre o papel que a mulher deve(ria) ter junto à sociedade que nos permitimos falar em uma relevância social desta pesquisa. Diversas das perguntas lançadas pelas ousadias femininas de cinquenta anos atrás permanecem apenas parcialmente respondidas, quiçá sem respostas. Concordamos com Prado (1982, p.60) que se deve evitar uma visão histórico-evolucionista sobre as mulheres e sua sexualidade, pois “fala-se na atual ‘liberdade’ das mulheres quando esta já viveu em outros tempos com maior autonomia”.

É o momento privilegiado da efervescência cultural, política e social daqueles tempos nos levam a pensar o quanto uma releitura que nos conduza a compreensão dos processos discursivos que eivaram nas representações dos filmes dos anos sessenta podem nos conduzir a debates pertinentes, necessários até, sobre o sujeito-feminino. É uma reflexão sobre a re-significação pela/da mulher com as instituições que a ideologia dominante tenta vender como

⁶Frases, citações e informações sobre Leila foram extraídas do blog de Jeocaz Lee-Meddi. Disponível em: <<http://jeocaz.wordpress.com/2009/05/19/leila-diniz-a-mulher-e-o-mito/>>. Acesso em: 06 nov. 2011.

“seu lugar” naturalizado e a representação dessas teceduras na tessitura do audiovisual da referida época que pretendemos, neste capítulo, levar ao leitor.

2.2. Família, patriarcado e subordinação feminina

Entre os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) enumerados por Althusser (1980), são mencionados os AIE religiosos, o AIE escolar, o AIE familiar e o AIE cultural (este compreende as Letras, Belas Artes, esportes, etc.). É na imbricação entre os dois últimos citados que pretendemos aqui nos debruçar, entendendo como a relação do par família (no qual a posição da mulher é, via de regra, de submissão) e cinema (que entendemos incluso no AIE cultural) funciona, sem cair nem na ingenuidade de acreditar que a evolução dessa relação de menos para mais direitos da mulher aconteceu de forma linear, ainda que a passagem da década de transição com a qual trabalhamos possa, talvez, dar essa impressão.

Althusser (p.62) repassa que a família não se limita à função de AIE, mas também intervém na reprodução da força de trabalho, atuando – dependendo dos modos de produção – como unidade de produção e/ou unidade de consumo. O mestre de Pêcheux ainda destaca uma diferença crucial entre o ARE e os AIE: o primeiro funciona através da repressão, da violência e é *um* aparelho, enquanto os AIE funcionam em pluralidade e prioritariamente através da ideologia, para apenas secundariamente agir por meio da repressão, muitas vezes bastante atenuada, dissimulada ou apenas simbólica. Essa distinção encontra outra que é intrinsecamente burguesa: a separação do “direito” burguês entre o público e o privado, atuando os AIE no estatuto do privado, com seus métodos próprios de sanções, exclusões, seleções e censura. A ligação entre os aparelhos ideológicos e o repressivo fica por conta do que une os AIE, apesar de sua variedade: a ideologia, que funciona unificada (ainda que de maneira contraditória) pela ideologia *dominante*, que é a mesma que detém o poder do Estado e, por conseguinte, também do ARE.

Enquanto, na formação social do modo de produção feudal, a Igreja acumulava um sem número de funções distribuídas nos AIE, Althusser recorda que a instituição familiar representou a seu lado um papel considerável. No período pré-Revolução Francesa, a Igreja se colocou como AIE dominante. Não por acaso, o ataque dos insurgentes da revolução burguesa teve como maior alvo justamente o clero, por conta do papel dominante dos religiosos. As funções anteriormente saciadas pela Igreja passaram, então, a ser preenchidas sobretudo pela

Escola⁷, que a partir de então se tornou indispensável na reprodução das relações de produção capitalistas (como antes eram os clérigos). A família, porém, continuou com seu estatuto dominante inabalado nessa passagem: o par Igreja-Família foi substituído pelo par Escola-Família. Desde os primeiros anos escolares, quando as crianças são mais vulneráveis aos assédios dos AIE, o par Escola-Família inculca saberes da ideologia dominante. Posto que os AIE concorrem para o fim único (embora cada uma a sua maneira) de reproduzir as relações de produção, esse par é o que hoje se sobressai na formação social capitalista:

De fato, a Igreja foi substituída pela Escola em seu papel de Aparelho Ideológico de Estado dominante. Ela forma com a Família um par, assim como outrora a Igreja o era. Podemos então afirmar que a crise, de profundidade sem precedentes, que abala por todo o mundo o sistema escolar de tantos Estados, geralmente acompanhada por uma crise (já anunciada no Manifesto) que sacode o sistema familiar, ganha um sentido político se considerarmos a Escola (e o par Escola-Família) como o aparelho Ideológico de Estado dominante. Aparelho que desempenha um papel determinante na reprodução das relações de produção de um modo de produção ameaçado em sua existência pela luta mundial de classes (ALTHUSSER, op. cit., p.75).

Em consonância com esse papel de dominação do AIE familiar está a própria etimologia da palavra “família”, lembrada por Prado (1982) como originária do latim *famulus*, que designa um conjunto de servos dependente de um senhor. Entre os dependentes estavam a esposa e os filhos. Daí a noção, com apoio de uma afirmação crescente, de família nuclear: desde a família greco-romana, compunha-se de um patriarca e seus fâmulos, que além de esposa e filhos, incluía servos e escravos.

Um dos trabalhos clássicos sobre a família mais conhecidos permanece sendo o de Friedrich Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884), publicado em Zurique após a morte de seu colaborador habitual, Marx. Entendemos que pela afinidade de Engels com Marx, sendo aquele não só co-autor como uma espécie de mecenas deste em obras importantes até hoje como o *Manifesto Comunista*, bem como tendo em mente que o materialismo histórico marxista (com o qual *A origem da família* é coerente) foi um dos pilares de Pêcheux e Althusser, trazer a contribuição de Engels para nosso trabalho se faz pertinente.

Engels entende a instituição familiar e do casamento como parte da sociedade compreendida como um organismo. O autor analisa essas instituições em diversas regiões do mundo e como elas foram afetadas ao longo do tempo. Interessou a ele, principalmente, a afinidade do significado da monogamia e da relação homem/mulher com o modo de produção

⁷ Sobre o par Igreja-Escola, discorremos ao exemplificar os AIE no capítulo 2.

e propriedade dos bens produzidos. Recuperando a antropologia do estadunidense Lewis H. Morgan, Engels demonstra como as fases do desenvolvimento dos homens segue a evolução dos meios de produção e de existência, dividindo os estágios pré-históricos de cultura nos estados “selvagem”, “barbárie” e “civilização”, aparecendo a arte, a indústria e a escrita somente nesta última.

Esses estágios pré-históricos culminaram em três modelos de família, respectivamente, a *família consanguínea*, a primeira expressão de formação familiar na qual se exclui relações sexuais entre pais e filhos, embora seja estimulada a relação endógena entre irmãos; a *família panalutana*, que veta a relação sexual entre irmãos (além de pais/filhos), criando a categoria até então inexistente de sobrinhos e sobrinhas; enfim há o crescendo de proibições ao casamento que gera a *família sindiásmica*, na qual se esboça a união entre pares que serviu de base para o modelo que é mais comum hoje, a *família monogâmica* (MARCASSA, 2006). No caso da sindiásmica, a fidelidade da mulher passa a ser cada vez mais cobrada, sob pena de castigo severo, enquanto nos homens é tolerada a poligamia. Há de se convir que, de modo mais ou menos dissimulado, esse raciocínio persiste na família monogâmica. Mas nem sempre foi assim. Nos primeiros modelos familiares, era menor a sanção moralizante de exclusividade sexual:

Encontramo-nos frente a uma série de formas de família que estão em contradição direta com as até agora admitidas como únicas válidas. A concepção tradicional conhece apenas a monogamia, ao lado da poligamia de um homem e talvez da poliandria de uma mulher, silenciando como convém ao filisteu moralizante - sobre o fato de que na prática aquelas barreiras impostas pela sociedade oficial são tácita e inescrupulosamente transgredidas. O estudo da história primitiva revela-nos, ao invés disso, um estado de coisas em que os homens praticam a poligamia e suas mulheres a poliandria, e em que, por consequência, os filhos de uns e outros tinham que ser considerados comuns. É esse estado de coisas, por seu lado, que, passando por uma série de transformações, resulta na monogamia. Essas modificações são de tal ordem que o círculo compreendido na união conjugal comum, e que era muito amplo em sua origem, se estreita pouco a pouco até que, por fim, lado, que predomina hoje (ENGELS, 1884, p.4-5).

O que vai se verificando como denominador comum cada vez mais no decorrer dos séculos é a sedimentação do tabu do incesto, ou seja, da proibição das relações entre parentes consanguíneos, bem como do sentimento de ciúme que aumenta com o fim da *poliandria* (pela qual uma mulher pode ter vários homens). Ambos não sucumbiram com as mudanças históricas. Mas esses moralismos, como o autor faz questão de mencionar, são relativamente novos, historicamente falando: “Se algo pôde ser estabelecido irrefutavelmente, foi que o ciúme é um sentimento que se desenvolveu relativamente tarde. O mesmo acontece com a ideia de incesto. Não só na época primitiva irmão e irmã eram marido e mulher, como

também, ainda hoje, em muitos povos é lícito o comércio sexual entre pais e filhos” (ENGELS, op. cit., p.6). Percebe-se como na pré-história, assim sendo, a evolução da família é a história da de uma redução gradual do círculo de pessoas que estabelece relações conjugais, que no começo era da tribo toda, depois excluiu parentes próximos, parentes distantes até definitivamente excluir a aliança por grupos e limitá-la ao casal por pares.

É o próprio Engels quem constata que a origem da monogamia se sustenta por uma linha delicada e pouco tem a ver com a ideia de “amor individual”, mas antes com as relações de produção e com a noção de propriedade privada, que se pauta numa herança genética dos filhos que deveria ser indiscutivelmente do pai. O autor vai além e afirma que a aceção do *patriarcado*, que nasce no estágio civilizado dos moldes familiares, é

[...] a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heróicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida (ENGELS, op. cit., p.14).

A filiação feminina e o direito hereditário materno que predominavam nos modelos anteriores foram substituídos pelos paternos e cabia, a partir de então, ao homem o poder de estabelecer e romper os laços conjugais e filiais, o pátrio poder. A expressão mais severa da família nesses moldes se dá na Grécia Antiga, ocasião em que notamos uma enorme disparidade de direitos entre mulheres e homens, com plena dominância destes sobre aquelas na instituição jurídica do *paterfamilias*. Em Roma, houve melhora, enquanto as promessas dos maridos para as esposas foram transformadas em leis, muito embora estas ainda tivessem seu espaço limitado ao lar e a criação dos filhos. Vale notar, porém, como ao longo dos séculos a maior participação extradoméstica da mulher sempre foi ligada, via de regra, ao afastamento do homem por ocasião de guerras (ALVES; PITANGUY, 1991).

Essa sujeição feminina está longe de um destino irrevogável, pois sempre encontrou resistência, não apenas nos protestos femininos do antigo Senado Romano. Alves e Pitanguy (op. cit.) lembram que sociedades tribais da Gália e da Germânia destinaram às mulheres um espaço de atuação semelhante ao dos homens, na participação nos Conselhos Tribais, na agricultura, na construção de casas... Chegavam a ser até juízas, inclusive de homens. Nas sociedades da América primitiva, como os Iroqueses (que são os povos estudados pelo autor no qual Engels, encontrou forte apoio, o já citado antropólogo Morgan) e os Hurons não existia divisão de economia doméstica e social, resultando também na inexistência do controle

de um sexo sobre o outro.

No matriarcado que antes havia, o poder produtivo feminino era cultuado, seja por homens ou mulheres, como sinal de fertilidade da natureza. Já no patriarcado, o que é uma apropriação pelo poder do corpo feminino, posto que um homem pode impor às mulheres diversas gestações para seu benefício. Boa parte dessa passagem se fez com apoio das religiões monoteístas (cristianismo à frente), todas fortemente identificadas com o sistema patriarcal e impostas por meio da força contra os costumes dos povos politeístas e que cultuavam deusas e/ou que seguiam costumes matriarcais, como a não atribuição da paternidade a cada criança nascida (PRADO, 1982).

Augras (1989) nos avisa como lidar com a mulher é lidar com tabus, pois ela assume mais claramente que o homem a dupla característica de ser humano e ser animal, com a gestação, o parto, a amamentação que indicam concretamente nossa realidade animal no reino da natureza. Por essa determinação dupla mais evidente, a mulher é vista como ambígua e, portanto, poderosa: é uma dupla natureza, cultural e animal ao mesmo tempo. E é justamente nessa ambiguidade que está sua força. E como concretamente ambígua, a mulher não deve ser tocada. Na cultura patriarcal, esse tabu adquire aspectos de profilaxia: é preciso se proteger dessa força da mulher, afastando-a do grupo e a segregando do convívio.

É aí que novamente encontramos os AIE althusserianos: na *vigilância* que eles manifestam sobre o comportamento que se entende como desejável às mulheres, com destaque para o AIE familiar. Nessa esteira, Foucault (1987), ao discorrer sobre as sanções normalizadoras que coíbem comportamentos com micropenalidades, menciona também a sexualidade (op. cit., p.149) como um dos campos em que a disciplina é utilizada a título de punição, privação e humilhações para reprimir a “indecência”, o que pode acontecer de modo sutil. A prática da vigilância feminina acontece, muitas vezes, por meio de outras mulheres, como dizem Pedro e Souza Lima (2010, p.285): “nesse sentido, as mulheres, alvos privilegiados da censura social, agiam como censoras de si mesmas, contribuindo para a manutenção de uma moral social da qual eram as principais vítimas”. Em nossas análises, verificamos esse paradoxo na discursividade do sujeito-mulher representado algumas vezes no cinema, em especial no surrealista *A Bela da Tarde* (1967), de Luis Buñuel.

Figura 1 – O paradoxo da vigilância e do desejo em *A Bela da Tarde*

Logo na primeira cena, quando somos apresentados ao casal Serizy, Pierre (Jean Sorel) e Sevèrine (Catherine Deneuve) estão numa carruagem bem semelhante àquelas dos contos de fada estilo Cinderela, passeando por uma floresta que lembra uma paisagem do século XVIII ou XIX. Rompendo com essa memória de “princesa encantada”, a personagem de Deneuve é abruptamente raptada por dois desconhecidos que, logo descobrimos, tem aval do marido para chicotear e violentar a esposa (figura 1). O maior choque, porém, vem logo em seguida: a cena é interrompida por um momento do casal na intimidade do lar com o personagem de Sorel fazendo a seguinte pergunta: “Sobre o que você está pensando?”. Descobrimos, assim, que a cena de abertura era uma ambígua discursivização dos sonhos eróticos da mulher.

Nota-se como, desde essa sequência inicial, o longa joga com o polêmico e almeja, em suas teceduras, um discurso sobre a mulher de desconstrução a respeito do imaginário que ela faz de si e da instituição do matrimônio. É importante salientar que embora Buñuel (2008, p.337) fosse defensor do cinema como expressão do inconsciente, do poético e do afetivo, ele não via a sétima arte exclusivamente como “[...] expressão do fantástico e do mistério, um cinema escapista que, desdenhando a realidade cotidiana, pretendesse mergulhar-nos no mundo inconsciente do sonho”. O longa, portanto, está longe de ser um mero exercício de estilo desprezioso, mas traz movimentos indagadores sobre o papel da mulher casada no patriarcalismo que choca por unir um sonho erótico carregado de culpa e desejo com a mostragem, logo a seguir, de uma região de sentidos que remete diretamente a dicotomia público/privado, que é essencialmente burguesa.

Aquele ambiente de privacidade, compartilhado só pelo casal, que está longe da vigilância pública (e, por conseguinte, das sanções punitivas) é onde a mulher se põe a sonhar e seus impulsos vem à tona, mas é também um ambiente no qual o homem/esposo se supõe controlador e fiscalizador da moral e fidelidade feminina – e o faz através do questionamento de um silêncio incômodo (“sobre o que você está pensando?”), obtendo uma resposta vaga na qual somente a carruagem é mencionada. O filme, deste modo, coloca em pauta a resistência da mulher através do silêncio e do inconsciente: os sentidos de ruptura, as fissuras na dominância patriarcalista sempre são possíveis, por mais que ela se julgue onipresente.

Pelo mecanismo de antecipação, Sevèrine se coloca no lugar de poder ocupado pelo esposo e pressupõe o que pode ser dito e o que deve ser silenciado: daí surge somente a menção à carruagem. Simbolicamente, é um elemento de forte apelo a favor da FD patriarcalista à qual seu sonho esteve muito longe de se filiar integralmente, mas discursiviza uma região de sentido que se entende como “autorizável” às mulheres: a delicadeza, o apego à moral recatada e conservadora – as vestes, a paisagem, a carruagem, remetem a uma imagem

de cem anos antes da época na qual o filme se passa, sugerindo que a mulher deve, como reza a cartilha patriarcal, estar sempre um “passo atrás” do homem no controle e acesso aos bens produzidos, daí o sonho com um meio de transporte com o marido a guiar e não, por exemplo, o sonho com um automóvel moderno.

Todos os elementos que colocam Sevèrine em situação de apelo sexual, mesmo quando involuntária (como o estupro), são silenciadas no relato do sonho ao marido, pois se pressupõe o sujeito-mulher como diretamente “responsável” pelo estímulo do desejo, portanto com frequência a mulher é considerada culpada pelo próprio estupro. Recordemos com Augras (1989) que os tabus da sexualidade relacionados à mulher vem de sua maior relação com o “lado animal”, pelo qual os homens se julgam pretensamente “superiores” ao se enxergarem como menos ligados a este nível “inferior” da amamentação, do parto, enfim, da organicidade do ser humano – por mais que ele tente renegá-lo.

O Discurso Artístico (DA)⁸ de *A Bela da Tarde* explora novamente essas teceduras em outro segmento de sonho, ocorrido na altura dos **36** aos **38m** de filme, quando Sevèrine já tinha iniciado sua vida como prostituta à surdina, sob o codinome de “bela da tarde” que dá título ao longa. Nessa passagem ela é mais uma vez humilhada e torturada, mas nem de longe há os elementos de desejo que observamos no recorte anterior. Aqui ela é testemunha de um diálogo aparentemente banal entre o marido Pierre e o amigo Husson⁹ (Michel Piccoli), quando este interrompe e passa a jogar bolas de lama em seu rosto enquanto lhe deprecia verbalmente (figura 2).

Como lembra Neckel (2010, p.28), devemos perceber o DA como estrutura e acontecimento, portanto, como discurso. Para tanto, o analista deve levar em conta a *tessitura* da matéria significativa (no nosso caso, fílmica), que nos dá pistas da organização estrutural nas teias da relação com a imagem, para tornar viável a análise da *tecedura*:

Estamos o tempo todo no confronto parafrástico e polissêmico da/na imagem enquanto materialidade significativa. Ao perceber o dizer artístico enquanto estrutura e acontecimento, ou seja, enquanto discurso, configuramos os argumentos que tornam possível a análise do DA e do processo discursivo da Tessitura fílmica em sua Tecedura discursiva.

A partir daí, notamos como a textualização da personagem de Deneuve no recorte nos conduz a rastrear efeitos de sentido no interdiscurso que permeia o filme sobre o cristianismo

⁸ Discorreremos amplamente sobre o DA e suas características, bem como os conceitos de tecedura e tessitura, nas páginas finais do capítulo quatro, quando citamos os trabalhos de Neckel (2004, 2010)

⁹ Husson tem um papel assaz representativo sobre o interdiscurso patriarcalista que atravessa o inconsciente de Sevèrine, como também percebemos em uma das análises no capítulo seguinte.

e o patriarcado, através de elementos como o rebanho no começo e o sujeito-mulher vestindo branco (a mesma cor da mulher que se casa, da discursividade sobre a castidade e a pureza dedicadas somente ao esposo), ou das amarras (submissão). A tessitura do recorte faz falar um efeito de deslizamento dessa “pureza” inicial da mulher no contato com a lama jogada no rosto e nas vestes brancas, fazendo Sèverine se assemelhar a uma vaca malhada, reduzindo sua condição de mulher casta para o retorno ao animalesco, no jogo do interdiscursivo – portanto, no campo da *tecedura*. Neckel (2010) ainda relaciona a tessitura com o intradiscurso e a *tecedura* com o *interdiscurso* e a tessitura com o *intradiscurso*. Essa relação, num recorte audiovisual como o aqui analisado, também se dá por sons e gestos: basta notar a reação de vergonha de Séverine (ao virar o rosto quando atingida pela lama) e aos insistentes insultos verbais, bem como o silêncio que precede a ira do marido, ou o som dos sinos (*interdiscurso*, *tecedura*, nos remetendo novamente ao cristianismo) no início desse segmento de “sonho”. A *Bela da Tarde* discursiviza, assim, um crescendo que sai do silêncio e da resignação cristãs para a ruptura do conflito entre sexos – e o faz tanto na passagem do sonoro, no transcorrer do recorte, quanto na imagética, representada sobretudo nas roupas brancas cada vez mais marcadas de lama. Notemos desde já algo que marcou decisivamente nossas análises e que explanaremos teoricamente no capítulo quatro: a importância de estar sempre atento às tessituras do fílmico, inclusive as não-imagéticas (como os sons), para compreender como a imbricação entre matéria histórica e forma plástica produzem sentidos.

O DA, por ser lúdico e jogar com a abertura da FD, acende para essa possibilidade no cinema de uma passagem que praticamente contradiz a vivência da personagem no meretrício sem culpa, com os sentidos de patriarcalismo e liberação feminina residindo lado a lado na circulação do discurso no filme. E o faz também por tessituras não-verbais: no diálogo entre Husson e Pierre, estes denominam uma manada bovina como “culpa” e somente o último como “expição”. Mais uma vez, é simbólica a filmagem dos bois como emblemas desses sentimentos, posto que remetem ao coletivo (a sociedade), a passividade, a um grande contingente de “culpa” que segue à frente de uma “expição” final (o próprio sonho). O sujeito-mulher, num movimento inconsciente, representa nesse momento sua infração cometida contra a instituição do casamento (e da família) e castiga(-se) nesse processo. O filme fala neste recorte, portanto, da vigilância da mulher contra si mesma, das normais punitivas que lhe são inculcadas seja via Igreja, seja via Escola – e sempre via Família, para retomar os AIE de Althusser. A(s) ideologia(s) desses AIE, para o filósofo, funciona(m) sempre ligada(s) à ideologia dominante, que no caso seria a do patriarcado.

Figura 2 – Sentidos de patriarcalismo no segundo sonho de Sevrène

Mesmo assim, a mulher resiste, fura a barreira moral que é imposta a si (inclusive, como vimos, por si mesma, na interpelação pela ideologia que passa pelos AIE) e o que era apenas sonho no primeiro recorte, vira um “castigo” relativo a algo que a personagem trouxe, de fato, para sua vida cotidiana. Uma narrativa com esse atrevimento dificilmente seria tão bem-sucedida (inclusive comercialmente) como foi o filme de Buñuel em anos precedentes. A década de sessenta foi redentora e libertária nesse aspecto e rompeu com um cinema extremamente rigoroso em suas aplicações morais sobretudo nos EUA, como passamos a narrar nos parágrafos a seguir.

2.3. É proibido proibir: ascensão e queda do Código Hays

Como dissemos no início deste capítulo, a sociedade no mundo todo passou por grandes mudanças nos anos sessenta, impulsionada por uma série de acontecimentos como o Maio de 68, as ditaduras militares sul-americanas, etc. Considerando que nosso foco é o cinema em particular e as rupturas que ele passou nesse período, nos aplicamos agora em compreender como as condições de produção da indústria hollywoodiana foram afetadas ao longo do tempo, já que ali foi o nascedouro do “cinema-janela” aludido por Xavier (1984), ou seja, aquele de decupagem griffithiana, cuja relação entre o referente e o sujeito-leitor dos produtos audiovisuais era de uma suposta transparência, principalmente na noção de tempo e linearidade sugerida pelos cortes. Isso porque é este cinema que se estabelece ainda hoje o modelo de leitura e trabalho com a linguagem que se coloca como dominante. Para além da tentativa de conter a ludicidade do DA, visando regras que limitassem as experiências de outros autores (como os pioneiros soviéticos ou o expressionismo alemão), a relação da cinematografia ianque passa em suas raízes diretamente pela questão da censura de modo direto, do *silêncio local* na definição de Orlandi, o que pretendemos colocar aqui para que se tenha dimensão do que representou o afrontamento a esses vetos. Mais do que uma mera contextualização sócio-histórica, portanto, se trata de evidenciar as relações de força que atuaram ao vetar sentidos sobre o feminino e a mulher no AIE cultural, mais especificamente no cinema (dominante).

O cinema estadunidense cresceu não apenas com Griffith e os pioneiros que

impulsionaram comercialmente a indústria naquele país, de Méliès¹⁰ a Chaplin, mas se beneficiou também com o êxodo de artistas europeus por conta da Segunda Guerra Mundial. Diretores de calibre respeitadíssimo como Fritz Lang e Alfred Hitchcock se afastaram de seus países de origem para produzir em solo estadunidense, obtendo respaldo crítico e principalmente comercial, conforme o cinema europeu foi sendo cada vez mais marginalizado, em grande parte devido aos estragos de duas grandes guerras. Tal migração se deu ao longo dos anos trinta e início dos quarenta, paralelamente a consolidação dos *talkies* (filmes com som) e dos “filmes de produtor”, nos quais a autoridade do diretor é reduzida em benefício das imposições dos produtores. A expressão máxima dessa verve é David O. Selznick e seu *E o Vento Levou* (1939), o maior sucesso de bilheteria de todos os tempos se levarmos em conta o ajuste inflacionário do dólar. Cresceu nessa fase também um clamor de determinados setores da estadunidense pela censura à sétima arte, causando um choque entre a visão “do diretor” e a “do estúdio”, como os embates entre Selznick e Hitchcock, ora mais velados, ora mais explícitos, que traduzem bem esse descompasso de liberdade artística.

Apesar da censura nos EUA já dava sinais de existência desde 1907 em Chicago, com direito a fechamento de diversas salas que passam filmes sem prévia autorização da polícia. O próprio David W. Griffith foi vítima disso¹¹ e levado a um imbróglio jurídico que justificou o banimento da exibição de um de seus filmes com a prerrogativa do filme ser compreendido como produto que visa o lucro, e não como objeto de livre discurso artístico (SILVA; SILVA, 2009). A censura atinge, pouco depois, o nível estadual na Pensilvânia, no Kansas e em Ohio, com destaque para o caso conhecido como *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio*. Neste episódio, os advogados da companhia Mutual alegavam que as proibições governamentais contra manifestações de palavra e opinião esbarravam na proteção da Primeira Emenda da Constituição dos EUA (que proíbe limitações à liberdade de imprensa e expressão), deste modo alegavam que o veto aos filmes antes de sua exibição pública era inconstitucional. A Mutual foi derrotada e o direito à suspensão prévia foi assegurado, porém a censura ainda estava longe de ser rigidamente exercida (MARTINI, 2007).

¹⁰ Sobre a importância de Georges Méliès e o rompimento deste com o menosprezo comercial e artístico que os irmãos Lumière destinavam ao cinematógrafo, discorremos no capítulo 3. Cabe aqui mencionar que os curtas-metragens realizados pelo ilusionista faziam também sucesso enorme nos Estados Unidos, onde Méliès mantinha um escritório-filial para divulgação de sua obra, daí nossa menção a ele neste capítulo.

¹¹ Não deixa de ser irônico que este pioneiro, maior nome da decupagem clássica do cinema estadunidense, tenha encontrado liberdade e apoio na divulgação de seu filme mais famoso, *O Nascimento de uma Nação* (1915) ao narrar justamente a história do movimento racista Ku Klux Klan (KKK), vista com bons olhos neste longa. Por aí notamos as contradições entre o que pode e o que não pode ser exibido na tela grande, segundo o moralismo ianque.

Diferente do que se pode imaginar, a censura no cinema não se deu exatamente num gesto linear. A britânica Laura Mulvey, teórica feminista que se preocupou em estudar a imagem da mulher na Hollywood clássica sob uma perspectiva marxista e psicanalítica, recorda como na fase do cinema mudo, nos anos 20, as imagens que circulavam sobre a mulher nem de longe lembravam os vetos e moralismos que surgiriam nas décadas seguintes. Pelo contrário, existia uma amoralidade no retrato da *nova mulher* (seguindo denominação da autora em 1996a) emergindo libertária nas telas, inclusive em filmes estadunidenses, que a colocavam num jogo polissêmico de sentidos que explorava a tendência ao lúdico do DA a qual Neckel (2004) se refere com muito mais liberdade, tendo a sexualidade seu papel nesse processo. Ou seja, o cinema dos anos 20, ironia das ironias, era menos puritano que o dos anos 30, 40 e 50.

A década de 1920, porém chamou a atenção pelos escândalos nos bastidores de astros de alto escalão em Hollywood, como o ator de comédias Roscoe “Fatty” Arbuckle, acusado de matar uma atriz em 1921 e a revelação da bissexualidade do diretor William Desmond Taylor. A seção de tablóides dos jornais de então se empanturraram com esses fatos e a atenção que ganharam iniciou um processo de ira da opinião do povo ianque contra uma suposta perversidade que imperava na indústria do cinema. Essa opinião não se limitava apenas aos espectadores, mas também encontrava amparo de intelectuais:

O sociólogo e ferrenho crítico do cinema Edward Alsworth Ross afirmava que, graças à prematura exposição dos jovens a filmes excitantes, “seus instintos sexuais foram despertados para a vida anos antes do que costumavam sê-lo os dos rapazes e moças de boas famílias e, em resultado disso, em muitos deles a ‘caça do amor’ passou a ser o principal interesse na vida.”³⁸ Ross também culpava o cinema de ter incitado as modas em que as mulheres mostravam cada vez mais o corpo; a produção de literatura pornográfica; a popularização das danças provocativas e o uso de trajes de banhos sumários (MARTINI, op. cit., p.18).

Criou-se então, em 1922, como resposta aos “pecados” de Hollywood e seus astros, a Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), chefiada pelo advogado presbiteriano Will H. Hays, para deter a maré de imoralidade na sétima arte. Após uma fase de diplomacia que apenas controlou a opinião pública frente aos escândalos de Arbuckle e Taylor, mas o advento dos *talkies* em 1927 o fizeram voltar à ativa, porque o cinema carecia, segundo a MPPDA, de um auto-controle diante da palavra. A censura ganharia novo fôlego a partir de então. Os agentes do silêncio abriam suas garras sobre os roteiros e seus diálogos.

Hays já tinha elaborado uma lista, até então pouco levada à sério pela indústria, dos *Dont's and Be Carefuls* (algo como “não mostrar e mostrar com cuidado”): os “dont's” vetavam categoricamente os sentidos de nudez, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias,

primeira noite, casais na mesma cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação, ao passo que os “be carefults” discorriam a respeito do uso da bandeira americana, execuções legais, roubo de trens, vulgaridades (NAZARIO, 2007). Somente quando uma liderança de bispos católicos estadunidenses fundou um comitê cinematográfico em 1933 a censura de fato voltou com força total e o embate pelos “bons costumes” resgatou os *dont's and be carefults* de Hays com um mutirão ecumênico de igrejas cristãs e judaicas insatisfeitas com o que era visto nas telas. Nascia assim a Legião da Decência, uma organização de âmbito nacional que visava o boicote a filmes que a Igreja considerasse inocentes. O resultado foi a supervisão imposta, via Código Hays, da produção de Hollywood pela PCA (Production Code Administration, ou Administração do Código de Produção) que permaneceu sem alterações em todo o período entre 1934 e 1956. Somente os filmes aprovados recebiam o selo de autorização da MPPDA – e a desobediência dos vetos custava aos estúdios a multa de 25 mil dólares.

O Código foi particularmente rigoroso na restrição do apelo sexual e das referências aos instintos animais dos homens nas imagens e palavras mostradas nas salas de cinema (a própria palavra “sexo” era proibida), calcando-se numa moral burguesa e calvinista típica do contexto sócio-histórico e ideológico da sociedade ianque. Alguns artistas enfrentaram ferozmente o Código, como o manifesto de elogio ao amor inscrito no cinema de Robert Desnos, um libelo ao potencial libertário da representação da sexualidade na sétima arte publicado em 1927:

Cuidado, censor, olhe essa mão feminina palpitando em primeiro plano, olhe esse olho tenebroso, olhe essa boca sensual, seu filho sonhará com eles esta noite e, graças a eles, escapará à vida de escravo à qual você o destinava. Olhe esse ator meigo, melancólico e audaz – que digo? esse ator: não essa criatura real e dotada de vida autônoma –, mais do que com braços de carne e ossos, raptará sua filha esta noite em seu braço de celulóide e a alma dela será salva (DESNOS, 2008, p.326).

Permitimo-nos, neste ponto, lembrar os dizeres de Althusser sobre a substituição capitalista do par Igreja-Família pelo Escola-Família na função de AIE mais importante, respectivamente, nas formações sociais feudalista e capitalista moderna, fazendo uma pequena ressalva: o Código Hays e seu imperativo no cinema dominante (lembrando que os AIE são ligados justamente pela ideologia dominante – aí reside nosso interesse em mencionar o Código neste trabalho) sugerem que a dissolução do par Igreja-Família como carro chefe da sociedade medieval não se deu de modo tão contundente e ainda em meados do

século XX se colocava muitas vezes como o dominante¹².

Ironicamente, o que levava as pessoas a buscar pelos espetáculos cinematográficos era justamente narrativas que versassem sobre sexo e crimes, ou seja, o que sustentavam Hollywood era justamente aquilo que a Legião da Decência e o Código Hays queriam vetar ao público. Nas palavras de Bazin (2008a, p.138), “o fato é que Hollywood, apesar e por causa das proibições que nela vigoram, continua sendo a capital do erotismo cinematográfico”. Antecipando tal contradição, os redatores do Código delinearam uma fórmula de contrabalanço para os sentidos de imoralidade que poderiam eivar nos filmes. Desta forma, comportamentos tomados por “pecaminosos” dos personagens retratados, como adultério e assassinato eram permissíveis na medida em que um valor moral “compensatório” que fechasse o arco narrativo do roteiro punisse ou regenerasse os personagens “maus”, buscando deste modo neutralizar a identificação do sujeito-leitor com o crime e o sexo.

Essa dubiedade do Código Hays é notada principalmente na caracterização feminina, que ao mesmo tempo são retratadas como indefesas e submissas, cativas no espaço doméstico – e o retrato que fugisse a esse aspecto era severamente punido – mas sempre interpretadas por atrizes belíssimas, que incitavam os instintos animais em concorrência ao comportamento dócil que a censura impunha. Na comercialização do desejo que levava o público às salas e reforçava o interdiscurso da mulher e sua imagem como mercantilizável notamos como “[...] os filmes de Hollywood davam uma aparência de respeitabilidade à imagem sexualizada da mulher como significante do erótico e como marca registrada do potencial sedutor do próprio cinema – deste ponto de vista a imagem da mulher se confundia com o espetáculo da mercadoria.” (MULVEY, 1996a, p.129).

Nessa esteira, em seu célebre ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Mulvey (2008) traz um estudo de como a Era de Ouro hollywoodiana representa a mulher como imagem para consumo e o homem como dono do olhar, através da divisão entre ativo/masculino e passivo/feminina, num duplo movimento *voyeur* que surge pelo prazer escopofílico (estímulo do prazer em usar uma outra pessoa como objeto sexual através do olhar) e pelo narcisismo que surge pela identificação com a imagem masculina vista. Esse processo resvala na apreensão do cinema pelo olhar voyeurístico do patriarcado e modo como o sujeito-homem impõe seu domínio na sétima arte, pois, como recorda Metz (2008), o filme é e não é exibicionista ao mesmo tempo, “sabe que o olho, mas faz que não sabe” (p.407), o público

¹² A recusa de ensinar o elovucionismo de Darwin nas instituições escolares em favor do criacionismo bíblico, postura presente ainda hoje em boa parte do ensino dos EUA, ajuda a perceber o quanto esse triunfo do AIE escolar sobre o religioso não é tão notável quanto supomos...

está presente ao ator mas não há a recíproca, o intercâmbio entre ver e ser visto é parcialmente fraturado. O nascimento do cinema, bem depois do teatro, é lembrado por Metz como ligado à noção de *indivíduo*, pois acontece num momento em que não existem mais escravos e os homens são tomados como “livres” – o cinema assim surge numa ligação com o homem privado, conceito caro à burguesia, daí a sensação de poder que o sujeito-leitor dos filmes experimenta ao ser lançado numa sala onde ele permanece no conforto da escuridão, enquanto todo o visível está do lado da tela. É uma sensação de controle, de poder do *voyeur* que normalmente re-afirma a ideologia dominante (o patriarcalismo). Essa diferença de materialidades entre teatro e cinema, no tocante ao retrato do desejo, é também destacada por André Bazin (op. cit., p.140), ao constatar que

[...] diferentemente do teatro – lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição –, o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua beleza, sua audácia não entram em concorrência com os meus desejos, mas os realizam.

Em convergência com esse través, Mulvey (op. cit.) demonstra vários casos que corroboram sua hipótese, desde a figura emblemática de Marilyn Monroe à gradual perseguição de Kim Novak por James Stewart em *Um Corpo que Cai* (1958), de Hitchcock, todo contado sob o ponto de vista do sujeito-homem. Mesmo nesse cinema de mercantilização da imagem feminina, contudo, a mulher encontra sua resistência: “[...] a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa” (p.447). A ansiedade aí referida passa pelo medo da castração na qual o referencial psicanalítico da feminista britânica se ampara, porém também nos parece remeter ao tabu da mulher como intocável pela sua ambigüidade entre o sagrado (o “humano”) e o profano (o “animal”), sobre a qual ponderamos em momento anterior deste capítulo.

Entre perdas e ganhos, Hollywood seguiu trabalhando dentro do Código Hays até o final dos anos cinquenta, como demarca Martini (op. cit.). A Era de Ouro de Hollywood encontrou então sua nêmesis da ameaça crescente da popularização da televisão e dos filmes estrangeiros, que não estavam sob a égide do legado de Mr. Hays. Enquanto isso, filmes independentes lançados sem o selo de autorização do Código, como *Psicose* (1960) fizeram sucesso comercial. Os tempos haviam mudado, o público local da indústria hollywoodiana queria ver na tela grande o que não podia ver na TV (que passou a ser a “bola da vez” dos censores) e os boicotes da Legião da Decência já não representavam mais uma ameaça

comercial. A ação das transformações culturais de grupos marginalizados no AIE familiar, como mulheres e jovens, junto com os movimentos organizados de negros e homossexuais, ganhava as ruas. Mães solteiras formavam famílias não tradicionais cada vez mais numerosas e os jovens rompiam com a tradição militarista dos EUA com as manifestações *hippies*, pelo fim da Guerra no Vietnã. A caça às bruxas contra o “comunismo ateu” encabeçada pelo senador McCarthy, que exilou cineastas como Chaplin e o Jules Dassin de *Nunca aos Domingos* já não fazia mais sentido. “A produção artística não tardou a veicular as transformações ocorridas nesse cenário e a apresentar a nova família, de forma nunca vista antes” (OLIVEIRA; ZANIRATO, 2008, p.3). Agonizante frente às pressões sociais, técnicas e econômicas, o reinado do Código Hays estava chegando ao fim.

O retorno do cinema à mostragem dos corpos nus, dos casais que dividem a mesma cama e todos os *dont's* que a Legião da Decência refreou por décadas a fio não se deu, contudo, sem preservar certos ranços moralistas. Uma comparação entre as protagonistas de *Nunca aos Domingos* e *Disque Butterfield 8* nos ajuda a compreender esse efeito de moralismo, legado do puritanismo religioso, que se mantém impetuoso, apesar das frestas que surgiram.

Figura 3 – Diferentes efeitos de sentido em representações da mulher liberal em 1960

A comparação se faz especialmente interessante tendo em mente que as duas atrizes foram nomeadas para o prêmio Oscar de melhor desempenho feminino em 1960, o que raramente acontece com filmes não falados em língua inglesa ou não produzidos pela indústria estadunidense. Elizabeth Taylor levou a melhor, embora o prêmio tenha sido posteriormente esnobado pela própria atriz, que o encarou como um “prêmio de consolo” por não ter levado a estatueta por papéis anteriores, preferindo ser lembrada para a posteridade pelo seu segundo Oscar, em *Quem Tem Medo de Virgínia Wolf* (1966), o longa de estréia do

mesmo Mike Nichols que dirigiu nosso *A Primeira Noite de um Homem*. O que nos interessa notar aqui é como esse prêmio, que não deixa de ser um estímulo comercial e sem dúvidas é uma institucionalização de uma memória desejável sobre o que é um “bom papel feminino”, discursiviza um sentido dominante no cinema sobre a representação da mulher liberal, como são Gloria e Ilya, respectivamente vividas por Liz Taylor e Melina Mercouri.

Em dado momento dos dois filmes, por exemplo, o processo discursivo verbal traz a marca “I like” (“eu gosto”, figura 3) para ambas as personagens. É justamente aí que as diferenças das condições de produção, agora entendidas no sentido estrito, delimitam e condicionam a produção de sentidos. Enquanto Ilya (à esquerda na figura acima) reafirma, em réplica concisa, que gosta de sua vida como mulher sexualmente liberal somente quando perguntada pelo inquisitivo Homer, a frase de Gloria aparece num momento de confissão ao amigo no qual ela relata a experiência sexual com um homem bem mais velho quando ainda era garota, abrindo assim uma espécie de prerrogativa para sua vida sexual desregulada que vemos no decorrer de *Disque Butterfield 8*. A expressão “eu gostei!” é contada, junto com o gestual e a voz cortante de Liz no processo não-verbal, com um tom de auto-flagelo: é uma confissão cristã, da “madalena arrependida” que se atreveu não só a ter experiências sexuais que fogem do que é tido por sadio na ideologia do AIE familiar¹³, como ainda *gostou*, sentiu prazer – o que parece ser o verdadeiro “crime” da personagem e pelo qual ela é duramente punida no desfecho do filme. Por trás de um filme que se vende como olhar revolucionário sobre a mulher liberal, portanto, os ecos do Código Hays continuam e se fazem materializados em traços interdiscursivos de imagem e som.

Chega a ser gritante a diferença de um filme como *Disque Butterfield 8* para o clássico do cinema estadunidense que elegemos para análise, *A Primeira Noite de um Homem* (1967). Sete anos depois do filme com Liz, muita água passou debaixo da ponte do fábrica de *blockbusters* norte-americana e notamos uma regularidade discursiva maior com filmes de outros países, como *Nunca aos Domingos*, na circulação de sentidos e representação da/sobre as mulheres. Os contrabalanços morais que punem os “pecadores” já não são mais tão presentes, o embate no espaço da feminilidade numa disputa pelos novos sentidos que emergem se faz mais acirrado e a própria figura do homem é revista nesse campo de batalha discursivo, no qual ele ora tende para a exigência da mulher submissa patriarcal, ora tende para as regiões dissidentes que são materializadas nas mais jovens. Recordemos, com

¹³ O longa se esquia neste segmento de qualquer aprofundamento sobre abuso sexual de menores e a divisão entre o gostar e o repelir nessa relação contada, bem ao contrário da FD que circula, por exemplo, em *Repulsa ao Sexo* (1965) ou nas narrativas biográficas que contam a aventura de Polanski com uma menor de idade, como vemos em algumas de nossas análises.

Pêcheux (1999, p.52), que a memória discursiva é disputada por conjunturas e disjunturas e “o acontecimento de uma nova série que não estava constituída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior”. Quando os efeitos desse acontecimento chegam ao cinema dominante de *A Primeira Noite de um Homem*, espaço até então ocupado pelo proselitismo cristão do Código Hays, bem como em culturas de forte apelo machista como a japonesa – através dos feministas *Onibaba* e *A Mulher de Areia* (ambos de 1964) – entendemos a dimensão desse acontecimento nos processos de significação.

As movências dessa nova fase da sociedade que refletem na sétima arte perpassam também pelo universo da música, possivelmente até com mais intensidade que no cinema. O aparecimento de fortes correntes na música européia, como o rock progressivo inglês, que se desenvolverão na década de setenta, dão o tom desse fluxo cultural que veio da Europa para os EUA, como também ocorreu com o cinema, pressionado a rever seus dogmas de censura pela cinegrafia de autores estrangeiros.

Como implicação, os gestos de olhar e ouvir frente ao DA cinematográfico passaram por mudanças que absorvem uma reverência à música e culminam na filmagem de planos-sequencia longos, a maior politização de gêneros como a ficção-científica, a obsolescência de alguns gêneros que até então simbolizavam os ditames do que era “ser americano” (o *western* e o *film-noir*, sobretudo, caem em desuso) e da plasticidade espetacular do cinema escapista (principalmente musicais). Na música, as partituras incidentais de maestros como Alfred Newman e Max Steiner cediam lugar a aliança com músicas cantadas feitas fora do contexto do filme e trazidas a ele *a posteriori* para discursivizar junto com as imagens. Acontecimento e estrutura se re-significaram mutuamente, a poética e a estética do cinema nunca mais foram as mesmas e a chamada “geração beat” imprimia assim sua marca na telona.

Nos EUA, uma geração de cineastas cinéfilos, que cresceram no escurinho das salas de projeção desde criança, tomaram as rédeas da indústria com a chamada Nova Hollywood, composta por nomes como Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese, Brian De Palma e Francis Ford Coppola (todos eles, por sinal, amigos pessoais), que viraram a fábrica dos sonhos hollywoodiana de ponta cabeça com novos paradigmas do que representa fazer um filme bem sucedido seja artisticamente, seja comercialmente. O som dos Beatles, dos Stones, de Jimmy Hendrix embalou tanto essa geração que o próprio cinema, sempre que recorda essa época tardiamente, o faz tendo na música um forte elemento de significação, como observado em *Hair* (1979) e mais recentemente em *Across the Universe* (2007). São reverências a um cinema inovador que reviu a mulher, a família, o sexo, a arte, o amor, a política e, por que

não, também o próprio cinema. Ecos que permanecem no interdiscurso da sociedade e do cinema, que ainda hoje nos fazem sonhar com a ousadia dessa geração que, decisivamente, *wasn't born to follow*

Nas páginas a seguir, expomos mais sobre os detalhes, a narrativa e os bastidores de cada um dos quatro filmes que guiam nossas análises, para que o leitor se situe sobre o enredo de todos e saiba mais sobre as condições de produção que marcaram, respectivamente, *Nunca aos Domingos*, *Repulsa ao Sexo*, *A Bela da Tarde* e *A Primeira Noite de um Homem*.

2.4. Nunca aos Domingos (Pote tin Kyriaki, 1960)

“O braço de Louis B. Mayer no seu ombro significa que a mão dele está mais perto do seu pescoço” – Jules Dassin¹⁴, sobre um dos maiores chefões dos estúdios de Hollywood

Comédia de grande sucesso com tons dramáticos dirigida por Jules Dassin e protagonizada por sua mulher, a cativante Melina Mercouri. O roteiro narra as relações entre uma grega prostituta e um estadunidense erudito, que tenta tirá-la de seu ofício, da liberdade, do amor, da alegria de viver... É curioso comprovar as semelhanças e diferenças que tem este filme com outros, com os quais está muito relacionado, *Irma La Douce* e *My Fair Lady*, em todos se chega a mesma conclusão, a inteligência ou cultura que tem uma pessoa, pouco tem a ver com a sua felicidade, e esta se encontra firmemente ligada a liberdade de escolha das mesmas. Um filme para abrir um pouco nossas mentes e o desfrutarmos sem preocupações. Maravilhoso!¹⁵

As palavras de Dassin nos ajudam a entender em que fase estava sua carreira, à época que filmou *Nunca aos Domingos*. Caçado pelo macarthismo que pretendia livrar a indústria cultural ianque do “perigo comunista”, incurvou na sétima arte com trabalhos banais na MGM (chefiada pelo Louis Mayer ao qual ele se refere na citação acima), porém redefiniu a estética do cinema *noir* quando filmou em locações fora dos estúdios em *Cidade Nova* (1948). Este longa, junto com *Brutalidade* (1947), *Mercado de Ladrões* (1949) e *Sombras do Mal* (1950) formam um quarteto no gênero *noir* com ecos de crônica social, que flertavam bem de perto com ideais socialistas nas entrelinhas.

Brutalidade, por exemplo, narra uma insurreição num presídio, liderada por um Burt

¹⁴ Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0202088/bio>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

¹⁵ Sinopse do DVD distribuído pela Silver Screen Collection.

Lancaster em começo de carreira. Já *Sombras do Mal* é uma parábola amarga sobre o “american dream” (sonho americano), narrando um lado bem menos saboroso ao público dos EUA sobre o mito do *self-made man*, transformando uma premissa prosaica, que no início se colocava como digna das típicas histórias de superação individual que dominavam no cinema daquele país na época (e ainda hoje), num espetáculo de pessimismo com o carismático e empreendedor – porém patético e obcecado – Harry Fabian (Richard Widmark) à frente. Para driblar os conversadores, a trama se passa em Londres. As inclinações marxistas da travessia dramática do personagem principal em *Mercado de Ladrões*, talvez o mais obviamente politizado de todos, mostra a união de operários contra o explorador feito por Lee J. Cobb. O resultado dessas ousadias artísticas e políticas de Dassin foi o exílio, muito embora ele tenha encontrado na Europa quem financiasse seu talento e, portanto, continuou na ativa.

Um dos primeiros filmes de Dassin após a saída da América foi o francês *Rififi* (1955), mais um *noir*, tido como sua obra-prima (a direção foi premiada em Cannes) e um dos melhores filmes do gênero em todos os tempos. Depois parte para uma série de parcerias com a atriz Melina Mercouri, com quem ele se casaria em 1966 num relacionamento que durou até a morte da atriz em 1994. Dassin gozou de longevidade invejável e só veio a falecer recentemente, em março de 2008, com 96 anos – viveu mais inclusive que um filho, Joe Dassin, morto em acidente de carro em 1980. Mercouri foi internacionalmente projetada por *Nunca aos Domingos* e virou celebridade na Grécia, a ponto de se tornar Ministra da Cultura em 1981 – sendo ela própria exilada, como fora o esposo, porém neste caso pela ditadura grega, entre 1967 e 1974, combatida também por Dassin.

Em *Nunca aos Domingos*, Dassin não tinha o apoio capital dos estúdios que encontrava em Hollywood, mas por outro lado tinha plena liberdade artística, diferente dos cineastas ianques, ainda estavam às voltas com o Código Hays. Com orçamento bastante limitado, não teve possibilidades de contratar um ator para interpretar o acadêmico estadunidense Homer e, afinal, decidiu ele próprio viver o personagem. Para surpresa do cineasta, o filme fez sucesso de bilheteria, Mercouri ganhou o prêmio de atriz em Cannes e o filme recebeu várias indicações ao Oscar, ganhando um pela canção. O efeito foi tal que lançou internacionalmente um estereótipo sobre a então obscura cultura grega e seus costumes, o que foi reforçado alguns anos depois com *Zorba, o Grego*, de Michael Cacoyannis, cuja relação dos dois personagens principais é quase uma refilmagem da dupla Homer/Ilya, ainda que desta vez sejam dois personagens masculinos.

Ilya, a personagem de Mercouri, é uma prostituta de uma cidade portuária na Grécia que de repente se vê confrontada com o turista estadunidense Homer, perplexo com a postura

dos gregos em geral numa terra que ele supunha “imaculada”, hermética, sisuda, por ser legatária de filósofos clássicos do quilate de Aristóteles, frequentemente citado no filme. De todas as figuras descobertas por Homer, o hedonismo de Ilya é justamente o que melhor simboliza o desapego e quase total amoralidade dos aldeões frente aos “bons costumes” que ele sempre viu nos Estados Unidos da América (há aí, sem dúvidas, um tom autobiográfico do exílio de Dassin e sua descoberta do velho continente) e esperava ver, de modo até mais categórico, na Grécia. Inicia então uma cruzada fundamentalista de “conversão” de Ilya, tirando-a das ruas e mergulhando-a em livros didáticos, fórmulas matemáticas e telas de artes plásticas. Supostamente, os dois mantêm relações desprovidas de paixão sexual; há convites dela, mas resistência dele.

A presença do “Sem Rosto” (No Face), o antagonista da trama, remete mais uma vez ao cunho marxista da obra de Dassin e vai conduzir o casal a reviravolta mais incisiva do filme no clímax, mas também é fundamental para entender o que o filme discursiviza sobre onde termina a liberdade sobre o corpo da mulher e onde começa a exploração e o lenocínio. Em várias perspectivas, *Nunca aos Domingos* permanece atual até os dias de hoje, como lembra a resenha de Marcelo Hessel: “a crítica feita aos missionários dos bons costumes se encaixa perfeitamente ao momento político que o mundo atravessa hoje”¹⁶.

2.5. Repulsa ao Sexo (Repulsion, 1965)

“As pessoas reagem à dor de diferentes formas. Alguns vão a um monastério. Outros começam a visitar prostíbulos” – Roman Polanski¹⁷

Uma linda e atraente garota belga, Carol, trabalha como manicure em um salão de beleza londrino e enquanto almoça, atrai os olhares de vários homens. Para além da aparência, o que ninguém sabe é que Carol divide um apartamento com sua irmã, Helen, cujo amante, Michael, desperta nela, um estranho sentimento de repulsa e descontentamento com os homens. Quando finalmente Carol se vê sozinha em casa, é o suficiente para que sensações estranhas tomem conta de Carol e a façam mergulhar em um mundo de alucinação e loucura. Com o auxílio do enorme talento e da beleza imortalizada da jovem Catherine Deneuve, Polanski faz um ensaio em preto-e-branco sobre a morbidez, a ausência desesperadora do

¹⁶ Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/nunca-aos-domingos>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

¹⁷ Em entrevista citada no documentário de Marina Zenovich, citado nas referências do artigo, aos 46min de projeção.

prazer e a repressão da sexualidade em contraponto ao amor-livre em voga nos anos 60. Um clássico absoluto.¹⁸

Repulsa ao Sexo é obra do início de carreira de Roman Polanski, cineasta cosmopolita que já trabalhou em diversos países europeus até finalmente se consagrar em Hollywood em clássicos como *Chinatown* (1974) e mais recentemente *O Pianista* (2002), sendo que este lhe rendeu um prêmio Oscar de melhor direção em 2003. O filme inaugura a chamada "trilogia dos apartamentos", composta também por *O Bebê de Rosemary* (1968) e *O Inquilino* (1976), todos sobre o isolamento nos grandes centros urbanos e a dificuldade de contato com o(s) outro(s). A personagem de Deneuve funciona como a antítese das *sex symbols* que permearam o cinema dominante nas décadas anteriores (investigadas por L. Mulvey), levando à tona (sub)tramas sobre a problemática do abuso sexual intrafamiliar, a repressão do desejo feminino e o preço disso para a contraparte masculina, contada em tom de filme de horror por Polanski. Esse tom soturno vem desde seus primeiros curtas, dos quais destacamos *Rozbijemy zabawę* (1957) e *Le Gros et le maigre* (1961), que antecipam diversos elementos que veríamos em seus longas, incluindo *Repulsa*: a idéia de um confronto entre um “mundo de dentro” e um “mundo de fora”, o humor negro latente, a individualidade rompendo com o coletivo, etc.

Polanski teve uma vida marcada pela tragédia. Passou pelos campos de concentração nazista e conseguiu escapar, porém perdeu a mãe em Auschwitz, testemunhou assassinatos nas ruas de Kraków (Polônia) e não aprovava a segunda esposa do pai. Estudou cinema em universidade polonesa nos anos cinquenta. Detestava a opressão do stalinismo e flertava com a liberdade artística do ocidente, algo tão bem simbolizado em *Le Gros et le maigre*, em que ele próprio atuou. Polanski, aliás, é ator em vários de seus filmes, mas foi por trás das câmeras que revelou seu talento. A tragédia da perda da mãe na Segunda Guerra Mundial ele levou consigo para sempre e *Repulsa ao Sexo* começa a mostrar elementos de violento drama feminino, em confronto direto com o patriarcado, possivelmente um expurgo de seus próprios fantasmas. Como Hitchcock, que dizia que filmava para se livrar de seus medos, Polanski talvez visse na sétima arte um meio de dividir sua dor. O fato é que o diretor passou a ser cada vez mais (re)conhecido na Europa até finalmente ser convidado para trabalhar em Hollywood. Tal convite, feito pelo produtor da Paramount Robert Evans, foi prontamente aceito. Parecia uma decolagem perfeita à carreira que Polanski sempre ambicionou.

O destino, todavia, ainda reservaria mais tragédias ao cineasta. Em agosto de 1969,

¹⁸ Sinopse do DVD distribuído pela Amazonas filmes.

morre a bela modelo e esposa de Polanski, Sharon Tate, assassinada com requintes de crueldade pela seita do fanático Charles Manson, grávida do primeiro filho do casal, já em fase final de gestação. Ironicamente, seu longa imediatamente anterior ao fato, *O Bebê de Rosemary*, narrava exatamente os problemas de uma mulher grávida às voltas com uma seita de malucos satânicos. Marcado pelo acontecimento, o diretor se tornou ainda mais sombrio e os sentidos do macabro associado ao feminino se intensificaram em vários de seus filmes: desde sua fúnebre versão para *Macbeth* (1971, primeiro trabalho após a morte de Tate) à tentativa tragicômica de encarnar a mulher morta de *O Inquilino*, passando sem dúvidas pela sua re-leitura do gênero *noir* em *Chinatown*, com destaque para o final arrebatador¹⁹, possivelmente a antítese mais contundente do típico “final feliz” hollywoodiano ainda hoje. Polanski depois seria envolvido mais uma vez em novo drama, mais uma vez envolvendo a figura da(s) mulher(es), ao ser acusado de estupro em 1977 pela mãe de Samantha Geimer, uma menor com 13 anos de idade à época. O imbróglio jurídico acarretado por esse impasse obrigou Polanski a fugir de volta para a Europa para escapar da prisão (que cumpriu parcialmente), mas lhe custou dores de cabeça em todas as décadas que se seguiram, as mais recentes envolvendo sua prisão na Suíça em 2009 e soltura meses depois. Os detalhes dessa trama sórdida, regada a tensões morais e diplomáticas, está no documentário *Roman Polanski: Procurado e Desejado*, referido ao final desta pesquisa.

A título de contextualização das análises que sucedem, destacamos que Roman Rajmund Polański nasceu em Paris em 1933, mas foi criado por pais judeus na Polônia. Quando ocorreu a ocupação nazista nos anos quarenta, durante a Segunda Guerra Mundial, ele e sua mãe foram presos nos campos de concentração. A exemplo do protagonista de seu filme *O Pianista*, ele escapou do confinamento e sobreviveu; a mãe, contudo, morreu nas câmaras de gás, dando início a uma vida marcada por tragédias que culminaria com a morte da esposa – a bela modelo Sharon Tate – brutalmente assassinada grávida pela seita do maníaco Charles Manson, em 1969, além da prisão e fuga dos EUA no fim dos anos setenta, que o levou a uma espécie de exílio na Europa.

Em 1977, mediante queixa da mãe de uma garota estadunidense, então com treze anos, chamada Samantha Geimer, Polanski foi acusado de crimes como estupro mediante uso de drogas, relação sexual ilegal, fornecimento de drogas para menor de idade, perversão e sodomia. A relação sexual teria acontecido na casa do ator e amigo pessoal do diretor, Jack

¹⁹ Embora o roteiro seja creditado somente a Robert Towne, o próprio roteirista confessou que o desfecho foi idealizado exclusivamente por Polanski, contra uma solução bem menos amarga que pretendia Towne nos esboços iniciais.

Nicholson (com quem filmara *Chinatown* havia poucos anos), ocasião em que a menina foi deixada sozinha com o cineasta com consentimento da mãe. Após acordo entre as partes envolvidas, Polanski foi condenado apenas por relação sexual com menor de idade, passando 42 dias preso numa instituição psiquiátrica.

Depois de libertado, o juiz requisitou nova prisão do cineasta, porém Polanski fugiu às pressas para a França, país no qual o crime de “relação sexual com menor” não é reconhecido. Desde então, passou a evitar países que tenham acordo de extradição com os EUA. A polêmica ganhou novo fôlego com a prisão do diretor em Zurique em setembro de 2009, 32 anos após o suposto crime, aos 76 anos de idade; Polanski foi solto quase um ano depois, não sem antes ser tragado numa rede de intrigas de cunho moral, político e diplomático que geraram um mal estar entre as sociedades européia (principalmente suíça e francesa) e estadunidense. Interessa-nos aqui entender como esse episódio remonta à obra do diretor e re-significa tanto seus filmes (muitos dos quais, ironicamente, tem a sexualidade do sujeito-mulher como força motriz do enredo) quanto sua biografia, polemizada à exaustão na Internet via blogs que repercutiram o evento.

Quando refugiado na Europa, Polanski demonstrava diversas vezes, novamente, a regularidade discursiva em sua obra na imbricação feminino e violência – quase sempre uma violência diretamente ligada ao sexo e ao masculino. *Tess* (1979), dedicado à falecida Sharon Tate, é provavelmente seu filme mais ligado às questões da opressão feminina ao lado de *Repulsa ao Sexo*: a exploração pelo dinheiro, a maternidade, a exclusividade sexual, são todos elementos presentes no longa de 79. *Busca Frenética* (1988), *Lua de Fel* (1992), *A Morte e a Donzela* (1994) e *O Último Portal* (1999) – todos eles – mostram o sofrimento da mulher, especialmente por meio do sexo e perpetrado pelo homem, com pleno destaque para o filme de 94. Depois do impasse com Samantha Geimer nos anos setenta, não se sabe até que ponto Polanski é inocente ou culpado, até que ponto sua arte reflete uma possível “purificação” de um passado de abusos (praticados e recebidos) ou se acaba se engajando numa denúncia contra os males das mulheres próximas dele que, à sua frente, foram vitimizadas. O discurso de seus filmes dificilmente inscreve as mulheres como ingênuas ou impossibilitadas de fazer o mal, muito pelo contrário, mas via de regra as mostra como oprimidas pelo homem, como lado mais fraco na guerra de sexos. Polanski talvez fosse feminista, de certa forma, contra sua vontade. Como não lidamos com o “sujeito intencional” na AD, porém, isso pouco nos é relevante enquanto prática, ainda que sirva para entender as condições de produção e regularidades em jogo.

De qualquer forma, Carole Ledoux – a manicure de *Repulsa ao Sexo* – simbolize ela

uma figura de simpatia ou antipatia para seu polêmico cineasta, é um convite para pensar questões naquela época tão silenciadas sobre a sexualidade intrafamiliar, a posição da mulher entre o desejo e a repulsa ao masculino (daí o título do filme), que hoje se tornaram ainda mais relevantes que na época de seu lançamento, muito embora dificilmente sejam exploradas com o tato artístico de um Roman Polanski. Basta notar como não somos os únicos que, hoje, buscamos a re-leitura do arquivo sobre a sexualidade da mulher neste filme: o trabalho de Sales e Lana (2010, p.1): “No longa, Carole alucina cenas de estupro, rachaduras na parede, diversas mãos que surgem nos corredores de seu apartamento para tocarem seu corpo – alucinações todas elas relacionadas a conteúdos sexuais. A protagonista apresenta um misto de desejo e temor a tudo que se refere ao sexo”. Essas cenas de rachaduras e mãos, por sinal, remetem à riqueza do processo não-verbal no DA do filme, mais um fator de interesse para que ele integre nossa dissertação.

2.6. A Bela da Tarde (*Belle de Jour*, 1967)

“O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém, quase nunca é usado com este propósito” – Luis Buñuel²⁰

Esta é a história de Séverine (Catherine Deneuve), jovem, rica, casada com um cirurgião de sucesso e infeliz, que procura um discreto bordel para realizar suas fantasias sexuais e conseguir o prazer que seu marido não consegue lhe dar. Curiosa, Séverine termina acostumando-se a uma vida dupla. Até o aparecimento de Marcel, um delinquente que se enamora da mulher, e complica a cômoda situação da protagonista. O mais popular e também o mais belo filme do mestre do surrealismo. Entretenimento e cultura de alto nível!²¹

A Bela da Tarde, diferente de *Repulsa*, foi filmado sob a batuta de um cineasta já experiente e renomado. Trata-se do polêmico diretor espanhol Luis Buñuel, o mesmo que, poucos anos antes, lançou os controvertidos (e premiados) *Viridiana* (1961) e *O Anjo Exterminador* (1962). Buñuel, como muitos outros cineastas dos anos sessenta, também colaborou para fazer circular um imaginário diferente sobre a mulher e sua representação na

²⁰ Em *Cinema: instrumento de poesia* (BUÑUEL, 2008, p.336)

²¹ Sinopse do DVD distribuído pela Silver Screen Collection.

sétima arte. No caso de *A Bela da Tarde*, imprimindo ácidas críticas às instituições cristãs burguesas (principalmente o matrimônio), marca registrada de sua filmografia. A reservada mulher casada vivida por Deneuve neste filme expõe, numa direção radicalmente oposta ao que vimos em *Repulsa*, sua sexualidade de forma incisiva ao trabalhar numa casa de prostituição sem conhecimento do esposo, passando, então, a ter uma vida dupla de esposa discreta e prostituta até ambas as facetas entrarem em conflito com um personagem que é encontrado no desfecho do filme.

Buñuel nasceu na Espanha mas, como Polanski, filmou em diversos países, como México, Espanha e França. Diferente do polonês, contudo, nunca integrou a *mainstream* da produção estadunidense. Chegou a passar algum tempo em Hollywood sob convite da MGM no final dos anos trinta e começo dos quarenta, tendo conhecido Chaplin pessoalmente, mas teve problemas por suas simpatias comunistas. Ao contrário dos diretores do cinema dominante, foi e ainda é um dos maiores exemplos do cinema surrealista, de vanguarda, tendo convivido de perto com artistas como Salvador Dalí. A dupla Buñuel/Dalí, por sinal, foi recentemente homenageada no último filme de Woody Allen, o nostálgico *Meia Noite em Paris* (2011), que não por acaso retrata o diretor com piadas sobre seu cinema non-sense, destacando um recurso narrativo de *O Anjo Exterminador* sobre a permanência dos personagens na casa. Controvertido, ousado, crítico contumaz da burguesia e sobretudo da igreja cristã, Buñuel é também influência sempre citada por Pedro Almodóvar. Cabe lembrar que também na Espanha teve problemas, por rodar *Viridiana* na época da ditadura de Franco (que, paradoxal e ingenuamente, financiou o filme, parodiando os valores cristãos nos quais os fascistas se amparavam). Ateu convicto, declarou numa entrevista em 1960: “graças a deus que sou ateu!”. Ou seja, foi sempre um artista perseguido, causava escândalo e controvérsia por onde passava, seja na América, seja na Europa.

A Bela da Tarde é um de seus filmes mais conhecidos e bem-sucedidos comercialmente, talvez o mais perto que ele chegou de ser “pop”. A história da incursão de Sèverine Serizy no mundo da prostituição, tratado quase sempre com enorme silêncio pela sétima arte até então (em grande parte por conta do Código Hays, nos EUA), tendo gerado escândalo na época. Tornava-se regular nos anos sessenta trazer a imagem da musa ao gosto anglo-saxão, branca e loira, para a ressignificação de seus sentidos: Catherine Deneuve, uma perfeita descendente dos físicos e rostos cândidos de uma Rita Hayworth, uma Marilyn, uma Ingrid Bergman, etc, etc, era agora uma mulher traumatizada e sexualmente confusa em *Repulsa* e uma adúltera de dupla vida em *Bela da Tarde*. Não bastasse, o longa de 67 termina com um desfecho aberto e não chega a punir, ao menos de modo bem assinalado, a

“promiscuidade” de Sèverine – algo impensável no cinema dos anos trinta, quarenta ou cinquenta.

Junto com *Nunca aos Domingos*, *A Bela da Tarde*, forma um par de filmes que discutem sentidos sobre a prostituição de maneira perturbadora ainda na atualidade – e nos arriscamos dizer, mais uma vez, que com mais maturidade, ousadia (inclusive moral) e desenvoltura artística que a imensa maioria dos filmes dos últimos anos. Enquanto o filme de Jules Dassin resgata os sentidos da mulher de modo lúdico, geralmente as mostrando sempre longe do compromisso com o homem (portanto, longe de qualquer amarra monogâmica), o filme de Buñuel vai na contramão e divide a personagem entre a esposa frígida e recatada, de um lado, e a prostituta liberal que beira o masoquismo, de outro. É quase como se Carole Ledoux encontrasse Ilya numa só personagem, toda cindida, como é o sujeito para o discurso.

Uma outra amostra da pertinência do filme é a sequência tardia que ele ganhou, pelas mãos do cineasta português Manoel de Oliveira, com o longa *Sempre Bela* (*Belle Toujours*, 2006), trazendo novamente o conflito entre a dúbia Sèverine e seu algoz, o machista e hipócrita Husson, interpretado pelo mesmo ator do filme de 1967.

2.7. A Primeira Noite de um Homem (*The Graduate*, 1967)

“Um filme é como uma pessoa. Ou você confia nele, ou não.” – Mike Nichols²²

Dustin Hoffman estrela como o recém-formado Benjamim, que passa seu próximo verão seduzido pela mulher do melhor amigo do pai. Para piorar, ele se apaixona pela filha da amante. Indicado para 7 Oscar®, Mike Nichols recebeu o Prêmio de Melhor Diretor e a maravilhosa trilha sonora de Simon e Garfunkel venceu 3 Grammys, tornando a dupla um sucesso. O elenco primoroso traz Anne Bancroft como a sedutora Sra. Robinson e Katharine Ross como a encantadora filha. Um dos filmes mais populares de todos os tempos, *A Primeira Noite de um Homem* é uma clássica e moderna comédia para você apreciar muitas e muitas vezes.²³

Nascido em Berlim como Michael Igorevitch Peschkowsky, em 1931, Nichols foi naturalizado estadunidense quando os pais vieram ao continente americano em 1944. O cineasta começou no meio artístico através do teatro, com experiências na Broadway, o que explica em parte a narrativa “teatral” (com muito destaque para o elenco) e planos longos nos

²² Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001566/bio>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

²³ Sinopse do DVD distribuído pela Universal Studios.

seus dois primeiros filmes: *Quem tem Medo de Virgínia Wolf?* (1966) e *A Primeira Noite de um Homem* (1967), tidos como seus melhores trabalhos até hoje, numa filmografia irregular com filmes bem mais convencionais depois de suas duas primeiras incursões na sétima arte.

As personagens femininas filmadas por Nichols são quase sempre cheias de atitude e iniciativa, como a desequilibrada feita por Liz Taylor em *Quem tem Medo de Virgínia Wolf?*, a mulher que se mete no “ramo masculino” da bolsa de valores em *Uma Secretária de Futuro* (1988), a *femme fatale* de Michele Pfeiffer em *Lobo* (1994), a *stripper* de Natalie Portman em *Closer* (2004), etc. Dos quatro diretores que aqui empregamos, Nichols é de longe o menos “autoral” deles, artista de cinema nascido e desenvolvido em Hollywood sem as idas e vindas dos outros três e sem contribuição artística com toques pessoais revolucionários. Mas é aí mesmo que reside nosso interesse: a autoria do cineasta, em Hollywood, é via de regra minimizada em favor dos produtores, salvo exceções, como um Kubrick, um Scorsese. A filmografia de Nichols, em geral, não é uma dessas exceções. Seus filmes em geral refletem a estética de um DA dominante característico do cinema estadunidense ao longo das décadas, vide a história de superação individual de *Uma Secretária de Futuro* no mercado de ações, tema tão em voga nos anos oitenta, ou seu trabalho com atores associados ao “bom mocismo” como Tom Hanks e Julia Roberts no recente *Jogos do Poder* (2007), um louvor ao belicismo ianque bem peculiar do cinema daquele país após o fatídico 11 de setembro de 2001.

Em todos esses filmes, vemos um trabalho de pretensa transparência com as condições de produção em sentido amplo, o sócio-histórico e ideológico, que pinta a discursividade de tessituras audiovisuais como “janela” de uma autoria que parece não existir, de uma pretensa identificação cristalina com o sujeito-leitor, sem aquela marca da “assinatura” do artista de um Polanski, um Dassin ou um Buñuel. Não por acaso, entre os críticos e cinéfilos, Nichols é infinitamente menos cultuado e discutido que os três referidos. Se lembra de *A Primeira Noite de um Homem* mais como um filme com Dustin Hoffman e Faye Dunaway, e não exatamente como “um filme de Mike Nichols”, apesar da direção ter sido laureada com o Oscar.

O elenco era (na verdade, ainda é) o carro-chefe das vendagens nos EUA e é nisso que se sobressai na projeção comercial que os filmes fazem, pouco se fala nos diretores, peças longe do frisson “pop” dos astros e estrelas que atuam frente às câmeras, salvo raríssimas exceções como Hitchcock – este um responsável direto por ceder mais holofotes aos diretores na divulgação dos produtos hollywoodianos. Mas estão ali algumas regularidades discursivas filmografia de Nichols, que afinal existem, como o papel ativo e importante das mulheres na trama. Nosso escopo levando *A Primeira Noite de um Homem* a este trabalho, assim sendo, é justamente trazer um representante tipicamente comercial da Hollywood dos anos sessenta

para verificar como o “cinema-janela”, aquele que estabelece uma relação de diálogo pouco conflituoso com os gestos de autoria ou com as condições de produção, acabou por fim cedendo espaço para os (novos) sentidos da/sobre a mulher que se erguiam inquietos e desafiantes nos anos sessenta, chegando enfim ao domínio da todo-poderosa indústria de Los Angeles.

No caso de *A Primeira Noite de um Homem*, mais do que nos outros três longas, se coloca de modo sobressalente uma polêmica na região de sentidos mais “protegida” pelo Código Hays até poucos anos antes do lançamento do filme em 1967: a família, o casamento e os laços de ambas as instituições com uma manutenção das aparências que mascara desejos que, porventura, são realizados na surdina de relacionamentos extraconjugais. Nos parece que o cinema ianque fala aí de si próprio, revendo a censura que imperava ali por várias décadas e não só gozando de liberdade para mostrar e falar cenas de sexo, traição, ruptura com a família e o casamento como jamais fizera antes, mas não perde a chance de retocar a imagem prévia da mulher, a matrona conformada dos anos de Mr. Hays, representada aqui pela arisca e libidinosa Mrs. Robinson, que traz uma relação tensa da descoberta dos novos homens e mulheres com essa memória que vem à pauta sobre os sentidos sobre sexo que eram silenciados a eles enquanto lhes passavam os mesmos dogmas cristãos/patriarcais de sempre.

3. A (DES)ORDEM DA/NA LINGUAGEM: A PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

24

There is a fear about sex in motion pictures, as if sex would undermine morality²⁵.

Paul Verhoeven

²⁴ Imagem do filme *Repulsa ao Sexo*. Disponível no DVD.

²⁵ Tradução nossa: “Há um medo sobre sexo nos filmes, como se o sexo fosse simplesmente minar a moralidade”. Disponível em: <<http://www.ghosts.org/verhoeven/quotes.html>>. Acesso em: 21 out. 2011

3.1. Procuras, inquietudes, anseios: escolhemos a AD

Buscar a compreensão de como a memória discursiva sustenta e (re)significa o arquivo sobre o feminino no cinema dos anos sessenta implica tomar um referencial que considere a multiplicidade de sentidos possíveis em obras de arte como as que analisamos nesta pesquisa, de modo a evitar equívocos conteudistas que busquem no *corpus* um sentido “literal” para as imagens e palavras mostradas (ou ouvidas) na tela. Por se tratar de uma década híbrida sobre a região de sentidos da/sobre a mulher na sétima arte – na medida em aponta para novas representações do feminino, mas ao mesmo tempo se pauta na re-produção dos dizeres já sedimentados sobre a mulher e sua sensualidade conforme consagrados no cinema das décadas anteriores –, se faz mister que nos apoiemos em postulados teóricos que permitam olhares não-maniqueístas sobre essa transição do modo como a mulher (se) vê e é vista nas telas, para além de considerações meramente morais ou descritivas sobre a movência do feminino em seus gestos, dizeres, silêncios, antecipações, paráfrases e rupturas frente ao já estabelecido.

Somamos isso à proposta de nossa pesquisa ao analisar uma dupla face da novidade, ou seja, do *acontecimento* marcado nessa década (e nesse cinema) tão repleto de polêmicas e disjunturas: não apenas pretendemos rastrear a rebeldia dos dizeres e imagens até então calados pela preeminência do masculino, num sinal de franco desafio às representações da mulher em sua sexualidade servil e mercantilizada; mas também percebemos como necessário re-ver o que a ousadia desse cinema tem de perene e como os movimentos do contexto sócio-histórico e ideológico nos fazem atualizar interpretações possíveis sobre inquietudes que surgiram em pleno fervor libertário de filmes que já datam de cinquenta ou sessenta anos, porém cujas contestações abertas continuam pertinentes, por vezes até mais no contexto do hoje do que do ontem, quando os filmes foram originalmente levados aos cinemas. Tendo em mente nossas inquietações, hipóteses e desafios, entendemos que um trajeto teórico capaz de oferecer amparo satisfatório à nossa empreitada é o viés proposto pela Análise do Discurso (doravante AD) de filiação francesa, sobretudo nos postulados teorizados por Michel Pêcheux e os autores que compartilha(va)m, com ele, a preocupação em observar o discurso como *processo* imbricado numa rede de múltiplas significações possíveis, ao invés de se limitar a perceber o sentido como um *produto* pronto e acabado a ser extraído pelos leitores. Este olhar, característico do analista de discurso, não pode se restringir à “mensagem” do filme, já que “Pela análise de discurso, deslocamos a observação do produto para o processo” (ORLANDI, 1990, p.124).

Assim, estudar as representações do sujeito na sétima arte segundo os postulados da AD jamais nos impediu de buscar enriquecer nossa empreitada com a literatura sobre a(s) materialidade(s) imagética(s), fazendo com que filósofos da fotografia, ou do cinema, fossem sempre bem-vindos nesse trajeto teórico que visa problematizar ou convergir sobre o que eles dizem sobre o imagético, tendo em mente os conceitos capitais da teoria do discurso. Vale também recordar que a AD não nega a subjetividade do analista: suas re-descobertas frente aos discursos analisados, em sua singularidade, são bem-vindos e não há a pretensão de buscar nos filmes uma suposta “mensagem” de interpretação unívoca e irrefutável. Pelo contrário, a AD entende que o gesto de interpretação é um entre outros tantos possíveis e a leitura do analista parte de condições de produção que a determinam, muito embora exista de fato a responsabilidade de olhar para o discurso analisado buscando a compreensão junto aos postulados da teoria que fornecem norte para o pesquisador, mas não “sufocam” sua subjetividade de modo algum – até porque, do contrário, a AD cairia no positivismo e no conteudismo que ela condena desde sua origem.

Não obstante, tanto o *corpus* que visamos analisar nos quatro filmes pesquisados quanto a AD datam dos anos sessenta e partilham, portanto, de um “levante” frente ao já estabelecido que visa desafiar os saberes então cristalizados no espaço da cultura ou da ciência. Entendemos que essa virada na academia e nos produtos culturais não é mera coincidência, ainda mais se considerarmos que a década de sessenta viu bem de perto a aliança subversiva entre as dimensões social, cultural, política e acadêmica em episódios de rebeldia da juventude da época dentre os quais o mais emblemático, muito provavelmente, foi o Maio de 68, na França. Com todas as idas e vindas, deslocamentos e retornos que vimos de lá pra cá, o fato é que nem a ciência, nem a sociedade e seus costumes foram os mesmos depois dos anos sessenta. E a Análise do Discurso, a nosso ver, nos tem ajudado a compreender esse processo.

3.2. Múltiplos sentidos em discurso: a proposta da AD

Realizar a leitura partindo da crença de univocidade absoluta dos sentidos, abraçando, portanto, o mito da transparência da linguagem, consiste numa postura ilusória e ingênua. Na AD, o modo de conceber a língua é diferente do que vemos na Lingüística; enquanto nesta, a língua é vista em sua ordem interna, com total autonomia, a AD percebe essa autonomia como apenas relativa, uma vez que elementos internos e externos estão integrados. Não há sentidos

literais, categóricos, passíveis de uma decodificação unívoca pelo sujeito-leitor como se esse processo estivesse desvinculado do contexto sócio-histórico. Pelo contrário. A AD vem justamente mostrar como tanto na função de autor, quanto na de leitor, o sujeito inscreve significados eivados de historicidade a partir da posição que ocupa. A ideologia reflete-se, portanto, no processo da leitura, a qual tende sempre a ser plural, múltipla.

Há uma ligação contraditória entre a língua, a História e os sujeitos falantes e essa contradição, vale lembrar, não existe para ser “resolvida” (LEANDRO FERREIRA, 1998). Ao contrário: preocupamo-nos justamente com a ambiguidade e as múltiplas interpretações possíveis, pela relação da linguagem com a ideologia, com o sócio-histórico e não na “informação” que a língua, em tese, supõe transmitir. Definindo a linguagem como trabalho, a disciplina desloca, tal como diz Orlandi (2001a), a importância dada à função referencial da linguagem, a qual ocupa posição nuclear na Linguística clássica, que defende esse enfoque no sistema da comunicação ou na informação.

O viés da AD entende a linguagem como ato social, sem negar o conflito, a contradição, as relações de poder que ela traz em seu bojo. A proposta teórico-metodológica da disciplina é o estudo da linguagem que vise a intersecção do sujeito e da história ao inscrever sentidos. O próprio nome da disciplina remete a um entendimento da linguagem a partir de movimento, de (per)curso pelo qual a língua precisa passar para fazer sentido, como trabalho simbólico e social que é constitutivo da história do homem. Nas linhas abaixo, antes de elucidarmos os conceitos que norteiam e compõem as contribuições teóricas da Análise do Discurso, discorreremos sobre a formação da disciplina, o desafio que ela representou frente às correntes então em voga nas Ciências Humanas e o rompimento não só científico, mas também político que ela significou. Tal resgate histórico não apenas situa o leitor sobre as origens de nosso referencial, como também nos auxilia a evidenciar porque ele continua tão pertinente e se faz tão especial na pesquisa de um discurso audiovisual que, como veremos, tem raízes e preocupações semelhantes na atualidade e força com que avançam para o que é novo sem negar a importância das conquistas antecessoras.

A Análise do Discurso foi, então, fundada no final dos anos sessenta por Michel Pêcheux, com auxílio de Jean Dubois. Dubois era lexicólogo, portanto tinha embasamento voltado à Linguística; já Pêcheux era, na verdade, filósofo, envolvido nos debates da época com marxismo, psicanálise e epistemologia. Maldidier (1997) chega a falar em uma dupla fundação da Análise do Discurso, embora distinga diferenças e traços incomuns entre os dois autores: Dubois se posiciona em sua teoria como um *continuum* entre o estudo das palavras (lexicologia) ao estudo dos enunciados (discurso), entendido como progresso “natural” da

Linguística, tendo a AD o papel de mais um passo no percurso junto à “ciência piloto”. A autora (op. cit., p.19) reitera: “quaisquer que sejam as modulações, as divergências dos dois itinerários, eles desembocam simultaneamente num gesto idêntico, que caracterizo como um ato de fundação”. Desse modo, apesar da ligação mais estrita de Jean Dubois frente ao estruturalismo, de um lado, e, de outro, a tentativa de Pêcheux em questionar o corte saussuriano como “jogada teórica” com intensos desdobramentos ideológicos sobre outras ciências desde a AAD69, ambos os vieses comportam o entendimento do discurso como objeto construído a partir do sócio-histórico, tirando-lhe a confusão com o dado empírico ou o texto. Basta notar como, ainda segundo Malidier (op. cit.), as pesquisas iniciais das “duas AD” que depois se fundiram se cercavam mais de pesquisadores linguistas, ao lado de Dubois; e de historiadores geralmente marxistas ao redor de Pêcheux. Em comum, todavia, ambos os fundadores da AD nutrem convicções sobre a história e a luta de classes, a partir da perspectiva marxista.

A origem da AD não remete, sem dúvidas, a um momento qualquer da ciência. Ao final dos anos sessenta, os interesses da Linguística se fizeram valer de uma passagem para o estudo da frase e as análises interiores ao enunciado (daí, portanto, o papel de lexicólogos como Dubois) para uma “linguística do discurso”. Elementos até o momento negligenciados pela Linguística, como a retórica e a conotação, passaram a interessá-la a partir da segunda metade do século passado. Isso significa principalmente uma revisão da oposição dicotômica entre, de um lado, a *língua* – sistema social fechado da linguagem humana – e, de outro, a *fala*, entendida como apropriação da linguagem por um gesto individual. Tal dicotomia, cunhada pelo genebrino Ferdinand de Saussure, criou a Linguística estrutural e se focou no estudo da língua, como sistema fechado, para o plano do estudo fonológico ou morfossintático, excluindo, portanto, as variáveis sócio-culturais que estariam ligadas à *fala*. “A língua se opõe à fala, sendo a primeira sistêmica e objetiva e a segunda concreta, variável de acordo com cada falante e, por isso, subjetiva” (MARTINS, 2004, p.2). Saussure, deste modo, concebe a língua como um sistema, o estatuto de objeto dos estudos linguísticos, excluindo a fala desse campo, o que mais tarde seria alvo de críticas pela AD.

Cabe recordar que, apesar dessas rupturas, o estruturalismo saussuriano teve influência assombrosa nas demais Ciências Sociais, para além da Linguística (campo no qual a influência saussuriana se fez notar, entre outros, no russo Roman Jakobson), no que talvez possamos citar como exemplo mais contundente a antropologia de Claude Lévi-Strauss, no tocante às estruturas elementares de parentesco. O marco inaugural do corte saussuriano, com suas leis sobre o sistema de signos, se deu com o “Curso de Linguística Geral” (CLG), bem

no começo do século XX, em 1916, organizado por dois professores, mas atribuído ao próprio Saussure. O trabalho de Romão (2011), porém, denuncia a existência dos manuscritos originais de Saussure, que apontam fissuras diante do que vimos no CLG, sinalizando ensinamentos do mestre que foram editados, cortados, mutilados – o que gera, hoje, uma nuvem de incerteza posta sob o CLG, cabendo perguntar quanto de Saussure há verdadeiramente ali.

O reforço para esse questionamento foi a descoberta, em 1996, dos manuscritos que foram chamados de “Escritos de Linguística Geral”, contendo anotações do genebrino datadas dos anos nos quais ministrava as aulas do *Cours*. Os Escritos, publicados em francês apenas em 2002 (ou seja, mais de oitenta anos após o CLG), indicam um reconhecimento da instabilidade do sistema linguístico desde sua origem: “nessa obra, é a voz do próprio Saussure que prioriza a opacidade e a incerteza do linguista diante de seu objeto de estudo, a língua” (ROMÃO, op. cit., p.29). Nos Escritos, os rascunhos e desenhos feitos por Saussure indicavam algo mais, que não se limitavam ao sistema estanque da língua que serviu como motor para várias ciências no século XX, mas que, ao contrário, indicavam constante movimento e transformação no seio da poesia, anagramas e versos saturninos que ele estudou nessa obra. Nos Escritos, desta forma, “o autor sublinha desconforto ao se deparar com os pontos de não-sabido da língua (...) e registra anotações pessoais no mesmo período em que ministrava as aulas do *Cours*” (ROMÃO, op. cit., p.38).

A ideia de dois Saussures, estabelecidos pela cronologia entre os quase noventa anos que separam o CLG e os Escritos, portanto, soa falsa na medida em que o Saussure *diurno*, que estabeleceu o sistema ordenado de leis do signo, não descarta o *noturno*, que apontou os furos e deslizos da/na própria língua sistêmica que ele delineou. As implicações dessa abertura são decisivas: enquanto Martins (2004), por exemplo, indica que já nos formalistas russos e na já citada Linguística da Enunciação de Benveniste existia abertura para o que depois seria o discurso, como objeto de estudo, se levarmos em conta a pesquisa empreendida por Romão (op. cit.), percebemos que a reflexão sobre a *fala* é intensa já desde o berço da ciência-piloto, com os anagramas e inquietações presentes no Saussure dos Escritos, porém censurado no CLG (o qual, lembremos, foi organizado postumamente por dois alunos do mestre genebrino), o que culmina em desdobramentos políticos que, de certa forma, reforçam a proposta de Pêcheux, visto que o filósofo francês também buscou refletir sobre a “fala” (o ponto menos desenvolvido no Saussure do CLG) para se encarregar da problemática do discurso, embora não tenha diluído a oposição língua/fala na AAD69. Dessa forma, embora seja muitas vezes tomada como sub-área da Linguística, a AD mantém uma posição de simultânea aliança e

confronto com ela. Sobre esse desvio, entendemos que são extremamente adequadas as palavras de Courtine (op. cit., p.18): para ser analista do discurso, é necessário ser linguista e deixar de sê-lo ao mesmo tempo.

Nesse cruzamento de vozes que a compõe desde sua fundação, a AD é cunhada a partir de outros três domínios disciplinares: além da Linguística, também o Marxismo e a Psicanálise. Da Linguística, como vimos, se deslocou a noção de fala até que se chegasse à de discurso; do materialismo histórico de Marx emergiu a teoria da ideologia; da psicanálise, enfim, a AD tirou a noção de inconsciente para trabalhar com o sujeito descentrado. Orlandi (2001b) defende que o texto é uma unidade de análise. Ao abrir o texto como objeto simbólico e tratá-lo como contrapartida para o *discurso*, a AD torna a questão do sentido central da materialidade do texto, analisando seu funcionamento, sua historicidade, seus mecanismos e processos de significação. A opacidade que lhe é constitutiva indica a presença do político, do simbólico e do ideológico que propiciam o rastreamento das regiões de sentido sob o olhar da AD, já que o texto se inscreve na história para que signifique e cabe a nós verificar como essa inscrição se dá em determinadas condições de produção. Essa unidade textual que analisamos, como diz a própria Orlandi (p.64) não é só verbal, mas também pode ser feita de som e imagem.

Por conta disso, é possível entender porque a AD empresta tantos conceitos de Louis Althusser – com sua revisão marxista – e Jacques Lacan – com seu famoso “retorno a Freud” – dentre outros, uma vez que são pensadores característicos, tanto dos referidos campos teóricos de interesse a Pêcheux, quanto da época na qual a disciplina foi fundada. Gonçalves (2002, p.2) recorda que “Se é verdade que Pêcheux, Althusser e Lacan não podem ser considerados autores estruturalistas, é também verdade que foi justamente numa rejeição comum a certos ideais do movimento que as propostas desses autores [...] ganharam força e notoriedade”. Os três autores são unânimes no pensamento de que não existe sujeito como entidade, o que refuta a concepção positivista de sujeito. Este, portanto, não é quantificável, não é algo definível em si mesmo como substância, mas sim como *efeito*.

Desta forma, foi na oposição de Pêcheux ao estruturalismo em voga na época que a AD se fez notar, apesar de não negar a estrutura presente na linguagem e recorrer a autores há muito consagrados no que ele chamava ironicamente de *tríplice aliança*: a linguística com Saussure, o materialismo histórico com Marx e a psicanálise com Freud. No caso dos dois últimos, Pêcheux mobilizou as re-leituras dos clássicos conforme feitas por seus contemporâneos Althusser e Lacan, respectivamente. Henry (1997) lembra que, ironicamente, o denominador comum entre Althusser e Lacan tem algo a ver com o estruturalismo, mesmo

que ambos não possam ser considerados de fato como *estruturalistas*, tendo a psicanálise – defendida como teoria da subjetividade de natureza não subjetiva – tal como comenta Gonçalves (op. cit.), o ponto de articulação entre os três campos do saber que Pêcheux trouxe para compor a AD. O resultado de tais articulações foi, em 1969, a publicação da *Análise Automática do Discurso* (AAD69), o marco inaugural da disciplina.

3.3. Louis Althusser: a pedra angular de Pêcheux

Entre todos os autores supracitados que forneceram subsídios para amparar a gênese da AD, possivelmente a maior contribuição veio de Althusser. Maldidier (2003, p.18) é enfática: “Se fosse necessário, nesses anos de aprendizagem, designar um nome, um pólo, eu não hesitaria: Althusser é, para Michel Pêcheux, aquele que faz brotar a fagulha teórica, o que faz nascer os projetos de longo curso”. De acordo com Althusser, a ideologia só existe por e para o sujeito. Seu diferencial em relação a outros teóricos da época como Foucault, Derrida e Lacan, segundo Henry (1997), é justamente esse interesse maior pela ideologia em relação à linguagem ou ao signo. Para ele, não há outro sujeito senão o da ideologia e não há como escapar dela, assim, todo sujeito só pode ser agente de uma prática social enquanto tal. Deste modo, Althusser rompe com a filosofia idealista e especifica o funcionamento da ideologia, suas práticas e discursos, na esteira do materialismo histórico.

A filosofia de Althusser se pauta numa (re)leitura particular de Marx, sobretudo no tocante ao conceito de *ideologia*. Se no pensamento marxista a ideologia era mostrada como “falsa consciência”, uma espécie de inversão da realidade (pela qual o proletário assume o “pensamento” do patrão, por exemplo), com Althusser a ideologia não é mais entendida como sistema de ideias, mas como práticas sociais concernentes às relações de produção; a forma do homem se relacionar com as condições materiais de sua existência.

O autor chega a criticar explicitamente a formulação do conceito de ideologia em Marx na obra *A Ideologia Alemã*, entendendo-a como nitidamente positivista: “a ideologia é concebida como pura ilusão, puro sonho, ou seja, nada. Toda a sua realidade está fora dela. A ideologia é pensada como uma construção imaginária cujo estatuto é exatamente o mesmo estatuto teórico do sonho nos autores anteriores a Freud” (ALTHUSSER, 1980, p.77). O filósofo chega mesmo a dizer que a teoria da ideologia em *A Ideologia Alemã* não é marxista, pois a relega ao estado de puro sonho, vazia, sem história – como se esta estivesse “fora” dela.

Na direção oposta dessa tese positivista-historicista, Althusser avança na comparação

da ideologia com o progresso freudiano no entendimento do sonho e do inconsciente, propondo então a teoria de uma Ideologia geral (“eterna”), como representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência. Distante da noção alienante de “sonho fabricado” que Marx confere à ideologia, a versão althusseriana para este conceito consolidaria a relação imaginária entre os sujeitos e as condições materiais da existência. A ideologia se materializa através de *práticas*, fundamentando-se no materialismo histórico, não mais “ideias”. Ao propor esse pensamento de investigação da reprodução ou transformação das relações de produção, Althusser encontra o materialismo histórico, o que ajuda a romper com a pretensão idealista da ciência de dominar o objeto de estudo por meio do controle de procedimento administrativo aplicável a determinado universo, como se a existência se desse no campo das ideias e não da existência material.

Todas as práticas, lembra o autor, existem apenas de e sob uma ideologia. Na concepção althusseriana, a ideologia não é algo arbitrário e vazio como em Marx; ao contrário, é orgânica e historicamente necessária, tendo como função numa dada formação social mascarar e deslocar as contradições sociais. Althusser reitera que as práticas são materializadas nos *aparelhos ideológicos*, mais uma vez retomando Marx. O que se entende geralmente como Estado é na verdade o aparelho repressivo do Estado (ARE), que funciona pela violência, mas cuja ação é complementada pelos *aparelhos ideológicos de Estado* (AIE), que são instituições como igreja, escola, família, imprensa, artes, etc. É justamente pela maneira como se estruturam e funcionam esses AIE, pelos quais podemos depreender como funciona a ideologia – o que se trata, para Althusser, sempre da ideologia dominante, já que apesar das contradições inscritas nos/pelos AIE, essas contradições se inscrevem somente no domínio pela ideologia dominante (MUSSALIM, op. cit.).

Partindo do pensamento althusseriano, a Análise do Discurso elabora conceitos como o de formação ideológica (FI) e, a partir deste, o de *condições de produção*, além do conceito de *sujeito* (que difere do indivíduo), sobre os quais discorreremos mais à frente. Posteriormente, com a evolução das ciências sociais que partiram da noção de interpelação por assujeitamento, algumas correntes da AD revisaram as contribuições de Althusser, colocou-se a partir de meados dos anos setenta que a interpelação do sujeito pode se deslocar como resistência à ideologia e à identidade proposta por ela. Com relação à corrente pecheutiana, teve seus *corpora* iniciais (da fase da AAD69) como discursos fechados (ex.: discurso político, ou discurso religioso), que foram abrindo sobretudo a partir dos anos oitenta quando se revisa a noção de formação discursiva como permeada por furos e outros discursos (midiáticos, literários, etc) foram englobados nos estudos dos franceses. Porém, os postulados

da AD pecheutiana continuam firmes ao pensamento althusseriano, em especial justamente o que concerne ao assujeitamento por interpelação ideológica.

Em sua retomada histórica do percurso da fundação da AD na França por Pêcheux, Zandwais (2009) apresenta-nos uma retomada histórica do filósofo mais ou menos semelhante com a proposta de Mالدیدیر (2003). A autora brasileira, porém, ao decidir focar sua leitura no conceito de ideologia, tornou-se ainda mais enfática que a francesa no tocante à filiação althusseriana de Pêcheux, no entanto sem jamais deixar de mencionar os passos dados pelo próprio analista do discurso:

É importante assinalar a forte influência sofrida de Althusser em todo o percurso de Pêcheux, ainda que em determinado período de sua teoria, Pêcheux se afaste de algumas concepções do mestre. É preciso pontuar também que as relações entre materialismo histórico, materialismo dialético e o campo da práxis advêm de reflexões althusserianas. Assim, do mesmo modo, as noções de formação ideológica e de interpelação dos indivíduos em sujeitos propostas por Pêcheux são inicialmente tomadas de Althusser para, posteriormente, serem reformuladas (ZANDWAIS, op. cit., p.21).

No início de sua incursão sobre a imbricação sujeito/linguagem, sob o pseudônimo de Thomas Herbert, Pêcheux começou as bases da sua teoria com o intento de questionar o positivismo que regia as Ciências Humanas e Sociais, ainda na metade dos anos sessenta. Seu artigo em 1966 como Herbert demonstra o interesse de Pêcheux em tomar essa crítica à partir de Marx e do conceito de ideologia. O problema tanto deste artigo de 66 quanto do próximo, publicado no ano seguinte, eram os rastros do conceito hegeliano idealista de ideologia, que “desligava” a ideologia das práticas sociais concretas. Pêcheux só consegue vencer esse impasse na *Análise Automática do Discurso* (1969), justamente quando fica mais notável a retomada de Louis Althusser em sua obra. Já ali, Pêcheux situa a autonomia apenas relativa da Linguística, através da crítica ao estruturalismo saussuriano, visto que para a AD a língua e o discurso são interdependentes: este se materializa naquela.

Somente partir de 1975, com *Semântica e Discurso*²⁶, a obra pecheutiana chega a seu apogeu, com um viés explicitamente marxista-leninista e os conceitos de formação discursiva (FD), sujeito e ideologia teoricamente refinados, incluindo aí as diferenças entre Foucault e Pêcheux no que tange ao conceito de FD, que Pêcheux pegou emprestado do outro filósofo²⁷. Ao ser deslocado para o campo da AD, o termo “formação discursiva” foi elaborado de modo diverso da obra foucaultiana. Isso acontece sobretudo porque Pêcheux o associa com o

²⁶ Em francês, *Les vérités de la Palice*; traduzida para o português em 1988 (ver PÊCHEUX, 1997c).

²⁷ Sobre o conceito de formação discursiva, bem como o de formação ideológica, falamos mais adiante, ainda neste capítulo.

conceito de formação ideológica, que por sua vez é característica de uma dada formação social.

Um dos maiores achados da teoria da AD pecheutiana foi inserir a polissemia e a ruptura em seus postulados, algo que ele estudou com muito mais ênfase que seu mestre, Althusser. Para Pêcheux, os aparelhos ideológicos de Estado não são meros instrumentos da classe dominante, podem servir para manter ou transformar as práticas. O contraditório é inerente da linguagem e na obra pecheutiana é estudado com muito mais ênfase que em Marx e Althusser, que abordaram apenas superficialmente a questão. Prosseguindo com seu interesse na falha, na incompletude e no “furo” na/da linguagem, Pêcheux atinge, segundo Zandwais, seu status de “filósofo da maturidade” nos anos seguintes a *Semântica e Discurso*, da segunda metade dos anos setenta até o início da década seguinte (até sua morte, em 1983), quando ele elabora o olhar sobre a heterogeneidade no interior das FDs e se aprofunda no tocante ao acontecimento discursivo e seus efeitos de (re)arranjos na memória discursiva, algo mostrado com brilhantismo em *Discurso: Estrutura ou Acontecimento*, referente à volta do socialismo no governo francês, ilustrando a descontinuidade na ordem da história.

Nessa fase – que o próprio Pêcheux (1997a) convencionou chamar de AD-3, ele passa não somente a articular o materialismo histórico ao materialismo dialético, como também inicia um esforço para responder suas próprias questões teóricas. Em um de seus textos, é o próprio Pêcheux (2011b) quem nos recorda que o paradoxo da AD é que, através de suas vicissitudes, mudanças e fracassos, há uma prática de reflexão crítica que ela exerce sobre si mesma, sob pressão de duas problemáticas principais: a evolução das teorias linguísticas, por um lado, e as representações político-históricas, de outro. No remate de outro texto, mais uma vez é Pêcheux (2011a, p.161) quem, humildemente, abre sua teoria ao debate: “Submeto esta discussão crítica, e as hipóteses que ela contém, à discussão geral, de maneira que meu próprio narcisismo teórico não seja injustamente protegido”. Assim sendo, seguindo os dizeres do mestre, ficamos à vontade para concordar com Eni Orlandi (2011), a maior responsável pela descoberta e desenvolvimento da AD francesa no Brasil, sobre *descolonizar a vida intelectual* e estabelecer com Pêcheux uma leitura que jamais negue nossa tradição de reflexão brasileira, de ler os escritos pecheutianos no presente: a partir de nosso tempo e nosso espaço, portanto sem negar nossa subjetividade.

3.4. Sujeito e esquecimento(s): a ilusão de transparência

Desde nossos primeiros contatos com a teoria do discurso, notamos que o grande diferencial da AD reside no conceito de *sujeito*, levando em conta a interpelação pela ideologia (acompanhando, mais uma vez, os postulados de Althusser) e o inconsciente que o atravessam, ainda que ambas estruturas, como afirma Pêcheux, se dissimulem, pois

(...) o caráter comum das estruturas-funcionamentos designadas, respectivamente, como *ideologia* e *inconsciente* é o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento, produzindo um tecido de *evidências* ‘*subjetivas*’, devendo entender-se este último adjetivo não como ‘que afetam o sujeito’, mas ‘nas quais se constitui o sujeito’ (PÊCHEUX, 1997c PÁGINA).

Os sujeitos são inconscientes do que a ideologia determina e da posição que, por meio dela, ocupam em uma formação discursiva – ideologia e inconsciente atuam em conjunto. A contribuição tanto de Althusser quanto de Lacan se faz presente, mais uma vez, como recorda Gonçalves (2002), definindo o sujeito discursivo a partir de um processo simultâneo e coordenado de dupla determinação: ideológica e inconsciente. No caso de Althusser, a ideologia recruta sujeitos entre os indivíduos (ela recruta todos) ou transforma indivíduos em sujeitos (mais uma vez, transforma todos) através da operação que o autor chama de *interpelação*, que garante o assujeitamento de todos a um Sujeito central e absoluto, com S maiúsculo, que lhes dá a impressão de caminhar por si mesmo. Na psicanálise, entendida por Pêcheux como “teoria não-subjetiva da subjetividade”, emergem conceitos da AD que fundamentam a ilusão e os esquecimentos entendidos como necessários à constituição do sujeito.

Daí vem a ilusão do sujeito de ser uno, cartesiano, ao invés de atravessado pelo desejo e pelos jogos do poder, ambos materializados na linguagem. Dessa maneira, a AD não se propõe a investigar o “indivíduo”, noção da qual se distancia; ou seja, o sujeito não é quantificável, categorizante ou mensurável como é o indivíduo. Não é o indivíduo que se apropria da linguagem; uma vez que ela é social, sua apropriação também o é. É o assujeitamento, conforme palavras do próprio Pêcheux (2011a) que o sujeito deixa de ser visto como o “eu-consciência” mestre dos sentidos e passa a ser encarado como *assujeitado ao discurso*. A noção de sujeito só pode ser entendida em relação mútua com a ideologia.

Sujeito e ideologia formam um par inseparável, pois este tem sua posição enunciada e reconhecida por aquela, ao mesmo tempo em que a ideologia precisa do sujeito para manifestar-se e continuar seu movimento. Em Análise do Discurso, o processo pelo qual o indivíduo reconhece e aceita o pré-construído como sendo seu sentido,

chama-se *assujeitamento*, o qual é condição necessária para que o indivíduo torne-se sujeito. (ARALDI, 2005, p.328)

Percebemos essa reviravolta teórica no interior da própria estrutura conceitual da Lingüística tradicional; nela, o sistema impõe-se: nas teorias estruturais, o sujeito é mero suporte da linguagem; no transformacionalismo, é um sujeito abstrato e ideal, passível de compreender e dizer tudo caso internalize certo sistema de regras. Tem-se aí um sujeito a-histórico e formal, regido por algo que não é afetado pela exterioridade. Já a AD, em contrapartida, pondera a relação do sujeito com a linguagem sem negar a contradição e sua relação com a exterioridade, pois ele se inscreve numa formação discursiva que se relaciona com outras (ORLANDI, 1990). A relação simbólica entre o homem e suas condições materiais é mediada pela ideologia, que produz a aparente “naturalidade” dos sentidos. Cabe ao analista rastrear os mecanismos que fazem essa suposta transparência jogar com o sujeito, considerando que ele não pode “escolher” os sentidos do que diz:

Com efeito, um dos pontos nodais de ruptura que permitiram a constituição da Análise do Discurso como disciplina no campo dos estudos da linguagem foi o afastamento da idéia de um sujeito que pudesse fazer escolhas, pois o que interessa ao novo campo de saberes constituído é a descrição das vozes que ressoam, atravessam e abalam a ilusão de unidade que se apresenta nos enunciados, denunciando as falácias de uma ótica que priorize o ideal cartesiano de um sujeito da razão (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, PAGINA).

Da mesma forma, nossa noção de *discurso* também é diferente daquela recorrente no senso comum. Se neste, a palavra é empregada para referir-se, especificamente, ao uso da retórica, a pronunciamentos de políticos ou qualquer outro que prime pela eloquência em eventos sociais de relevância, a AD entende o discurso – objeto de investigação científica da disciplina – como “efeitos de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, 1997c), rompendo, portanto, com a definição languageira. O sentido das palavras não são transparentes nem literais em relação aos significantes (embora o sujeito tenha essa ilusão), não existem em si mesmos, mas são determinados pelas posições ocupadas no processo sócio-histórico, o palco da (re)produção das palavras no qual o sujeito está intrinsecamente ligado para fazer circular seus dizeres. “Onde está a linguagem está a ideologia” (ORLANDI, 2003, p.34). A linguagem é, portanto, fundamentalmente ligada à ideologia e à luta de classes, luta essa entendida aqui como luta de sujeitos situados em regiões de poder socialmente marcadas; ou seja, tal processo é inscrito no cenário social. Muito embora este não seja sempre o mesmo e as posições em jogo sejam fluídas, fazendo com que sujeito e sentidos estejam em permanente movimento na tensão entre o *mesmo* e o *outro*, os sentidos sempre são inscritos

ideologicamente. Linguagem e ideologia estão, assim, numa relação recíproca, cabendo ao analista do discurso explicitar como ambas se articulam.

(...) os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos, e isto não está nas essências das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como a linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca (ORLANDI, 2005, p.43).

O sentido, na perspectiva discursiva, não tem origem nem no sujeito, nem na história, visto que ambos constituem-se simultaneamente. Não há um sentido adâmico ou legítimo para um significante qualquer; só existem efeitos de sentido. Em vista disso, os sentidos não existem por si, mas são determinados pelas posições ideológicas do sujeito, o que faz com que a interpretação das palavras mudem de acordo com essas posições. Isso acontece porque a apropriação da linguagem pelo sujeito não se dá num movimento individual, mas social.

Assim, o sujeito (re)produz as palavras partindo da ideia de ser fonte de seu dizer quando, na verdade, retoma sentidos preexistentes. Embora perceba seus dizeres como transparentes, aceitando as palavras e “seus” significados como evidentes, o sujeito não controla o que diz, nem tampouco tem acesso ao modo como os sentidos se constituem nele, pois “(...) o sujeito se ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa – entendamos que, sendo ‘sempre-já’ sujeito, ele ‘sempre-já’ se esqueceu das determinações que o constituem como tal.” (PÊCHEUX, 1997c, p. 170). A voz do sujeito, assim sendo, revela tanto seu lugar social quando expressa também uma série de outras vozes que ecoam ali, constitutivas desses dizeres. Tal retomada das outras vozes, bem como a interpelação ideológica, que cristaliza os sentidos para o sujeito, nem sempre é pacífica, já que a língua é tendente ao equívoco e à ideologia, um ritual com falhas.

A ilusão do sujeito de ser fonte dos sentidos e de que seus dizeres não podem ser outros é inscrita na AD pela noção, formulada por Pêcheux (op. cit.), dos *esquecimentos* que constituem o sujeito. O esquecimento nº 1, ou esquecimento ideológico, é constitutivo da subjetividade na língua, de ordem inconsciente e inacessível ao sujeito. Diz respeito ao modo pelo qual a ideologia nos afeta, gerando a ilusão que temos “(...) de ser a origem do que dizemos, quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes” (ORLANDI, 2005, p.35). Por meio do esquecimento nº 2, dito enunciativo, o sujeito tem a impressão de que seus dizeres só poderiam ser formulados de uma forma, causando a ilusão referencial que nos faz crer que a relação entre palavras e pensamentos é direta, esquecendo que o dizer sempre pode

ser outro, visto que ao longo dos nossos dizeres vão se formando famílias parafrásticas do que poderíamos ter dito, mas não dissemos. O sujeito, contudo, toma um deles como natural e o adota na manchete ou corpo da notícia, ou na legenda de uma fotografia. Nas palavras do próprio Pêcheux:

Concordamos em chamar *esquecimento nº 2* ao ‘esquecimento’ pelo qual todo sujeito-falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase – *um enunciado, forma ou seqüência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada* (PÊCHEUX, 1997c, p.173).

Diferente do nº1, o esquecimento da enunciação é da ordem do consciente, pois o sujeito penetra na zona do esquecimento nº 2 justamente para tentar precisar o que diz, já antecipando os efeitos no interlocutor. “Na medida em que o sujeito se retoma para se auto-explicar o que diz, para aprofundar ‘o que pensa’ e para formulá-lo de modo mais adequado, pode dizer-se que essa zona número dois, que é a do processo de enunciação, é caracterizada por um funcionamento do tipo pré-consciente/consciente” (LIMA, 2003, p.79).

Os esquecimentos estão relacionados, conforme alegam Pêcheux e Fuchs (1997, p.178), da seguinte forma: “Além disso, é preciso não perder de vista que o recalque que caracteriza o ‘esquecimento nº 1’ regula, afinal de contas, a relação entre o dito e não-dito no ‘esquecimento nº 2’, onde se estrutura a seqüência discursiva”. Assim, o esquecimento nº 2 atua, tal como indica Carreira (2001), retomando Pêcheux, no retorno aos restos do nº 1, compondo uma ‘zona do rejeitado’ que compõe o que o sujeito poderia ter dito mas não disse porque, provavelmente, seria absurdo fazer circular aquele sentido vetado num dado contexto e/ou na relação imaginária com um interlocutor. Maldidier (2003) afirma que, apesar de trabalharem em zonas diferentes (pré-consciente, no nº2; inconsciente, no nº 1), a conexão dos esquecimentos reflete a relação entre ideologia e inconsciente. Mais precisamente, sugere-se uma analogia do outro (com ‘o’ minúsculo) e o Outro²⁸ da teoria lacaniana: enquanto o primeiro, vinculado à identificação imaginária, se relaciona com o esquecimento enunciativo (nº 2), o “Outro” (com ‘o’ maiúsculo) implica a interpelação-assujeitamento característica do esquecimento ideológico, ou nº 1.

Como a autonomia do sistema linguístico é somente relativa, a língua não é indiferente à luta de classes, embora a língua seja a mesma para o latifundiário e o sem-terra, o patrão e o empregado, o nobre e o servo, o discurso deles é sempre diferente em todos os atos de

²⁸ O conceito de Outro, conforme a psicanálise, também é essencial para compreendermos as heterogeneidades discursivas, sobre as quais discurremos mais ao fim do capítulo.

linguagem. O sistema da língua, com suas leis, é a base pela qual se desenvolvem os processos discursivos, refletindo as lutas pelo poder inerentes ao contexto sócio-histórico, sendo os diferentes efeitos de sentido característicos desses embates – quer o sujeito se dê conta disso, quer não. A Linguística tradicional tende a considerar o contexto como elemento externo ao texto, para além do que é escrito ou dito. Com a AD, contudo, a noção de contexto precisou ser revista na medida em que para o analista do discurso a exterioridade não pode estar “fora” do discurso, porque é constitutiva dele, posto que o discurso é sempre historicamente constituído. “Essa modificação na perspectiva do objeto traz consigo a necessidade de se ver a enunciação não como desvio mas como processo constitutivo da matéria enunciada” (ORLANDI, 2003, p.110).

Daí a relevância do conceito de *condições de produção*, posto que elas fazem parte da exterioridade da linguagem e são compreendidas em sentido *estrito* e *lato*: o primeiro é relativo às circunstâncias mais precisas e imediatas do momento da enunciação, o aqui e agora dos dizeres; o segundo, bem mais amplo, se trata do contexto sócio-histórico e ideológico – essa separação é apenas explicativa e não se pode, na situação de linguagem, separar um nível do outro, pois ambos funcionam conjuntamente. No momento em que o dito se constitui, ele é afetado pelas condições de produção do discurso: “O contexto histórico-social, a situação, os interlocutores – isto a que chamamos tecnicamente de condições de produção – constituem a instância verbal produzida, ou seja, o discurso” (ORLANDI, op. cit., p.83).

As condições de produção, de acordo com Romão (2002), formam a conjuntura sócio-histórica que orienta determinadas representações imaginárias, as quais irrompem numa formação discursiva. Somente levando as condições de produção em conta é que podemos entender o discurso como processo, não se limitando ao olhar da estrutura, que faz dele um mero enunciado. Elas são responsáveis pelas relações de força no/do discurso, mas também marcadas por elas e as tensões provenientes da manutenção ou ruptura com o poder; são necessárias à linguagem e constituem com ela o sentido do texto. É pelas condições de produção que alguns sentidos emergem ao sujeito como “possíveis”, enquanto outros são relegados ao silêncio²⁹.

sem negligenciar o que o processo do discurso leva marcado de suas condições de

²⁹ Se quisermos compreender o discurso sobre o feminino nos quatro filmes que integram nosso *corpus*, assim sendo, é indispensável ponderar também sobre as condições de produção, principalmente em sentido amplo: o sócio-histórico com os movimentos que refletiram nas telas, o momento de ruptura com o Código Hays em Hollywood, a “importação” de cineastas nos EUA devido à Segunda Guerra Mundial e a “exportação” por conta do macarthismo (movimento político dos Estados Unidos nos anos 1950 que visou expurgar o país do “perigo comunista”), etc. – enfim, tudo que possa nos auxiliar na interpretação dos sentidos sem negligenciar o que o processo do discurso leva marcado de suas condições de produção.

produção.

É no jogo social do lugar ocupado pelo sujeito e dos sentidos estabelecidos que a determinação histórico-social do discurso se faz presente. E da mesma forma, o inter-locutor produz gestos de interpretação do que diz o sujeito a partir de condições de produção, de lugar(es) marcado(s) pela historicidade, fazendo com que a circulação dos sentidos não seja qualquer, embora sempre existam outros sentidos/interpretações possíveis. Pelo *mecanismo antecipação*, o locutor experimenta o lugar do ouvinte, a partir do seu próprio. O mecanismo diz respeito à maneira como locutor representa seu interlocutor e como ele representa as representações desse interlocutor e do objeto discursivo. “Quando digo que o locutor supõe o que o outro vai pensar, estou dizendo, em termos discursivos, que o locutor pretende saber a relação existente entre o que o interlocutor vai dizer e o seu lugar, e isto vai constituir o seu próprio (do locutor) dizer” (ORLANDI, 2003, p.127). Não é possível falar do lugar ocupado pelo outro, mas pelo mecanismo de antecipação projeta-se no lugar desse outro imaginariamente, o que direciona o locutor. Esse mecanismo vale, entendemos, para a produção de sentidos das tessituras não-verbais que nos interessam analisar.

Qualquer sujeito sente-se capaz de se colocar no lugar do interlocutor com o qual está fazendo circular sentidos. Antecipa-se, então, o sentido que o interlocutor terá ao ouvir as palavras ditas, ou ao ler uma imagem. Segundo Orlandi (2005), tal mecanismo regula a argumentação do sujeito, pois ele dirá de um modo ou de outro dependendo dos efeitos de sentido que ele supõe despertar no ouvinte. A antecipação pode variar muito, desde a previsão de um interlocutor cúmplice até o extremo oposto, isto é, um adversário ferrenho. Esse vaivém que rege tal mecanismo é muito dependente da historicidade e das condições de produção, as quais vão “ditar” as regras do jogo imaginário:

As condições de produção implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras (ORLANDI, op. cit., p.40).

O fenômeno que abarca o mecanismo de antecipação na constituição dos discursos, permitindo a construção do que pode ou não ser dito com base nas condições de produção, é entendido pelo conceito de *formações imaginárias*. Nelas, o sujeito se imagina e imagina o outro a partir do lugar social que ocupa e dos discursos já-ditos para dizer. Há, aí, uma

antecipação das relações de força que sempre retoma processos discursivos anteriores, pois um processo discursivo sempre parte de outro mais amplo e contínuo, de modo que não há nem começo absoluto, nem tampouco “ponto final” na relação de um dizer com outros. O lugar do qual o sujeito fala é constitutivo do que ele diz, refletindo a luta de classes na sociedade, apontando o que pode ou não ser dito a partir de diferentes posições. Muitas vezes, diz-se algo para que outros sentidos não sejam ditos a partir do lugar social que o falante ocupa (GOMES, 2006).

A identificação do sujeito com a formação discursiva que o constitui dá-se pela forma-sujeito que tem relação com o contexto sócio-histórico e os modos de produção. Ela ocorre, segundo Moreira e Silva (2007), quando o sujeito retoma os elementos do interdiscurso que o determinam. Nesse ponto, chegamos a um conceito basilar da AD: a formação discursiva. Por *formação discursiva*, ou FD, entendemos aquilo que determina o que pode ou não ser dito numa dada formação ideológica, determinada pelo estado da luta de classes.

Para Pêcheux (1997c, p.164), “(...) a formação discursiva que veicula a forma-sujeito é a formação discursiva dominante, e que as formações discursivas que constituem o que chamamos de seu interdiscurso determinam a dominação da formação discursiva dominante”. Já a noção de posição-sujeito, cabe diferenciá-la, remete às diversas posições na forma-sujeito, ou seja, é o lugar discursivo que o sujeito ocupa para dizer, o qual não é fechado e está em movimento no contexto. O conceito de FD, lembremos, foi emprestado de Foucault (2005). Já as formações ideológicas, por sua vez, compreendem o “conjunto de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas se reportam mais ou menos diretamente às posições de classe em conflito umas com as outras” (HAROCHE et al., 1971 *apud* ORLANDI, 2001a, p.18). Toda formação discursiva deriva, desse modo, das condições de produção.

É preciso dizer que as primeiras formulações de FD, nos anos iniciais de desenvolvimento da AD, foram criticadas e revisadas por Pêcheux posteriormente, pois se assemelhavam a uma máquina de assujeitamento com estrutura fechada, o que o autor (1969) chamava de uma “maquinaria discursiva”. Ao comentar o que se convencionou tratar como três fases de desenvolvimento teórico da AD, Pêcheux (1997a) indica que, em todas elas, é característica basilar da disciplina a recusa em aceitar uma metalíngua universal, que deriva do inatismo do espírito humano, bem como qualquer suposição de “sujeito intencional”, isto é, aquele que é origem enunciativa de seu discurso, dono de si e de seus sentidos, vistos como domesticáveis. Mas o que realmente parece marcar diferenças mais consideráveis nessas fases de constituição delineadas pelo autor é o movimento sentido no conceito de

formação discursiva. Por isso mesmo, Pêcheux (1997a) reconhece que a maior ruptura na segunda fase da AD, ou AD-2, em relação à fase precedente, foi apontar a FD em sua relação paradoxal com o exterior, não mais como um espaço fechado, sendo constitutivamente “invadida” por elementos de outras FDs.

Esse primado do outro sobre o mesmo ganhou ainda mais ênfase com o posterior desenvolvimento teórico da Análise do Discurso, na AD-3. Mussalim (2000) chega a mencionar um “primado do interdiscurso”, que explode de vez a noção de FD fechada em si, marcando-a em uma rede heterogênea. Em artigos produzidos anteriores, observamos vários exemplos desse entrelaçamento de FDs no discurso do jornal *Brasil de Fato*; em um dos recortes fotográficos analisados (SILVA; ROMÃO, 2009), notamos, por exemplo, o discurso religioso cristão, materializado na imagem do crucifixo, transitando na FD dos manifestantes sem-terra.

Ao dizer a partir de uma formação discursiva e não de outra, os efeitos de sentido que o sujeito inscreve são uns e não outros. Deste modo, notamos que as palavras não tem sentido em si mesmas, mas a partir das FDs nas quais se inscrevem. Estas representam, no discurso, as formações ideológicas (ORLANDI, 2005). Portanto, significantes iguais assumem significados diferentes se inscritos em FDs diferentes. Deste modo é que as condições de produção se inscrevem no discurso, pelas FDs, e o determinam sócio-historicamente e inscreve o jogo imaginário do mecanismo de antecipação.

No cinema esse mecanismo se faz presente regulando como o sujeito-autor vê o “referente” que está sendo passado para o sujeito-leitor (espectador) do filme. De qualquer maneira, não entendemos a função do sujeito-autor, que é a mais controlada socialmente no discurso, como ligada a um indivíduo, porém diferente de outras artes (como a literatura), a ideia de um indivíduo empírico como “responsável” pelos sentidos que circulam num filme soa de fato deslocada, mesmo para quem não parte do referencial da AD, até porque são muitas as pessoas envolvidas na produção de um longa-metragem. Ainda assim, geralmente o apontado como “responsável” é o diretor. No caso de um dos filmes que agregam nosso *corpus* de análise, o grego *Nunca aos Domingos*, serve como bom exemplo do funcionamento do mecanismo de antecipação, porém já mostra um movimento de ruptura no tocante a como o sujeito encara seu gesto de autoria. Se num filme como, por exemplo, *Orfeu Negro* temos uma FD colonizadora “dissimulada” cujos efeitos de sentido foram aqui expostos em nossa análise para compreensão das regiões de sentido ocultadas numa projeção que parece vir “de dentro”, apagando o lugar do europeu/estadunidense, na obra de Jules Dassin é o próprio cineasta – um estadunidense exilado de Hollywood pelo macarthismo – que representa o

americano Homer em visita à Grécia, onde entra em contato com os europeus sempre com olhar curioso e vívido sobre a cultura local, sobretudo com a prostituta vivida por Melina Mercouri (futura esposa de Dassin, ambos na figura 4).

Mais do que um indivíduo ali representado, é mais fácil para nós pensar no personagem enquanto posição-sujeito, o que vai para muito além do diretor (ou seja, do indivíduo) Dassin e simboliza toda uma geração de cineastas exilados dos Estados Unidos pela censura local, muitos dos quais encontraram asilo na Europa e ali redescobriram, ou reavaliariam, sua arte e sua posição como autores, desta vez, fora da *mainstream* estadunidense. A FD do artista é problematizada e ele se permite mostrar pontos de instabilidade nesse percurso pelo velho continente e explicita a opacidade do processo quando vemos o próprio Dassin ser a “ponte” entre o sujeito-leitor da posição estadunidense – diferença formidável em comparação com o filme de Camus, já que o olhar “de fora” de Dassin é evidenciado para ser posto em xeque ao longo de seu próprio filme. Tal compreensão só é possível tendo acesso ao interdiscurso sobre as condições de produção desses filmes, daí a relevância de levar tais conceitos à pauta aqui.

Notamos, assim, que o discurso como prática marcada pela historicidade e socialmente determinada implica que as possibilidades da produção e circulação de sentidos obedeçam a uma regra básica, o sujeito estar em uma posição, também no cinema.

Não é possível, por conseguinte, falar qualquer coisa ocupando qualquer lugar em qualquer tempo. Sempre há uma ordem do discurso, que articula o que pode ou não ser dito no momento de produção dos sentidos (GREGOLIN, 2003a). Sobre isso, as palavras de Foucault (2006, p.9) apontam que: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. Sobre a historicidade, não é aqui pensada como a história refletida no texto, mas da historicidade em sua materialidade, mas como “(...) o acontecimento do texto como discurso, o trabalho dos sentidos nele” (ORLANDI, 2005, p.68). Entender o trabalho da historicidade, conjuntamente com o da ideologia e das condições de produção, é o que possibilita, tal como indica Romão (2007), de leituras menos ingênuas dos atos de linguagem, pois coloca o sujeito-espectador em posição privilegiada para rastrear os vestígios de movimentos do sujeito e dos sentidos.

Figura 4 – FD é problematizada em *Nunca aos Domingos*

Não há um sentido literal para a AD, o que há é efeito discursivo de literalidade. Isso representa outro deslocamento no interior da própria Linguística quando ligada à análise de conteúdo. Nenhum sentido é central, só há margens, ou seja, todos os sentidos, via de regra, são possíveis, mas as condições de produção e a posição-sujeito determinam a dominância de um deles que se institucionaliza como produto da história (ORLANDI, 2003). Na interlocução, os sentidos estão sempre em movimento, se recolocam a todo instante, podendo emergir daí os efeitos de resistência que não são desejáveis pela formação discursiva dominante, bem como podem irromper efeitos de repetição e dominância do mesmo.

Por *interdiscurso*, entendemos que não escolhemos nossas palavras; é o mecanismo que rege a evidência do sentido para o sujeito (a ideologia) que lhe fornece uma “realidade” para as palavras. Trata-se do conjunto de dizeres que já foram ditos em outro lugar e esquecidos, mas que determinam o que dizemos e sustenta os sentidos. Esse conceito designa o “todo complexo com dominante” das FDs, caracterizando o complexo das formações ideológicas. Os sentidos nunca estão prontos ou acabados, pois há sempre relação com o já-dito, seja para confirmar, seja para polemizar ou até subverter os sentidos preexistentes. Pelo interdiscurso, retoma-se o pré-construído que é regulado no momento da enunciação pelas posições-sujeito:

(...) o interdiscurso, sabe-se, fornece, sob a forma de citação, recitação ou preconstituído, os objetos do discurso em que a enunciação se sustenta *ao mesmo tempo* que organiza a identificação enunciativa (através do regramento das marcas pessoais, dos tempos, dos aspectos, das modalidades...) constitutiva da produção da formulação por um sujeito enunciador. E que acaba, assim, por desaparecer aos olhos de quem enuncia, garantindo, na aparição de um ‘eu’, ‘aqui’, e ‘agora’, a eficácia do assujeitamento (COURTINE, 1999, p.20).

Assim, temos como interdiscurso uma “voz sem nome” que resgata todo dizer já-dito antes e em outro lugar, sendo necessário ao sujeito na retomada dos sentidos, pois nenhum sujeito inaugura os sentidos das palavras, pois elas já o possuem em usos sociais anteriores. É, portanto, a condição essencial da produção e interpretação do/para o sujeito, o que afasta a AD da idéia de interpretação na esfera individual do “sujeito psicológico”, como repassa Pêcheux (2011, p.145), a condição significar reside na existência de um corpo sócio- histórico de traços discursivos que constitui o espaço de memória, que tem traços da materialidade discursiva que lhe é anterior e exterior. Lembremos, contudo, que não se deve tomar o interdiscurso como mera designação banal dos discursos que existiram antes ou como idéia de algo comum a todos os discursos. O que ele designa é o “(...) espaço discursivo e ideológico

no qual no qual se desdobram as formações discursivas em função de relações de dominação, subordinação, contradição” (MALDIDIER, 2003, p.51).

Além do interdiscurso, há o intradiscurso, que é a formulação do enunciado em si. Enquanto o interdiscurso constitui o dizer, o intradiscurso é voltado à formulação, a uma sequência discursiva concreta, na qual o interdiscurso é retomado a cada palavra (VIEIRA, 2008). O intradiscurso está relacionado ao chamado “fio do discurso” do sujeito, sendo um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma interioridade determinada como tal pelo exterior. É “o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu sigo agora, com relação ao que eu disse antes e ao que direi depois; portanto, o conjunto dos fenômenos de ‘co-referência’ que garantem aquilo que se pode chamar o ‘fio do discurso’, enquanto discurso de um sujeito)” (PÊCHEUX, 1997c, p.166). Pela forma-sujeito, na qual o sujeito se identifica com a FD que o constitui, o *interdiscurso* é absorvido/esquecido no *intradiscurso*, fazendo com que o primeiro apareça como já-dito no segundo. A constituição entre o já-dito e o que se está dizendo é entendida como no cruzamento de dois eixos, um representando o dizível (interdiscurso) e outro, o formulado (intradiscurso). Dessa forma,

(...) teríamos o eixo horizontal – o intradiscurso –, que seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas. A constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). (LIMA, 2003, p.84)

É o interdiscurso que determina aquilo que, dadas as condições de produção do discurso, é relevante para o sujeito. Nele, se recupera uma exterioridade para inscrevê-la no interior da textualidade (LIMA, op. cit.). A problemática da heterogeneidade constitutiva evidencia particularmente bem como o intradiscurso é atravessado pelo interdiscurso. O conceito de heterogeneidade, cunhado por Authier-Revuz (1982) evidencia o surgimento de um discurso outro no próprio discurso. Esse conceito é indispensável para nossas análises com o não-verbal. Authier-Revuz distingue duas formas de heterogeneidade: a mostrada e a constitutiva, no caso da constitutiva, não é linear, nem revelada, nem mesmo pode ser rastreada (ou analisada), trata-se de uma “(...) heterogeneidade radical, em exterioridade interna ao sujeito e ao discurso, como tal não localizável e não representável no discurso que constitui, aquela do Outro do discurso — onde estão em jogo o interdiscurso e o inconsciente (...)” (AUTHIER-REVUZ, 1982, p.21). A heterogeneidade constitutiva é condição de existência do discurso e dos sujeitos, pois a heterogeneidade constitutiva representa o

entrelaçamento de discursos dispersos, de maneira implícita, numa alteridade existente, mas não revelada, que constitui o sujeito em sua interação social (FERNANDES, 2005). Gallo (2001) vai além e relaciona o conceito de heterogeneidade constitutiva com o esquecimento número um de Pêcheux. Mas a autora lembra como Authier-Revuz não tem uma proposta de análise para este nível de esquecimento, que não é “rastreadável”, está diluído no discurso. Sobre a heterogeneidade mostrada, Gallo lembra (sempre com Authier-Revuz) que é justamente uma maneira que o sujeito encontra de negociar com a heterogeneidade constitutiva, construindo um efeito de que tal parte do dizer é seu e as demais são do outro, desta forma deixando *marcada* sua relação com a alteridade:

Essa é a forma de negociação do sujeito com o inconsciente que irrompe como Outro, e que é denegado quando convertido em ‘outro-interlocutor’. O que significa que ao circunscrever a alteridade, o sujeito garante uma unidade aparente. Assim, temos a heterogeneidade constitutiva como ‘sempre já denegada’ em todo enunciado, sendo essa denegação condição sine qua non da enunciação. Toda interlocução se caracteriza pela substituição do “Outro” (alteridade constitutiva e de nível inconsciente), pelo “outro” (interlocutor) (GALLO, 2001, p.1).

A heterogeneidade mostrada é dividida nas formas marcada e não-marcada. Na marcada, que é de ordem enunciativa, há explicitamente a presença do outro na materialidade linguística, de forma recuperável através de análise, como no uso das aspas, no discurso direto, citação literal, uso de recursos de formatação eletrônica como itálico e negrito, etc. Na forma não-marcada, da ordem do discurso, a alteridade se dilui na do sujeito, não revelando o Outro de forma tão explícita, como ocorre na forma marcada, cuja visibilidade é assinalada. Lima (2003) indica que as formas não-marcadas também são rastreáveis, sobre a base de índices textuais diversos ou graças à cultura do co-enunciador, como no discurso indireto livre, nas alusões ou nas ironias. Por ser mais um dos conceitos da AD ligados às contribuições lacanianas, a heterogeneidade corrobora a ideia de discurso não-homogêneo e do sujeito desestabilizado pelo Outro desde sua constituição. Embora exista a ilusão de unicidade e fechamento dos sentidos no texto, trata-se apenas de um efeito ideológico que velam discursos heterogêneos, pois sempre são atravessados pela exterioridade.

Na concepção de J. Authier, a heterogeneidade aparece mais como uma mistura ($a + b$), sendo a e b distintos e recuperáveis (de certo modo dados, homogeneizáveis). A ilusão do sujeito de estar na origem do sentido tem marcas lingüísticas que permitem recuperar o seu processo. A possibilidade de ‘explicação’ resulta, em grande medida, da recuperação da homogeneidade. Apesar do salto teórico, a noção de heterogeneidade convive com o paradigma do lingüístico como nuclear: o visível, a unidade (ORLANDI, 1990, p.40).

Outra noção recorrente na teoria do discurso é a de memória discursiva, que, conforme Orlandi (2005), representa o saber discursivo que possibilita todo dizer, estabelecendo a base do dizível e sustentando a tomada das palavras. Isso ocorre através da retomada do pré-construído, que fornece a ancoragem para a tomada do interdiscurso, e é entendido por Romão (2002, p.30) como o sempre-já-aí da interpelação ideológica, o “(...) mecanismo da ideologia que empresta sentidos para o dito ser formulado, para o sujeito se deslocar discursivamente”. Para o analista do discurso, a memória não é entendida no sentido documental, social, mas como memória dos sentidos. “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória do historiador” (PÊCHEUX, 1999, p.50).

Ao explicar o conceito de memória discursiva, elucidado em outro capítulo deste estudo, Leandro Ferreira (2008, p.14) menciona o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges, para comentar como o lembrar, pelo excesso, acaba conduzindo ao esquecimento, à fragilidade da memória. Segundo a autora, o efeito de tudo saber do discurso midiático conduz o sujeito-leitor à experiência vivida por Funes, o protagonista do conto; trata-se de “*um excesso que, em seu transbordamento, conduz à falta*”. Tal como no conto de Borges, várias metáforas que remetem ao dilema do esquecimento pelo excesso podem ser vistas também na sétima arte, como no transtorno sofrido pelo personagem de Guy Pearce em *Amnésia* (Memento, 2000), mergulhado num sem fim de registros fotográficos que, na montagem inovadora do filme contado de trás para frente, indicam uma possível interpretação remetendo à confusão do sujeito-leitor frente à hiper oferta de textos midiáticos, inclusive não-verbais, característica de nossos tempos.

Tal interpretação do conceito faz eco com denúncia de Romão (2006) sobre a apatia do sujeito frente aos “dados” alienantes dispostos em enorme quantidade ao seu olhar, sem poder rastrear a memória caudatária, com a dificuldade de ter acesso ao interdiscurso, tomando, por conseguinte, a discursividade da hiper oferta midiática como natural e cristalizada. Daí também cremos a importância de um trabalho como o nosso, de sair da “zona de conforto” do estudo de produtos midiáticos atuais para buscar a compreensão de filmes com aproximadamente cinquenta anos, mas cujos temas abordados, a nosso ver, ainda permanecem tão atuais: buscamos o rastreamento da *memória caudatária* para não cair na memória-polaróide de um sujeito-leitor como aquele representado em *Amnésia*.

A memória é um espaço móvel, de polêmica e disputas; não é acumulada como num reservatório estanque. Não é usada aqui como sinônimo de recordações de um passado

distante, nem à memória dos museus, mas da memória afetada tanto pelo que pode ser dito quanto pelos esquecimentos, pelo que foi apagado e pelo que ainda está por dizer, como latência das possibilidades (FERRAREZI, 2007). Assim, a memória discursiva indica também que o sujeito precisa esquecer sentidos, mas tem a impressão de completude, de não esquecer. Como espaço de (des)regularização dos sentidos, a memória não é estanque, e pressupõe um movimento de atualização que (re)constrói o passado, através dos esquecimentos e disputas que ela pressupõe. O acontecimento no discurso (noção que veremos adiante) causa o choque na via de acesso aos sentidos, abrindo para o jogo de forças: enquanto, por um lado, busca-se a manutenção dos sentidos já estabelecidos, negociando com a integração do acontecimento, por outro se busca justamente a desregulação dos sentidos, causando deslocamento na rede de implícitos (FERREIRA, 2007). A memória

(...) tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento de uma nova série que não estava constituída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (PÊCHEUX, 1999, p.52).

Cazarin e Celada (2007) colocam as noções de memória discursiva e interdiscurso como capitais e muito produtivas para o campo teórico da AD, mas a relação entre elas não é de equivalência. Não são os mesmos conceitos, embora sejam entrelaçados: “É a memória discursiva que possibilita compreender gestos de interpretação de diferentes posições de sujeito e aí joga o seu papel com relação a seu potencial espaço de coerência”. Concebido como um todo não-interpretável e irrepresentável, o interdiscurso compõe um efeito de unidade apesar de sua multiplicidade heterogênea. Como estão emaranhados, o acesso ao interdiscurso ocorre, na interpretação dos signos, sob ação da memória discursiva, sem a qual o sujeito fica inerte: “(...) o interdiscurso só será significado por um leitor que tenha acesso à memória, sendo necessário esclarecer que não estamos falando de uma memória psicológica, mas de um conceito que supõe a inscrição histórica do enunciado” (ROMÃO; PACÍFICO, 2006).

Os dizeres, para a AD, estão constantemente re-significados pela memória e pela exterioridade que a constitui. Ao estabelecer o jogo articulado entre o diferente e o mesmo numa base discursiva, Orlandi (2003) define dois processos discursivos importantes, quais sejam, paráfrase e polissemia. Enquanto a primeira remete à multiplicidade de sentidos, a segunda se refere às formulações diferentes, retomando o já-dito para significar o mesmo sentido. Na linguística, a paráfrase é tomada por “matriz do sentido”; na AD, a polissemia, por

ser a própria condição de existência da linguagem, é vista como “fonte do sentido”.

Se a paráfrase joga à favor da estabilização, de algo que se mantém, fazendo circular formulações diversas de um dizer sedimentado, a polissemia favorece os processos de ruptura, joga com o equívoco (ORLANDI, 2005). Temos, aí, a tensão entre o mesmo e o diferente, na qual o sujeito deve recorrer ao já-dito para re-significar. Deste modo, “o gesto de inscrever(-se) como sujeito só é possível preso à teia do repetível, mas, em estando nos fios do já-dado, há brechas para alterar, resistir, subverter e reinstalar o jogo dos sentidos, de onde emerge o outro. Entre repetir e ficar diferente, o dis-curso faz circular tensão e permanente movimento” (ROMÃO, 2007, p.54). O trabalho de ressignificação é operado pela memória, através da produção de efeitos metafóricos, pois, na polissemia, lembremos, temos a mesma palavra com sentidos diferentes, deslocados e deslizantes. Por mais que a repetição busque o congelamento, do lado da paráfrase, busque o congelamento dos sentidos, o “outro” da polissemia sempre pode irromper, pois o movimento entre ambos é contraditório com o deslocamento constante da historicidade. “Da tensão entre a multiplicidade possível dos sentidos (a polissemia, o diferente) e a domesticação institucional da linguagem (a paráfrase, o mesmo) resulta todo um movimento das significações que constituem o discurso” (ORLANDI, 1990, p.178).

Na esteira do jogo contraditório entre polissemia e paráfrase, Orlandi (2003) delinea três tipos de discurso: a-) o *lúdico*, com o predomínio da polissemia aberta, no qual os interlocutores expandem o referente do discurso à presença dos interlocutores (seu exagero é o non-sense); b-) o *polêmico*, no qual a polissemia, controlada, se dá sob certas condições, com os interlocutores visando, cada um, direcionar o referente do discurso para si, sugerindo perspectivas pelos quais se olha o dizer (o exagero desse tipo de discurso é a injúria). c-) o *autoritário*, cujo intuito é conter a polissemia, pois o agente se pretende único, ocultando o referente, estabelecendo assim um agente exclusivo, sem existir, de fato, interlocução (o exagero é a colocação do sujeito como instrumento de comando, passível de dizer “isto é uma ordem”). Se no discurso autoritário há vantagem da paráfrase, no lúdico a polarização é da paráfrase. É no polêmico que se observa melhor o jogo, o mesmo e o diferente, ou seja, entre polissemia e paráfrase.

Convém lembrar que o pioneiro Dubois (1997), em sua defesa sobre o estudo lexical do enunciado, alega que tal análise implica que seja definida uma tipologia de discursos. Como exemplo, ele menciona a existência de dois tipos de discurso num colóquio o *polêmico* e o *didático*. De acordo com as descrições desses tipos fornecidas pelo autor (op. cit., p.109), notamos certa regularidade com as tipologias de Orlandi, muito embora o olhar do francês

para o “enunciado” pela ótica da lexicologia implique desdobramentos um pouco diferentes, já que se atém bastante a detalhes morfossintáticos (como o número de preposições no discurso polêmico). Dubois entende como “discurso polêmico” aquele que tem por objetivo a persuasão, isto é, levar o leitor a se identificar com o sujeito da enunciação/autor do discurso. Orlandi (op. cit., p.15) alega que o discurso polêmico é aquele nos quais os interlocutores “[...] procuram dominar o seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na polissemia controlada”. Nota-se, portanto, a regularidade nas duas definições de “discurso polêmico” na medida em que a persuasão/domínio do referente e o direcionamento do mesmo é uma constante.

Já a tipologia de Orlandi para o “discurso autoritário” se assemelha muito ao “discurso didático” como definido por Dubois: nesse tipo, há um “[...] conjunto de asserções apresentadas como objetivamente ‘verdadeiras’”. O sujeito da enunciação se apaga então, a fim de permitir ao leitor identificar-se com ele; não se trata mais de persuadir, mas de dar essa persuasão como feita” (op. cit., p.109). A semelhança com o “discurso autoritário” da teórica brasileira é proeminente, como se nota na seguinte descrição: “No discurso autoritário, o referente está “ausente”, oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na polissemia contida” (ORLANDI, op. cit., p.16).

Acreditamos que essa semelhança entre o “didático” e o “autoritário” corrobora plenamente o que Orlandi denuncia a respeito do discurso pedagógico e a escolha desses termos por seus respectivos autores não é em vão: o que se projeta socialmente sob o manto de *didático* mas que, na prática, dissimula um viés fortemente *autoritário* na qual podemos dizer, seguindo tanto Dubois quanto Orlandi, que a suposta prática de meramente “informar” nas escolas e sustentar uma hierarquia baseada em supostos “dons” de competência e mérito é uma máscara dissimuladora para a manutenção e reprodução da ordem social, uma afirmação brutal das relações de força na qual se presume que não há confronto a ser levado ao debate na interlocução do discurso pedagógico. Parece-nos ainda que, nessa regularidade entre os autores sobre o discurso didático/autoritário, ambos se aproximam plenamente da concepção de Althusser, sobre a escola como aparelho ideológico de Estado, algo que nos ajuda a entender a contiguidade das inquietações do lexicólogo Dubois com as do mestre de Pêcheux:

Os mecanismos que produzem esse resultado vital para o regime capitalista são naturalmente encobertos e dissimulados por uma ideologia da Escola universalmente aceita, que é uma das formas essenciais da ideologia burguesa dominante [...]. Eles [os professores] questionam tão pouco que contribuem, pelo seu devotamento mesmo, para manter e alimentar esta representação ideológica da escola, que faz da Escola hoje algo tão “natural” e indispensável, e benfazeja a nossos contemporâneos

como a Igreja era “natural”, indispensável e generosa para nossos ancestrais de alguns séculos atrás (ALTHUSSER, 1980, p.74-75).

Há ainda outros autores que especificam o autoritarismo dessa instituição, caso, por exemplo, do histórico traçado por Foucault (1987) sobre a vigilância e medidas repressivas disciplinares na escola, que também nos parece diretamente relacionadas com a tentativa de veto à polissemia e controle da explicitação do confronto como vimos em Orlandi e Dubois, respectivamente. Essa (re-)leitura dos diversos autores supracitados sobre a Escola e seu papel na sociedade, tirando dela qualquer inocência, também foi feita diversas vezes no cinema, como nos clássicos *Os Incompreendidos* (1959) e *Idade da Inocência* (1976), ambos de François Truffaut. Se considerarmos que os programas pedagógicos das escolas estão cada vez mais incluindo materiais áudio-visuais, bem como as coleções de bibliotecas escolares, nos daremos conta do perigo que há não apenas no discurso autoritário fomentado na leitura de materialidades verbais – algo já apontado em trabalhos que se pautam na AD como o de Romão e Pacífico (2006) – como também da leitura de tessituras não-verbais, como filmes.

A função da Escola como principal AIE do Estado, como antes era a Igreja³⁰ – cujas denúncias vemos inscritas na arte e na academia – acontece na medida em que o capitalismo se aprimorou e as relações de poder requeriram novas estratégias para manter sua estrutura, mas há sempre a possibilidade para o novo e a ruptura frente ao dominante, pois o apelo entre as forças em luta é recíproca e as trans-formações causadas pelos pontos de insubmissão, como nos lembra a analista do discurso foucaultiana Gregolin (2003b), permitem uma cadeia infinita de trocas perpétuas, evidenciando fendas pelas quais a resistência se faz viável. A movência dos sentidos conduz o discurso à circulação do poder, que não é permanente nem absoluto. O discurso não é um exercício bruto, pois sua estrutura nunca se mantém no todo nem se rompe completamente, está sempre se elaborando no ajuste com as formações discursivas nas rupturas causadas pelo acontecimento, pelo novo, rearranjado nas disputas pelo poder, o que também se verifica na arte. Os filmes de Truffaut que trouxemos à baila – como no retrato de seu alter-ego juvenil Antoine Doinel, rebelado contra a família e a escola no filme de 1959 – são incisivos exemplo disso.

Ainda com Foucault, para quem “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (2006. p. 26), entendemos que a noção de *acontecimento discursivo* também é interessante para pensar no conflito entre o velho e o novo que regula as filiações de sentido. Romão (2002) difere o acontecimento histórico do discursivo, pois o

³⁰ Aprofundamos-nos sobre a transição dos AIE escola e igreja no vínculo estreito que mantem com a instituição familiar no capítulo 4 desta dissertação, visando como essa mudança refletiu também na arte e o impacto que isso gerou no cinema subversivo dos anos sessenta.

primeiro é regido pelo calendário, cronológico, factual, mensurável a partir de datas, além de sua duração e proporção social e econômica; o segundo se refere ao fato discursivo pelo qual o novo irrompe nos enunciados estabilizados, pois o sentido é constantemente (re)negociado nas condições sócio-históricas. A subversão pelo acontecimento não ignora a existência de uma estrutura apoiada pela regra, pela formação do arquivo. Enquanto o repetível acomoda os sentidos, o acontecimento burla os sentidos já estabilizados, subvertendo o discurso de uma FD a partir dos movimentos da memória.

Na literatura da Análise do Discurso, é comum citar como arquétipo de acontecimento o que Pêcheux (2006) remonta sobre a formulação “*on a gagné*”, sustentada pela memória discursiva nas vitórias de times de futebol, atravessar a região de sentidos do político na ascensão de François Mitterrand à presidência francesa no início dos anos oitenta. “No discurso já orquestrado das formulações, uma nota diferente sinaliza a possibilidade de uma nova música, ainda não executada, mas constituída pela regência da historicidade” (ROMÃO, op. cit., p.38). Essa tensão inerente à linguagem e à produção de sentidos faz-se também presente no conceito de *arquivo*, o qual nos interessou particularmente no trabalho já realizado com *Brazil* (SILVA, 2009). Pela proposta daquela pesquisa em compreender os efeitos de sentido sobre o sujeito-arquivista, nos debruçamos com ênfase considerável sobre os múltiplos sentidos aos quais a palavra “arquivo” pode remeter, seja como móvel de guarda de documentos, como instituição ou, na perspectiva discursiva, nas teorizações da arqueologia foucaultiana e, finalmente, na concepção que ganhou em Pêcheux.

Em Pêcheux (1997b, p.57), o termo arquivo é entendido como “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão”. Esse campo não é referente a documentos físicos, mas a zonas de memória que o sujeito teve acesso e se submeteu previamente, às regiões do já-lá nas quais buscou a “voz sem nome” do interdiscurso para significar(-se) (PACÍFICO; ROMÃO, 2006). Ainda em seu texto sobre arquivo, Pêcheux discorre sobre a divisão da leitura do mesmo, cujo desígnio é a manutenção da dominação política da classe privilegiada, a qual teria o “embasamento” necessário para interpretar os documentos, em detrimento de outras leituras possíveis:

(...) este divórcio cultural entre o ‘literário’ e o ‘científico’ a respeito da leitura de arquivo não é um simples acidente: esta oposição, bastante suspeita em si mesma por sua evidência, recobre (mascarando esta leitura de arquivos) uma divisão social do trabalho de leitura, inscrevendo-se numa relação de dominação política: a alguns, o direito de produzir leituras originais, logo ‘interpretações’, constituindo, ao mesmo tempo, atos políticos (sustentando ou afrontando o poder local); a outros, a tarefa subalterna de preparar e de sustentar, pelos gestos anônimos do tratamento ‘literal’ dos documentos, as ditas ‘interpretações’... (PÊCHEUX, op. cit., p.58)

O processo de interpretação, para Orlandi (2005) não é livre, pois é determinada de modo desigual na formação social. Além da memória constitutiva, ou interdiscurso, que garante a interpretação constituindo o trabalho histórico do sentido, a interpretação também é determinada pela memória institucionalizada do arquivo (no sentido da AD), que separa quem tem ou não direito a interpretar. Há, por tradição, profissionais legitimados para a leitura do arquivo, que são geralmente os “literatos”, como filósofos e historiadores (PÊCHEUX, op. cit.), que são considerados socialmente aptos a interpretar.

Para Foucault (2005), “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (op. cit., p.147). É o arquivo que especifica discursos, que permite a ressurreição de enunciados inertes. Ao invés de unificar tudo que foi dito em um discurso, ele diferencia os discursos em sua multiplicidade. É um sistema de enunciados como acontecimentos e coisas, entendido em sua prática discursiva, o que diferencia a noção foucaultiana do arquivo organizado histórica e cronologicamente, com um fio “lógico” como na arquivística. Para esse mesmo autor (op. cit., p.147), arquivo não tem o peso da tradição, não é uma “biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas”, nem tampouco o esquecimento que abre margem para qualquer palavra nova. O arquivo é, por essa ótica, uma prática que permite aos enunciados tanto subsistirem quanto se modificarem, num sistema que forma e transforma enunciados. A análise e descrição do arquivo deve ser vista tendo em conta sua alteridade, com o exterior da nossa linguagem ali presente:

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que nos separa do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas (FOUCAULT, 2005, p. 148).

Por considerar o exterior na linguagem e as práticas discursivas, o conceito de arquivo foucaultiano, com suas transformações e modificações nos enunciados, ao mesmo tempo em que possibilita a manutenção dos mesmos, se aproxima da noção da AD, que também considera o arquivo em sua multiplicidade de leituras possíveis, sendo a exterioridade inscrita na língua indispensável na análise. Pelo viés da Análise do Discurso, busca-se rastrear os muitos discursos materializados nos documentos, visto que eles suscitam uma rede de memória em suas linhas que extrapola a leitura “literal” do texto (FERRAREZI; ROMÃO,

2008), distanciando-se assim de uma interpretação supostamente unívoca do discurso, como muitas vezes pretende a arquivística. É esse o diferencial da AD, pois a maioria das concepções de “documento”, como por exemplo aquelas oriundas da Biblioteconomia, não consideram os elementos discursivos. “O material de arquivo está sujeito à interpretação e, mais do que isso, à confrontação entre diferentes formas de interpretação e, portanto, não corresponde a um espaço de ‘comprovação’, onde se suporia uma interpretação unívoca” (NUNES, 2005, p.2).

Recorremos ao arquivo – entendido aqui como "campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão" (PÊCHEUX, 1982) sobre a sensualidade feminina no cinema dos anos sessenta, em filmes que problematizem essa abordagem numa comparação com o discurso dominante sobre o tema até os anos cinquenta. Deste modo, delimitamos o *corpus* com uma série de restrições, tendo um norte como referência. Diversos outros filmes que versam sobre a mulher nos anos sessenta poderiam configurar nossa pesquisa – a opção por tais e quais filmes, portanto, implica efeitos de sentido que o analista “antecipa” *a priori*, mas cujos desdobramentos vão se re-fazendo no percurso das análises, posto que o contraditório é inerente ao discurso e os movimentos de resistência e ruptura que supomos encontrar ali podem também conviver com outros modos de significar, outras FDs, seja para confirmá-las ou refutá-las, mas não o faz de modo autoritário e impositivo – abertura esta que é marca registrada do DA. No caso dos filmes de nosso *corpus*, antecipamos que, graças às condições de produção relatadas em capítulo anterior, poderíamos flagrar as marcas discursivas do acontecimento que rompeu com o já-lá da imagem sobre o feminino que vigorava no cinema clássico dos anos 40/50, algo que sem dúvidas foi essencial para que delimitássemos os recortes e na seleção dos quatro filmes.

Da mesma forma que Lagazzi (1988) em seu trabalho sobre o discurso do juridismo, nesta pesquisa também privilegiamos os recortes que nos sugerem um discurso polêmico para mostrar a tensão evidenciada no/pelo sujeito-mulher, muito embora entendamos desde já que o Discurso Artístico abre para o discurso lúdico, embora este se mostre bastante diluído, como Lagazzi menciona. Neckel assim situa a constituição do DA:

(...) o DA, cambiante por natureza, contraditoriamente, também pode ser atravessado pelo discurso autoritário e pelo discurso polêmico em diferentes proporções, confrontando diferentes FDs. Parece-nos que por ser constituído de processos discursivos ‘livres’ e abertos como o polissêmico e o não-verbal, não há como

‘rotulá-lo’ de polêmico, autoritário ou lúdico, apenas aproximá-los deste ultimo, por causa de suas características fundantes (NECKEL, 2005, p.2)³¹

Como resultado de nosso trabalho, obtemos as regularidades discursivas dos recortes e/ou segmentos analisados, suas relações com o interdiscurso e as Formações Discursivas (FDs) em jogo, os modos de inscrever a resistência e a ruptura com o já-lá sobre a sensualidade feminina. Feito isso, é possível traçar um panorama com o arquivo sobre o feminino e sua sensualidade no cinema dos anos sessenta, compreendendo como o sujeito recortou a memória para fazer circular dizeres até então silenciados.

Sobre a necessidade de re-ler o arquivo, na investigação jornalística de Jack Mathews (1998) sobre o conflito entre o diretor Terry Gilliam e o produtor executivo Sid Sheinberg, que analisamos com mais detalhes no trabalho de conclusão de curso (SILVA, 2009), já tínhamos percebido várias vezes o conflito entre o sentido dominante e a tentativa de silenciar os dizeres de resistência inscritos no filme. Igualmente, notamos nos filmes dos anos sessenta uma constante “queda de braço” entre paráfrase e polissemia na imagem que está sendo levada às telas sobre o sujeito-mulher, com sentidos velhos e novos sobre essa posição-sujeito em debate, no que podemos apontar como caso mais emblemático a inscrição das personagens Elaine (Katherine Ross) e Mrs. Robinson (Anne Bancroft) em *A Primeira Noite de um Homem* (1967).

O filme representa uma intensa reavaliação do mito da “matrona” estadunidense, interpretada aqui pela veterana Bancroft, que se vê às mil maravilhas num relacionamento extraconjugal com o filho do vizinho, Benjamin (Dustin Hoffman), até que o retorno da filha Elaine surge como ameaça entre os dois. Bem na metade do filme, pouco antes da entrada em cena de K. Ross, a mãe chega a fazer ameaças explícitas ao amante e o faz prometer que nunca vai sair com a filha (figura 5). Conforme os temores da personagem de Bancroft vão se concretizando, se torna mais evidente a fragilidade do laço de parentesco, até a decisão sobre a revelação que ela faz no dia chuvoso, quando o relacionamento entre Bem e Elaine já tinha se estabilizado razoavelmente.

³¹ Falamos mais sobre o conceito de D.A., exposto na dissertação de Neckel (2004), no final do capítulo seguinte.

Figura 5 – Paráfrase e polissemia se confrontam em *A Primeira Noite de um Homem*

Podemos interpretar, simbolicamente, a Sra. Robinson como a “paráfrase” e a filha Elaine como a “polissemia” nesse contexto, o que faz falar sentidos que vão além do que é exibido nas telas e nos convida a buscar as condições de produção no sentido lato que se inscrevem num produto de amplo alcance comercial como *A Primeira Noite de um Homem* e passam a evidenciar, enfim, as movências de um discurso até então marginalizado (sobre a mostragem do sexo, de atitudes tidas como imorais tais como adultério, disputas afetivo e sexuais intra-familiares, relações entre homem mais novo e mulher (bem) mais velha, etc, etc) que é absorvido na teia da memória e aos poucos assume o papel de discurso dominante, dado o sucesso de crítica e bilheteria do longa-metragem em questão.

Vista sob a ótica de parábola sobre o discurso, o triângulo amoroso de *A Primeira Noite de um Homem* mostra primeiro uma ligação inusitada, porém pacífica entre o sujeito-homem (Benjamin – o filme é contado do ponto de vista dele) e a região de sentidos já estabelecida, a “paráfrase” (Mrs. Robinson) – que remete à mulher de casa conformada com o matrimônio e a rotina de aparências, posição que vinha como imaginário sobre o feminino dos anos 40/50 (na sociedade e no cinema) – para então, na segunda metade, ser sacudido com a descoberta de outra região de sentidos possível, revigorada, a “polissemia” (Elaine), com a qual entra em conflito num primeiro momento, mas cujo desejo é mais forte e o convida a uma posição diferente frente à sua discursividade, enquanto homem: o turbilhão de novidades dos anos sessenta bate à sua porta. Ressaltamos que tais mecanismos (da paráfrase e polissemia) inscrevem posições-sujeito que instalam esse efeito de confronto entre gerações entre as duas mulheres.

Eis aí, representado na ficção verbal e não-verbal do cinema e seus personagens, o conflito entre o velho e o novo na linguagem, tão bem definido por Orlandi (2005, p.27): “de um lado, há um retorno constante a um mesmo dizer sedimentado – a paráfrase – e, de outro, há no texto uma tensão que aponta para o rompimento”. Como se não bastasse, podemos ainda notar como nossa “parábola” fica ainda mais interessante na medida em que essa pretensa firmeza na separação entre os dizeres já sedimentados (a mãe) e os de ruptura (a filha) é abalada no roteiro principalmente após o momento da confissão da Mrs. Robinson que leva à separação do casal jovem, para mais tarde voltar ao embate: a relação de parentesco entre nossa “paráfrase” e nossa “polissemia” ganha efeitos de aliança e confronto simultaneamente, como de fato acontece no próprio discurso. Essa manifestação de con-fusão entre o que é o velho/parafrástico e o novo/polissêmico também se faz, é sempre bom ressaltar, através do não-verbal, inclusive numa avaliação *a posteriori* das cenas com Elaine e/ou a mãe ainda antes da cena da confissão. Basta notar como os gestos e a vestimenta da

garota são recatados ao longo de quase todo o filme, deixando o sujeito-masculino assumir o controle dos sentidos em jogo, ao passo que a “parafrástica” Mrs. Robinson, percebemos então, desde o início já mostrava efeitos de tensão ela mesma, na própria representação da mulher madura e dona-de-casa estadunidense, ao se mostrar infinitamente mais atirada sensualmente e despida de pudores que a filha (a semi-nudez na figura 5 não deixa dúvidas...). Ou seja, a paráfrase e a polissemia – o conflito entre o velho e o novo, nos discursos sobre o que é e como (se) representar enquanto mulher – estavam presentes desde o início em ambas as personagens, sendo impossível distinguir uma linearidade nesse processo.

O próprio Benjamin, por sua vez, com suas idas e vindas sobre como (se) representar enquanto homem diante das mulheres, não foge à essa regra e está em constante jogo entre o confronto e aliança pelo que é apresentado pela mãe e/ou pela filha, cabendo a ele fazer re-descobertas ao longo do filme todo que aos poucos tiram as personagens de suas “máscaras” quando o afeto e o desejo vão se tornando mais notáveis, não se sabe exatamente se na busca pelo conforto dos dizeres de sempre ou se pela subversão da nova ordem – já que ambas as personagens, a seu modo, materializam essas teceduras (NECKEL, 2004), inscrevendo a memória discursiva em funcionamento. É uma missão tão árdua e, ao mesmo tempo, tão sedutora quanto a de Benjamin a que nos propomos com esta pesquisa: resgatar o arquivo discursivo sobre este período híbrido para o cinema e para a sociedade, algo que é expressado em *A Primeira Noite de um Homem* e seus contemporâneos, lendo-os à luz de nossos tempos.

Com o percurso aqui empreendido, ressaltamos que na perspectiva da AD trabalhamos também com o não-dito e com o silêncio. Para Nesse sentido, o trabalho de Orlandi (2007) é extremamente significativo nos estudos do silêncio. Para a autora, o silêncio não pode ser renegado à condição de “resto” deixado pela linguagem, muito comum ao imaginário das sociedades contemporâneas, como a produção de linguagens e subsequente diminuição do silêncio favorecidas pela mídia desde o século XIX. No viés discursivo, o silêncio também significa, como um *continuum* significante. “Então, ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso” (ORLANDI, op. cit., p.31). Essas palavras encontram perfeitamente o que diz Authier-Revuz (1997) sobre a “ferida da linguagem”, sobretudo na escrita, que se projeta como completude e silenciamento da experiência mística do silêncio. Como Leandro Ferreira (2008) ao falar da memória discursiva, Authier-Revuz também menciona o *Funes* de Borges para evocar a absurda exigência de uma “língua” infinita (que seria uma não-língua).

O silêncio é o reduto do possível e do múltiplo, que abre espaço para que o sentido seja sempre outro, permitindo o movimento do sujeito. Como base da polissemia, essa

incompletude produz a multiplicidade dos sentidos. Quanto mais faltar a linguagem, mais silêncio e, por conseguinte, mais possibilidades de sentidos. Se a linguagem estabiliza, o silêncio move. Orlandi (2007) compara o silêncio ao mar e à profundidade, sendo as palavras seus movimentos periféricos, ou seja, as ondas. Silêncio e implícito são dois conceitos diferentes: “(...) nós distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não devirá do sentido das palavras” (ORLANDI, op. cit., p.66). O primeiro não é visível nem interpretável, mas pode tornar-se apreensível ao se rastrear a historicidade no texto; já a noção de implícito, definida como o não-dito definido em sua relação com o dizer, é uma tentativa pela semântica de “domesticar” a noção de não-dito, excluindo a opacidade e dimensão discursiva desta. Para a AD, “dizer e silenciar andam juntos” (ORLANDI, op. cit., p.53), pois o sentido é sempre produzido por um lugar, isto é, de uma posição-sujeito, na qual para dizer ‘x’ necessariamente se deixa de dizer um outro sentido ‘y’ (lembremos do esquecimento nº 2).

Para todo dito há o não dito – inclusive no discurso não-verbal, como observamos no capítulo seguinte. A tradução do silêncio, que tem sua materialidade própria, em palavras, é vista para nós como paráfrase, pois não é possível recuperar o silêncio pela verbalização. Ainda segundo Orlandi, existem dois tipos de silêncio: o silêncio fundador, que significa o não-dito e dá espaço ao recuo, possibilitando o recorte do dizer; e a política do silêncio. Esta última forma é subdividida em: a) silêncio constitutivo, pelo qual uma palavra apaga necessariamente outras palavras; b) silêncio local, referente ao que é proibido dizer em um determinado contexto, ou seja, é a censura propriamente dita. No tocante à segunda, vale lembrar a contribuição de Foucault (2006, p.9) em *A Ordem do Discurso*: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. Lembramos ainda que, embora pesquisemos mais na AD o *silenciamento*, o conceito não se resume a isso. Tem-se negligenciado o estudo do silêncio “enquanto tal”, não restrito ao jogo político de poder, o silêncio que trabalha entre o imaginário e o real, que cava buracos na linguagem³².

Quanto à censura (política do silêncio), ela veta posições ao sujeito, lugares que ele não pode ocupar e também impedir que os sentidos sejam historicizados. O não-dito, assim, pode ser rastreado sócio-historicamente, em relação ao que Orlandi chama de “poder-dizer”

³² Informações cedidas por Lauro José Siqueira Baldini – um dos pesquisadores que tem se debruçado no estudo do silêncio “enquanto tal” sob a perspectiva da psicanálise – em sua palestra ‘Silêncio e discurso’, proferida no III Encontro Discursivo do E-I@dis, em maio de 2011. Na ocasião, Baldini mencionou o silêncio como regularidade discursiva nos filmes de Serguei Tarkovski, cujo *Solaris* é citado quando tratamos do silêncio no cinema no capítulo 3.

(ORLANDI, 2007, p.73). Não existe autocensura, porque “a censura sempre coloca um ‘outro’ no jogo. Ela sempre se dá na relação do dizer e do não poder dizer, do dizer de ‘um’ e do dizer do ‘outro’” (ORLANDI, op. cit., p.104). A censura não busca impedir o saber; ao contrário, ela age sobre o que se supõe que o sujeito saiba. Os lugares vetados, todavia, continuam irrompendo em equívocos, lapsos, contra-senso e anacronismos, já que não deixam de ser virtualmente significáveis e passíveis de discurso. “Se, como se sabe, o poder invade tudo, a resistência, como mostramos, também está por toda parte e os sentidos vazam por qualquer espaço simbólico que se apresente” (ORLANDI, op. cit., p.129).

Em outra obra, Orlandi (2001b) entende que a leitura característica do analista do discurso deve buscar o que é dito em um discurso e o que é dito em outro procurando a presença do não-sito (que é uma ausência necessária). Deste modo, o analista pode ouvir o que o sujeito diz, mas também compreender que o que ele *não* diz também constitui seu discurso. Só uma parte do dizer é acessível ao sujeito, de acordo com as diferentes posições-sujeito por ele ocupadas, representando diferentes FDs e diferentes regiões de sentido. É o que procuramos fazer ao analisar a materialidade discursiva dos filmes: procurar também o *não-dito*, o rejeitado pelo sujeito-autor, tanto nos dizeres verbais do roteiro quanto na materialidade significativa não-verbal, como é o caso do corte do enquadramento. É sobre essa materialidade, por sinal, que pretendemos discorrer no capítulo a seguir.

4. MATERIALIDADE(S) EM CENA: O NÃO-VERBAL E O DISCURSO

*O verdadeiro homem quer duas coisas: perigo e jogo. Por isso quer a mulher: o jogo mais perigoso.*³⁴

Friedrich Nietzsche

³³ Imagem do filme *A Bela da Tarde*. Disponível no DVD.

³⁴ Disponível em: < http://www.mensagenscomamor.com/frases/frases_de_mulher.htm>. Acesso em: 21 out. 2011

4.1. Imagem em discurso: porque estudamos o não-verbal

Entendemos que nos cabe, nesse capítulo, elucidar porque decidimos trabalhar com a(s) materialidade(s) do não-verbal e o que isso implica numa pesquisa como a nossa. Primeiramente, cabe lembrar que não apenas nos conceitos da AD “em geral”, os quais esmiuçamos no capítulo precedente, mas também com os conceitos da AD para/sobre o não-verbal, temos trabalhos anteriores que já o resgataram. O maior exemplo disso é, mais uma vez, a pesquisa de conclusão de curso sobre o longa-metragem *Brazil* (SILVA, 2009), quando enfim nos empenhamos na análise do discurso fílmico; antes disso, contudo, já tínhamos passado um bom tempo no trabalho com recortes fotográficos ou cartunísticos, o que resultou em diversos artigos já publicados sobre o tema.

Nossa trajetória nos conferiu certa familiaridade no trabalho com o não-verbal sob a lente da teoria do discurso, o que tem nos permitido fazer a “ponte” entre a AD e os outros autores nos quais buscamos subsídios. Essa experiência prévia é sem dúvidas um dos fatores que nos levou a optar por esse recorte metodológico. Só que mais do que isso, temos visto em pesquisas como a nossa uma relevância teórica preponderante, posto que os pesquisadores da AD tem se debruçado, dos anos oitenta pra cá, principalmente no estudo de recortes verbais e, quando porventura analisam imagens ou sons, muitas vezes o fazem sem considerar as especificidades da materialidade significativa. A exemplo de Neckel (2004, p.17), entendemos que a discursividade não se faz somente em corpus textuais: “Para haver discurso não se faz necessário que haja um texto verbal e sim, sentidos postos. Então, se algo é ou está posto, há possibilidade de análise, pois existem condições de produção desses sentidos, formação discursiva, história e ideologia; portanto, um *corpus* para análise”. Os autores da AD, que têm se atrevido a trilhar a vereda do não-verbal, dos anos noventa até a metade dos 2000, não foram muitos. Um possível “marco inaugural” desse interesse com materialidades além do verbal é a publicação do texto de Orlandi (1993), que versa justamente sobre o perigo de reduzir o imagético como descritível pela palavra. As autoras que se enveredaram nessa campanha nos anos seguintes são praticamente unânimes ao afirmar a pífia produção da Análise do Discurso com recortes não-verbais.

Em 1998, Souza (op. cit.) indica que “Em termos práticos, porém, poucos são os trabalhos, nesta área teórica, que tomam o não-verbal como objeto empírico de análise”, tratando inclusive a descrição e análise do não-verbal como horizonte a ser explorado, a “formulação de um campo novo” (em suas palavras) que desse conta de estudar a imagem em

diferentes meios de comunicação. Seis anos depois, porém, pouca coisa mudou no quadro da AD no tocante ao trabalho com essas outras materialidades, como nos diz Neckel (op. cit., p.17) na introdução de seu trabalho sobre a construção de sentidos nos processos verbal e não-verbal: “A Análise do Discurso tem na sua origem os textos de arquivo, e só recentemente vem trabalhando com *corpus* experimental na área do não verbal. Portanto, ainda é pequeno o acervo bibliográfico sobre o tema”. É justamente no Brasil que esse quadro de “déficit teórico passa a mudar e os analistas vem, aos poucos, se interessando pela pesquisa, especialmente com *corpus* oriundos do discurso publicitário ou sobre a configuração visual urbana.

Temos notado, recentemente, o quanto o reforço da pesquisa com o não-verbal tem finalmente adquirido mais ênfase na agenda de autores há muito consagrados na AD brasileira. Na introdução de obra que reúne sobre textos de Michel Pêcheux de tradução até então inédita no português, é a própria Eni Orlandi – principal nome da AD no Brasil e, como vimos, pioneira na preocupação com o não-verbal – quem retoma seu alerta de meados dos anos noventa sobre a importância de estudar outras materialidades:

São materiais de reflexão para todo analista de discurso: os escritos, as imagens, os ditos, as novas tecnologias, fotos, o silêncio e muitos outros, cada qual com suas especificidades, seus dispositivos analíticos e sua contribuição para a compreensão dos processos de significação, como já afirmava eu em 1994, no texto sobre os efeitos do verbal sobre o não verbal (ORLANDI, 2011, p.19)

Seguimos, portanto, os passos de Orlandi, dando conta de uma pesquisa que lide com a compreensão do processo discursivo não-verbal³⁵. Ou seja, a AD tem finalmente buscado superar a deficiência teórica e prática com o não-verbal que Souza (1998) apontou na citação que fizemos há pouco. É um horizonte de imenso potencial a ser explorado – e pretendemos, com esta pesquisa, deixar uma pequena contribuição ao todo do que vem sendo produzido na área.

Ainda sobre o porquê desta dissertação legitimar interesse na investigação pelo discurso fílmico, vale uma observação a respeito do extraordinário carinho que temos pela sétima arte, já há muitos anos, e que tem sido nossa propulsão para o trabalho com o cinema desde 2009. A paixão cinefílica sem sombra de dúvidas ajudou e muito no desenvolvimento da pesquisa,

³⁵ Cabe ainda marcar como no último SEAD (Seminário de Estudos em Análise do Discurso), ocorrido em setembro de 2011, diversos trabalhos de simpósios buscaram a análise de recortes não-verbais em diversas materialidades. São exemplos mais notáveis: a apresentação de Mônica Zoppi-Fontana sobre o fotográfico e as artes plásticas – o que ela relacionou de modo habilidoso com o silêncio (especialmente no tocante à fotografia da captura de Bin Laden na Casa Branca); o trabalho de Neckel com o acontecimento inscrito no premiado “Lixo Extraordinário”; a análise da orientadora dessa pesquisa, Lucília Romão, sobre a relação acontecimento/memória em exposições e fotos no Museu da Língua Portuguesa, entre diversas outras comunicações que demonstraram interesse em investigar o som, a imagem, a dança, etc pela perspectiva discursiva.

revestindo-a de um impulso a mais para buscar (frequentemente, com a voracidade que só um cinéfilo poderia ter) leituras sobre cinema e, principalmente, filmes que nos ajudassem a compreender melhor os dizeres e imagens que analisamos aqui, em especial aqueles procedentes da filmografia dos quatro diretores empregados neste trabalho. E é neste capítulo, em particular, que pretendemos ajustar essa paixão cinefílica com a relevância teórica da qual discorreremos. Para tanto, resgatamos conceitos basilares da AD já explanados no capítulo prévio e avançamos, gradualmente, sobre a problemática da materialidade significativa e das particularidades que a AD tem obtido no tocante à estrutura do processo discursivo não verbal.

Um caminho muito tomado para a análise de imagens há tempos é o da semiótica peirceana³⁶. Porém, como lembra várias vezes Neckel (op. cit.), incorre-se aí no risco de analisar a imagem (ou o som, ou o gesto) somente como estrutura, estritamente sob o aspecto da significação, operando somente no nível enunciativo e rejeitando o *discursivo*. Isso culmina numa percepção do não-verbal como produto, limitando-o a suas características semióticas, o signo como “ícone” e restrito à visão de sua estrutura, rejeitando o *acontecimento* e as condições de produção que o constituem.

A formulação “materialidade significativa”, apresentada por Suzy Lagazzi para trabalhar com filmes, almeja ao mesmo tempo conciliar a perspectiva materialista com o trabalho simbólico sobre o significante. Posto que o discurso é relação entre língua e história, Lagazzi (2010, p.2) busca ampliar o escopo analítico do discurso como relação entre materialidade e história, viabilizando o trabalho “com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa, na história, compreendendo a materialidade como o modo significativo pelo qual o sentido se formula”.

Como assunto é denso e abre espaço para resgatar reflexões de vários teóricos, recuperamos aqui tanto postulados da AD no tocante ao discurso não-verbal quanto contribuições de autores que lidam com cinema e fotografia, caso de Susan Sontag, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Ismail Xavier e outros. O interesse no estudo da imagem fotográfica é válido aqui pela sua convergência com a linguagem cinematográfica, pelo efeito de “realismo” presente em ambas, mas que também possuem materialidades e modos de

³⁶ Durante a divulgação dos resultados parciais da presente pesquisa em congressos científicos, sobretudo nos mais focados às questões da imagem, fomos abordados por teóricos da semiótica que por repetidas vezes nos recomendaram a abordagem semiótica como mais adequada. Entendemos esse fato como sintoma da associação que ainda se faz da AD como referencial para análise de textos verbais apenas e temos nos empenhado em evidenciar as particularidades da AD no concernente ao olhar sobre o imagético como resposta e disseminação de nossos diferenciais teórico-metodológicos frente ao não-verbal.

significar diferentes. Da mesma forma, o verbal e o não-verbal possuem matéria significativa diferentes e não podem ser encarados numa leitura homogeneizante que pressuponha que são intercambiáveis.

4.2. Materialidade(s) em foco: o não-verbal à luz da AD

Para a Análise do Discurso, a imagem e o poder estão relacionados. O ver é uma forma de se apropriar. Na abertura do livro *Terra à Vista*, Orlandi (1990, p.13) postula que “o visível (o descoberto) é o preâmbulo do legível: conhecido, relatado, codificado. Primeiro passo para que se assente a sua posse”. Tornar a imagem domesticada, legível, é justamente o que pretende o cinema (e sua antecessora, a fotografia). Encarar a imagem como discurso implica entendê-la atravessada pela ideologia, tal como a palavra. Aguiar (2004) lembra as críticas de Marx às “ideologias universais” na Alemanha durante a segunda metade do século XIX, pela qual os ideólogos tomavam certos aspectos do real e convertiam em ideias universais, portanto todo real era deduzido de um aspecto idealizado. Hoje essa manifestação pode ser vista com a tomada de valores de uma classe (a burguesia) como universais, o que se reflete também nos produtos culturais. Nessa perspectiva, concordamos com Neckel (2005) sobre a arte ser condenada à interferir e transformar, o que ocorre pela ruptura e pela contestação, pois o lugar da arte, tal como o contexto sócio-histórico, é cambiante e não sedimentado. Em outro trabalho, a mesma autora (2006a) afirma que o sujeito-autor não se limita à reprodução de “verdades” socialmente legitimadas pela ideologia, mas está inserido nelas para polemizar, discutir e reinventar. Os filmes que aqui analisamos também se colocam nessa definição, pois rompem com o sentido dominante que vinha das musas da “Era de Ouro” do cinema clássico estadunidense³⁷. Este acontecimento discursivo que surge como ruptura ao já-estabelecido é, por sinal, o mote de nossas análises e o que nos motivou a rastrear justamente nos anos sessenta como as mulheres são retratadas nos filmes.

O trabalho do analista do discurso e do artista, por sinal, está mais próximo do que se imagina, embora o primeiro mobilize um dispositivo teórico e verbal, ao passo que o segundo usa um dispositivo muitas vezes não-verbal e artístico. Neckel (2006a, 2006b) defende essa analogia pelo olhar crítico que tanto artista quanto analista do discurso tem sobre o acontecimento, portanto ambos tecem gestos interpretativos.

³⁷ Sobre esse cinema o que representou sua ruptura, discorreremos no capítulo seguinte. E esse é o recorte que instalamos com esse estudo, sustentando o percurso e as análises.

No âmbito da AD, o não-verbal muitas vezes tem sido renegado a um espaço marginalizado como objeto empírico de análise. Para Souza (1998), os estudos convencionais sobre o processo de significação estão restritos a duas vertentes majoritárias; a primeira toma a imagem tal como se toma o signo linguístico, cujo debate se dá sobre as questões da arbitrariedade e da referencialidade. A segunda corrente limita-se aos traços que caracterizam o imagético, como sombras, cores, texturas, etc, visando dar legibilidade à imagem no que lhe seria específico e produzindo uma descrição do visual. Com a mobilização da teoria discursiva, a análise da imagem pretende entendê-la, simultaneamente, além da visibilidade e transparência:

Analisar a imagem como discurso permite ainda entender como funcionam os discursos sobre a imagem; discursos que vêm corroborando o mito da informação (evidência de sentido), aliado a um outro mito – o da visibilidade (a transparência da imagem), os quais são fundados nos e pelos aparelhos mediáticos que produzem a assepsia da comunicação, e do próprio acontecimento discursivo, no caso, à mercê dos esforços que procuram despi-lo ao máximo da sua complexidade. (SOUZA, 2001a, p.23)

Como a AD critica tanto o formalismo quanto o conteudismo, ela procura desfazer o falso dilema entre forma e conteúdo; assim, não se busca distinguir nem o aspecto formal nem o “conteúdo” do sentido, mas sim com a forma material, que é linguística e histórica (ORLANDI, 1990). Como consideramos as condições de produção do sentido e as formações discursivas e ideológicas, a materialidade significativa nos modos de produção dos sentidos também é passível de análise. A opacidade da linguagem não é característica apenas do verbal, portanto o discurso artístico pode ser compreendido em seu funcionamento nos processos verbal e não-verbal (NECKEL, 2006a). A pesquisa que considera esses dois processos, como é o caso deste trabalho, colabora para aprofundar as noções relativas ao não-verbal, a opacidade em seus dizeres e silenciamentos, evitando, assim, que ele continue relegado a um espaço menor no escopo teórico da AD. Vale salientar, conforme Neckel (2005), que, por linguagem não-verbal, pensamos não apenas na imagem, mas também no som, no gestual e – o que é mais relevante para o discurso fílmico – na articulação entre todos eles no discurso artístico. No tocante à imagem, especificamente, é possível entendê-la na interação entre imagem e sentido.

Do ponto de vista simbólico, a observação da imagem possibilita o desenvolvimento de uma atividade de produção de significação. Se, de um lado, essa eficácia simbólica favorece a liberdade de interpretação – o conteúdo legível ou dizível da imagem pode variar conforme leituras –, de outro, faz com que a imagem comporte um programa de leitura, uma vez que assinala um certo lugar a quem a observa. Do ponto de vista do aspecto semântico, existe uma espécie de interação entre a

materialidade e o sentido. Os aspectos relativos à forma, cor e tipologia se articulam à instância textual e enunciativa, a fim de conferir à imagem uma abordagem textual. Desse modo, os aspectos formais retêm o olhar e, ao mesmo tempo, nos dizem algo sobre os sentidos construídos e vinculados à imagem. O funcionamento da eficácia simbólica e semântica da imagem faz com que ela funcione como um operador da memória social, o que lhe possibilita, de uma certa maneira, agregar uma comunidade de olhares (BARBOSA, 2003, p.118).

Pelo estudo formal da imagem, não se considera seus usos sociais, historicamente determinados como ocorre na mídia. Limita-se a uma descrição formal da imagem sem considerar sua materialidade como dimensão discursiva (SOUZA, 1998). De acordo com Zen (2007), os elementos não linguísticos estão, nos estudos tradicionais, entendidos de modo reducionista numa leitura com começo meio e fim imaginários tal como nos elementos linguísticos, sendo que o movimento de leitura dessas materialidades é diferente. Em vista disso, procuramos, em Pêcheux (1999), o conceito de imagem para a AD, não como legível na transparência, mas opaca e muda, pois um discurso a atravessa e a constitui.

A imagem como operadora da memória social, para Pêcheux, comporta um programa de leitura em seu interior, mas inscrito discursivamente em outro lugar, o que faz dela algo como a recitação de um mito. Davallon (2010) também contribui nesse sentido, ao lembrar que a imagem não é transmitida como entregue ou pronta para o sujeito-leitor, abrindo para uma liberdade de interpretação, todavia a imagem comporta um programa de leitura que reclama uma competência semiótica e social desse leitor, o que se nota especialmente no trabalho dos publicitários. Ao mover o estudo da imagem para o referencial do discurso entendemos o texto imagético, como diz Souza (1998), com suas marcas de heterogeneidade, como o silêncio, o implícito e a ironia. No entanto, essas marcas não podem ser pensadas como vozes, sob risco de reduzir a análise do não-verbal às categorias típicas do verbal.

No que tange ao silêncio, há sentidos que só significam por ele, em sua materialidade, conforme detalhado no capítulo anterior. Além do silêncio, existem outras necessidades no sentido que só significam na música, ou na pintura, ou no cinema. São, como diz Orlandi (1993), diferentes posições do sujeito com diferentes sentidos produzidos. Nesse sentido, a materialidade é indissociável desses sentidos que se produzem no imagético, ou no som, ou no audiovisual. Souza (1998) descreve, com efeito, que os estudos sobre o silêncio de Orlandi não só contribuem para ampliar o objeto da AD, como também para compreender o não-verbal, apontando caminhos para entendê-lo.

De fato, o silêncio tece sentidos que jamais poderiam ser “traduzidos” para a linguagem verbal no cinema. É o caso de *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, citado por Orlandi (2007, p.42) como exemplo privilegiado de filme que suscita reflexão sobre o

silêncio. Mas não faltam outros casos: o clássico da ficção científica *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, tem trechos sem diálogos nem música, fazendo circular o efeito de pequenez do homem frente ao cosmos implacável que circunda a nave *Discovery* no segundo ato do filme. A contrapartida soviética de *2001*, *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, segue a mesma linha. Já a *space opera* de George Lucas, *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977) vai à linha oposta e traz batalhas espaciais com um sem fim de efeitos sonoros típicos de filmes de ação estadunidenses. Para além da questão “científica” sobre o som se propagar ou não no espaço, o que nos interessa é o efeito discursivo que ele traz quando retratado nesses diferentes filmes. Assim, percebe-se uma FD de “ficção-científica cabeça” presente em *2001* e *Solaris* que é desconstruída no aventureresco filme de Lucas, que retoma o discurso não-verbal precedente do filme de Kubrick e outros clássicos do gênero para causar uma ruptura na circulação de sentidos, ao deslocar o cinema reflexivo característico daquele contexto sócio-histórico (corrida espacial) para o campo do *blockbuster* hollywoodiano, no qual o retrato do espaço em longos minutos silenciosos como ocorre em *2001* é vetado pela FD na qual *Star Wars* se insere.

Percebemos, então, que som e silêncio significam de modo diverso, além da relação som/silêncio com a imagem vista recuperar diferentemente o interdiscurso sobre o que significa a transgressão de fronteiras no cosmos, com FDs diferentes para um mesmo “tema”: a filosofia contemplativa em Kubrick e a montanha-russa audiovisual em Lucas. Lembramos, com Orlandi (2007, p. 33), que “(...) a matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não-verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação”. Portanto, os trechos sem som e música de *2001* trazem sentidos indissociáveis de sua materialidade (o silêncio). Outras possibilidades discursivas, como o uso de diálogos para descrever a opressão ou fascínio do homem no cosmos (como ocorre no letreiro-prólogo da sequência tardia do filme, *2010*) ou mesmo a mobilização de valsas de Strauss para o “balé espacial” que abre o segundo trazem, necessariamente, outros efeitos de sentido.

Da mesma forma que o silêncio, o implícito também significa na imagem, como nos remete Souza (1998). É o caso de imagens não visíveis, mas sugeridas, como numa figura parcialmente enquadrada numa fotografia ou num filme, nos quais o jogo de imagens prévio abre caminho para interpretação. Com o cinema, o som tem papel muitas vezes crucial nesse jogo de imagens implícitas, antecipando o transcorrer do enredo. Tais espaços de inferência, de imagens apenas sugeridas pelo ruído de passos (ou pela sua interrupção) ou pelo uso da música-tema de um personagem para antecipar seu retorno (tal como visto em *Tubarão*, de

Steven Spielberg, com os famosos acordes de John Williams) dão heterogeneidade ao texto não-verbal do filme. Além do som, existe o silêncio no âmbito da imagem, que leva a estruturas discursivo-visuais em aberto (SOUZA, op. cit.). Ainda segundo Souza (2001a), o silenciamento da imagem é diferente do da palavra: “(...) a imagem significa, não fala, e vale enquanto imagem que é (...)” (p.7). Porém, tal como a palavra, entender a imagem como discurso requer atribuir-lhe sentido do ponto de vista social e ideológico. Mas deve-se fazer isso sem cair na segmentação dos elementos visuais, ou proceder à mera descrição deles.

Ao retomar a noção de texto como referida por Orlandi, Neckel (2004) o entende como unidade de análise, como unidade empírica que o leitor tem diante de si, o que pode valer tanto para som, língua ou imagem, que representem uma extensão imaginária de começo, meio e fim, na qual um autor supõe dar unidade, coerência e progressão ao texto. Ainda seguindo os postulados de Neckel, podemos afirmar que tratar a obra de arte como texto é um desafio, visto que nos joga no centro do emaranhado da linguagem: a significação, um jogo que desestabiliza o que é tido como próprio do verbal e do não verbal. No entendimento da noção de discurso artístico (DA), veremos, o envolvimento dos textos verbais e não-verbais no processo de significação acontece conjuntamente; isso não quer dizer, contudo, que a imagem tem co-relação com o verbal, muito embora ela possa também ser lida (pois tem propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade), o que reafirma o *status* da imagem como linguagem ao mesmo tempo em que apontam para a leitura (SOUZA, 1998).

Perceber o texto como discurso, ou seja, efeitos de sentido entre interlocutores, faz com que o analista passe a entendê-lo como forma material pela qual a ideologia e a memória regulam esses efeitos, relacionados com a inscrição histórica dos sentidos, partindo com a investigação do texto a partir da rede de memória e do mecanismo da ideologia que regem a constituição e circulação do dizer (VIEIRA, 2008). Os sentidos, de acordo com Orlandi (2001), não estão nem no autor nem no leitor, pois não são propriedades privadas, nem derivam da interlocução entre ambos em dadas condições de produção. Como os efeitos de linguagem são uma troca, eles não brotam nem se esvaziam no momento da interlocução. Sobre o autor, é a representação do sujeito que mais se entende como fonte e origem de seu discurso, sendo também a função mais socialmente controlada. Como autor, o artista nos moldes descritos por Neckel (2005) está no processo criativo carregado de interfaces sócio-históricas e ideológicas, se inserindo numa formação discursiva (FD) para produzir seus dizeres verbais e não-verbais. Entretanto, o autor não trabalha numa FD estanque, pois o texto tende a se transformar numa verdadeira “arena” na qual se confrontam sentidos advindos de

muitas FDs simultaneamente.

Como dissemos, as várias posições do sujeito podem representar diferentes formações discursivas no mesmo texto. É preciso, no entanto, ressaltar que a relação entre as diferentes formações discursivas no texto podem ser de muitas e diferentes naturezas: de confronto de sustentação mútua, de exclusão, de neutralidade aparente, de gradação, etc (ORLANDI, 2001, p.57).

Nesse confronto de FDs no discurso artístico, portanto, a interação entre FDs no interior do discurso artístico ocorre por meio de imagens, sons movimentos e palavras que podem se filiar a diferentes FDs. As características do discurso artístico em confronto com as características desses outros discursos determinam a polissemia do sentido, constituindo um acontecimento próprio do discurso artístico (NECKEL, 2004). A problematização das questões relativas à materialidade significativa pode ser ilustrada por *Repulsa ao Sexo* (Repulsion), a título de ilustração, embora os outros três filmes também apresentem tais questões.

Lançado em 1965, pelo então cosmopolita cineasta Roman Polanski, o longa foi rodado na Inglaterra com uma estonteante Catherine Deneuve à frente do elenco, iniciando a chamada "trilogia dos apartamentos" de Polanski, cujas partes dois e três são compostas, respectivamente, por *O Bebê de Rosemary* (1968) e *O Inquilino* (1976). Como os outros três filmes que marcam nossa pesquisa, *Repulsa* inscreve uma ruptura com o cinema hollywoodiano dominante no tocante ao retrato da mulher. Se nos anos quarenta e cinquenta, na Era de Ouro do cinema estadunidense, vimos a ascensão de *sex symbols* como Marilyn Monroe – figuras míticas da sensualidade feminina veiculadas como mercadorias glamorosas na indústria cinematográfica – os filmes dos anos sessenta levaram à tona sentidos outros sobre o que significa ser mulher e reavaliaram/desconstruíram as mitificações femininas das décadas anteriores. *Repulsa ao Sexo* é um exemplo capital dessa safra, trazendo a história trágica, contada em tom de horror fantástico, da jovem manicure Carole (Deneuve), a qual entra em colapso com o próprio passado e com a figura masculina em geral após a viagem da irmã. Um dos autores cujo trabalho foi reunido por Ismail Xavier em *A Experiência do Cinema*, o fenomenologista Maurice Merleau-Ponty, parece-nos ajudar a contribuir no tocante a pensar a materialidade significativa e como ela é exposta em sua opacidade no filme de 65.

Tanto roteiro quanto linguagem visual do filme, como demonstramos, são passíveis de leitura inventiva sob perspectiva merleau-pontyana, visto que mostram o *entrelaçamento* (termo do fenomenologista) do “dentro” com o “fora” tão caros ao fenomenologista francês, mas que soam também bastante parecidas com os postulados da AD. Para tanto, recordemos com Orlandi (1993, p.13) que a AD, ao trabalhar com a forma material dos sentidos, reforça sua crítica ao conteudismo: “ (...)sabemos que o modo de significar e a matéria significativa

são constitutivos do sentido produzido de tal forma que não há equivalência sgnica do ponto de vista só dos conteúdos. Não separamos formas e conteúdos”. A própria noção de prática, em AD tão unida ao conceito de discurso, refuta o tratamento da linguagem como sequência de representações textuais, mas o trata como mediação necessária, um trabalho simbólico entre o homem e sua realidade natural/social.

O desfecho do filme traz uma interpretação possível sobre abusos que a manicure teria sofrido do pai na infância, resultando daí as fraturas psicológicas. A própria Carole, porém, passa o filme às voltas com resquícios do trauma com mãos que surgem das paredes e manifestações de sedução (vide o uso do batom para ser sexualmente molestada num de seus delírios logo após o recorte aqui citado). Portanto, a agressão aos malsucedidos galantes resulta da tensão de si com o mundo, sem separação entre ambos: um misto de culpa e revolta na qual a manicure "pune" não só as investidas, como também a si mesma e ao próprio desejo evidenciado. O fora e o dentro, portanto, surgem imbricados na narrativa sugerida pelo roteiro. É o sujeito em tensão com sua exterioridade, mas que não está num “fora” inatingível, já que também o constitui. Também a interação de Carole com o apartamento (praticamente tornado um personagem à parte no filme) indica a relação indissociável do sujeito com o mundo, com manifestações do sentimento tornadas sensíveis em conjunto com o ambiente.

No texto sobre cinema contido no livro organizado por Xavier, no qual tece dura crítica à psicologia clássica, Merleau-Ponty (2008, p.110) afirma que a nova psicologia "nos fazer ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural". Para o autor não apenas corpo e comportamento surgem num arremedo só de modo indissociável um do outro, como também a relação do homem com o mundo no tocante ao que é sensível passa a ser levada em conta. As duas coisas são expressas também no filme, vide postura corporal retraída e quase catatônica de Deneuve durante o filme todo (agravada na metade final) e a já referida relação da mesma com o apartamento, trancada ali até sucumbir no clímax.

Nesse mesmo artigo, mais uma vez percebemos algumas semelhanças entre o que postulam Merleau-Ponty e a Análise do Discurso, vide a justificação do fenomenologista francês à leitura da materialidade do cinema, na qual ele defende em várias páginas que o cinema *é* o conjunto de seus elementos, diferindo-se da fotografia, do rádio ou do teatro, embora beba em todas essas fontes, mas no conjunto audiovisual compõe um produto diverso daqueles. Quando fala da união entre imagem e som, por exemplo, alega o autor: "Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinados a complementar a visão cinematográfica" (op. cit., p.112).

Figura 6 – Carole pune simultaneamente o mundo e a si mesma em *Repulsa ao Sexo*

Som e imagem, uma vez unidos, não podem mais ser separados em processos diferentes para conciliação de sentidos. A AD francesa também leva em conta a materialidade significativa como tópico fundamental para leitura dos efeitos de sentido, não dicotomizando "forma e conteúdo", ou "significante e significado". Mobilizando a tese de Neckel (2010, p.144), com os conceitos de tecedura e tessitura, podemos perceber de modo ainda mais evidente como essa contribuição do fenomenologista acaba encontrando os postulados da AD francesa, já que a autora também defende a importância de atentar para as muitas facetas da tessitura audiovisual: “Temos, no vídeo, uma materialidade ao mesmo tempo visual, sonora, gestual e verbal, que nos provoca esteticamente de forma diferenciada. Aguça-nos mais de um sentido ao mesmo tempo”.

Parece-nos que o mesmo esforço conceitual de não renegar a matéria significativa se faz presente, de outra forma, no que é defendido pelo próprio Merleau-Ponty em seu artigo, posto que o viés tomado pelo autor "(...) nos ensina a não mais distinguir os signos de sua significação, o que é sentido do que é pensado" (op. cit., p.106). Mais à frente ele prossegue: "Necessário, aqui, rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em *realidades interiores*, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta" (MERLEAU-PONTY, 2008, p.108-9). Visitantes masculinos e, de certa forma, o próprio apartamento dividem a vingança e o desejo reprimido de Carole. É o outro feito "carne" e modificando seu mundo, sua experiência sensível. Mais uma vez com Neckel, podemos levar à tona o conceito de *projeções sensíveis* para ajudar a entender essa relação “intra” e “inter” que é tão presente no enredo de todos os filmes que estudamos aqui, mas que em *Repulsa ao Sexo* parece mais notável e até artisticamente problematizada, quase expondo a opacidade do processo de relação inevitável do “mundo de dentro” com um “mundo de fora” (regularidade discursiva na obra de Polanski) em vários níveis, seja de Carole com os elementos que lembram um “outro” masculino pelo qual ela sente um misto de desejo e medo, seja pela relação do apartamento com o “lado de lá”, a cidade que está fora e surge como hostil à condição perturbada da personagem. Sobre as projeções sensíveis, avisemos:

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

esquecimentos, mediada pelo sensível (instâncias do real, do imaginário e do simbólico). Assim, cabe ressaltar que a separação entre estético-poético e estésico-poiético está no efeito dos processos discursivos da arte, e não na constitutividade do DA, onde a relação é de batimento, de imbricamento (NECKEL, 2010a, p.130).

Por meio de seu enredo e seus personagens, se interpretado como obra sobre o estado da arte em dadas condições de produção e não somente sobre a condição do sujeito-mulher, o filme de Polanski evoca essa nova relação não só na teia invisível da tecedura, do interdiscursivo que exhibe suas movências nas telas cinematográficas a partir dos anos sessenta, como também o faz pelos deslizamentos na manifestação (visível) da tessitura. É outro modo de filmar e de olhar, para outro modo de discursivizar sobre a mulher (entre outras regiões de sentido fartamente revistas nos anos sessenta). É outro modo de *sentir* a arte, já que as projeções sensíveis são elas próprias (como lembra Neckel) determinadas sócio-historicamente, com o sensível mediando a fluidez da relação entre o estético e o poético no seio do DA – e tudo a partir dos esquecimentos, ou seja, tais movimentos (inclusive na forma de “sentir” a arte) surgem ao sujeito como naturalizados, tanto na fase da produção, quando na da recepção do DA.

O olhar do outro que desmistifica as "realidades interiores" tidas como ilusória por Merleau-Ponty – e, como vimos, também pela AD – é trabalhado não só no roteiro, mas ainda estilisticamente em vários planos (ou seja, na tessitura imagética) que filmam o gesto de olhar de modo perturbador e, por vezes, desafiante. *Repulsa ao Sexo* abre e termina com planos de olhos ou olhares, brincando com a sensação inusitada de "espelho" em telas que, literalmente, nos encaram. No caso do final, esse gesto filmado do olhar anuncia a revelação trágica sobre o passado de Carole ao mesmo tempo em que mais uma vez dá vida a idéia de experiência sensível e pensamento trágico inscritos simultaneamente no olhar assustador em que Polanski mergulha sua câmera no zoom derradeiro.

Notemos que o excesso de significações vividas sobre as significações adquiridas fazem com que a significação ultrapasse o significante (BOCCHI; FURLAN, 2003), daí a retomada de Polanski ao retrato de família que vimos no meio do filme regressar agora carregada de sentidos outros com base em tudo que o roteiro perpassou, fazendo aquela imagem final tão desconcertante. O olhar doce de Carole, já presente no início no filme (figura 7) não só abre uma brincadeira possível com a noção merleau-pontyana do ver e do ser visto entrelaçados, como ainda ganha uma conotação a mais numa segunda conferida ao filme.

Figura 7 – Ver e ser visto: olhar da e para a tela em *Repulsa ao Sexo*

Para entender o não-verbal e sua manifestação discursiva própria do cinema, faz-se oportuno retomar o desenvolvimento teórico relativo ao discurso fotográfico, que foi o mote de pesquisa anterior. Um dos artigos já publicados (SILVA; ROMÃO; PACÍFICO, 2009), por sinal, relaciona as duas materialidades no tocante ao imaginário do fotógrafo e da fotografia como vistos na sétima arte. Às vezes entendida como arte derivada da fotografia, a linguagem do cinema é composta por uma sucessão de fotos (24 por segundo) para causar a ilusão de movimento. Nos primeiros anos de desenvolvimento do cinema, segundo Bernadet (1981), a luta para desenvolver a linguagem do cinema foi intensa, pois os ecos de teatro eram muito presentes, com poucos deslocamentos da câmera. Em comum, tanto a foto quanto o filme possuem o efeito de “realismo”.

Esse efeito, de acordo com Joly (1996), tem seus limites: mesmo nas imagens mais “realistas”, existem diferenças marcantes entre elas e a realidade que ela supostamente representa. Podemos citar, entre outros, a bidimensionalidade e falta de profundidade, alteração de cores (o que é mais intenso nos filmes e fotos em preto e branco), ausência de movimento no caso das fotos, mudança de dimensões, etc. O reconhecimento da imagem fotográfica/cinematográfica viria, portanto, de um aprendizado social precoce que permite reconhecer a realidade “equivalente”, esquecendo as diferenças na transposição. O esquecimento aí referido por Joly pode estar muito relacionado ao esquecimento postulado pela AD, que também compõe a memória, conforme indicamos no capítulo anterior. O sujeito, então, esquece da fotografia como socialmente difundida, imersa numa determinada FD. Ela é, portanto, manifestação privilegiada do esquecimento nº 1, entendida como origem e centro dos sentidos. Não por acaso é tão utilizada em fotojornalismo.

A onipresença da fotografia, domesticada na mídia desde o século XIX, deu origem ao que Sontag (2004) denominou *mundo-imagem*, ao se referir ao reinado da foto no século XX: “Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós” (SONTAG, op. cit., p.22). A fotografia alcançou um *status* tal com o efeito de colagem ao real que até filmes documentários, cuja ilusão de movimento supostamente os aproxima mais da “realidade” que as fotografias, utilizam fotos para narrar sobre a vida de uma celebridade, ou sobre um evento jornalístico. Deste modo, a foto virou materialidade típica de certas FDs que privilegiam esse efeito de realidade, como na imprensa ou no cinema documentário. Uma pista sobre como essa naturalização da foto como sinônimo de evidência é dada por P. Dubois (1993, p.32) na separação entre fotografia e pintura no século XIX: à primeira cabe a função documental e

referencial, retrato do concreto; a pintura, por sua vez, se encarrega da busca pelo imaginário, a arte, o abstrato. “Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza.”

Para tanto, Dubois resgata a ideia de “gênese automática” da foto, conceituada por André Bazin (2008c, p.125): “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente ‘objetiva’”. Para este autor, a obsessão com a imagem realista é fruto da tentativa do homem de vencer o tempo, algo que vem desde as religiões egípcias e passa pelo realismo e simbolismo de formas que principiou nas artes plásticas por meio do Renascimento, mas que só com a foto conseguiu de fato avançar nesse intento. Bazin lembra ainda que o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica: se a imagem mimetiza e mumifica (como os egípcios) a coisa, o cinema mumifica a mutação/movimento da coisa.

A foto, contudo, está longe de ser objetiva, como alega a analista do discurso Bethania Mariani (1999) em seu trabalho sobre fotojornalismo: quem fotografa o faz a partir de um ângulo, com possibilidades técnicas que a máquina oferece. O fotógrafo não capta o real em sua totalidade. Tampouco o leitor dessa foto, embora sofra processos de significação de acordo com o modo como a foto foi batida (momento no qual atua o “programa de leitura” que a imagem comporta, como lembra Davallon, 2010), não é um observador passivo pois incorpora a interpretação da imagem em suas histórias de leitura e traça seus próprios efeitos de significação e compreensão da foto.

Alguns teóricos, de fato, entendem a imagem fotográfica como diferente das icônicas, como é o caso da pintura. É o caso de Roland Barthes, semiólogo no qual Dubois baseou-se para defender suas reflexões sobre a fotografia, além de Bazin. Para Barthes (1984), a fotografia sempre traz consigo um referente, uma prova de algo que esteve lá, onde a câmera selecionou o objeto retratado numa fatia do tempo. “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, op. cit., p.121). Toda fotografia é, antes de mais nada, um certificado de presença, segundo o referido autor: “(...) na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” (op. cit., p.115). Por isso mesmo, o *noema* da foto, segundo ele, é o “isso-foi”. Ainda de acordo com ele, a manifestação mais banalizada da fotografia entendida como emanção do real está

na mídia, nas fotos de reportagem ou “unárias”, que visa buscar uma espécie de átomo no referente, ou registro livre de acessórios inúteis, sem detalhes que cortem a leitura.

Dubois (1993) defende a tese barthesiana e coloca a foto como diferente dos outros modos de representação pelas mesmas razões: “(...) um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1993, p.26). Esse efeito também existe no cinema naquilo que Xavier (1984) chama de “decupagem clássica” na edição do filme, ou seja, o discurso dominante da materialidade cinematográfica, tão presente em Hollywood, que toma o filme como retrato “neutro” de uma realidade, obedecendo a regras de continuidade consagradas como mais “realistas” no registro do movimento e do tempo. Por essa decupagem, apropriada pela burguesia para colocar o cinema como “arte do real”, ter visto o filme na tela vira para nós prova da verdade, pois o olho mecânico não sofre intervenção, como ocorre quando a mão do pintor intervém sob a tela (BERNADET, 1981).

De passivo, entretanto, o gesto de fotografar (ou filmar) não tem nada. Sontag estabeleceu a máxima: “existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera” (2004, p.17). E foi além ao afirmar a conotação sexual no ato de fotografar inscrita em expressões da língua inglesa, como “mirar e atirar”, ou na comparação do choque banalizado do fotojornalismo denunciativo – ou nas pessoas disformes registradas pela estadunidense Diane Arbus em meados do século XX –, que fica tão desgastado após as primeiras publicações quanto à descoberta dos filmes pornográficos que chocam o espectador nas primeiras experiências, mas torna-se lugar comum quando se assiste mais alguns. Segundo Joly (1996, p.127), “(...) o caráter único e instantâneo do encontro fotográfico confere, no momento em que se tira a fotografia, um aspecto de predador no fotógrafo, que ‘pega’ alguém ou algo como se se tratasse de uma presa”.

Tal interpretação encontra eco em um interessante exemplo, citado em Dubois (1993), sobre a mulher argelina fotografada durante o domínio colonial da França, no qual se mumifica, simultaneamente, o gesto de domínio predatório da imagem que revela a mulher por trás da burca e a resistência da mesma, através do olhar desafiante dirigido à câmera. Como discurso, portanto, a fotografia também tem furos por onde os sentidos de resistência encontram margens para significar. Curioso, aliás, notar como o imaginário do fotógrafo-predador é uma constante no cinema, o qual insiste em desconstruir a imagem de “neutralidade” desse gesto em diversos filmes. Os exemplos são muitos (SILVA; ROMÃO; PACÍFICO, 2009), desde o clique em posição sugestiva na modelo numa das cenas iniciais de *Blowup* (1966), que virou pôster do filme e dá ressonância privilegiada às conotações

clique/sexo delineadas por Sontag, até a escolha de Buscapé entre a fotografia sensacionalista e a denunciativa no brasileiro *Cidade de Deus* (2002), ambas muito têm a ver com o esquecimento nº 2 da AD, relativo às famílias parafrásticas do que poderia ser dito, mas não foi.

Ainda para ilustração do fotógrafo-predador, ladrão de momentos do referente como descrito por Joly, a representação mais contundente é *A Doce Vida* (La Dolce Vita, 1960), de Fellini, que difundiu a expressão “paparazzo” para designar quem tem a predação fotográfica por ofício, numa visão tão premonitória quanto perturbadora sobre o “mundo-imagem” que só ganharia força dos anos sessenta em diante, no tocante ao roubo da imagem de celebridades. Se, em Sontag (2004), o clique da câmera tem inclinações eróticas, em Fellini, ele beira o estupro com direito a cenas nas quais o personagem de Marcello Mastroianni agarra uma das “vítimas” para ser registrada, à força, pelo olho mecânico. É um olhar rebelde do cinema sobre a oitava arte, da qual ele é, de certa forma, derivado.

Como fatia espaço-temporal, Dubois (1993) define a foto como *fatia* cortada ao vivo, que interrompe, destaca e imobiliza um instante e fraciona, isola e recorta uma porção do espaço. Diferente do cinema, com a sucessão dos 24 quadros por segundo, a fotografia corta um instante e o petrifica, levando um instante do mundo dos vivos ao reino dos mortos.

É, portanto, disso que se trata em qualquer fotografia: *cortar o vivo para perpetrar o morto*. Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo *de sua própria perda*. Furtá-lo para o revestir melhor e exibi-lo para sempre (DUBOIS, 1993, p.169).

Essa morte, para Barthes (1984), não é uma morte que recua para o rito, mas é intrusiva por indicar um mergulho brusco na Morte assimbólica, literal. Daí o ar de melancolia presente na fotografia, mesmo as mais singelas. O mesmo teórico, ao definir as três emoções (ou intenções) da foto, faz nova alusão à morte: além do *Operator*, entendido como o Fotógrafo, e do *Spectator*, que somos todos nós que compulsamos e colecionamos fotos nos jornais, álbuns e revistas, há o *Spectrum*, isto é, o alvo ou referente da fotografia, cuja palavra foi escolhida por Barthes “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o 'espetáculo' e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (op. cit., p.20). Salientamos, o *Operator* de Barthes lembra a função-autor como definida pela AD, portanto, o corte espaço-temporal estaria bastante submetido à disciplina exercida pelo contexto, não sendo neutro tampouco ingênuo. O *Spectator*, que pode recuperar a posição do sujeito-leitor, também fala de um dado lugar

social e significa a partir dele. Além dessas instâncias, o semiólogo ainda definiu o *Studium*, que delimita a participação cultural no interesse por fotografias, e o *punctum*, que contraria o *studium* por ser um detalhe na foto que punge o *spectator*. Segundo o autor, o *punctum* geralmente é perturbador justamente porque não encontra descrição verbal, ou seja, não pode ser nomeado: “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio” (op. cit., p.80).

O *punctum* não teria espaço na voracidade contínua do cinema, que não tem, para Barthes, a “pensatividade” do fotograma. Ele entende a sétima arte como derivada da fotografia, mas explica que a coisa se põe na frente da foto, enquanto apenas passa no cinema: “(...) a posse é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (BARTHES, op. cit., p.117-8). Ainda com o autor, podemos dizer que se há no cinema um referente sem dúvidas fotográfico, não se agarra ao leitor, desliza, perdendo o caráter de *Spectrum* que há na fotografia. Enquanto no cinema existe presunção de fluidez, num estilo constitutivo, a foto rompe com essa fluidez, não tem “futuro” (por isso é patética e melancólica), distanciando-se da protensão do cinema, que por isso não é melancólico. Com o cinema ficcional, participa-se da domesticação da fotografia. Nele, o “isso-foi” de Barthes ganha outra dimensão, por misturar o “isso-foi” do ator e do personagem, mas aí se aproximando da foto quando vemos ou revemos um filme no qual os atores estão mortos, portanto revestindo o discurso fílmico com alguma melancolia.

Recuperando o discípulo barthesiano Dubois (1993), descobrimos que as diferenças entre a sétima e a oitava arte não param por aí. O fora-de-campo cinematográfico diverge do fotográfico, pois o primeiro é inscrito no movimento e na duração, sendo um espaço narrativamente ativo, sendo possível imaginar o trajeto de um personagem fora do enquadramento. Na fotografia, ao contrário, o enquadramento dá-se na parada, não opera continuidade, inscrevendo-se num corte temporal estrito. Em termos discursivos, a materialidade aí pesa na relação com o implícito, que como se vê não significa da mesma forma no cinema e na foto, visto que, no primeiro, o som pode participar, é possível seguir imaginariamente a trajetória do personagem, etc. Essas diferenças ficam ainda mais inscritas quando o cinema recupera a foto como recurso narrativo: o tempo e a ordem do olhar são impostos, com ganho em impacto emocional, como diz Sontag (2004).

No que tange ao discurso fílmico, porém, há um corte com a materialidade da foto, muito embora aquela seja – em certa medida – derivada desta. Há uma grande imbricação de materialidades significantes no discurso fílmico que jamais pode ser descartada no transcorrer

das análises:

(...) a “textualização” fílmica possui um funcionamento particular que se dá na imbricação das diferentes materialidades significantes, incluindo outras imagens. Dessa forma, é preciso que lancemos mão de outros conceitos que possam se debruçar sobre a estrutura e funcionamento de práticas discursivas fundadas na/pela imbricação de matérias significantes. (NECKEL, 2010a, p.142)

Geralmente, a fotografia é vista como empecilho no cinema, por interromper a ilusão de continuidade, portanto seu efeito socialmente consagrado de prova é, via de regra, apenas bem-vindo nos filmes de documentário. Entretanto, existem experiências marcantes que destacam essa “herança fotográfica” na sétima arte que problematizam a relação fronteira entre a imagem estática da foto e a em movimento do fílmico (além da relação com o sonoro). A maior delas é o curta metragem *La Jetée* (1962), de Chris Marker, que serviu de base para *Os 12 Macacos* (12 Monkeys, 1995).

Em *La Jetée*, somos levados a história de um homem que viaja no tempo para encontrar a mulher amada e descobrir uma solução que liberte a humanidade das consequências da Terceira Guerra Mundial – tudo narrado em fotografias e uma narração em *off*, durante pouco mais de vinte minutos. Há um contrabalanço curioso no gênero do filme e na forma escolhida: o efeito de cinema-verdade, ou *kino-pravda*, idealizado pelo montador russo Dziga Vertov nos anos 1920, entendido como tentativa de “(...) mostrar nos filmes a realidade sem controle direto” (BERGAN, 2007, p.454) bastante difundida nos anos 1960 em filmes como *A Batalha de Argel* (La Battaglia di Algeri, 1966), vem aqui narrar uma trama que desde o começo assume o viés da ficção científica. Não é a imagem, mas é a voz que dá movimento ao filme, que se assemelha a uma apresentação de *slides*. Também nos colocamos a pensar na passagem do tempo entre fotogramas que, diversa de quando folheamos um álbum de fotos, sofre intervenção do sujeito-autor.

Desse modo, o efeito de “realismo” da foto é desconstruído para dar voz a outras regiões de sentido, também evocadas pela fotografia (em *La Jetée*, muito associada à lembrança), num movimento que, ironicamente, expande a legibilidade da imagem no cinema ao lhe tirar o movimento contínuo de quadros, na mostra do que Mendonça Filho (2006), ao discorrer sobre o filme, chamou de *as poucas imagens certas*: “[La Jetée] mostra também que nessa era atual do excesso absoluto de imagens, basta um filme com fotos estáticas para nos lembrar que tudo é sempre uma questão de ver e sentir as poucas imagens certas”.

Para Rivera (2008), o filme de Marker põe em xeque o espaço da continuidade homogênea que o cinema difunde, pois significa a partir de nossa captação do que não se vê

na imagem, ao narrar uma história sobre um homem cuja enigmática lembrança, ao final, revela-se relacionada com a morte, tema este resgatado sem concessões na versão em longa-metragem de Gilliam, *Os 12 Macacos*. O olhar em *La Jetée* não é passivo, os poucos segundos com movimentos do curta mostram uma atriz olhando para a câmera (prática condenada no cinema dominante), o que insere o filme como uma das incursões mais contundentes nesse terreno ambíguo entre o cinema e a fotografia.

Em seu texto sobre a morte veiculada no cinema, Bazin (2008b, p.133) aponta a obscenidade do cinema ao retratar a morte (obscenidade metafísica) e o sexo (obscenidade moral). O cinema teria aí um efeito mais contundente que a fotografia: “não se morre duas vezes. A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo ou um cadáver, jamais a passagem inapreensível de um a outro”. A ousadia narrativa de *La Jetée* está ao lidar com a representação (ainda que fictícia) dessas duas obscenidades características da imagem em movimento em diálogo com a imagem estática.

Marker se aproveita, assim, do efeito de “memória psicológica” que é tão agregado à materialidade fotográfica, porém a coloca no limite de sua “fronteira” com o cinema e em momentos-chave transgride os dois tabus lembrados por Bazin, mas de uma forma bastante curiosa: enquanto a obscenidade do desejo sexual pela mulher é representada num singelo piscar de olhos (o único momento que o filme coloca as imagens em movimento de 24 quadros por segundo), a morte é duplamente congelada e imortalizada para a repetição *ad eternum* tanto no nível diegético da narrativa (a lembrança pela qual o protagonista era assombrado era a de sua própria morte, num ciclo infinito no tempo) quanto na materialidade significativa da imagem estética, que assombra pela frieza numa comparação com o movimento do cinema.

Nos primeiros estudos sobre cinema, tirando-lhe sua condição de discurso, a semiologia colocou-se como o piloto no estudo do cinema, baseando-se essencialmente no modelo da Linguística, com uma análise que se direcionava aos códigos da linguagem cinematográfica, excluindo o sujeito-espectador desses estudos (QUEIROZ, 2008). Em publicações como as de Xavier (1984), os estudos sobre cinema no Brasil começaram a observar vieses que consideravam a opacidade da sétima arte, visto que o autor leva à tona alguns postulados de autores consagrados no exterior que questionam a transparência do discurso fílmico, desde as metáforas de edição em Eisenstein, presentes em sua filmografia e sugeridas na filmagem de *O Capital*, até as reflexões dos *Cahiers du Cinema*, passando pelo expressionismo alemão dos anos 1920 e o cinema surrealista, como no Luis Buñuel (de nosso “A Bela da Tarde”) em seu filme de estréia, *Um cão andaluz* (Un chien andalou, 1929), fez

praticamente um manifesto surrealista, inteiramente baseado em seus sonhos, já que ele via no cinema um instrumento privilegiado para exprimir emoções inconscientes (RIVERA, 2008). O manifesto do cinema poético de Buñuel (2008) em muito corrobora esses anseios, sobretudo na crítica feita ao neo-reliamso de Cesare Zavattini.

Por todo esse potencial, explorado por tantos realizadores, causa certo espanto, talvez até certa decepção, notar como os inventores do cinematógrafo trataram seu produto. Os primeiros filmes da história, produzidos pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, traziam registros extremamente simplórios feitos pelo invento, que variavam entre a atração circense (o famoso plano do trem avançando sobre a platéia) e o registro burguês de cenas até então relegadas à fotografia. No último caso, destacamos *Repas de Bébé* (1895), um minuto em que Louis Lumière decide imortalizar uma ceia entre o irmão, a cunhada e o sobrinho bebê. Essa cena burguesa lembra e muito a função dos retratos de família como disseminadores dessa instituição, ou seja, nada mais faz do que ser paráfrase dos efeitos de sentido da foto em nível ideológico e, neste caso, também técnico (não é mais que um retrato de família em movimento).

Isso posto, não chega a surpreender que L. Lumière tenha alegado, com todas as letras, não ver potencial mercadológico para seu invento, que para ele teria como destino tornar-se uma rele melhoria técnica da máquina fotográfica. O tempo se encarregaria de provar o contrário rapidamente e de modo categórico. Ainda antes dos sucessos estrondosos de mestres da comédia como Chaplin e Keaton, o primeiro a discordar frontalmente do menosprezo dos Lumière acerca do próprio instrumento foi o ilusionista Georges Méliès, a nosso ver o primeiro autor de fato da sétima arte, um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento do cinema seja em nível comercial/industrial, seja em nível artístico. Com todas as limitações técnicas e sua inexperiência frente ao aparelho (que era, afinal, uma novidade para todos), Méliès usou o cinematógrafo com criatividade para incrementar seus números ilusionistas e, conforme o tempo passou, foi aos poucos descobrindo a possibilidade de adaptar histórias consagradas da literatura, especialmente Julio Verne, com o uso de efeitos visuais e do contraste entre o *corte* e o *efeito de realismo* causado pela junção foto/movimento.

Figura 8 – Lumière e Méliès: da paráfrase da foto à exploração da materialidade

Discursivamente, enxergamos na obra deste realizador um salto enorme no que concerne ao modo como se explorou a materialidade significativa do cinema. Em seus mais de 500 curtas, Méliès injetou no cinema bem mais do que o ilusionismo que pretendia, mas afastou o cinema de sua relação parafrástica com a fotografia e o teatro, ainda que sem a contribuição definitiva que viria alguns anos mais tarde, com Griffith e os cineastas soviéticos. Alguns de seus curtas são tão lúdicos em sua relação com a linguagem que elevam bastante o todo artístico: é o caso de *Le Mélomane* (1903 – à direita na figura 8), no qual o autor, em plena era de mudez cinematográfica, ousou filmar um curta sobre música. Méliès, assim, filmava um cinema do absurdo que ia direto na “novidade” da materialidade cinematográfica para causar estranheza: tratava-se do que melhor se conhecia na reprodução “neutra e fidedigna” das imagens de objetos empíricos tendo ao atrevimento de, em vez de se limitar ao “seu lugar” de registro fotográfico inerte (como queriam os Lumière), promover sentidos sobre tudo aquilo que ele *não* pode ser, o som.

Quanto ao cinema mudo, Deleuze (2007) defende a inocência rousseauiana da imagem, quebrada bruscamente pelos intertítulos, que manifestam a lei, a ordem transmitida. Nessa fase do cinema mudo, a edição teve papel fundamental no estabelecimento dos fundamentos da sétima arte. Na perspectiva da AD, “(...) toda vez que duas imagens se fundem, cria-se um outro texto e abre-se ao espectador uma possibilidade de interpretação, nem sempre clara, porém possível” (SOUZA, 2001b, p.10). Essa interpretação heterogênea na fusão das imagens é tema amplamente estudado principalmente pelos pioneiros russos do cinema, desde o célebre experimento feito por Lev Kulechov nos anos 1910, contendo seis planos que alternavam entre o rosto de um ator e as imagens de um prato de comida, uma criança brincando e um caixão (BERNADET, 1981). Quem viu o filme na época julgou ver

reações diferentes no rosto do ator, quando na verdade se tratava do mesmo plano, e as reações da platéia ficavam por conta da ordem dos planos na montagem.

Surge daí a noção do plano como “átomo” da montagem cinematográfica, esta entendida como momento crucial na construção do filme, até mais importante que a filmagem do material. O efeito de realidade obtido, para Kulechov, provém de uma ideia aristotélica em sua formação, na qual o plano deve focar imagens sem espaços para ambiguidades. “A leitura imediata e o privilégio absoluto do fluxo de imagem são, sem dúvida, propriedades ajustáveis aos limites de um cinema narrativo, baseado nas regras de continuidade e de clara motivação para a mudança de plano” (XAVIER, 1984, p.38).

Com o som, a imagem ganha liberdade e o falado é ouvido, para Deleuze (2007), como nova dimensão da imagem visual. A imagem do cinema, pelo som, se distancia totalmente do teatro. Se, no cinema mudo, havia uma repartição da imagem visual e da palavra legível, quando a palavra é ouvida no cinema sonoro ela como que faz ver algo novo na imagem, que fica então legível enquanto visual: “(...) em vez de uma imagem vista e de uma fala, lida, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo em que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente” (DELEUZE, 2007, p.277). A partir daí, o som não podia mais ser redundância da imagem, pois o som passava a ser componente específico da imagem. Essa mudança se deu do discurso indireto dos intertítulos para o direto no cinema sonoro, daí a ideia do som como dimensão da imagem:

No cinema mudo havia uma naturalidade das imagens (visuais), as quais precisavam ser lidas através de legendas redigidas em discurso indireto [‘Ele diz que está com fome’, por exemplo] e o sentido resultava desse entrelace entre a imagem vista e a imagem falada. A passagem do cinema mudo ao cinema falado se deu, assim, através da passagem do discurso indireto ao discurso direto, quando o sonoro, o som passam a ser apreendidos como uma dimensão da imagem visual (SOUZA, 2001a, p.5).

Um caso de amadurecimento narrativo com o som é o uso do assovio de Peter Lorre em *M* (1931), de Fritz Lang, antecipando a entrada em cena do personagem. Não há dúvidas que o cinema mudo comportava a música improvisada ou programada, geralmente em piano, mas ela tinha necessariamente que corresponder à imagem visual, até de modo parafrástico, quase como extensão do intertítulo. Com a ascensão do cinema falado, a música é liberta e ajuda a contar a história de outras formas. Entre muitos exemplos possíveis, citemos a cena do menino na neve em *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), na qual a partitura de Bernard Herrmann antecipa o clímax com a revelação sobre o significado de “rosebud”. No clássico *O*

Homem do Braço de Ouro (The Man with the Golden Arm, 1955), Elmer Bernstein incorporou uma partitura jazzística ao filme de Preminger, uma verdadeira transgressão tendo em conta que o *jazz* era uma sonoridade do gueto e o compositor estava numa época em que a música instrumental de cinema ainda lidava muito com a influência da música clássica, elitizada, como o russo Sergei Prokofiev, pioneiro da música para cinema quando o som surgiu para a sétima arte da União Soviética, cuja formação erudita se dava a partir dos *leitmotiv* wagnerianos. Percebemos assim como a própria música (não só as imagens, portanto) não escapa à discursividade, a FD que fala marcada pelas condições de produção e re-significa a memória: certos instrumentos, temas, gêneros musicais, como nas imagens, remetem a determinadas regiões de sentido. Como o imagético, a materialidade da música também vem sendo constantemente negligenciada pela AD brasileira, a nosso ver, e acreditamos que esse também é um terreno com horizontes a serem explorados, incluindo aí a música de cinema.

O tempo também é fator discursivizado na imagem fílmica. Aí ele tem seu próprio meio de significar, muito distinto da mumificação inerte da fotografia. Queiroz (2008) atenta para a aceleração na edição dos planos produzindo efeitos de interpretações rápidas e direcionadas, enquanto o alongamento em relação ao tempo real (como na câmera lenta) funciona para causar reflexão, direcionar o sujeito-leitor a certos sentidos e não outros. O tiro pelas costas que Ed Exley (Guy Pearce) dispara em Dudley Smtih (James Cromwell) no final do *neonoir Los Angeles – Cidade Proibida* (L.A. Confidential, 1997), com a imagem de Dudley em câmera lenta (recurso pouco usado no filme) ilustra essa busca por reflexão do cineasta, inserida nessa determinada reviravolta.

No tocante a sobreposição imagem e palavra, alguns autores divergem sobre qual das duas instâncias prevalece. Para Vanoye (2003, p.254), há o imperialismo da imagem: “chegou-se, então, a uma espécie de imperialismo da imagem, instituído em nome da ‘verdade’ e da ‘eficácia’. Uma civilização da imagem impor-se-ia em detrimento da linguagem verbal”. Em contrapartida, Joly (1996, p.108) sobressalta o corpo linguístico como determinante sobre a imagem: “Todos concordam com a ideia de que a mensagem linguística é determinante na interpretação de uma ‘imagem’ em seu conjunto, pois esta seria particularmente polissêmica, isto é, poderia produzir muitas significações diferentes que a mensagem linguística deveria canalizar”.

De fato, o não-verbal vem sendo marginalizado nas teorias que lidam com as linguagens (inclusive, muitas vezes, na AD). Para Jean Mitry, segundo Queiroz (2008), o erro básico dos teóricos que o precederam foi encarar o verbal como forma exclusiva de

linguagem, concluindo que o fílmico não poderia se constituir em linguagem, garantindo a supremacia do verbal, vista no trabalho de Queiroz como frequente não apenas no cinema, mas no telejornalismo. Na AD, recentemente, vem sendo trabalhada essa dominância do verbal sobre o não-verbal, sobretudo na mídia. Um dos trabalhos mais representativos é o de Orlandi (1993), que encara essa suposta dominância do verbal como vinculada ao “mito da informação” recorrente na imprensa, mito este que trabalha o signo sobre a ilusão referencial, de literalidade, buscando o que ele “quer dizer”, ação típica do viés conteudístico tão combatida pela Análise do Discurso. Essa “informação” vem em diversos canais (ou “linguagens”), mas sua formulação para consumo passa pelo verbal, reduzindo qualquer processo de significação a ele. A garantia de legibilidade, conforme reza a ideologia do discurso dominante, passa pelo linguístico.

Nesse sentido, “(...) o fato de a Lingüística ter, em primeiro, conseguido formalizar adequadamente seu objeto e caracterizá-lo (e caracterizar-se) em sua autonomia, não é sem importância nesse seu processo de dominância” (ORLANDI, op. cit., p.11). Ainda de acordo com a autora, na história da linguagem verbal humana há um sem número de instrumentos (dicionários, gramáticas, etc) que visam não só a disseminar o conhecimento, mas colocam o verbal como sinônimo de certeza e estabilidade, representação inequívoca da língua, imagem esta que é socialmente circulada pela produção científica desses instrumentos.

Na esteira das críticas sobre os limites da palavra para falar da imagem, Souza (1998) entende que a descrição pelo verbal passa por um trabalho de segmentação do imagético. A palavra pode falar da imagem, mas nunca revelar sua matéria visual. Em vista disso, a imagem não vale nem mil palavras, nem outro número qualquer. Mesmo Sontag (2004), teórica da fotografia e não da AD, notou o furo existente nas legendas, que não consegue fixar um significado permanente ou restrito ao imagético, por mais que se espere dela uma “voz que falte” para conduzir o sujeito-leitor: “(...) mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada. E a legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente” (SONTAG, op. cit., p.125). A legenda é manifestação exemplar dos mitos que sustentam o alinhamento do verbal ao não-verbal criticados por Orlandi (1993), caso da ilusão de transmissão da informação e a mistificação positivista da linguagem verbal na ciência. Não é possível uma “tradução” da leitura multidirecionada da imagem, supostamente obtida através do verbal e sua descrição segmentada:

Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada ‘leitor’. (...) O

trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai ressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo ‘administrada’ em várias instâncias. (...) Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. Movimento totalmente inverso ao que ocorre com a linguagem verbal: quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa (SOUZA, 2001a).

Um longa-metragem soviético, *Kin-Dza-Dza* (1986), traz uma mistura de ficção-científica com crítica social que leva essa memória dos limites da palavra e dos dicionários para a tela do cinema. O filme narra as desventuras de dois homens que por engano vão parar numa galáxia desconhecida (a “kin-dza-dza” do título) e lá se encontram com seres humanóides que são uma espécie de caricatura do que há de mais estúpido no ser humano, reduzidos à convivência num deserto pós-apocalíptico nos quais os bens de consumo mais valiosos são fósforos, numa sátira ao apego pelo dinheiro que a URSS via chegando com a aplicação da *perestroika* e o fim iminente do socialismo.

Em determinado momento, exatamente no meio da projeção, *Kin-Dza-Dza* corta a ação para mostrar um “dicionário Chatlo-Patsak” (nomes das raças extraterrestres), que rememora a completa redução da linguagem a um nível que em muito recorda as tentativas do Estado orwelliano de 1984 no controle das palavras como tentativa de coibir a polissemia. Os significantes que restaram na narrativa do longa soviético servem apenas para designar dinheiro (os “kste”, fósforos), a polícia, os meios de transporte, a prisão, regras de etiqueta e, por fim, um insulto. Todas as demais palavras foram reduzidas ao significante “ku” e as situações diferentes nas quais se aplicam só são discerníveis através da imagem, que dita o contexto da palavra. Como crítica social, *Kin-Dza-Dza* nos soa uma profecia se concretizando se considerarmos o filme, hoje, como metáfora sobre a Internet tendo em mente não apenas Orwell, mas também a provocação de José Saramago a respeito do Twitter: “Os tais 140 caracteres reflectem algo que já conhecíamos: a tendência para o monossílabo como forma de comunicação. De degrau em degrau, vamos descendo até o grunhido”³⁸. E como cinema, soa como uma vingança da “dicionarização” da imagem – lembremos que as primeiras tentativas de teorizar o cinema passaram por “gramáticas” do mesmo – provocando o efeito de riso justamente por inverter a dominância da palavra sobre o imagético, cabendo ao longa “explicar” as palavras empregadas pelos extraterrestres apenas depois de já termos assistido metade do filme e já termos apreendido, pelo contexto das imagens, o que elas sugeriam.

Na superposição do verbal, como ocorre com as legendas, a complexidade e

³⁸ Disponível em: <<http://sergiobastos.net/2009/07/28/saramago-twitter-e-a-antecamara-do-grunhido/>>. Acesso em: 05 nov. 2011.

polissemia das imagens é minimizada por um processo de interpretação uniforme e um sentido imposto que se pretende literal, numa “única leitura possível” (SOARES, 2006), reduzindo a imagem a um dado complementar, tirando dela a textualidade, o caráter de linguagem, apagada num elemento tornado visível (SOUZA, 2001a). Ao invés de entender essa relação conflitante entre ambos, Neckel (2005) sugere a hipótese de verbal e não-verbal serem tratados como processos discursivos, às vezes pertencentes à mesma dimensão, e não como discursos em si. Deste modo, ambos poderiam estar em qualquer discurso – no caso do trabalho da autora. Com isso, a constituição do não verbal em enunciados imagéticos e gestuais é vista como processo e não produto. As materialidades são vistas então numa relação de complementaridade afetadas pela incompletude:

O batimento estrutura/acontecimento referido a um objeto simbólico materialmente heterogêneo, requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição. Realço o termo composição para distingui-lo de complementaridade. Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda (LAGAZZI, 2007, p.3).

Não é apenas nas legendas que o papel do verbal superposto ao não-verbal recebe críticas. Ao discorrer sobre o papel do comentarista na televisão, Souza (op. cit.) atenta para a interpretação conduzida pelo narrador ou comentarista na TV, fazendo uma (re)leitura do que está sendo exibido. Nesse processo de verbalização parafrástica, a imagem é apagada, sonogada a um papel menor na circulação de sentidos, por exemplo, dos programas jornalísticos ou policiais. Nesse sentido, a imagem na TV difere muito da do cinema, visto que na primeira os dizeres podem ser apenas ouvidos, enquanto no cinema a imagem compõe cada nó no tecido visual e não é descartável. Queiroz (2008, p.157) concorda com essa posição, entendendo que no cinema a imagem “(...) é explorada em toda sua densidade como forma de linguagem, pois significa sem vir ancorada no verbal, sem significar como cenário, já que não opera com a voz em off que além de ser uma voz que funciona como as legendas no cinema mudo, é dita também em discurso indireto”. Em vista disso, o telespectador encontra um espaço com a incompletude do imagético comprometida pelo caráter de paráfrase da televisão.

Convidamos para ilustrar esse debate reflexões parecidas com a de Queiroz e Souza, mas feitas pelo próprio cinema, que quando fala da TV o faz, via de regra de modo bastante

crítico, por vezes satírico. Dois casos nos vêm à mente, de imediato, nesse sentido: a acidez (por vezes satírica) com que o cinema trata o telejornalismo em *O Quarto Poder* (1997), de Costa-Gavras, além de *Rede de Intrigas* (1976), de Sidney Lumet, drama contundente sobre os bastidores da televisão. Mas os exemplos são muitos e numerosos: parece-nos uma regularidade discursiva do cinema, mesmo o dominante (os dois filmes que mencionamos foram produzidos por Hollywood) discorrer sobre a telinha de modo depreciativo, quase tratando-a como uma espécie de “prima pobre” da sétima arte em termos não só de linguagem, mas sobretudo de ética – os repórteres feitos por Dustin Hoffman e Peter Finch, respectivamente nos longas supracitados de Gavras e Lumet, não deixam dúvidas quanto à interpretação carregada de humor negro. Mas com relação à linguagem, que é nosso foco neste capítulo, outro caso faz jus a menção: uma comparação possível entre o clássico *Blowup* (1966), de Michelangelo Antonioni e sua refilmagem americana, *Um Tiro na Noite* (Blow Up, 1981), de Brian De Palma, cineasta sempre tão forte em suas intertextualidades.

Enquanto na trama de Antonioni o protagonista tinha sua vida revirada por uma obsessão ocasionada pelo gesto de fotografar que acidentalmente captou um suposto assassinato, levando o filme a uma incursão na imagem estática da foto e estabelecendo, assim, um diálogo de materialidades foto/cinema, De Palma foi além. Em sua releitura do clássico europeu, o personagem principal, vivido por John Travolta e também de repente imerso numa investigação de tons policialescos por conta de aparatos técnicos, é deslocado da posição de fotógrafo para a de sonoplasta. A fotografia só surge muito depois no transcorrer do roteiro, mas o que inicia a trama, diferente do longa de 66, é a captura do som de tiros e da batida de carro.

Essa diferença na inquietude que move cada personagem tem ligações cruciais com as condições de produção, que muito tem a ver com os apontamentos de Souza e Queiroz: se em Antonioni o cruzamento de materialidades na trama (a foto ganha importância num filme) se dá no estatuto *do imagético*, em De Palma essa intercepção sai da imagem para o *sonoro* (o áudio tem mais importância que o vídeo no empreendimento investigativo de Travolta). Em ambos os casos, indiquemos, é o processo não-verbal operando de modo acentuado na significação – sem dúvidas a leitura de *Blow Up* ou *Blowout* apenas no roteiro acarreta uma perda enorme do sabor que esses filmes têm.

As condições de produção atuam aí apontando a supremacia do som com voz *off* da TV, com o locutor parafrástico descrito por Souza, sobre a imagem valorizada do cinema: a ascensão da TV, a espetacularização dos fatos jornalísticos (como assassinatos) são sintomáticos sobre o que gera suspense em ambos os longas: o sujeito-leitor dos produtos

mediáticos áudio-visuais passou a ter um gesto de leitura mais atrelado ao televisivo, que reduz o *status* da imagem, com seus silêncios e suas incompletudes, para uma interpretação parafrástica da “colagem” que esta tem junto ao som. A passagem temporal entre *Blow up* e *Blow Out* também colabora para esse entendimento: a ascensão da TV e, sobretudo, o advento do vídeo-cassete³⁹, entre o lançamento de um filme e outro, suscitaram esse deslocamento emblemático e revelador na caracterização da profissão de cada um dos personagens. Aí atuaram as condições de produção, ao determinar certos sentidos como “possíveis” nesse deslocamento.

Necessitamos reconhecer, como indica Orlandi (1993) que o verbal tem de fato função imaginária crucial na construção da interpretabilidade das outras linguagens, contudo, isso não significa que precisamos nos entregar aos efeitos dessa ilusão, sem refletir sobre suas simulações, sem atravessá-la, sem compreendê-la. A fim de romper essa barreira ilusória da legibilidade do verbal, Souza (1998) indica alguns conceitos próprios para pensar no discurso imagético em sua materialidade. O principal avanço da autora foi o conceito de *policromia*, o qual recobre o jogo de imagens e cores, sombras, formas e luz, constitutivos da linguagem não-verbal, entendidos à semelhança das várias vozes presentes no texto, “diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra” (op. cit., p.7). Os operadores não-verbais da imagem (ângulo da câmera, cores, detalhes, etc) revelam, em sua co-relação, um conjunto de heterogeneidades no imagético, os quais não somente lidam com a textualidade da imagem como instauram a produção de outros textos não-verbais. Deste modo, o recorte de um dos operadores constitutivos da imagem remete à produção de outra imagem, e assim sucessivamente.

Ao exemplificar essa produção da imagem através de outras imagens em trabalho posterior, Souza (2001a) tece um comentário sobre a heterogeneidade convidativa no final de *Thelma & Louise* (1991). Além do conceito de policromia, podia-se ainda resgatar aí a noção de intertextualidade (muito recorrente no cinema contemporâneo, vide a filmografia de cineastas como De Palma e Tarantino), já que o filme de Ridley Scott parece se referir diretamente ao final de outro filme, o *western* clássico *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the*

³⁹ Além de reduzir a experiência social representada pelas salas de cinema, trazendo os filmes para o fechamento do lar, o vídeo mutila a imagem das obras cinematográficas por conta do formato quadrado das telas televisivas, provocando o corte de até metade da imagem total em *widescreen*, dependendo do filme. Um longa como o aqui analisado *A Primeira Noite de um Homem*, por exemplo, é um desses casos em que a imagem é praticamente reduzida pela metade, quando assistida em VHS.

Sundance Kid, 1969), o qual, aliás, tem relações bastante próximas com a fotografia e os efeitos de sentido que ela produz como “lembança”, como na viagem dos Estados Unidos à Bolívia toda narrada em movimentos de câmera sobre fotos e música.

Para Neckel (2004), porém, o conceito de policromia tem seus limites, pois parte de uma analogia semântica entre as palavras polissemia e policromia, este focado na composição da imagem e da cor. Se, por um lado esse conceito dá conta da rede de elementos visuais, sugerindo uma análise possível no âmbito da imagem, não alcança os processos verbal e não-verbal quando ocorrem de forma paralela, ou quando o gesto de leitura do sujeito percorre mais de um processo. A “policromia” parte de um conceito estrutural para mostrar o atravessamento por outras imagens e, apesar de produtiva para a compreensão do não-verbal, no tocante a presença dos discursos outros, negligencia o *acontecimento*. É no intento de não segregar o verbal e o não-verbal em gestos de interpretação que a autoria mede seus esforços a fim de não ater o não verbal a uma perspectiva meramente estrutural e, assim, demonstrando possibilidades para analisar o atravessamento do discurso tanto pelo verbal quanto pelo não verbal, conforme veremos abaixo na noção de “Discurso Artístico”.

Pelo conceito de Discurso Artístico (DA), Neckel (op. cit.) entende os *processos* discursivos como fatores determinantes para entendê-lo, e não o produto que resulta da arte. Mesmo sendo fundado pelo não-verbal, o DA é atravessado pelo verbal, que é subvertido pela não linearidade, de modo que, tanto verbal quanto não-verbal, imbricam-se para constituir a polissemia do DA. Nele, o processo, afetado pelas condições de produção, determina o produto. O artista aparece aí como sujeito do discurso, interpelado por rupturas e pela falha, mas condicionado à função da autoria, que é muito disciplinada socialmente. É o confronto de FDs que confere abertura e fechamento aos processos verbal e não-verbal, produzindo efeitos de sentido a partir das condições de produção. Nessa perspectiva, o processo é fator determinante na ordem do discurso, daí a necessidade de encarar o não-verbal como tal na AD, e não como produto, embora seja possível pensar no não-verbal tanto como produto quanto como processo:

(...) há, pelo menos, duas instâncias para se pensar o não-verbal do ponto de vista discursivo. A primeira é pensar o não-verbal enquanto produto, o que não pressupõe necessariamente, uma passagem pelo verbal. A segunda instância, ao se pensar o não-verbal, é enquanto processo discursivo. Processo este que se fundamenta no não verbal. Não que este processo não reconheça o verbal, no entanto, opera na ordem do não-verbal e se utiliza dos modos de produção de produtos, também não-verbais. Porém não despreza a passagem pelo verbal, ou seja, o resultado de um processo discursivo não-verbal poderá ser tanto verbal quanto não-verbal. Suas condições de produção é que estão na ordem do não-verbal (NECKEL, 2006a, p.11-2).

Partindo do entendimento como processo discursivo, pode-se perguntar não o que o artista quis dizer no DA, mas como os sentidos funcionam e produzem seus efeitos. Retomando os três tipos de discurso mencionados em Orlandi (2003), a autora aponta a proximidade cambiante do DA com os tipos autoritário e polêmico, mas com predominância marcada do discurso lúdico no confronto das FDs. O dizer artístico não é determinista, como na língua ou na lei, pois é aberto, embora haja consistência histórica e ideológica. A incompletude e o silêncio são mais aceitos no DA, pois o não dito constitui fortemente seu sentido, calcado no não-verbal e na polissemia. Através da polissemia aberta do discurso lúdico, o DA permite emergir diferentes vozes, de modo que a construção dos sentidos não é linear, tampouco vertical, mas tem o referente e os participantes do discurso em posição sempre cambiante, não estagnada: “é no efeito da polissemia que a fruição se especializa. São as frestas que mobilizam as estratégias de significação. O estranhamento é a especificidade da arte. E é no deslocamento que a tessitura se inscreve e reclama a tecedura” (NECKEL, 2010b, p.6).

Neckel (2004) ainda traz para a discussão sobre o DA as noções de tecedura e tessitura, tomadas como pertencentes à ordem da estrutura e do acontecimento no corpus de análise. Tecedura é o tecer dos dizeres no fio do discurso no jogo polissêmico e no interdiscursivo. Na tecedura o funcionamento da memória discursiva ocorre enquanto pré-construído, sustentando-a no interdiscurso. A memória, na tecedura, atravessa e constitui a materialidade significante. E o faz num movimento de heterogeneidade discursiva e da contradição, no que o já referido conceito de *policromia* (porque dá conta da heterogeneidade entendida, especificamente, na materialidade imagética) ajuda no rastreamento da tecedura nas análises do discurso fílmico, ou mesmo no fotográfico. Essa teia invisível ligada ao interdiscurso, quando entendida na materialidade audiovisual, representa redes de filiação da memória às quais nem sempre temos acesso, que associam imagens a outras imagens, produzindo sentidos tramados pelos esquecimentos 1 e 2 (NECKEL, 2010a). Mais uma vez retomando o exemplo de *Um Cão Andaluz*, o curta experimental de Buñuel, percebemos ali a tecedura costurando seus sentidos no interdiscurso em relações obscuras e por vezes contraditórias nas imagens surrealistas filmadas pelo cineasta, mas que nem por isso deixam de produzir sentidos e se fazem *sentir* artisticamente.

Já a tessitura é o funcionamento da materialidade discursiva em sua estrutura ou na imbricação da matéria significante. Também marcada pela heterogeneidade discursiva, porém relacionada com a paráfrase e o intradiscurso (enquanto a teia invisível da tecedura nos remete ao interdiscurso e ao polissêmico), a tessitura é a ancoragem do artístico em sua

estrutura e seus diferentes modos de funcionamento:

Tomamos metaforicamente Tessitura do conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual/ verbal). A tessitura se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva (NECKEL, 2010a, p.143).

É indispensável compreender a tessitura e a tecedura em seu batimento no audiovisual, pela perspectiva discursiva. Isso requer mais do que uma mera descrição da textualização do filme, ou de seus aspectos tecnológico. Rechaçamos, assim, um olhar atento somente à estrutura, já que o discurso é também acontecimento, muito embora jamais devamos negar a relevância da tessitura, da matéria significativa que circula sentidos a partir de suas especificidades, recortando a memória em sua heterogeneidade na tecedura a partir não apenas do verbal. Se o discurso é estrutura e acontecimento, a AD deve, então, compreender a imbricação entre tessitura e tecedura dos significantes não-verbais, pois o aparato analítico do imagético em outras áreas que não a AD não dão conta das análises na ordem do discurso:

As noções de Tessitura e Tecedura são profícuas para a análise de materialidades inscritas no artístico e de ancoragem não-verbal. Trata-se de um deslocamento necessário e conseqüente frente à postura teórica da AD e à imbricação material da arte. Operando com a noção de Tessitura, é possível olharmos para a estrutura da linguagem própria do corpus de análise. Diferentes linguagens operam diferentemente sua estrutura significativa. Uma imagem funciona diferentemente de um texto verbal, e ainda, uma imagem móvel funciona diferentemente de uma imagem fixa. Não se trata apenas do intradiscorso ou de poiética, mas de uma imbricação dessas noções frente a sua natureza material tomada de uma perspectiva discursiva. (NECKEL, 2010b, p.50).

Quando falamos, especificamente, do discurso cinematográfico, as ligações entre a sétima arte e a psicanálise são intensas, como evidenciado no trabalho de Rivera (2008). Se a psicanálise indica a multiplicidade das leituras oníricas, ao invés de chegar numa leitura única, a AD pode fazer o mesmo com o cinema, apresentando o desejo em imagens e palavras com dispositivos que recorrem, inclusive, à psicanálise. Neste trabalho, não é nosso intento nos aprofundarmos na análise dos filmes por esse viés, mas apenas apresentar, por hora, como a experiência própria do cinema interfere no modo como o filme significa.

Para Fernandes (2005, p.56), “os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos. É uma memória coletiva, até mesmo porque a existência de diferentes tipos de discurso implica a existência de diferentes grupos sociais”. Essa memória coletiva aí descrita será compartilhada em caráter privilegiado na sala escura do cinema, com

outras pessoas ao redor e uma sucessão de imagens que manifestam desejos como os que afloram nos sonhos, produzindo e inscrevendo historicamente sentidos que já foram falados antes em outro lugar. Esse discurso, contudo, não se dá de qualquer maneira e passa pelas rédeas do sócio-histórico. Sobre elas falamos no capítulo 2, quando discorremos sobre as mudanças da sétima arte no imaginário sobre a mulher na década de 1960.

Nas análises que faremos adiante, não nos limitaremos a uma perspectiva que lance mão apenas de aparatos linguísticos para explicar a textualização do discurso dos filmes. Até porque, como buscamos situar desde o início do capítulo, uma diferença crucial entre a AD e outros referenciais teórico-metodológicos e justamente a preocupação com a materialidade do discurso, seja ela imagética, sonora, gestual, verbal ou – como no caso dos filmes – a imbricação de todas elas. Mesmo a diferença entre a foto (a “ancestral” do cinema) e o filme propriamente dito é muito grande, algo que os próprios autores que lidam teoricamente com a foto, dentro ou fora da perspectiva da AD, são quase unânimes em salientar. Por isso, as singularidades do discurso fílmico e seu funcionamento, de sua(s) tessitura(s) e do deslocamento do DA para falar do sujeito-mulher num confronto de FDs pouco explícito até os anos sessenta, são também considerados por nós nas análises, no que o percurso de leitura junto a autores que lidam com o cinema dentro e fora da AD nos foi de boa valia.

5. DISCURSO E(M) IMAGEM SOBRE O FEMININO: ANÁLISE DE DADOS

*Não se nasce mulher: torna-se.*⁴¹

Simone de Beauvoir

⁴⁰ Imagem do filme *A Primeira Noite de um Homem*. Disponível no DVD.

⁴¹ Disponível em: < http://www.mensagenscomamor.com/frases/frases_de_mulher.htm>. Acesso em: 21 out. 2011

5.1. Metodologia

Durante nosso percurso para analisar os recortes fílmicos selecionados nos pautamos no referencial teórico-metodológico postulado pela Análise do Discurso (AD) de matriz francesa, teoria elegida para compreender os sentidos sobre o feminino e os jogos de poder envolvidos pelas posições-sujeito nos quatro filmes que escolhemos para análise. Este capítulo elucida a importância da escolha deste referencial e o que ele implica nos gestos de interpretação com os filmes, bem como descreve o processo pelo qual certos recortes do filme foram escolhidos para integrar nosso *corpus*, em detrimento de muitos outros que seriam possíveis, porém ficaram de fora das nossas análises.

Para elaboração das etapas que deram corpo a esta dissertação, seguimos as normas recomendadas em Funaro *et al* (2009). Foi feito levantamento bibliográfico e fichamento das leituras sobre os temas abordados nos capítulos anteriores, além de algumas das citações (literais ou não) dos autores que nos embasaram até aqui serem também resgatadas no transcorrer das análises, de modo a propiciar uma melhor costura entre o que teorizamos e a análise dos recortes.

Além da consulta à literatura sobre AD, que compõe a maior parte da bibliografia que nos pauta e foi consultada para elaboração da pesquisa, buscamos também contribuições em publicações relativas a cinema, fotografia, sexualidade e ainda as que versavam especificamente sobre os filmes e cineastas que analisamos, sempre atentando para a literatura que dissertasse sobre aspectos da linguagem, que é nosso foco. Esse diálogo com outros teóricos é possível porque a AD, desde seu berço, é uma disciplina de entremeio e não se fecha em seu campo: “dada a própria natureza de seu objeto teórico, a análise do discurso jamais poderia pretender-se campo fechado e independente, uma vez que o discurso é, ao mesmo tempo, um objeto lingüístico e histórico, filosófico e ideológico, não se prendendo a nenhuma disciplina, mas sim perpassando uma série de lugares (GONÇALVES, 2002, p.3).

Ao longo do percurso, publicações de alguns autores – tais como Pêcheux, Orlandi, Souza, Neckel, Mulvey etc – mostraram-se mais adequados para o enfoque que a dissertação se propõe em seus objetivos (que mencionados no capítulo introdutório), portanto a literatura destes autores foi destacada, bastante consultada e discutida com um pouco mais de exaustão que os demais autores citados ao longo do trabalho, conferindo assim identidade à pesquisa e determinando seu desígnio, a saber, discutir o imaginário sobre o feminino e as relações de poder inscritas do/sobre o sujeito-mulher em *Nunca aos Domingos*, *Repulsa ao Sexo*, *A Bela da Tarde* e *A Primeira Noite de um Homem* a partir de uma teoria que leve em conta a

opacidade no discurso verbal e não-verbal que permeia todos esses filmes.

A seguir, especificamos as particularidades do aporte metodológico da AD, para situar o leitor sobre as particularidades desse olhar que não nega a subjetividade e as crenças de quem faz a análise, porém não implica num olhar qualquer sem pressupostos teóricos que o guie, culminando numa constante re-avaliação entre a subjetividade do analista e o objeto analisado, o que enriquece a pesquisa. Feito isso, demonstramos nossos critérios para a seleção dos recortes que integram nosso corpus, o modo como analisamos todos e, por fim, expomos as análises dos quatro filmes, eventualmente em diálogo com outros.

5.2. Compreensão e subjetividade: o olhar do analista do discurso

Eleger a Análise do Discurso francesa como referencial teórica para analisar tais filmes implica rejeitar a ideia de transparência no texto e buscar sua relação com as condições de produção, empreender uma varredura à busca dos dizeres (e silenciamentos) materializados no *corpus* em sua opacidade, enfim, aventurar-se nos movimentos discursivos. Falar do lugar de analista, portanto, implica um modo particular de trabalhar os dados, muitas vezes retrabalhados ao longo das múltiplas leituras buscadas pelo pesquisador. Analisar os dados do filme pelo viés da AD não requer um padrão intransigente pré-estabelecido para o pesquisador, pois no trabalho com a AD tanto prática quanto teoria se reformulam a todo instante, a partir dos sentidos construídos pelo analista no transcorrer de seus gestos de leitura.

Para a AD, conforme Lagazzi (1988), a delimitação do corpus só acontece, de fato, com a própria análise. O recorte dos dados é sempre feito de modo determinado pelas condições de produção – ainda que o analista tenha certos objetivos e princípios teóricos, ele não foge a essa regra. Ele estabelece um campo discursivo de referência com sucessivas restrições de um “universal discursivo”, visando uma homogeneização do material para obter sequências discursivas que serão submetidas às análises. É nesse processo de pretensa homogeneização que atuam as condições de produção, mas cabe salientar que

O fato das condições de produção indicarem procedimentos de constituição do corpus não significa que elas se encontrem formuladas à priori. Apesar de algumas condições de produção que nós diremos ‘gerais’ agirem desde a coleta dos dados, elas se colocam quase que implícitas no objetivo da análise. Só simultaneamente ao corpus é que as condições de produção (‘gerais’ e ‘específicas’) podem ser fixadas. É uma explicitação mútua, que configura um primeiro momento da análise discursiva (LAGAZZI, 1988, p.59).

Na coleta do *corpus* da pesquisa, lidamos com os conceitos de segmento de recorte, conforme enunciados por Souza (2001b), com base em Orlandi (1984): o segmento está sugerido *a priori* na montagem do filme, enquanto a noção de recorte é instituída pelo analista, o que favorece a relação silêncio/imagem não sugerida pela estrutura do filme. Orlandi (1984) alega que o recorte, diferente do segmento, é um pedaço, um fragmento que não organiza os dizeres do outro de modo linear e cronológica. O espaço do texto nunca é fechado em si, tem relação com o contexto e com outros textos, mas o recorte e o segmento lidam de formas diversas com essa “seleção”, com essa ideia de começo, meio e fim que pode ser mais (no caso do segmento) ou menos (no caso do recorte) “fechada”. Essa negociação para estabelecer, para demarcar mais ou menos os limites é, reitera Orlandi (op. cit., p.17), muito mais do que uma mera negociação com esses limites. “Para mim, mais do que negociação, é confronto, é reconhecimento, é jogo de intersubjetividade e pode até mesmo chegar a ser disputa”. Estabelecer um recorte ou segmento é estabelecer um lugar na incompletude (o texto é sempre incompleto) que pode ser qualquer um, mas uma vez estabelecido, tem consequências fortes acerca de privilegiar este ou aquele elemento da significação, dá tal ou qual direção ao texto (e, no nosso caso, também à análise e compreensão dos sentidos que buscamos evidenciar).

Voltando aos passos de Souza (2001b), cujo trabalho fornece bases metodológicas para rastrear o discurso inscrito em obras cinematográficas a partir dessas contribuições de Orlandi, buscamos trabalhar o não-verbal em seu sentido amplo, indo além do conceito de narrativa. As imagens não “falam”, mas significam por sua materialidade visual, portanto será analisada a partir dessa perspectiva. Desta forma, portanto, utilizamos aqui tanto segmentos quanto recortes, porém empregamos com mais frequência a noção de recortes, os quais, via de regra, delimitamos ao longo das análises por meio de marcações em negrito que especificam os minutos e segundos que dão início e encerram a textualidade dos filmes que compõem cada recorte analisado, muito embora entre as análises sempre façamos referência a outros filmes ou recortes de outras análises desta pesquisa em cujo rastreamento da FD notamos regularidades e/ou contradições pertinentes.

A razão para a escolha deste método é a possibilidade de buscar os efeitos de sentido no discurso dos quatro filmes que compõem nosso corpus sem negar o olhar socialmente inscrito do analista para privilegiar o estudo do processo e não do produto nos referidos filmes. As imagens dos filmes são mostradas em capturas de tela que ilustram momentos-chave das nossas análises, ainda que isso represente uma perda da materialidade significativa, já que passa do cinema (imagem em movimento) para a mostragem de um fotograma estático.

O olhar do analista não é qualquer um, portanto sua interferência é levada em conta na AD, ao invés de ser negada como ocorre em pesquisas de teor conteudístico, nas quais os resultados geralmente são tabelas de dados estatísticos. Não existe, conforme nos diz várias vezes Pêcheux, um discurso científico “puro”, isento de ideologia: onde está o discurso, está a ideologia, já que o primeiro é a forma material da segunda. Por conseguinte, é impossível a existência de um pesquisador que se limite ao papel de rele observador frente ao objeto de seu trabalho, descomprometido com suas crenças. Lagazzi (1988) alega que o fato de todo sujeito ser ideológico, não implica que não devemos considerar um método de análise, procurar a sistematicidade e “cientificidade” do objeto analisado, sem cair no “achismo” de cada analista:

Dessa forma, devemos ter o cuidado de não incorrer nem ao extremo da pura subjetividade, do ‘achar’ que é rebatido por um ‘achar’ contrário, sem procedimentos concretos que possam solidificar uma análise, nem no outro extremo dos modelos prontos, definidos anteriormente a seus objetos, que podem nos levar a solidificar uma análise, nem no outro extremo dos modelos prontos, definidos anteriormente a seus objetos, que podem nos levar a uma análise apenas conteudística, onde o que temos a dizer serve apenas para comprovar uma conclusão pré-estabelecida (LAGAZZI, op. cit., p.51).

A AD não trabalha com “dados”. Para nós, o dado é um objeto empírico da linguagem que é constatável, quantificável que nos permite colocar a linguagem como foco de análise, porém os dados precisam do *acontecimento* para significar, o que nos conduz ao discurso e nos afasta do conteudismo de buscar a análise dos dados “enquanto tais” (o que é impossível, já que eles *sempre* significam, *sempre* são interpretáveis), algo que revelaria uma preocupação com o produto e não com o processo de produção e circulação de sentidos. Em nossa perspectiva, nem o sujeito e nem o sentido são quantificáveis; como a AD entende o sujeito atravessado pelo exterior, com a alteridade que o constitui e submete ao pré-construído para fazer circular os sentidos dos quais se julga dono (através dos esquecimentos), postulamos uma análise que busque rastrear a historicidade e ideologia inscritas no sentido sobre o sujeito-mulher em filmes dos anos sessenta, considerando o processo mais importante que o produto, sem perder de vista a interferência de nosso olhar: “um enfoque discursivo procura evitar a mera busca de uma realidade subjacente a determinadas produções de linguagem, ciente de que toda atividade de pesquisa é uma interferência do pesquisador em uma dada realidade” (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p.315).

Não há sentido sem interpretação e a interpretação está presente tanto no nível de quem fala quanto no de quem ouve/analisa (e nenhum dos níveis se impõe, para nós, como “verdadeiro” sobre o outro). Resta ao analista, então, interpretar como um texto funciona, isto

é, como produz sentidos. Orlandi (2001b) alega que o texto é nossa unidade de análise. Para quem o lê, é uma unidade empírica com uma extensão imaginária de começo, meio e fim e com um autor que se representa em sua unidade, para lhe dar uma ideia de coerência, finalidade e progressão.

Ao abrir o texto como objeto simbólico e tratá-lo como contrapartida para o *discurso*, a AD torna a questão do sentido central da materialidade do texto, analisando seu funcionamento, sua historicidade, seus mecanismos e processos de significação. A opacidade que lhe é constitutiva indica a presença do político, do simbólico e do ideológico que propiciam o rastreamento das regiões de sentido sob o olhar da AD, já que o texto se inscreve na história para que signifique e cabe a nós verificar como essa inscrição se dá em determinadas condições de produção. Essa unidade textual que analisamos, como diz a própria Orlandi (p.64) não é só verbal, mas também pode ser feita de som e imagem. Na análise que abre esse objeto simbólico para as múltiplas possibilidades de leitura, o processo de textualização do discurso é evidenciado e, por conseguinte, aparecem as contradições e “falhas” do processo – o que de modo algum a AD encara com maus olhos, posto que, como bem disse Leandro Ferreira (1998), a contradição entre língua, historicidade e os sujeitos falantes não existe para nós a fim de ser “resolvida”, mas sim evidenciada e os “defeitos” desse processo muito nos interessam, posto que a abertura de interpretações diversas e a incompletude são fundadoras de muitos de nossos conceitos.

A partir desse olhar, de acordo com Mittman (2005), não realizamos a descrição do texto, mas o tomamos como materialidade na qual funciona o discurso e suas condições históricas de produção e leitura. Ao invés de trabalhar com dados extensos sobre um determinado tema, nosso escopo são os aspectos discursivos que emergem em recortes relativamente pequenos, mas que visem evidenciar os diversos efeitos de sentido ali ditos, implícitos ou mesmo silenciados.

Ao descrever os níveis que determinam o olhar do sujeito-leitor, Orlandi (1990) distingue a inteligibilidade, a interpretabilidade e a compreensão. A primeira é apenas a decodificação do texto, com a significação reduzida ao ponto de vista da gramática. A partir do nível da interpretabilidade, um sentido é atribuído ao enunciado e o contexto linguístico e enunciativo são considerados: “Nesta instância temos a leitura produzida pela relação de um autor específico a um leitor determinado. Este fixa e é fixado por um certo sentido previsto nas condições de produção” (ORLANDI, op. cit., p.174). É na compreensão que se apreende as várias possibilidades inscritas num texto, com apropriação dos processos de significação que jogam ali com a historicidade do sujeito e do sentido.

Registramos ainda que, como a AD trabalha na esfera da compreensão, o analista é levado a problematizar sua posição: “o sujeito que produz uma leitura a partir de sua posição, interpreta. O sujeito-leitor que se relaciona criticamente com sua posição, que a problematiza, explicitando as condições de produção de sua leitura compreende” (ORLANDI, 2001, p.116). E tudo isso é flagrado nas marcas linguísticas que materializam tanto o dizer analisado quanto o do próprio analista. Nessa esteira, buscamos com este projeto ir além da interpretação para compreender, visto que enquanto a primeira busca atribuir um sentido ao texto, para compreender o leitor deve se apropriar dos processos de significação que emergem no texto. Tais processos são função da historicidade do texto, do discurso e é nesse nível que intervém a Análise do Discurso.

Em nosso caso, compreender o discurso nesses quatro longas significa, portanto, problematizar nossa posição ao dirigir nossos esforços para analisar os sentidos da/sobre a mulher e seus dilemas relativos à sexualidade, ao matrimônio, à família, etc – nos filmes que elegemos para nosso *corpus*. Procuramos fazer isso, porém, sem negar nossa própria subjetividade enquanto analistas do discurso. Como afetados pelo inconsciente e o ideológico, também caímos na ilusão do texto selecionado como outro, fora de nós, mas procuramos não negar nossa condição de subjetividade, ao marcar as condições de produção que afetam nosso lugar de analistas, como alega Mittmann (op. cit., p.1):

Colocamos, então, a lupa diante do olho curioso, atento e determinado (nos dois sentidos), e começamos o trabalho de investigadores. Percorremos cada texto, relacionamos com a história, pensamos o lingüístico em relação com o ideológico e com o inconsciente. Cientes de que somos afetados por ambos, mergulhamos na ilusão necessária, na denegação, como se ambos estivessem fora de nós, analistas, e presentes apenas no outro, o analisado. Ou seja, estarmos não conscientes é a condição para estarmos cientes. Nosso paradoxo. Tão mais simples seria nosso trabalho se negássemos nossa condição subjetiva. Tão menos desafiador. Quantos sobressaltos deixaríamos de sofrer. Quantas descobertas deixaríamos de fazer...

Para analisar o discurso não-verbal à luz da AD, mobilizamos dispositivos sugeridos no trabalho de Souza (2001b): ao focar a análise no discurso fílmico, se lida mais de perto com a noção de operador discursivo, que tem a ver com elementos de imagem que conduzem a estrutura discursivo-visual do filme; o conceito de implícito, para interpretar imagens não reveladas pelo tecido visual do filme, mas sugeridas e até o silêncio, quando ele deixa a leitura (e, por conseguinte, a interpretação) em aberto, como ocorre no final de *Limite* (1931), analisado por Souza no referido artigo. A posição pela qual se lê o filme, a do analista do discurso, nega que só uma leitura é possível, portanto não há interpretação “correta” do filme, mas somente uma interpretação entre outras possíveis, sem negar o caráter de incompletude

da linguagem, sem negar que o sentido pode ser outro, porque os sujeitos são históricos.

Sobre o implícito, no cinema é comum elementos da tessitura que sugerem a construção de outras imagens, através da sugestão de ângulos, movimentos de câmera e até o som, entendido como componente da imagem tal como indica Deleuze (2007), portando o trabalho de compreensão do discurso fílmico pelo analista passa pelos elementos implícitos, operando como índices no desenrolar do enredo. Ao trabalhar o filme no âmbito da linguagem não-verbal, visamos de um lugar particular, interpretar e dar sentidos ao discurso fílmico a partir de como as imagens significam em sua textualidade e materialidade visual, produzindo e inscrevendo sentidos para nós na posição que ocupamos, qual seja, de analistas. Entretanto, como nos interessa também rastrear os sentidos no discurso verbal, os diálogos dos personagens e dizeres linguísticos do filme também são mobilizados na análise, portanto nos aproximamos da concepção de Neckel (2004) sobre o verbal e o não-verbal como dois processos que se entrecruzam no discurso do filme. Analisamos aqui, deste modo, o Discurso Artístico tal como enunciado pela autora: em sua incompletude, ludicidade e maior abertura das FDs que o caracterizam.

Ressaltamos que, embora a AD tenha intersecções com a psicanálise e sem dúvidas essa imbricação possibilite densos mergulhos na discursividade da materialidade significativa do cinema (com a associação ao sonho que lhe é peculiar), não é nosso intento aprofundarmos discussões que retomem os conceitos dessa linha teórica, dado que nosso foco é nos gestos de interpretação envolve os dispositivos teóricos da AD mais ligados à discursividade não-verbal e ao modo como a ideologia nele se inscreve e as condições de produção que o marcam, elementos já elucidados em outros capítulos da pesquisa.

Atentamos para os recortes que privilegiam interpretações nesse viés. Nas páginas a seguir, buscamos dividir nossas análises, para efeito de desdobramento da leitura, em três entradas discursivas que transcorrem os quatro filmes que analisamos:

- O primeiro bloco é sobre as contradições da subjetividade da posição-sujeito representada pelas mulheres, que por vezes assumem o discurso patriarcalista, com as polêmicas e jogos de poder que eram poucas vezes observados no cinema antecedente, com maior ênfase em *Repulsa ao Sexo*;
- O segundo bloco de análises traz um gesto de interpretação sobre as ligações entre os sentidos de consumo e do lugar feminino, em especial no tocante à prostituição, presente de modo direto em dois filmes: *Nunca aos Domingos* e *A*

Bela da Tarde;

■ Por fim, o terceiro bloco versa sobre os sentidos representados pelo casamento e pela família, esta entendida aqui como AIE nos moldes althuserianos e polemizada quase à exaustão em *A Primeira Noite de um Homem* (os outros longas também trazem contribuições relevantes, porém menos diretas), de modo não observado no cinema dominante das décadas anteriores⁴².

Esse recorte não se trata de um gesto linear e na relação desses discursos com a memória e o sóciohistórico podemos traçar percursos de idas e vindas intertextuais com obras anteriores e posteriores na filmografia dos diretores e atores.

5.3. Liberdade, repressão e polêmica: a sexualidade em dilema no sujeito-mulher

“O homem não foi criado para a mulher, mas a mulher para o homem.” – Coríntios 11:9

“Toda mulher é meio Leila Diniz” – Rita Lee

No recorte que dura entre 1h18min55s e 1h29min15s de *Repulsa ao Sexo*, a manicure Carole (Deneuve) é interrompida, durante sua sombria estadia sozinha no apartamento após a viagem da irmã, pelo síndico do prédio (Patrick Wymark) que veio cobrar o aluguel. Ao longo deste recorte, detectamos vários efeitos de sentido que remetem à formação imaginária patriarcalista que ronda o personagem masculino.

Desde sua chegada, o síndico representa uma voz de autoridade e fala de um lugar de poder, visto que ameaça chamar a polícia caso a hóspede não lhe atenda imediatamente. Sem sucesso, ele abre a porta do recinto (mesmo sem manifestação ou autorização de Carole) e se queixa da "barricada" que a moradora formou na porta tentando bloquear a entrada de visitantes indesejados. Nesse ponto, cabe ressaltar, a palavra *barricada* dita pelo sujeito-homem remonta aos sentidos sobre a "guerra dos sexos" e faz circular em *Repulsa ao Sexo* um embate pelos sentidos legitimados que não era falado no cinema das décadas anteriores, sobretudo em Hollywood.

⁴² É nesse último bloco que as considerações sobre o silêncio local inscrito pelo Código Hays e das condições de produção em sentido estrito se fazem mais relevantes. Sobre elas, discorreremos no capítulo 4.

Figura 9 – Carole sofre com a tensão sexual entre ela e o síndico em *Repulsa ao Sexo*

Aqui, porém, o conflito vem à cena e a prepotência do síndico, verborrágico diante da catatônica manicure, falando do lugar ocupado como representante ao mesmo tempo do sexo masculino e detentor da residência, vai além de simplesmente explicitar esse embate entre os sexos até então pouco falado no cinema.

O discurso não-verbal, inscrito com a tábua que impedia a entrada do síndico, a "barricada" metafórica a qual ele se referiu na cena, remete à revelação no desfecho do filme, quando (mais uma vez por meio da materialidade não-verbal) *Repulsa ao Sexo* sugere que sua protagonista foi abusada sexualmente na infância, o que resultou no seu temor com relação ao desejo masculino, considerando que na altura do recorte aqui analisado (uma hora e dezoito minutos de projeção), Carole já tinha assassinado um rapaz por conta disso e agora, novamente, entra em confronto com o sujeito-homem novamente. O rompimento dessa barricada simbólica também custará caro ao síndico, na medida em que seu desejo sexual por Carole aflora e se torna gradativamente mais explícito.

Nos minutos seguintes, o sujeito-homem reclama – mais uma vez de modo autoritário e intrusivo - da sujeira no apartamento e, num momento discursivamente muito revelador, da falta de luz no ambiente. Essa queixa sobre a ausência de luz é prontamente rebatida por Carole, até então quase muda, tendo se manifestado apenas para quitar a dívida com o síndico, com dinheiro deixado pela irmã antes da viagem. O embate sobre a necessidade ou não de iluminação no apartamento de Carole encontra o que os artigos de Mulvey (1996a; 2008) alegam sobre a necessidade do inconsciente patriarcal, impresso no cinema, revelar o "mistério" da mulher, para então domesticar sua imagem e por tabela o temor da castração conforme enunciada na psicanálise freudiana. Em *Repulsa ao Sexo*, no entanto, essa memória consolidada no cinema dos anos 40, 50 citados por Mulvey é polemizado no processo discursivo não-verbal, de duas formas. Primeiro, porque o apartamento representa simbolicamente o estado psicológico da manicure, em frangalhos, escuro, inacessível ao sujeito-homem, tendo a própria Carole o desejo de permanecer nessa escuridão, que opera tanto como espaço de resistência aos assédios masculinos já sofridos, como também funciona como necessário esquecimento (daí a escuridão) do que já passou. Segundo, porque, num *mise en scène* carregado de efeitos sobre o lugar de poder ocupado pelo sujeito-homem, o síndico usa a parca luz entre as cortinas justamente para conferir o dinheiro do aluguel que lhe foi pago. Desta forma, a mesma luz que ele lança sobre o capital, queria também lançar sobre o sujeito-mulher, causando um efeito discursivo sobre a presunção de propriedade sobre o sexo feminino.

Nos momentos seguintes, não satisfeito com o pagamento do aluguel entregue, o sujeito-homem põe-se a rondar o apartamento e novamente comentá-lo, mas desta vez num outro tom. Há perguntas sobre a saúde de Carole, supostas tentativas de aliviar suas precárias condições físicas com um copo d'água, instalando então sentidos de gentileza e solidariedade entre os sexos. O síndico chega a olhar para o fatídico retrato de família, que retornará de modo contundente no último plano do filme, mais uma vez fazendo uso da luz entre as cortinas (nova retomada do interdiscurso sobre revelar o "mistério da mulher" conforme indicado por Mulvey, sentido reforçado pela colocação dos óculos do síndico antes de ver o retrato) para tecer comentários amenos sobre a infância de Carole, alegando que a mesma não precisa temê-lo (figura 9). Ironicamente, o sujeito-homem tem literalmente em mãos a resposta sobre as raízes da fratura mental da mulher, porém não tem acesso ao interdiscurso que o permitiria rastrear o fio discursivo que remonta ao passado trágico da manicure. Não obstante, é justamente com um índice desse passado trágico (a fotografia) que ele tenta se aproximar do sujeito-mulher, momento em que o filme polemiza o silêncio que permeia a instituição familiar e a convivência com esse mesmo silêncio perpetrada pelo próprio cinema por décadas a fio.

O recorte encerra com o crescente assédio sexual do sujeito-homem à Carole, que paulatinamente substitui a candura das frases anteriores. A investida sexual do síndico chega ao ápice quando se sugere que o dinheiro do aluguel seja trocado por sexo (no diálogo "*Você... cuida de mim ... e... esqueço a renda*"). Não obtendo nenhuma resposta da manicure, ele parte para o estupro nos momentos seguintes, até ser atingido de surpresa com uma navalhada fatal no pescoço, seguida por uma série de outras. Esse trecho retoma o *mise en scène* que há pouco citamos sobre a associação discursiva entre o dinheiro e a figura da mulher, porém aqui no processo discursivo verbal (o diálogo). Essa construção do suspense até a revelação da proposta malsucedida do síndico, no crescendo construído pelo diretor Polanski, supostamente partindo do sutil para o direto, revela um imaginário, bastante presente no cinema, sobre a menor "objetividade" do processo não-verbal (o "sutil") em relação ao processo verbal (o "direto"), sendo o primeiro usado para antecipar o segundo. De fato, esse olhar menos atento ao não-verbal é socialmente difundido e daí a relevância de usar a Análise do Discurso para compreender os efeitos de sentido do imagético, do gestual, que como vimos tem regularidades marcadas com o verbal para fazer falar a denúncia sobre a mulher enxergada pelo sujeito-homem como sinônimo de mercadoria.

Entre os momentos que vão de **1h16min36s** e **1h20min25s** em *A Bela da Tarde*, a personagem Sèverine (mais uma vez, interpretação de Deneuve), que leva a dupla vida de

esposa recatada e prostituta à surdina, é finalmente descoberta no bordel pelo pequeno-burguês Henri Husson (Michel Piccoli), amigo dela e do marido. Convém desde já destacar que esse recorte é todo permeado por personagens/atrizes mulheres, sendo Husson a única exceção masculina, porém essa noção é colocada em xeque em diversas ocasiões nas quais o discurso patriarcalista ressurgiu (também no processo não-verbal) levado a cabo, ironicamente, pelas próprias mulheres, conforme nossa análise pretende evidenciar.

No início do recorte, a cafetina Anais (Geneviève Page) convoca as três garotas presentes no local para seleção de Husson. Logo nesse início percebemos a posição de poder ocupada pela mulher sendo utilizada para colocar uma ordem no bordel que atende aos interesses masculinos, embora seja ela mesma uma mulher. É em exemplos como este que podemos compreender melhor o conceito de sujeito da AD, visto que foge da noção de indivíduo e se refere a um lugar discursivo ocupado ao falar.

A atriz/personagem aqui, de certa forma, ocupa a posição do sujeito-homem, dada a aliança que se faz presente em todo o diálogo entre ambos, instalando efeitos de camaradagem e convivência entre a proprietária do bordel e o freguês. Logo após a chamada de Anais, o diretor Buñuel, num recurso narrativo surrealista (algo comum em sua obra), corta para um plano no quarto e faz referência à personagem que criou Sèverine quando menor, supostamente sua mãe (figura 10). A mesma apenas surge em cena para receber servilmente Husson e, após ganhar alguma quantia em dinheiro, sair de cena pouco antes da entrada de Anais com as prostitutas.

Tal recurso faz falar os sentidos sobre a vassalagem das gerações anteriores das mulheres com o patriarcalismo, aí representado por Husson, praticamente associando a subserviência da criadora de Sèverine com a postura adotada pela própria cafetina. Esse discurso que retoma a memória sobre o silêncio feminino no tocante à manutenção do patriarcalismo vem, nessa personagem de *A Bela da Tarde* (e todas as cenas que integram figuras do passado com o presente de Sèverine) repleto de significantes não-verbais bastante expressivos: a senhora arruma servilmente a cama onde o coito deverá acontecer, seus trajes neutros (preto e cinza) remetem ao apagamento de sua resistência ao masculino, etc. Em consonância com o processo verbal (as gentilezas ditas como o "por favor" dirigido a Husson) ressaltam e corroboram essa subserviência ao sujeito-homem.

Figura 10 – A matriarca servil à dominação masculina em *A Bela da Tarde*

Os efeitos de sentido sobre a manutenção do lugar de poder masculino também emergem quando Husson, nostalgicamente, enumera indícios sobre como o ambiente do bordel é o mesmo de outrora (as cortinas, o aquecedor, etc). Isso feito, ele reconhece e escolhe Belle de Jour (bela da tarde, o "nome de guerra" de Sèverine) entre as prostitutas disponíveis. A mulher tenta refutar a possibilidade de servir como prostituta ao amigo do esposo, no entanto é prontamente repreendida por Anais – "*Onde estão seus modos?*", indaga a cafetina – numa retomada sobre os sentidos de etiqueta que dialoga com o comportamento servil da suposta mãe de Sèverine.

Nesse sentido, *A Bela da Tarde* discursiviza sobre os sentidos da manutenção dessas etiquetas como demonstração de vassalagem do sujeito-mulher, espécie de confissão sobre a alocação da figura feminina em "seu lugar" como submissa ao homem. Sorrateiramente, o poder é inscrito nos rastros de linguagem da etiqueta social, que implicam primeiro na gentileza do sujeito-mãe, depois na resistência de Sèverine e consequente reprimenda da cafetina, a qual ocupa então um papel de conivência com o sujeito-homem, se (con)fundindo com o mesmo e resgatando o interdiscurso da mãe sobre os "bons modos" que cabem à mulher, enquanto acessório do homem.

O diálogo que se segue entre Husson e Sèverine (figura 11) vai da resistência inicial desta até sua admoestação gradual. Esse desenrolar, contudo, vem com resistências até o final do recorte, embora as mesmas ressurgam de outras formas que não a contestação verbal direta que Sèverine dirige ao interlocutor em seus primeiros diálogos sozinhos no quarto. É mais uma vez interessante ressaltar como o discurso sobre os "princípios" e os "bons modos" são utilizados diversas vezes por Husson, o que circula um efeito de opressão implícita nessa etiqueta burguesa sobre manter falsas aparências que oprimem a voz da mulher e sua sexualidade, sobretudo no tocante a manter o não-conhecimento do marido sobre a profissão oculta de Sèverine. Deste modo, ou a figura de Sèverine (a faceta da esposa recatada) é entendida como exemplo de disciplina contra o vício sexual, ou então vai na direção radicalmente oposta e é vista como a Belle de Jour (faceta prostituta) que apenas serve como exemplo desumanizado de entrega ao vício que ela, sobretudo ao ocupar o lugar de sujeito-mulher, "deveria" rejeitar. Tal divisão fica exposta no elogio cínico de Husson a imagem que ele outrora tinha do recato da mulher, agora destruídos com a descoberta.

Figura 11 – O amigo dissimulado confronta a prostituta em *A Bela da Tarde*

Sèverine então assume, ela própria, o lugar de defesa do patriarcalismo e tenta dissuadir o amigo de contar ao esposo sobre o meretrício. Ao tentar se justificar, porém, ela ecoa sentidos que resistem a essa opressão machista, os quais são perceptíveis num olhar mais atento aos diálogos. Quando, portanto, ela diz "*Tudo acontece apesar de mim mesma. Não consigo resistir.*", revela sua condição dividida e o desejo inconsciente que ela própria não compreende, mas que se discursiviza em sua linguagem. O desejo emana sem que sua faceta de esposa discreta possa freá-lo, de modo que todos os "indivíduos" em cena (até a própria Sèverine) contrastam com a posição-sujeito de prostituta, porém sem chegar a uma "solução" para tal e, portanto, dissolvendo a divisão moral apontada por Chauí, já que as posições de prostituta e recatada transitam em Sèverine sem que possa existir um "controle" do sistema patriarcal defendido, neste recorte, por todos os personagens, sem exceção, de modo mais ou menos direto. Prevalece assim a resistência do desejo que foge ao controle da disciplina burguesa e suas tentativas de repressão.

No final do recorte, Husson – mesmo sem usar os serviços de Belle de Jour – deixa algum dinheiro na mesa, instalando um efeito de aliança com a posição machista ocupada pela própria Sèverine, apesar do confronto que permeia a superfície dos diálogos (mas não num olhar mais denso, como verificamos), o que remete novamente à cena da mãe-cafetina, que pouco antes também recebera uma quantia do personagem. Tais confusões que mostram o sujeito-mulher numa posição cindida, entre o patriarcalismo e a resistência numa FD tão aberta e polissêmica típica do DA, também pode ser encontrada, em certos casos, numa relação possível entre o que vemos na obra e na vida dos cineastas responsáveis, o que nos ajuda a entender o quanto as condições de produção (em sentido lato) marcaram os sentidos que vimos circular nos filmes. O diretor de *Repulsa ao Sexo*, Polanski, é um exemplo categórico disso, conforme veremos.

Na tessitura do recorte, notamos como os personagens encontram uma muralha entre si representada pela cama, que é justamente o que costuma unir (fisicamente) os casais. O filme circula aqui, por essa representação visual, um resgate da memória sobre o espaço do casamento/da prostituição e o problematiza ao evidenciar o quarto como espaço de conflito e, assim, colocar em pauta a tensa relação entre o sujeito-mulher e o patriarcado. Ainda sobre a tessitura visual, notamos um forte contraste entre as roupas dos personagens que rompe com o já-estabelecido sobre quem deveria representar o “bom” e o “mau” nessa disputa entre os personagens: Husson traja vestes pretas, enquanto Sèverine veste um robe branco. O discurso machista/cristão de Husson, tão defendido nos dizeres (e sobretudo, nos silenciamentos) do

cinema do Código Hays, opressor da mulher e sua sensualidade, é aqui contradito pelas trevas de suas roupas, ao passo que a libertação sexual de Sèverine pelas vias da prostituição, algo inconcebível de tornar-se um sucesso comercial no cinema dominante das décadas precedentes e que foi alvo das críticas dos puritanos, surge amigável e singela através de sua roupa branca. Mais ainda, a cama-muralha é também toda forrada com tecidos brancos, o que nos remete a duas interpretações possíveis: a “muralha” foi erguida pela nova mulher dos anos sessenta, que revê seu papel e confronta o homem, como resistência às trevas e opressões do olhar patriarca e falso-moralista de Husson; mas também representa, mais que isso, o sexo como um espaço onde a mulher agora se faz presente, já que os tecidos de Sèverine e da cama instalam um efeito de aliança, ou seja, o sexo não é mais um estranho ao sujeito-mulher e, mais que isso, é o lado “bom”, das luzes, da libertação e não mais do silêncio e do que não pode ser dito (como nos tempos do Código Hays). Some-se isso a regularidade da crítica ao catolicismo na obra de Buñuel e teremos, além de tudo, uma subversão de anjo e demônio, de céu e inferno, no qual o discurso hipócrita e moralista de Husson passa à satanização, diferente do que apregoa o cristianismo, aliado histórico do patriarcado.

5.3.1. Caso Polanski: a vida imitou a arte(?)

Para o arranjo do corpus que analisamos a seguir, selecionamos trechos de blogs disponíveis da rede eletrônica e recortes do filme *Repulsa ao Sexo* (1965), a fim de polemizar os sentidos em ambos os casos e encontrar regularidades e/ou rupturas nos mesmos. Também recuperamos momentos do documentário *Roman Polanski: Procurado e Desejado*.

O recorte abaixo, extraído do blog *Escreva Lola Escreva*, é de autoria da doutora em literatura inglesa e feminista Lola Aronovich, em texto intitulado “Caso Polanski: existe todo um contexto”⁴³, publicado em 2 de outubro de 2009 – ou seja, pouco tempo após a prisão do diretor em Zurique, com a polêmica ainda recente circulando na mídia. Em seu extenso texto, a autora – cinéfila e admiradora confessa da obra de Polanski – defende que o diretor já foi suficientemente punido por meio das tragédias pessoais e faz até alusões a Caetano Veloso:

[...] faz pouco tempo, Paula Lavigne causou comoção ao revelar que perdeu a virgindade aos 13 anos com Caetano, que tinha 40. Foi estupro? Pela lei, sim. Pra Paula e pra Caetano, não (depois eles se casaram — isso muda alguma coisa?). No caso de Polanski foi diferente. O depoimento de Samantha mostra que ela disse “não” em vários momentos. E, se uma pessoa diz não e a outra continua, é estupro.

⁴³ Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2009/10/caso-polanski-existe-todo-um-contexto.html>>. Acesso em 19 jun 2011.

Porém, 32 anos atrás Polanski não foi acusado de estupro, mas de “sexo ilegal com menor de idade”. A gente pode reclamar dessa injustiça que foi esse acordo de Polanski ser acusado pelo menor crime, mas não pode mudar a acusação. Ou é isso que a gente quer, retroceder três décadas e mudar a acusação? Polanski foi avaliado por psiquiatras que disseram que não, ele não era pedófilo (e as definições do que constitui pedofilia são bem diferentes de fazer sexo com uma menina de 13 anos). A gente quer voltar atrás e dar uma nova definição pra pedofilia, pra que possamos enquadrar Polanski nessa definição?

Por chamar a memória de um relato que “faz pouco tempo” ter ganhado notoriedade midiática, sobre a virgindade de Paula Lavigne perdida com Caetano Veloso, Aronovich resgata a memória sobre o contexto dos anos sessenta/setenta num caso mais próximo de nós, brasileiros, do que o de Polanski, embora ambos os casos sejam parecidos. Deste modo, instala-se um efeito de simpatia com o sujeito-leitor brasileiro, ao equiparar as figuras de Caetano e Polanski. Ao mesmo tempo, faz um gesto de leitura que afasta o discurso jurídico, de um lado, da vontade dos envolvidos numa relação sexual, do outro. Mais ainda: a autora não só refuta o papel que o casamento tem como “minimizador” do crime de estupro (“isso muda alguma coisa?”), como ainda coloca a observação entre parênteses, enfatizando o sentido de observação secundária – o que reflete no fato de ser ou não casado(a) como secundário, quando se trata de violência contra a mulher. A formação discursiva (FD) feminista opera aí fazendo com que o sujeito se “identifique” com esse sentido que não entende o matrimônio como dominante, se inserindo numa região de sentidos contrária à cristã e, ao mesmo tempo, ao discurso jurídico que instala efeitos de aliança com o cristianismo ao sobrepor o casamento à violência de ordem sexual.

Tal FD, contudo, é aberta e por ela perpassam sentidos que se confrontam no interior do texto. No restante do trecho citado, Aronovich diversas vezes recorre ao próprio discurso jurídico não mais para criticá-lo, mas para se apoiar nele para realizar a defesa do diretor, com ênfase no trecho “A gente pode reclamar dessa injustiça que foi esse acordo de Polanski ser acusado pelo menor crime, mas não pode mudar a acusação”. A frase traz um conflito em si mesma (“reclamar da justiça”, de um lado, mas “não poder mudar a acusação”, de outro) e o que prevalece, no restante do trecho, é um efeito de aliança com o discurso jurídico dominante (sobretudo quando tece seus argumentos sobre a noção de “pedofilia” e se ampara, para tal, no diagnóstico do psiquiatra forense) – ironicamente, o mesmo que a autora ataca quando, por exemplo, resgata implicitamente a memória sobre o atravessamento do interdiscurso cristão no jurídico ao tecer sentidos de impunidade quando o estupro é cometido por um casado, ou seja, o matrimônio como absolvição do crime. De fato, uma das indagações feitas no julgamento de Polanski, citadas no documentário *Procurado e Desejado*, era sobre ele ser ou não casado com Samantha, a suposta vítima.

Chama a atenção essa aliança dos discursos feminista e jurídico costurada pela autora, cujo recorte acima representa só uma das diversas polêmicas instaladas, culminando numa diversidade de comentários também bastante divididos entre apoio e repúdio (às vezes, ambos num *post* só) por parte dos usuários, que remontam a um quadro de espanto e surpresa do sujeito-navegador ao constatar a alegação de Aronovich pró-Polanski. Um dos internautas (Pedro Nunes), por exemplo, chega a declarar “Fico imaginando se fosse sua filha se você continuaria defendendo o gênio que já foi punido pelo boicote a seus filmes. Feministas como você só ajudam a aumentar o machismo”. Vários outros comentários seguem a mesma linha, frequentemente com mais virulência.

Esse espanto com a ausência de maniqueísmo no texto da blogueira não acontece por acaso. Predomina aí uma formação imaginária, do sujeito-navegador, sobre a autora enquanto doutora e professora pela UFSC e feminista. Embora na parte do blog no qual Aronovich se apresenta, ela faça questão de salientar que “este não é um blog acadêmico”, o inconsciente fala mais alto ao sujeito-navegador e este antecipa que aquele é um espaço no qual se pressupõe uma FD fechada em si mesma, recuperando aí a memória de uma feminista acadêmica estereotipada, cujo discurso deveria assumir um viés “claramente” anti-Polanski. Muito embora diversos momentos do artigo “Caso Polanski: existe todo um contexto” – além dos comentários da blogueira com os usuários – reiterem o cineasta como estuprador e rejeitem seu ato para com a menor, a insatisfação do sujeito-navegador frente ao texto continuou notável ao longo de todo o debate, em geral refutando a problematização sugerida pela autora.

Daí, acreditamos, a importância de citar também o Discurso Artístico (DA), resgatando obras cinematográficas que nos permitam compreender esse pré-conceito do sujeito-navegador com a FD acadêmica fechada, na Web, ao passo que o DA, no cinema, é comumente associado à livre interpretação e ao polissêmico.

Notamos como essa constituição aberta e polissêmica do DA não é bem-vinda no discurso “acadêmico” (conforme antecipado pelo sujeito-navegador) da blogueira, o que nos leva a pensar se a formação imaginária que predomina nessa discursividade não remete, afinal, ao acadêmico como “discurso autoritário”, conforme definição de Orlandi. Um olhar mais atento, contudo, notará possíveis imbricações entre o DA e o discurso do blog, rompendo assim com essa falsa animosidade entre ambos. Em determinado momento de *Repulsa ao Sexo*, o aspirante a namorado da reprimida e problemática Carole vai ao apartamento da mesma em busca de um diálogo afetivo, cujo desdobramento será trágico para o rapaz. No recorte, ele alega que a visita foi “apenas para vê-la, só isso” (figura 9).

Uma regularidade discursiva do filme é desconstruir a suposta ingenuidade do gesto simbólico do olhar, algo que a AD convoca ao situar o olhar em seu gesto representativo de poder atribuir sentidos ao outro. Conforme Orlandi, ao citar a descoberta do Brasil pelos europeus na abertura de seu *Terra à Vista* (1990, p.13): “Ver, tornar visível, é forma de apropriação. O que o olhar abarca é o que se torna ao alcance das mãos. O visível (o descoberto) é o preâmbulo do legível: conhecido, relatado, codificado.” *Repulsa ao Sexo* abre com um *close-up* no olho de Carole; termina com a famosa e reveladora tomada que dá *zoom* no olhar da protagonista, ainda jovem, olhando temerosamente para o pai; há um momento em que essa mesma fotografia é observada pelo síndico do prédio, com efeitos de dominação já analisados na figura 9; o próprio olhar *voyeur* do sujeito-espectador – tão caro ao cinema dos anos 40 e 50, com suas musas estonteantes e servidas ao olhar como um troféu – é frequentemente entendido em situação desconfortável por ver Carole em situações que rompem com a escopofilia já tão sedimentadas sob a memória sensual de Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Audrey Hepburn e tantas outras. Polanski ensina, afinal, que ver uma mulher sozinha em casa, com uma beleza digna das musas supracitadas como tem Catherine Deneuve, pode nem sempre ser um exercício de prazer, fazendo falar sentidos outros do que é ser mulher e constantemente assediada pelos olhares masculinos.

O paradoxo no trecho de *Repulsa ao Sexo*, o que ganha ainda mais magnitude se for realizada uma leitura conjunta do filme com o texto (também controvertido e paradoxal) de Aronovich, é que a obra do próprio Polanski também nos serve uma fortuna de argumentos que, ao mesmo tempo, servem para apoiá-lo ou condená-lo. Neste recorte da visita do rapaz, que acontece aos 1h04min de projeção (figura 12), por exemplo, a tentativa aparentemente dócil de contato com a manicure, a preocupação e o afeto demonstrado, até que o homem é subitamente atingido pelas costas (sentidos de covardia) com um castiçal remete ao sujeito-mulher como opressor, violento, mal resolvido.

Já cientes da revelação final do filme – a qual, aliás, é inconclusiva e apenas *sugere* qual é a fratura mental de Carole – podemos ir no viés oposto e ver aí sentidos implícitos de dominação do sujeito-homem (o olhar baixo da distante Carole no enquadramento captado na figura 12 parece alimentar essa interpretação), ocasião em que a manicure resgata o já-lá do abuso sexual para defesa de si, tendo aí o gesto (inscrito em discurso não-verbal) do fechar da porta, exercido pelo rapaz, um ato simbólico de enclausuramento do conflito entre os sexos no qual Carole sabe que, via de regra, ela é quem sai perdendo.

Figura 12 – O discurso sobre o olhar inocente(?) em *Repulsa ao Sexo*

Polanski, maior nome responsável pelo filme, aparece em seu *Repulsa ao Sexo* como consciente da dominação feminina e das condições de produção nas quais o sujeito-mulher aparece como oprimido, mas também sugere um preço pago pelos sentidos mais novos tecidos pelo sujeito-homem (o rapaz jovem) por um crime que não foi necessariamente dela, mas remonta ao já-lá da dominação masculina (a revelação no final do filme, sobre o pai), em todo caso pintando a mulher como vítima e a isentando de malícia, seja do sujeito-homem no geral, seja do trauma passado que a faz reagir violentamente mais tarde. Não custa lembrar que é regularidade na filmografia de Polanski esse retrato da mulher vítima da corrupção masculina, sobretudo em *O Bebê de Rosemary* e *Chinatown*, no caso deste enfatizando o memorável clímax ao final da obra.

5.4. O desejo, a liberdade e o consumo: tensão entre a mercantilização e subversão da/pela mulher

“As vossas mulheres estejam caladas nas igrejas; porque não lhes é permitido falar; mas estejam sujeitas, como também ordena a lei.” – Coríntios 14:34

“Sem discurso nem requerimento, Leila Diniz soltou as mulheres de vinte anos presas ao tronco de uma especial escravidão.” – Carlos Drummond de Andrade

Em *Nunca aos Domingos*, no recorte que vai de **31m29s** a **37m05s**, Homer (interpretado pelo também diretor Jules Dassin) está numa festa promovida pela clientela da prostituta Ilya (Melina Mercouri), com direito a susto no início (um dos clientes finge um estupro), presentes, música, tudo visto com distanciamento e ceticismo pelo personagem de Dassin. Até que se sugere que Ilya conte sua versão para a tragédia da mitologia grega de Medeia, esposa de Jasão, que mata os filhos deste após verificar a infidelidade do marido. Ilya, contudo, faz uma re-leitura do mito na qual a personagem nada mais fez do que simular a morte dos filhos de Jasão para puni-lo apenas com o susto e assim trazer o homem de volta. No final, como em todas as histórias de Ilya, “todos ficam felizes e vão para a praia”.

Figura 13 – Confronto de Homer contra a prostituição de Ilya em *Nunca aos Domingos*

A interpretação escapista e alegre do mito é vista com aplausos e sorrisos pelos fregueses da meretriz, porém acompanhada com horror por um irresoluto Homer, absolutamente chocado com a “distorção” promovida por Ilya. Em determinado plano desse recorte, vemos Ilya cercada dos ouvintes sorridentes ao fundo alternando com Homer em primeiro plano fazendo suas ressalvas para um dos homens presentes, sempre externalizando com expressão de raiva seu apego à memória oficial da literatura que ele acompanhou (o mito foi transcrito em sua versão mais sombria, a que Medeia mata os filhos, por Eurípedes). A FD que vai se inscrevendo nas falas de Ilya, com marcado apoio dos ouvintes, ganha um opositor ferrenho no americano até que ele, finalmente, extravasa seu preconceito: “Uma rameira não pode ser feliz” (figura 13).

Essa formação imaginária inscrita na sentença de Homer representa um preconceito que ainda hoje é recorrente, sobretudo em culturas puritanas como a dos EUA e, convenhamos, a do Brasil não fica muito atrás. No estudo sobre o estereótipo das prostitutas em representações sociais, Guimarães e Merchán-Hamann (2005) lembram que a narrativa histórica sobre o meretrício entende a identidade social da mulher como sendo vista do lugar da transgressora das normas sociais vigentes para o exercício da feminilidade, as quais, como vimos em Foucault (1987), podem ocorrer na forma de sanções normalizadoras para o “bom adestramento” das mulheres de forma bastante sutil. Parece-nos que essa constatação encontra em cheio a declaração de Ilya, quando discorre sobre o personagem Sem Rosto (do qual falaremos mais em análise posterior) e a exploração deste às outras mulheres, na altura dos 25 minutos de projeção: “eu sou independente, e isso dá ideias a elas”.

Nunca aos Domingos, mais do que falar sobre a chamada profissão mais antiga do mundo de forma escancarada como poucas vezes o cinema tinha demonstrado até então, ainda tem a ousadia de fazê-lo rompendo com um retrato depreciativo que geralmente acompanha essas profissionais no cinema (ou na TV, mas nem tanto, por exemplo, na literatura ou no teatro). Na verdade, mesmo na obra de Jules Dassin, em sua fase hollywoodiana, já existia um interesse em fazer circular sentidos sobre o meretrício que não se limitassem a perspectiva puritana, como no filme *noir Mercado de Ladrões* (*Thieves’ Highway*, 1949). Mas essa representação esbarra numa série de restrições dos censores do Código Hays.

Figura 14 – Dassin, implícitos e prostituição em *Mercado de Ladrões*

Quando se apresenta num bar ao protagonista vivido por Richard Conte, por exemplo, a prostituta (Valentina Cortese) do filme diz: “*You need a friend, strong man, - and i'm friendly!*” (“você precisa de uma amiga, fortão – e eu sou amigável!”). A palavra *amigável* aí funciona como um implícito necessário para burlar a censura ianque. Mais à frente, Dassin tem a ousadia de mostrar o casal já no quarto, mas quase sem toques, até que o homem adormece. Se recordarmos do revés puritano que o cinema de Hollywood vive a partir dos anos trinta, inexistente até os anos 1920 (MULVEY, 1996a), entenderemos que só a mostra do casal no mesmo quarto, compartilhando a mesma cama (figura 14) foi um atrevimento político e moral com poucos precedentes nos estúdios estadunidenses numa época em que a censura a qualquer liberdade sexual mostrada nas telas vivia seu auge naquela indústria, que trabalhou ativamente com a incompletude dos cortes e da materialidade fílmica para sugerir o algo mais que acontecia entre o casal entre os planos, de modo a contornar a censura: “se o Código impedia a exploração de temas sexuais, isso também propiciava o desenvolvimento de um erotismo sublimado” (NAZARIO, 2007, p.98). Não obstante, *Mercado de Ladrões* ainda tem, nos contornos de seu roteiro, o desenvolvimento dessa trama com uma comparação para

lá de subversiva com a prostituta e a mocinha tradicional que é comprometida com o personagem masculino. Aos poucos, o filme vai evidenciando que a mocinha “de família” é interesseira e rompe com as expectativas geradas pela personagem, ao passo que a meretriz vai sendo pintada como mais simples, companheira, etc. Espertamente, portanto, Dassin tece uma arapuca que torna o *happy end* ao desfecho, tão exigido pela cartilha da indústria norte-americana, bastante subversivo na medida em que Comte vai abandonando o interesse pela mocinha “de família” e aumenta a proximidade com a personagem de Valentina.

Desta forma, notamos como a ruptura de *Nunca aos Domingos* não constitui exatamente uma novidade. Sentidos à favor da prostituta, que não mais a retratavam como uma transgressora inescrupulosa com ligações íntimas com o crime, já eivavam em camadas subterrâneas no interdiscurso que encontrava brechas para se inscrever no cinema da censura, do veto ao prazer que então reinava. O que mudou de fato foram as condições de produção: Dassin, perseguido pelo macarthismo⁴⁴ e exilado na Europa, distante do Código Hays, encontrou terreno fértil para não apenas retratar a profissão de Ilya em toda sua glória e júbilo, como ainda o faz satirizando a própria posição-sujeito de artista estadunidense ainda não acostumado à liberdade artística do/no Velho Continente. Por exemplo, a passagem da figura 20 é uma das poucas nas quais o personagem nomeia o ofício de Ilya, posto que geralmente ele silencia tais inscrições verbalmente (quando descobre sobre ela, no início do filme, pergunta: “ela é uma....”).

Essas manifestações remetem à movência das condições que afetaria cineastas como Dassin, estadunidenses que foram produzir filmes em países diferentes de sua origem por conta do macarthismo, mas que foram beneficiados por essas mesmas movências quando ressignificaram o jogo de poder e da memória ao chegar também nos Estados Unidos, como é o caso de *A Primeira Noite de um Homem*, cujas imagens de semi-nudez e casais dividindo a mesma cama, mesmo em condições contrárias à instituição do matrimônio eram até então impensadas – basta comparar a figura 5, que expomos no capítulo 3 com imagem do longa de Mike Nichols, com a figura acima de *Mercado de Ladrões*, com seus sentidos vetados e ganhando ousadia através de implícitos. Também o bom desempenho na bilheteria internacional do próprio *Nunca aos Domingos* era sintoma disso: os sentidos dominantes sobre a mulher, inclusive sobre a posição-sujeito de prostituta, estavam em xeque na avaliação social.

⁴⁴ Nesse aspecto, não deixa de ser relevante notar como filmes de Dassin da mesma época, no mesmo país e do mesmo gênero que *Mercado de Ladrões*, tais como *Cidade Nua* (1948) e *Sombras do Mal* (1950), são hoje mais comentados e debatidos que o longa de 49. Será o silêncio ainda é mais forte sob *Mercado de Ladrões* em relação aos demais porque suas denúncias permanecem mais incômodas?

Na (auto-)crítica de Dassin ao posicionamento puritano de Hollywood evidenciado no filme de 1960, o louvor à prostituta Ilya passa também por um afrontamento sobre os limites da ciência e da filosofia. A re-interpretação da história de Medeia passa por uma denúncia do rigorismo a um suposto “sentido autêntico” e do apego ao cruel nos desdobramentos do mito que foram erguidos por um olhar masculino para falar do feminino. A alegria de Ilya ao narrar uma versão diferente, de um ponto de vista feminino, desautoriza não apenas uma memória oficial, institucionalizada nas bibliotecas, que se impõe como dominante, mas comete ainda a transgressão de confrontar o olhar masculino das mulheres com um olhar feminino sobre as mulheres.

Ressaltemos que o que está em jogo no recorte, assim sendo, é a interpretação sobre a representação *sobre o feminino*, já que Ilya revê o papel de Medeia e quase não altera a história sobre Jasão. Mesmo quando não é sua imagem que está sendo polemizada, porém, o sujeito-homem entra em conflito com a mulher, demonstrando o quanto esse espaço da memória – discursiva e oficial – e dos mitos sobre a mulher é um espaço de competitividade na medida em que visa instalar sentidos *para as mulheres* sobre como e o que elas são a partir de um ponto de vista masculino. Isso acontece, porém, de modo divergente a partir das condições de produção: o sujeito-homem do ponto de vista da ciência positivista, do academicismo, historicismo e pragmatismo estadunidenses é que transborda antipatia por essa re-leitura, enquanto os compatriotas gregos (ou europeus em geral) não mostram animosidade. O próprio nome do personagem, Homer - Homero em inglês – resgata essa memória do literato, do “homem de letras” que inscrevia sentidos sobre a passividade da mulher e o direito do homem (e apenas dele) de tomar o mundo, algo tão bem simbolizado no casal Ulisses e Penélope na *Odisséia* de Homero.

Daí apreendemos o quanto a palavra *rameira* (a qual, grosso modo, Homer até então silenciava), na tentativa de desqualificar Ilya, é uma revolta contra a liberdade que ela toma ao circular por uma região de sentidos – a da memória institucional da filosofia e das artes – que lhe é vetada. Se a princípio a profissão representa um servilismo ao homem, em *Nunca aos Domingos* aparece também como o lugar pela qual a mulher se serve do homem. Não apenas do dinheiro, mas dos saberes e dos dizeres que a ela são proibidos em outras posições-sujeito. Em dado momento, Ilya confessa que aprendeu inglês, italiano, espanhol e francês *na cama*, além de contar com a admiração e até veneração dos aldeões locais justamente porque lhes presta serviços sexuais. O meretrício é visto aqui como o estopim para a libertação feminina, não mais como um martírio.

Figura 15 – Censura à mulher vem pela palavra em segmento de *Nunca aos Domingos*

Homer inicia, a partir desse momento, uma cruzada no intuito de tirá-la “dessa vida” através dos estudos de obras clássicas da filosofia, da história, da matemática e da arte sob a garantia de remunerar o tempo que ela “perde” nesse processo. Ilya aceita e fica então temporariamente afastada da prostituição para ter aulas com o visitante estadunidense. Aí notamos, numa consonância do longa de Dassin com os postulados de Althusser, como opera o AIE escolar para coibir o prazer e moralizar o comportamento feminino.

Essa aventura pelos saberes de Homer não torna a personagem mais feliz, o que o filme leva à tona, sobretudo em passagens cuja inscrição é predominante nas tessituras não-verbais, como Ilya cantalorando escondida de Homer, observando um quadro de jogadores de futebol que foi substituído por um quadro moderno e, com mais intensidade, no segmento de **1h07m30s** a **1h13m20s** em que ela cogita receber um grupo de marinheiros recém-chegado no cais onde ela normalmente angaria seus fregueses, mas é barrada pela placa de “closed” (“fechado”, figura 15) na porta de seu apartamento.

A grafia da palavra em inglês, não apenas em grego, traz efeitos de colonialismo, de uma imposição cultural que, sob o manto do progresso e da ciência, veta o prazer. Mais que isso, se pensarmos na colisão de matérias significantes que encerra esse segmento, há uma associação do verbal ao masculino e do cinematográfico ao feminino – dizemos *do cinematográfico* e não *do não-verbal* porque há no segmento todo um gesto de corrida, de agitação rumo ao cais (o movimento é o que faz o cinema ser cinema) que é coibido e mortificado numa pausa de Mercouri frente à inscrição na porta, o que nos parece recorrer à materialidade estática da fotografia e a memória que ela traz enquanto materialidade da mumificação do tempo, da represa ao fluxo. A palavra da porta surge aí no sentido de lei, de gramática que diz como o cinematográfico *deve* se portar, como nos estudos dicionarizados do imagético, com influencia da linguística saussuriana, que iniciaram os estudos sobre cinema, domesticando-o ao sabor do verbal, ou como nas legendas fotojornalísticas, com ditames sobre “como interpretar” a imagem. A polissemia do não-verbal, temerária ao conteudismo tacanho da linguística sistêmica, é associada ao ímpeto e desejo femininos, contra a repressão do sentido uno e do veto masculino. Além de ser uma representação da censura do Código Hays à mostragem do prazer e do sexo. O filme, de uma vez só, instalou todos esses sentidos e alegorias.

Com o segmento de *A Bela da Tarde* que é projetado entre os **38m02s** e **45m38s**, Séverine retorna à casa de Madame Anais após a traumática experiência da primeira vez atuando como prostituta. Com relutância, a Madame aceita e logo surge um novo cliente, um

professor que se revela, ao longo do segmento, masoquista. Ainda inexperiente, a “*belle de jour*” mais uma vez tem problemas para se adaptar às particularidades do cliente, que exige todo um jogo de cena no qual deve ser humilhado e agredido pela mulher, verbal e fisicamente. Irritado com a falta de tato da novata, ele reclama a presença de outra profissional com Mme. Anais, que coloca então *belle* para assistir à surdina o momento de submissão e prazer do freguês com a colega.

A apresentação do fetiche do personagem aparece subvertendo expectativas: o professor surge no quarto como um cliente comum, tira da mala objetos simbólicos que indicam sua posição de *status* masculino e intelectual quando, repentinamente, tira dali também o chicote/espandador. Essa passagem nos remete diretamente a alguns dizeres de L. Mulvey (2006b), em especial o que ela comenta sobre o fetiche, ao resgatar sua tradição marxista e freudiana (na qual também se apóia a AD, por sinal) pós-anos 60. Mulvey, ao tentar conciliar os conceitos de *fetiche* em Marx e Freud, respectivamente na esfera do social e do inconsciente, lembra que a teoria feminista do cinema entende a erotização da imagem como sua principal credibilidade fetichista. Chega também a lembrar os três níveis do signo na semiótica peirceana, chegando às sociedades modernas e no dinheiro como *símbolo* (como é a língua) do poder de troca, que cria imagens do que o dinheiro pode comprar. No cinema essa consideração tem especial valia, pois a imagem da mulher é (con)fundida com a imagem do espetáculo, do produto cinematográfico nas telas, funcionando como uma “ponte” da imagem da mulher como bem de consumo.

No segmento que aqui analisamos, *belle* fica desconfortável ao experimentar uma posição de suposta dominação diante do sujeito-homem, o mesmo que no dia anterior lhe conferiu uma primeira experiência pouco agradável no comércio do sexo. Esse desconforto vem de uma FD que tem ecos no patriarcalismo defendido pela própria Séverine (essa ambiguidade é uma regularidade discursiva no DA de *A Bela da Tarde*, como observado em outras de nossas análises) que a coloca nesse embaraço e que a leva a hesitar, porque é um lugar que ela não entende como “seu”. Sua perplexidade, porém, logo vai acabar: o freguês irritado recorre à gerência e diz que o lugar de Séverine é “na cozinha” (figura 16)

Figura 16 – Inferiorização da mulher do lar em *A Bela da Tarde*

A prostituição nasce junto com a civilização e com o adultério, como alega Engels. O triunfo da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva é também a história da vitória do patriarcado que gera o *heterismo*, isto é, as relações extraconjugais de homens casados com mulheres solteiras, um dos pilares da prostituição. Com isso, a monogamia se torna um sustentáculo do poder patriarcal, pois “[...] consiste no fato de que se foi tirando, cada vez mais, das mulheres, a liberdade sexual do matrimônio por grupos” (MARCASSA, 2006, p.87). Às mulheres casadas não se permite esse “direito” extraconjugal, portanto a antiga liberdade sexual ficava restrita aos homens e fora do matrimônio: “o heterismo é uma instituição social como outra qualquer, e mantém a antiga liberdade sexual... em proveito dos homens” (ENGELS, 1884, p.19). O que coloca Sèverine num papel de transgressora não apenas pelo ingresso no meretrício, mas sobretudo por ser casada. Fosse ela solteira e quase toda a polêmica do filme não se sustentaria.

A declaração machista do cliente sobre a cozinha revela não só a separação de “dois mundos” das mulheres pelo olhar masculino, entre as que devem ser extremamente recatadas e as extremamente libertinas (dicotomia trabalhada por Chauí, 1984), a “do lar” e a “do bordel” – que de modo algum devem ser a mesma pessoa – encontra aqui um sentido inusitado que confere as tão marginalizadas profissionais do sexo um lugar de destaque. Ao usar insinuar que Sèverine pertence à cozinha (ao lar, à vida doméstica), o cliente, ao tentar rebaixá-la, evidencia um interdiscurso que se pauta em uma superioridade da posição-sujeito prostituta frente à posição-sujeito esposa, sob a ótica patriarcal.

Por ser o interdiscurso a voz sem nome que fala antes, em outro lugar, encontramos apoio à FD do personagem na caracterização da prostituição bastante extensa na Grécia Antiga: “foi precisamente com base nessa prostituição que se desenvolveram aquelas mulheres gregas que se destacaram do nível geral da mulher do Mundo Antigo por seu talento e gosto artístico, da mesma forma que as espartanas se sobressaíram por seu caráter” (ENGELS, op. cit., p.18). Por trás de uma cultura machista, que segregava as mulheres do lar, portanto, há uma contrapartida que conduz todos os sentidos negados a elas às casas de prostituição. Essa separação de “dois mundos” da sexualidade feminina, consequência do heterismo, esquece que a prostituição e a monogamia, ainda que antagônicas, são inseparáveis, duas faces da mesma moeda.

A máscara de “dominado” do cliente masoquista caiu quando surge o poder de escolher a melhor atriz para seu teatro, porém de modo ambíguo ele faz um elogio às profissionais do sexo e as eleva acima das mulheres “de família”, ao pressupor que àqueles seria um vexame

fazer o papel destas. Também no momento em que Sèverine assiste o cliente ser humilhado pela colega, subverte-se o prazer escopofílico descrito por Mulvey (2008) na análise de filmes como *Um Corpo que Cai*: se no cinema clássico de Hollywood, via de regra, era o homem quem lançava o olhar para uma mulher e daí surgia o prazer sexual, o espectador masculino aqui não tem o seu semelhante na tela para projetar seu olhar ativo erótico, mas a mulher o tem, o que quebra a sensação de onipotência do sujeito-leitor que ocupe a posição do olhar masculino, ou patriarcal. É desta forma que a personagem interpretada por Deneuve em *A Bela da Tarde* vive esse espaço de poder que não pode experimentar no matrimônio, fechada ao lar ou a espaços de convivência que lhe são “autorizados”.

É por momentos como esse que vemos a relevância da análise deste filme, e de outros que aqui expomos (em especial *Nunca aos Domingos*, o outro longa que versa sobre meretrizes), pois foge ao discurso repressor que muitas vezes limita a discussão da prostituição pelo crivo da vigilância sanitária e da criminalidade, tão somente, se sobressaindo as visões depreciativas do exercício das profissionais do sexo. No começo do segmento que nos referimos, por sinal, o filme leva à tona um debate imprescindível sobre o preconceito de prostitutas contra outras prostitutas, como na separação feita por Mme. Anais: “aqui não é lugar para amadoras, elas ficam na rua” (figura 17).

A pesquisa de Guimarães e Merchán-Hamann (2005), em consonância com a discriminação interna da classe que é falada nesse momento do filme, remonta a uma série de dilemas das garotas de programa, como a linha tênue entre o negócio e o afeto, a segregação pela idade, a ambivalência entre a liberdade e o dinheiro, de um lado, e o estigma na vida pública e privada, de outro, etc. No sentido dominante sobre o meretrício como “outro lado” necessário à manutenção de uma pretensa “pureza” da mulher nas posições de mãe e esposa, a prostituta encontra o maior custo de sua ousadia:

Uma das fortes representações sociais relacionadas à prostituição e à prostituta, no senso comum de nossa sociedade, encontra-se vinculada à imagem da mulher que está presente em um espaço marginal reservado à continência dos desejos sexuais masculinos, livrando as moças de ‘boa família’ da voraz realização das necessidades biológicas dos homens. Durante muitos anos, a tolerância da prostituição como um ‘mal necessário’ determinou a forma pela qual as prostitutas se reconheciam no campo social. A imagem predominante, nesse sentido, era aquela que a tornava a mulher que vendia seu corpo no intuito de satisfazer as luxúrias masculinas que não podiam ser realizadas no espaço da relação conjugal, ou mesmo antes do casamento (GUIMARÃES; MERCHÁN-HAMANN, op. cit., p.533).

Figura 17 – Discriminação entre profissionais do sexo em *A Bela da Tarde*

Sempre mercantilizada, algumas vezes liberta das amarras do matrimônio hermético, a prostituta é levada a um ambiente de competitividade na qual muitas vezes os direitos trabalhistas em comum desejados pelas garotas de programa como um todo são postos de lado em benefício da manutenção de um segredo que as permita fugir do isolamento social. A discrição chega de fato a ser um item de barganha vendido nas casas, além do comportamento de etiqueta, como lembra a fala de Anais na figura acima e outras linhas do roteiro de *A Bela da Tarde* (“classe não tem preço”, diz o primeiro freguês de Sèverine). Daí o esforço de ONGs e grupos como o *Davida* e o site *Beijo da Rua*, que levantam a bandeira do fim do preconceito contra as garotas de programa e busca uni-las numa causa em comum.

Há uma separação mercantil no valor das profissionais como há nas gueixas e nas prostitutas convencionais no Japão, o que parece nos dizer que o interdiscurso das prostitutas atenienses, que citamos com Engels, permanece atual e com frequência se espera dessas profissionais, sob recompensa de maior valor do programa, comportamentos que remetam à erudição. Nesse sentido, cabe marcar aqui um confronto do que aparece no filme de Buñuel e em *Nunca aos Domingos*, sendo o último uma inscrição sobre a inculcação da arte e da filosofia, que passam por cima do prazer e da alegria de viver como um rolo compressor, postura duramente criticada pelos realizadores. Sèverine, porém, não é solteira e independente como a Ilya do filme de 1960. Buñuel parece bem mais interessado, aqui, em discutir a ambigüidade que o patriarcado gerou na mulher, na mistura entre desejos e a paráfrase de uma postura do que seria o “seu lugar” como esposa. Há, contudo, uma hipocrisia que é discursivizada na medida em que a classe burguesa se permite ter seus segredos enquanto as prostitutas pobres são relegadas, nos dizeres de Mme. Anais, ao “lugar das amadoras”: a rua, seja ela aqui entendida como espaço urbano, ou discursivamente como ausente de direitos, entregue à violência longe do *glamour* das casas de prostitutas como Sèverine.

Mais uma vez em *Nunca aos Domingos*, no recorte compreendido entre **1h17m42s** a **1h20m30s**, Ilya (Lília, na tradução do DVD) revolta-se com Homer após descobrir que este estava financiando o tempo de seus estudos e ganhando dinheiro do personagem que é conhecido no filme apenas como “Sem Rosto” (no som original, Mr. No Face). Com ajuda de uma personagem coadjuvante, uma colega prostituta, Ilya desmascara a verdade sobre o homem e inicia então um “quebra-quebra” de todos os elementos que foram colocados ali por Homer que indicavam sua passagem pelo mundo da história e das ciências. A composição do plano (figura 18) no qual essa virada acontece é emblemática: ao descobrir o envelope no bolso de Homer com o dinheiro do “Sem Rosto”, vemos a mulher numa posição mais alta indagando ao homem, mostrado de costas, com a biblioteca ao fundo. É o momento da virada

de poder em *Nunca aos Domingos*, que o filme discursiviza inclusive pela tessitura gestual (Homer aparece implorando, submisso, a compreensão da mulher). Mas vai além do gestual. A tessitura do recorte também instala um lugar de poder para a mulher, em pé, como vitoriosa diante dos livros, da filosofia clássica, da tentativa de enquadrá-la, do *verbal* masculino que aprisionou o polissêmico do sujeito-mulher: os livros atrás de Homer, em pé e organizados, cedem espaço para os livros deitados e desorganizados de Ilya, que agora aparece em posição de domínio diante dele.

Imageticamente, vemos neste plano um dos momentos que melhor sintetizam a subversão que a prostituta provoca no estadunidense, que culminará na rendição deste ao hedonismo dela nos últimos minutos do filme. Estão ali os ícones que representam os sentidos em disputa, descritos com brilhantismo inclusive no gestual dos atores: ela de pé, agora em posição de autoridade; ele abaixo, de costas, inferiorizado; os dois com mãos nas cédulas bem ao meio do enquadramento; a memória oficial, institucional, a *palavra*, ao fundo, representando o espaço de memória que está sendo disputado e que logo virá ao chão por uma eufórica Ilya, após descobrir o conluio de seu professor improvisado com quem está por trás de tudo isso. Aliás, essa mostra do conflito masculino e feminino com dinheiro à mostra é uma regularidade em vários filmes que analisamos, como na tentativa de trocar dinheiro por favores sexuais em *Repulsa ao Sexo* (com a sequência do síndico, já analisada, vide figura 9) ou em diversas passagens de *A Bela da Tarde*, sobretudo as que envolvem não a recepção do dinheiro pela protagonista Séverine, mas principalmente por parte da suposta mãe e da cafetina Anais.

O tal “Mr. No Face” que surge como patrocinador revelado do embate em *Nunca aos Domingos* é uma das peças-chave do roteiro e em muito lembra o personagem Husson (M. Piccoli) no longa de Buñuel, uma espécie de representação máxima do cinismo e do patriarcado na trama. Guardadas as regularidades, vale ressaltar que no filme de Dassin, a personificação do personagem é bem mais alegórica: o “Sem Rosto” é o sistema, o capital, o detentor dos meios de produção que controla o meretrício na cidade portuária retratada no filme. Sua caracterização não-verbal, numa das únicas cenas em que ele aparece (figura 19 – nas demais ele costuma ser visto só de costas ou é apenas citado verbalmente pelos demais personagens), é bastante carregada de elementos que reforçam essa alegoria, como o terno e gravata, o chapéu de gângster e, talvez o mais importante, os óculos escuros.

Figura 18 – Ilya se revolta com a aliança Homer/Sem Rosto em *Nunca aos Domingos*

Enquanto os dois primeiros itens de sua vestimenta que listamos bancam a união da classe dominante (terno e gravata) com a máfia e o fora-da-lei (chapéu), os óculos carregam aqui a memória de “janelas da alma”, a qual, no caso do personagem, está oculta. Um fascículo da coleção ‘A ditadura militar no Brasil’, editada pela *Caros Amigos*, corrobora a memória das lentes opacas utilizadas por ditadores sul-americanos: “Nas sombras dos óculos o ditador observa tudo sem que ninguém saiba o que. Não permite saber o que lhe passa no íntimo, porque os olhos são o espelho da alma. E o que lhe vai na alma é melhor esconder” (A DITADURA, 2007, p. 261). Falando de cinema, esses óculos adquirem força adicional na provocação: se o cinema consiste num exercício *voyeur* em que vemos personagens que não sabem que estão sendo vistos, como se estivéssemos observando-os à espreita, o “Sem Rosto” se constitui numa amarga antítese dessa receita, posto que é aquele do qual nada sabemos, que não é nomeável (lembremos, com Orlandi (1990), que ver e nomear é o primeiro passo para a posse), porém que pode ver e nomear os demais, tem portanto poder sobre eles.

Dentre muitas possibilidades viáveis para interpretar esse denso personagem-alegoria, que mais que representar uma posição-sujeito parece ser a personificação do capitalismo, destacamos duas que nos soam mais interessantes para a proposta desta pesquisa, ambas relacionadas com a prostituição. Nos dois casos, *Nunca aos Domingos* mostra-se um filme à frente de seu tempo, com debates que atualmente são bastante veiculados na mídia, ganhando o filme de Dassin tons proféticos conforme muito do que foi dito (e exibido) num longa-metragem de mais de cinquenta anos vem se concretizando. A primeira, que abarca a prostituição entendida em sentido de direito das profissionais do sexo e da afronta que elas podem representar para o masculino (ainda que se subentenda tantas vezes que são subservientes a ele), acompanha a cooptação de Homer pelo Sem Rosto que se transformará na malsucedida tentativa de transformar a prostituta numa respeitável “moça direita” letrada e, portanto, distante da atividade no meretrício. Por esse viés, notamos como Ilya não está tão à venda quanto sua profissão sugere, como marcado em uma das falas do Sem Rosto em resposta a Homer (figura 19): já se tentou *comprá-la*, no sentido de que ela não despertasse a independência das demais junto ao lenocínio, mas não se obteve sucesso. Essa interpretação marca um discurso em *Nunca aos Domingos* que se mostra contrário à exploração da prostituição por terceiros, deixando o espaço do júbilo da profissão mais velha do mundo que o filme tanto retrata apenas para a relação direta das profissionais e da clientela, sem a intervenção de terceiros. Abrem-se aí possibilidades para discutir direitos civis das profissionais do sexo, da mulher que pode ser dona de seu corpo, mas com certa independência e autonomia, que em certa medida encontra o que vimos no discurso de *A Bela da Tarde*, especialmente quando este retrata as reprimendas da cafetina.

Figura 19 – O “Sem Rosto” e a dupla profecia de *Nunca aos Domingos*

O filme de Dassin, assim sendo, não cai na ingenuidade de retratar a prostituição de modo lúdico, ou como espaço de resistência da e poder da mulher, sem também enxergar a contraparte, o lenocínio, que vem sendo tratado com mais ênfase na questão dos direitos das profissionais do ramo e cada vez mais entendido como item que não exclui o comércio da carne com (mais) autonomia.

Mas é na segunda interpretação com o *Sem Rosto* que temos a dimensão do quanto o filme se tornou atual na medida em que podemos interpretá-lo como parte de um arquivo discursivo, também, sobre a Grécia e sua atual situação econômica. Neste caso, o acontecimento fala alto em nossa interpretação, na leitura que pode ser feita da narrativa entendendo prostituição num sentido mais amplo, como representativa da exploração/comercialização do prazer em geral com fins de quantificação que passam pelo crivo do capital. Num filme que versa sobre prostituição e a Grécia, com a constante tentativa de intervenção de um estadunidense para tomar as rédeas da situação, re-significar a atual crise que a nação grega atravessa possibilita que enxerguemos nessa verdadeira histeria de prazer, caixas, sons e consumo, efeitos de sentido imprevisíveis que a memória desloca numa leitura a partir da movência das condições de produção (que, afinal, também afetam a leitura e não apenas a construção do filme, ou do *arquivo*). Do alto deste início de século XXI, com a moeda européia beirando a derrocada, estando o dólar não em situação melhor e a Grécia como o Estado mais atingido pela crise⁴⁵, o sujeito-leitor é convidado a ver nas figuras personificadas em *Nunca aos Domingos* uma parábola discursiva sobre os efeitos desse colapso do neoliberalismo. Longe de significar prazer, os sons do caixa automático, que tudo quantificam, remetem ao pesadelo da memória de um consumismo desenfreado e do usufruto do capital sem pudores que parece cada vez mais um retrato borrado do Velho Continente em épocas áureas, de maior poder aquisitivo.

Neste viés interpretativo, o *Sem Rosto* parece-nos representar muito marcadamente o capital volátil sediado em *Wall Street*: o gangsterismo de seu chapéu, o figurino de alto escalão financeiro de seu terno e gravata e mais uma vez os óculos pretos que lhe tiram qualquer identidade humana e empatia encaixam-se perfeitamente nessa definição. Ironia das ironias, o *Sem Rosto* é um agente imobiliário – o mesmo setor que começou a crise em 2008, nos Estados Unidos – e trabalha através da exploração do trabalho alheio, sendo representado somente por capangas.

⁴⁵ No momento em que redigimos estas linhas, a crise é de tal dimensão que o Primeiro-Ministro grego, George Papandreou, formalizou sua renúncia. Fala-se em greves gerais e taxas de desemprego astronômicas no país.

Figura 20 - Som e imagem discursivizam quantificação do gozo em *Nunca aos Domingos*

Uma das meretrizes vítimas do lenocínio do chefão que controla os imóveis chega a compará-lo, com todas as letras, com uma prostituta (aos 1h15m30s). A outra “prostituta” a ser comentada aqui é o próprio Homer, simbolizando as ilusões do cidadão estadunidense comum que realmente acreditou ser possível progredir em seus propósitos estabelecendo uma aliança com o sistema capitalista (o Sem Rosto) para tornar o resto do mundo (Ilya) sua imagem e semelhança e tirar proveito próprio. A revolta seja de Ilya, seja de Homer com a estratégia do chefão parece bastante simbólica sobre os movimentos populares que agitam, respectivamente, a Grécia⁴⁶ e os EUA, no caso deste com o *Occupy Wall Street*.

Quase podemos dizer que *Nunca aos Domingos* daria uma bela sessão dupla com o documentário *Capitalismo: uma História de Amor*, de Michael Moore sobre a crise que se alastrou nos EUA, tamanha a convergência dos efeitos de sentido que, visto hoje, o filme de Dassin encontra na denúncia de Moore...

5.5. Até que a polissemia (n)os separe: matrimônio e família re-significados pelo acontecimento

“Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio.” – Timóteo 2:12

“Você pode muito bem amar uma pessoa e ir para cama com outra. Já aconteceu comigo.” – Leila Diniz

No recorte que exhibe parte do longo e bem engendrado ritual de sedução da Mrs. Robinson (Ane Bancroft) em *A Primeira Noite de um Homem*, entre **12m51s** a **19m37s**, temos um momento no qual a personagem conduz o alvo de seus encantos, o jovem Benjamin (Dustin Hoffman) ao quarto da filha Elaine. Em determinado instante, o diretor Nichols enquadra Ben e Mrs. Robinson nos dois cantos da tela e os itens que identificam o pertencimento do quarto à Elaine (Katherine Ross) são mostrados entre eles ao fundo (figura 21). Mais do que a antecipação de uma tragédia anunciada que provocará o embate entre mãe e filha pelo homem, o plano traz vez vários dos elementos subversivos do enredo, impensáveis no cinema de anos antes, regido pelas normas do Código Hays.

⁴⁶ Reforça essa impressão a greve que Ilya lidera com as demais meretrizes pelo menor preço do aluguel dos imóveis do Sem Rosto, já no final do filme.

Figura 21 – A mãe assume o lugar da filha em *A Primeira Noite de um Homem*

Estão ali, de uma só vez, a relação entre homem jovem e mulher de meia-idade, a iniciativa sexual da mulher sobre o homem, a idéia de maior experiência sexual da mulher em contraparte a apatia de um masculino indeciso e oscilante, a infidelidade da mulher casada e o lugar de efervescência sexual e (re)descoberta do prazer, tido como naturais para a mulher jovem mas não às mais velhas, subvertido: é a mãe quem ocupa o espaço da intimidade, do fervor juvenil de Ben, ao invés das mulheres mais novas. É sobre esses últimos itens que nos interessa mais o foco desta análise.

Com relação à infidelidade feminina, a maior ousadia do filme não é simplesmente mostrá-la no roteiro e nas imagens, mas justamente associá-la à figura da matrona supostamente resignada, da mãe de família e dona-de-casa que se revolta contra a própria condição de eterno objeto de controle masculino e toma as rédeas da busca por um amante, que surge na pessoa do filho do sócio que acaba de voltar da faculdade. Percebe-se, desta forma, que a memória e os sentidos que jogam na discursividade de *A Primeira Noite de um Homem* vão além de tecer sentidos sobre a juventude revoltada dos EUA na década de 1960 e promove uma disjuntura com o já-lá da mulher que foi jovem nos anos 40 e 50 – justamente quando operava a pleno favor o código de censura imposto pela “Legião da Decência”.

Em outras palavras, o longa de Mike Nichols insinua que as personagens interpretadas pelas estrelas de imaginário mais cândido da Era de Ouro de Hollywood, como aquelas vivida por uma Joan Crawford, ou uma Doris Day, podiam ter uma postura bem diferente longe dos vigilantes olhos masculinos. De fato, os dois exemplos que citamos são sintomáticos: Crawford era lésbica e Day uma ninfomaníaca ferrenha, ambas regiões de sentido absolutamente condenáveis segundo puritanismo de Mr. Hays e seus partidários. Não é por acaso que a postura pública das atrizes era radicalmente diversa dessas camadas subterrâneas de sua sexualidade, relegadas ao segredo do espaço privado sob pena de boicote comercial a seus filmes. A Mrs. Robinson de 1967, assim sendo, indica um interesse da própria Hollywood de sair dessa redoma fechada hermeticamente por grossa carapaça de silêncio e, de certa forma, ingenuidade no olhar sobre as velhas estrelas e as velhas representações da mulher no cinema que até pouco tempo era majoritário.

A luta das mulheres na mesma época evocava justamente essa região de sentidos que, antes de ser problematizada, precisava simplesmente ser *reconhecida* pela sociedade: “a ação dessas mulheres e de suas representantes políticas foi por leis trabalhistas de proteção contra os mais variados tipos de abuso e nivelamento de salários com os homens. Já a linha radical buscava uma revisão do papel da mulher como mãe e com relação ao prazer sexual [...]” (OLIVEIRA; ZANIRATO, 2008, p.2). Fosse a Mrs. Robinson uma mulher casada, porém

jovem e sem filhos que estivesse seduzindo Ben, e quase toda a denúncia e acidez dessas entrelinhas do filme perderiam quase todo impacto e relevância. O plano da figura 21 é enfático: a juventude e possibilidade de novos sentidos da/para a mulher comparece apenas como uma fotografia emoldurada ao fundo, estática e inofensiva, apenas um adorno e um lugar de aparências que abriga, na verdade, o desejo entre o homem que emergia então com a representação antiga da mulher.

O recorte que expomos de *A Primeira Noite de um Homem* pondera, pelo resgate do interdiscurso e o jogo com a memória do/sobre o silêncio na via do cinema (Código Hays) e da sociedade (valores cristãos, burgueses), que o desejo, a infidelidade, as fissuras que a mulher casada encontra para (se) significar diante dos bloqueios patriarcais *sempre* estiveram presentes, passando longe de ser uma novidade da juventude dos anos sessenta mostrada no filme. Pelo contrário: os personagens jovens (Ben e Elaine) falam de um lugar discursivo de admiração frente a essa descoberta, de perplexidade diante da hipocrisia que é uma espécie de cimento que assenta o AIE familiar e o casamento, hesitantes entre a reprodução do desejo pela repetição, pela manutenção desses sentidos já-estabelecidos ou a partida para algo novo e desconhecido.

Também a figura do chefe de família provedor é revista no longa, quando entra em cena o Mr. Robinson (Murray Hamilton), arquétipo do machão de meia-idade que por pouco não flagra a tentativa de sedução da esposa ao recém-graduado. O filme mais uma vez mostra sua pujança criativa em outro plano: enquanto o homem dialoga com Ben, exaltando sua virilidade juvenil e estimulando-o à procura de muitas amantes, a personagem de Bancroft aparece desfocada no *background* e aos poucos se aproxima dos dois (figura 22).

A representação dos sentidos do sujeito-homem (os dois personagens representam posições diferentes desse mesmo lugar social) entra num conflito irônico, com efeitos até cômicos, na medida em que o discurso de sexualidade ativa estimulada pelo marido desconsidera a possibilidade, para ele absurda, de uma das amantes acessíveis a Ben ser sua própria esposa. Não somente a cena de sedução que há pouco tinha antecedido esse momento, como o movimento de aproximação de Bancroft à tela e a gradual clarividência do foco sobre ela (recurso impossível, por exemplo, no teatro) imbricam esse efeito de ironia nos processos verbal e não-verbal que, de uma vez só, instalam a ingenuidade do esposo e a sanção (involuntária) deste, com o discurso do “louvor ao macho alfa”, ao fatídico consenso sobre a relação extraconjugal entre Ben e Mrs. Robinson que virá momentos depois no roteiro.

Figura 22 – Sujeito-homem e(m) sua contradição em *A Primeira Noite de um Homem*

O *heterismo* referido por Engels em *A origem da família* é aqui tratado como uma mera fachada que não necessariamente está ruindo, mas encontrava resistência há muito na luta da mulher por sua realização e prazer, ainda que à surdina: as “escapulidas” da esposa devem ser mantidas em sigilo, enquanto a consagração do gozo sexual masculino com várias parceiras é abertamente elogiado mesmo na presença da mulher. Notemos como o Mr. Robinson em momento algum interrompe seu estímulo à Ben com a aproximação da mulher, chegando até a perguntar se ela corrobora sua defesa ao júbilo sexual do garoto.

Já no segmento do filme que vai de **1h04m43s** até **1h07m16s**, quando a relação entre Ben e Mrs. Robinson já é uma constante no filme e o jovem conhece e se encanta com a moça da família, para desgosto da mãe, temos a virada narrativa de *A Primeira Noite de um Homem* que mostra o quão tênue é o vínculo que mantém a Família, enquanto AIE, coeso. Depois das ameaças feitas pela Mrs. Robinson a Ben no carro, ela decide finalmente revelar o *affair* que mantém com o pretendente da filha para dissolver o laço que os unia, cada vez mais. O segmento intertextualiza diretamente com o recorte a que nos referimos antes: Ben e Mrs. Robinson se encontram no quarto da filha, que jaz entre eles.

O recorte, notamos, joga bastante com a policromia, com os olhares das personagens uns aos outros que, com a incompletude, gera efeitos de antecipação e produz outras imagens através dos olhares que os três lançam uns aos outros (figura 23). Essa relação com a incompletude convida o sujeito-leitor do filme à reflexão sobre essa virada e imaginar os sentidos (as reações) dos personagens segundo o que ele antecipa a partir da descoberta de Elaine sobre o caso do namorado com a mãe e o apagamento de sua atividade na construção afetiva e sexual: ela é mais uma vez a foto emoldurada na parede, o adorno que “sobra” entre os verdadeiros protagonistas, uma presença apenas ornamental até no espaço de sua intimidade (o quarto; o namorado, ambos em cena), que é na verdade dominada pela mãe. É um momento no qual, para retomar a “parábola discursiva” que fizemos com *A Primeira Noite de um Homem* no capítulo 3, a polissemia se vê sufocada pela paráfrase, a mãe e toda a representação sobre o que ela significa se inscreve também naquele espaço que seria seu, a vez e a voz da mulher jovem é estrangulada pela imposição do já-sentimentado pela mulher velha, uma vitória (parcial, como veremos) da paráfrase. Significa-se aqui o olhar questionador que as mulheres lançaram para si mesmas e para seu papel na Família enquanto mães e esposas, que não foi um processo sem dor e tampouco, como vimos, sem medos, retornos e hesitações sobre o enfrentamento à memória da mulher antiga que passa, em última instância, pela crítica às suas próprias mães.

Figura 23 – Policromia marca virada narrativa de *A Primeira Noite de um Homem*

Nos momentos finais de *A Primeira Noite de um Homem*, entre **1h37m18s** até o desfecho, o conflito entre mãe e filha chega ao ápice quando o casamento de Elaine é interrompido bruscamente pelo surgimento de Ben, vestido de padre, na capela. O matrimônio da personagem, após a pressão sistemática dos familiares, se dava com outro rapaz, mas o retorno de Benjamin abalou o evento e provoca a fuga de Elaine com o jovem em pleno altar. Ressaltemos que o longa mostra essa transição *depois* da união já formalizada pelo padre, do beijo entre os recém-casados.

Como a mãe, Elaine se revoltou contra a hipocrisia e as aparências do casamento, procurando o amor e o desejo em outro homem, mesmo depois de religiosamente ligada a um esposo. Diferente da mãe, contudo, essa revolta se deu no frescor da juventude e foi às vias de fato, tornada pública e encarando, se necessário, o isolamento social como reprimenda à sua transgressão. Um momento que instala bem esse efeito é aquele em que a Mrs. Robinson se pauta na autoridade do AIE religioso, do casamento declarado pelo padre, para inferir que é *tarde demais*. A resposta da filha, porém, não fica por menos: “não para mim” (figura 32).

O não-reconhecimento do casamento passou, portanto, por uma ruptura necessária com o par Igreja-Família, com tudo o que isso implica em termos do preço a ser pago em termos de menor aceitação social e rescisão do contrato de boa convivência com familiares, amigos, sociedade como um todo. A vestimenta dos personagens auxilia na circulação desses sentidos de união não-prevista: são a noiva e o padre que lançam o lúdico no terreno do autoritário, que trancam a perseguição da moral até então vigente em seus próprios dogmas. Um dos momentos mais alegoricamente contundentes do recorte é quando Ben e Elaine, já fora da capela, trancam todos os demais dentro dela com um grande crucifixo. Não apenas o crucifixo tem um efeito discursivo relevante na construção da tecedura que eiva uma memória do acontecimento contra o discurso patriarcal/cristão, como também novamente o figurino das atrizes é contundente nesse aspecto: a mãe, vista de costas (agora ela é só a espectadora) traja um chapéu que remete a onça, à predadora que “caçou” o jovem Benjamin, ao passo que a filha (que nos gestos e no enquadramento da direção surge em posição de autoridade) aparece enquadrada no tradicional papel de “lhe cabe”, o de esposa. A tessitura do figurino entra em confronto com a dos gestuais e da posição corporal das personagens, fazendo falar sentidos de desejos físicos reprimidos (o corpo) que se triunfam sobre a ditadura das aparências (as roupas).

Figura 24 – Rompimento com o casamento em *A Primeira Noite de um Homem*

À mulher seria permitida uma busca por prazer e pela satisfação de seus impulsos somente no silêncio de uma relação extraconjugal que mantenha a fachada de um “bom casamento” que, grosso modo, não passa de uma relação de conveniência no qual o interdiscurso patriarcal da dominância masculina se perpetua e as relações de produção são garantidas pela ideologia do AIE familiar, em consonância com o matrimônio, sua base e raiz. Curiosamente, notamos aí o quanto a posição-sujeito ocupada pela mulher/esposa, como a defendida pela Mrs. Robinson, nutre consideráveis regularidades discursivas com os sentidos de prostituição que já vimos nas análises de outros filmes, só que – ironia das ironias – sem a faceta libertária sugerida nas escapulidas à tarde de Sèverine Serizy ou no intenso louvor ao hedonismo de Ilya. A mulher/esposa é, assim, uma escrava do patriarca, mesmo que só nas aparências. O próprio Engels surge como voz de aliança aos sentidos que o filme tece, que ora evocamos:

[...] o matrimônio baseia-se na posição social dos contraentes e, portanto, é sempre um matrimônio de conveniência. Também nos dois casos, esse matrimônio de conveniência se converte, com freqüência, na mais vil das prostituições, às vezes por parte de ambos os cônjuges, porém, muito mais habitualmente, por parte da mulher; esta só se diferencia da cortesã habitual pelo fato de que não aluga o seu corpo por hora, como uma assalariada, e sim que o vende de uma vez, para sempre, como uma escrava (ENGELS, 1884, p.20).

Não é em vão que se omite o nome da mãe e do pai de Elaine o filme todo: eles são apenas Mister e Mistress (Senhor e Senhora) Robinson, os sustentáculos e a memória da família monogâmica burguesa, que compartilham um sobrenome em comum, diferenciados no seio do AIE pelo sexo (há só a distinção entre o “Mr.” e a “Mrs.”), que lhes determina seus papéis de acordo com a ideologia dominante. A outra Robinson, Elaine, leva também o sobrenome, os sentidos e a memória dessa instituição, porém tem um primeiro nome, o que a torna exclusiva, passível de inscrever a polissemia onde só se supunha lugar para a repetição.

Figura 25 – Autoridade do cristianismo negada em *A Bela da Tarde*

Quando chamada por Ben por seu primeiro nome, Elaine torna-se surda a todo clamor que surge à sua volta (o diretor tira o som de imagens dos outros personagens repreendendo a noiva) até enfim devolver o berro do amado gritando, também, seu primeiro nome. Afinal, são eles Benjamin e Elaine, em suas exclusividades e no acontecimento que representam diante do poder vigente. Não são nem Mr. e Mrs. Braddock, nem Mr. Braddock e Mrs. Robinson; nega-se o sobrenome, o controle do AIE familiar, pare se discursivizar a união dos dois fora das censuras, das hipocrisias que essas instituições significam. Nesse sentido, a afronta da mãe à filha nesse instante e no ato da confissão do *affair* entre ela e Ben (figura 23) tem um quê de – na falta de termo melhor – inveja, visto que a coragem de negar a rotina e a contenção feminina que vêm com o casamento acontecem em Elaine logo no início, o que representa uma forte crítica ao que a mãe se tornou e almeja um horizonte diferente para si.

Essa discursividade da colisão intra-familiar, entre gerações, foi também regularidade discursiva no cinema dos anos sessenta. O japonês *Onibaba* (1964) é um exemplo disso, com alguns contornos bem parecidos com *A Primeira Noite de um Homem* conforme a identidade do monstro que afronta o jovem casal do longa nipônico é revelada, mas também em alguns dizeres da figura da sogra daquele filme que materializam esses sentidos de inveja, de desejo de voltar atrás e viver uma outra relação possível com o masculino e consigo mesma que, impossibilitada de se concretizar, transforma-se então em frustração e vingança.

A Bela da Tarde também inclui esse conflito de gerações, porém numa relação presente/passado sugerida na narrativa com a própria Sèverine, que ao subir as escadas que a levarão pela primeira vez ao apartamento de Madame Anais, é mostrada na infância num ligeiro *flashback* em que aparece ainda criança se negando a receber a comunhão (figura 25). Neste trecho, a garota fecha a boca para recusar a hóstia (e, via tecedura, entendemos que recusa também os valores cristãos). Entendemos que essa recusa não é qualquer na medida em que os homens aparecem em posição corporal superior, a mão da hóstia vem de cima para baixo e à mulher não coube um dizer verbal de resistência, porém coube a recusa silenciosa de não servir àqueles propósitos. Essa recusa silenciosa casa com o momento da narrativa em que essa *flashback* é exibido, ou seja, a ida de Sèverine ao meretrício à surdina, como uma muda (mas firme) resistência ao enquadramento que o matrimônio lhe provocava.

Figura 26 – Clímax de *A Primeira Noite de um Homem*

Com essa tessitura não-verbal, a memória dos sentidos da moralidade cristã que a acompanham desde menina são retomados na memória discursiva para o confronto e negação. Mesmo em *Onibaba*, algumas falas do personagem homem contém ecos de ateísmo e negação à existência de Buda, a religião dominante na terra do sol nascente. Os anos sessenta representaram, nota-se, uma disjuntura da mulher que passa ao mesmo tempo pela relação com a Igreja e com a Família, dupla de AIE de vínculos tão estreitos, ontem e hoje, como vimos em Althusser.

A FD de ruptura que todos os filmes que aqui analisamos faz falar então num movimento da mulher sobre os sentidos de si e sobre si críticos às representações que imperavam no cinema predominante até aquele momento, dentro e fora da *mainstream* hollywoodiana. *A Primeira Noite de um Homem*, por representar justamente essa produção do cinema dominante serve aqui como elo para fechar o ciclo de transgressão que foi da marginalidade ao centro das atenções na sétima arte, antecipando os direitos civis que depois viriam (alguns também no Brasil, outros somente nos EUA) do divórcio, do aborto, das informações e controle de natalidade, do maior acesso aos métodos contraceptivos, da independência profissional e financeira da mulher que abandona o posto exclusivamente do lar. Os instantes finais do longa de Nichols, com as faces de Elaine e Ben ao fundo de um ônibus que os levará para lugar nenhum, são as imagens mais emblemáticas do que não apenas *A Primeira Noite de um Homem*, mas todos os quatro filmes que analisamos nesta pesquisa traziam de iconoclastas e, por que não, de receosos: como o casal rebelde do filme, uma geração de pessoas (e cineastas) mesclava no olhar a felicidade das conquistas almejadas e a compreensível insegurança diante do que viria.

Quase cinquenta anos depois, apostamos dizer que o legado que permaneceu é o de algumas respostas e muitas perguntas; em todo caso, interrogações atrevidas, perturbadoras e intrigantes como foi – e continua sendo – o cinema e a sociedade daqueles anos. A melhor tradução para o que eles representa(ra)m vem do título original do filme de Nichols: *The Graduate* (“a graduação”), graças ao formidável aprendizado pelo qual aquelas mulheres e aqueles homens, em seus inevitáveis tapas e beijos na relação sempre tensa entre gêneros, pintavam nas telas e na vida novas significações sobre o sexo, o amor, a família, a liberdade e, mais importante, nos convidavam enquanto leitores a aprender mais sobre tudo isso com suas densas manifestações artísticas. Esta pesquisa aceitou o convite e espera, enfim, ter compreendido um pouquinho mais do saboroso enigma que reside na coragem das Elaines e dos Benjamins, de ontem e de hoje.

6. PALAVRAS FINAIS: “STEPPING OUTSIDE SHE IS FREE”

47

*Wednesday morning at five o'clock as the
day begins
Silently closing her bedroom door
Leaving the note that she hoped would
say more.⁴⁸*

Beatles

⁴⁷ Imagem com Marieta Severo, obtida no site Flickr, em outubro de 2011.

⁴⁸ Letra da música “She’s Leaving Home”, de 1967. Disponível em: <<http://letras.mus.br/the-beatles/194/>>. Acesso em: 21 out. 2011

Com essas observações finais, concluímos nossa leitura sobre o cinema subversivo, em suas tessituras e teceduras, na representação do feminino, seus dilemas, sua sensualidade e seus mistérios. É o momento de retomarmos os objetivos que situamos no capítulo introdutório e refletir sobre o que foi feito e, sem dúvidas, sem jamais cair na pretensão de julgar que esgotamos o assunto (longe disso!), especialmente quando consideramos filmes tão ricos em suas construções como *Nunca aos Domingos*, *Repulsa ao Sexo*, *A Bela da Tarde* e *A Primeira Noite de um Homem* e cineastas do calibre de Dassin, Polanski, Buñuel e Nichols.

O norte de nossa pesquisa foi a compreensão dos efeitos de sentido no discurso sobre a sensualidade feminina inscritos nos processos verbal e não-verbal em filmes dos anos sessenta, marcando especialmente o modo de o sujeito produzir sentidos e se constituir em sujeito discursivo. Acreditamos ter contribuído nesse sentido sobretudo a partir do capítulo quatro, que versa sobre a *relevância teórica* desta dissertação e a(s) materialidade(s) da significação que se inscreve(m) no cinema, até mesmo em terrenos pouquíssimos explorados pela AD francesa, como a relação entre fotografia e cinema, mostrando aí divergências nas matérias significantes do imagético; também nos efeitos de sentido que se inscrevem no som e na música. As análises feitas com os quatro longas-metragens a todo momento recuperaram essas ponderações e as considerações sobre o contexto sócio-histórico, imprescindível para um recorte tão localizado quanto o nosso *corpus*, também nos auxiliaram a tecer nossa leitura sem negligenciar as condições de produção e o que significou a movência da/na memória discursiva das novas representações sobre o feminino.

Como boas surpresas, destacamos as leituras de Althusser sobre os AIE e Engels sobre a família, contribuições não previstas quando começamos a pesquisa e que tiveram peso extraordinário nas análises. Causa perplexidade em especial a atualidade e pertinência do trabalho de Engels, que se provou de extrema valia tanto para nossas observações sobre o casamento monogâmico quanto para a prostituição. No que concerne aos conceitos da AD, enfatizamos o DA de Neckel e mais uma vez reiteramos a importância de estudar o não-verbal sobre a perspectiva do discurso, para não cair na mera leitura estrutural da semiótica ou numa releitura conteudística. Diversos momentos de nossas análises demonstraram essa junção estrutura/acontecimento, nos moldes descritos por Pêcheux, em funcionamento nos segmentos e recortes evidenciados. As tessituras e teceduras do cinematográfico nos anos sessenta foram, as duas, movediças em comparação ao cinema da Era de Ouro.

Para além dessa relevância teórica, gostaríamos também de lembrar a pertinência social da pesquisa, na medida em que ela atualiza questões levantadas nas representações da arte que

ainda são inquietantes, perturbadoras e densas como muito do que vem do período que decidimos estudar. As discussões (mais ou menos diretas) de *Nunca aos Domingos* e *A Bela da Tarde* sobre os direitos das profissionais do sexo, por exemplo, ganharam ressonância da época de lançamento dos filmes pra cá. Igualmente, a questão da sexualidade intrafamiliar sugerida em *Repulsa ao Sexo*, que vimos ter contornos autobiográficos do diretor, é ainda mais forte hoje do que em 1965. O libelo ao livre-arbítrio das mulheres e homens contra as imposições das gerações anteriores de *A Primeira Noite de um Homem*, então, parece ter abrangência quase atemporal e universal, mas leva o toque característico da geração *beat*, seja na composição dos planos e do *mise en scène*, seja na incursão de Simon & Garfunkel na trilha musical. Em todos os casos, sobretudo pela presença constante de Althusser e Engels nas análises, notamos o impacto que teve a virada cultural, moral, artística, sexual dos anos sessenta sobre o par Igreja-Família, que julgamos ainda influente e poderoso na manutenção das relações de produção até hoje, mas que ironicamente é questionado com menor convicção na cinegrafia contemporânea. Correndo o risco de soarmos nostálgicos demais, parece-nos que os filmes sobre os dilemas da mulher deste início de século XXI, ironia das ironias, são mais “caretas” que os daquele período. Será que, como constata John Lennon, o sonho acabou?

Por sinal, é na poesia cantada de outro Beatle, Paul McCartney, que encontramos uma das mais belas homenagens das Elaines Robinsons espalhadas por aí que, nos anos sessenta em diante, tem se erguido contra a opressão da ideologia ainda hoje imperativa na Família, do estigma da mulher relegada ao cativeiro de certos dogmas burgueses/cristãos que rompe com a recriminação de seu prazer, como fez nossa Leila Diniz, sob pena de isolamento profissional e social, mas com o benefício da liberdade ao sair desse redoma, pois, como lembra McCartney, *stepping outside she is free....*

Concordamos com o manifesto de Desnos (2008) e reafirmamos nossa crença que, no fim, o amor triunfará sobre os agentes da censura. É a toda mulher que faz acontecer, no amor e no sexo, abrindo silenciosamente as portas da opressão (muitas vezes, familiar) pelas quais também passam as demais, a quem dedicamos esta pesquisa e a quem dirigimos nossas esperanças. Quando menos esperamos, elas sempre nos surpreendem com sua criatividade, seu carinho e sua voluptuosidade, rompendo com os grilhões morais que buscam subjugar-las.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*A mulher é o negro do mundo. A mulher é a escrava dos escravos. Se ela tenta ser livre, tu dizes que ela não te ama. Se ela pensa, tu dizes que ela quer ser homem.*⁵⁰

⁴⁹ Pôster de *Repulsa ao Sexo*. Disponível no DVD do filme.

⁵⁰ Disponível em: < http://www.mensagenscomamor.com/frases/frases_de_mulher.htm>. Acesso em: 21 out. 2011.

John Lennon

A DITADURA militar no Brasil: a história em cima dos fatos. **Por que ditador gosta de óculos escuros?**. São Paulo: Caros Amigos Editora, 2007. v. 9. (Coleções Caros Amigos)

AGUIAR, V. T. **O verbal e o não-verbal**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

ALTHUSSER, L. Aparelhos ideológicos de Estado. In: _____. **Posições 2**. Rio de Janeiro: Graal, 1980. (Biblioteca de Ciências Sociais, 17)

ALVES, B. M.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos, 44)

ARALDI, I. S. A carapuça da discórdia: uma análise dos discursos que emanam de um gesto presidencial. **Linguagem em (Dis)curso**, v.5, n.2, Tubarão, 2005. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/02.htm>>. Acesso em: 06 ago. 2009.

AUGRAS, M. **O que é tabu**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Primeiros Passos, 223)

AUTHIER-REVUZ, J. Fala do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p.257-281.

_____. Heterogeneidade Mostrada e Heterogeneidade Constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: **Fala Múltipla** - Aspecto Retórico, Lógico, Enunciativo e Dialógico. Revue de Linguistique. Centre de Recherche De l' Université de Paris VIII. Paris, 1982.

_____. Hétérogénéité(s) énonciative(s). In: **Languages 73** (Les plans d'énonciation). Paris: Larousse, 1984. Trad. bras.: Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Cadernos de Estudos Lingüísticos 19. IEL, UNICAMP, jul./dez. 1990.

BARBOSA, P. L. N. O papel da imagem e da memória na escrita jornalística da história do tempo presente. In: GREGOLIN, M. R. (Org.). **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003. (Coleção Olhares Oblíquos)

BARRETO, R. G. Análise de Discurso: conversa com Eni Orlandi. **Teias**: Rio de Janeiro, ano 7, n. 13-14, jan/dez 2006.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, A. À margem de 'o erotismo no cinema'. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008a. p.135-141.

_____. Morte todas as tardes. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008b. p.129-134.

_____. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008c. p.121-128.

BENEDITO, M. **Que ano!**. In: REVISTA FÓRUM (1968: e o mundo mudou), São Paulo, n.62, maio 2008. ISSN: .1519-8952 p.14-16.

BERGAN, R. **Guia ilustrado Zahar cinema**. Trad.: Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERNADET, J.-C. **O que é cinema**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 9)

BOCCHI, J. C.; FURLAN, R. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, v.8, n.3, p. 445-450, 2003.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p.331-337.

CAREGNATO, R.C.A.; MUTTI, R. M. V. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto Contexto Enferm**, Florianópolis, v.15, n.4, out/dez 2006, p.679-84. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17>>. Acesso em: 11 out. 2011.

CARREIRA, A.F. Sobre a singularidade do sujeito na posição de autor. **Linguagem em (Dis)curso**, v.1, n.2, Tubarão, 2001. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/02.htm>>. Acesso em: 06 ago. 2009.

CAZARIN, E. A.; CELADA, M. T. Interdiscurso, pré-construído, discurso transversal e memória. In: III SEAD – SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 3, 2007, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/textos/discurso_transverso.pdf>. Acesso em: 07 maio 2009.

CHAUÍ, M. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CLÍNICA do consumo: fazer-se devorar, fazer-se drogar, fazer-se endividar. In: Seminário Preparatório da IX Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise da EBPMG, 9, 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <<http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/psicanalise/memoria/Eventos/Semin%C3%A1rio%20Preparat%C3%B3rio%20da%20IX%20Jornada%20da%20Escola%20Brasileira%20%E2%80%A6.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2011.

COOK, T. Fashionable nonsense or professional rebirth: postmodernism and the practice of archives. **Archivaria**, n.51, 2001.

COURTINE, J.-J. O chapéu de Clémentis – observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, F. (Org.); LEANDRO FERREIRA, M. C. (Org.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999. p. 15-22.

DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória?. In: ACHARD, P. et. al.. **Papel da Memória**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2000. p.23-37.

DELEUZE, G. Os componentes da imagem. In: _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. Cap. 9. p. 267-309.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESNOS, R. Amor e cinema. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p.325-326.

DUBOIS, J. Lexicologia e análise de enunciado. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 103-118.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad.: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma)

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. [S.l.]: [s.n.], 1884. 65 p. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_engels_origem_propriedade_privada_estado.pdf>. Acesso em: 21 out. 2011.

FERRAREZI, L. **A biblioteca escolar nas teias do discurso eletrônico**. 200 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo, 2010.

_____. **O imaginário sobre a biblioteca escolar:** sentidos em discurso. 2007. 107 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Informação e da Documentação) Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2007. 1 CD.

_____.; ROMÃO, L. M. S. Arquivo, documento e memória na concepção discursiva. **Encontros Bibli**, Florianópolis, n. 24, set./mar. 2007/2008, p.152-171. Disponível em: <<http://www.encontros-bibli.ufsc.br/regular.html>>. Acesso em: 11 out. 2008.

FERREIRA, L. M. A. Interdiscurso e memória: nas tramas dos discursos sobre a mulher. In: III SEAD – SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 3, 2007, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/memoria.pdf>. Acesso em: 07 maio 2009.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 13. ed. São Paulo: Loyola. 2006.

_____. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Trad.: Raquel Ramalhete. 20. ed. Pretrópolis: Vozes, 1987.

FUNARO, V. M. B. O. *et al* (Coords.). **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP:** documento eletrônico e impresso – Parte I (ABNT). 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009. 102 p. (Cadernos de Estudos, 9)

GALLO, S. L. Autoria: questão enunciativa ou discursiva?. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, v.1, n.2, Florianópolis, jan./jun. 2001, p.1-3.

GASPAR, N. R. (Org.); ROMÃO, L. M. S. (Org.). **Discurso e texto:** multiplicidade de sentidos na Ciência da Informação. São Carlos: EDUFSCAR, 2008. p. 189-199.

GOMES, A. M. T. O desafio da análise de discurso: os dispositivos analíticos na construção de estudos qualitativos. **Rev. Enferm. UERJ**, v.14, n.4, Rio de Janeiro, dez. 2006. Disponível em: <http://www.portalbvsenf.eerp.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-35522006000400020&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 ago. 2009.

GONÇALVES, R. R. F. A interface análise do discurso-psicanálise-determinações estruturais do sujeito. **Revista Ao Pé da Letra**, v.4, n.2, Recife, dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%204.2/Renata_Rocha--A_interface_analise_do_discurso-psicanalise-determinacoes_estruturais_do_sujeito.pdf>. Acesso em: 06 out 2011.

GREGOLIN, M.R.V. A mídia e a espetacularização da cultura. In: **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. In: _____ (org.). São Carlos: Claraluz, 2003a. (Coleção Olhares Oblíquos)

_____. O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo. In: **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. In: _____ (org.). São Carlos: Claraluz, 2003b. (Coleção Olhares Oblíquos)

GUIMARÃES, K; MERCHÁN-HAMANN, E. Comercializando fantasias: a representação social da prostituição, dilemas da profissão e a construção da cidadania. **Estudos Feministas**, v.13, n.3, Florianópolis, set./dez. 2005, p.525-544. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a04v13n3.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2011.

HENRY, P. Os fundamentos teóricos da ‘Análise Automática do Discurso’ de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. UNICAMP, Campinas. 1997.

INDURSKY, F. (Org.); LEANDRO FERREIRA, M. C. (Org.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999. (Coleção Ensaio, 12)

JOLY, M. **Introdução à análise de imagem**. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

KOSSOY, B.. **Fotografia & História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAGAZZI, S. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. **Revista Rua**, Campinas, n. 16, v. 2, Nov. 2010. Disponível em: <www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/pdf/16-2/10-16-2.pdf>. Acesso em: 25 set. 2011.

_____. **O desafio de dizer não**. Campinas: Pontes. 1988. (Linguagem/crítica)

_____. O recorte significativo na memória. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 3, 2007, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2007. Disponível em: <www.discurso.ufrgs.br/sead3/trabalhos_aceitos/o_recorte.pdf>. Acesso em: 25 set. 2011.

LEANDRO FERREIRA, M.C. A ciranda dos sentidos. In: ROMÃO, L.M.S.; GASPAR, N.R. (Orgs.). **Discurso midiático: sentidos de memória e arquivo**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008. p.13-22.

_____. (Org.). **Glossário de Termos do Discurso**. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2001. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/glossario.html>>. Acesso em: 06 out. 2011,

_____. Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **A leitura e os leitores**. Campinas: Pontes, 1998. p. 201-208.

LIMA, M. E. A. T. Análise do discurso e/ou análise de conteúdo. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v.9, n.13, p.76-88, jun. 2003. Disponível em: <http://www3.pucminas.br/imagadb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20041214095144.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2007.

LINS, J. S. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cid_sem_registro@yahoo.com.br> em 28 ago. 2011.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes, 2003.

_____. Elementos para uma história da Análise do Discurso na França. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 15-28.

MARCASSA, L. P. A origem da família, da propriedade privada e do Estado - Friedrich Engels. **Revista de Educação**, Itatiba, v. 9, 2006. Disponível em: <<http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/reduc/article/viewFile/202/200>>. Acesso em: 13 out. 2011.

MARIANI, B. S. C. Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico – a Revolução de 30. In: INDURSKY, F. (Org.); LEANDRO FERREIRA, M. C. (Org.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999. p. 102-130.

_____. **Para que(m) serve a psicanálise na imprensa, afinal?** In: Boletim do XIX Encontro Nacional da ANPOLL. Maceió: UFAL, 2004. Disponível em: <http://www.geocities.com/gt_ad/bethania.doc>. Acesso em: 06 ago 2009.

MARTINI, E. G. **A moral dos ressentidos no cinema noir: uma análise do filme A Dama de Shanghai**. 2007. 81 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) Porto Alegre, Universidade Federal do Rio grande do Sul, 2007. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/279900/A-Moral-dos-Ressentidos-no-Cinema-Noir-Uma-analise-do-filme-A-Dama-de-Shanghai>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

MARTINS, A. C. S. Linguagem, subjetividade e história: a contribuição de Michel Pêcheux para a constituição da análise do discurso. **UNIMONTES Científica**, Montes Claros, v. 6, n. 1, 2004. Disponível em: <http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n1/15_artigos_linguagem.htm>. Acesso em: 12 out. 2011.

MATHEWS, J. **The battle of Brazil**: Terry Gilliam v. Universal Pictures in the fight to the final cut. New York: Applause, 1998.

MENDONÇA FILHO, K. **As poucas imagens certas**. Crítica de dezembro de 2006. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/criticassf.cfm?CodCritica=1352>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p.101-117.

METZ, C. História/discurso: notas sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p.403-410.

MITTMANN, S. Discurso e texto: na pista de uma metodologia de análise. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/solange.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2009.

MOREIRA V.L.; SILVA, J.R.B.; ROMÃO, L.M.S. **Heterogeneidade inscrita no discurso do website Flickr**. 2010. (Revista Hipertexto)

MOREIRA E SILVA, C. L.. Memória, atualidade e possibilidade: a polêmica do discurso do referendo das armas na mídia impressa. Interdiscurso e memória: nas tramas dos discursos sobre a mulher. In: III SEAD – SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 3, 2007, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2007.

MULVEY, L. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. Cap. 6. p.123-139.

_____. **Fetishisms**. In: _____. **Fetishism and curiosity**. London: British Film Institute, 1996b. p.1-15.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 437-453.

MURGUIA, E. I. O arquivamento da memória e a memória no arquivo. In: DCI-UNESP (Org.). **Diálogos em Ciência da Informação**. São Paulo: EDUNESP, 2008. (mimeo)

MUSSALIM, F. A análise do discurso. In: MUSSALIM, F. ; BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à lingüística**: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2000. cap. 4. p. 101-142.

NAZARIO, L. O outro cinema. **Aletria** (UFMG), Belo Horizonte, v.16, jul/dez 2007, p. 94-109.

NECKEL, N. R. M. A tessitura da textualidade em “Abaporu”. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v.1, n.1, p. 145-157, maio/ago. 2007a. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewFile/686/602>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Análise de Discurso e o discurso artístico. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/nadianeckel.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Discurso artístico: o verbal e o não verbal. In: SEDEP - UNIVERSIDADE DO CONTESTADO, 10, Curitibanos. **Anais eletrônicos...** Curitibanos, 2006a. Disponível em: <<http://www.cni.unc.br/artes/overbal.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2009.

_____. **Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Florianópolis: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2004.

_____. Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL – Domínios do saber: história, instituições, práticas, 21, 2006, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2006b. Disponível em: <http://www.cni.unc.br/artes/discurso_artístico.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Tecedura e tessitura do discurso artístico da/na produção audiovisual: materialidades fronteiriças. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 3, 2007, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2007b. Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/tecedura.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. **Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual**. 128 f. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010a.

_____. Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do Discurso Artístico no audiovisual. In: CELSUL – CÍRCULO DE ESTUDOS LINGUISTICOS DO SUL, 9, 2010, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, 2010b. Disponível em: <<http://www.celsul.org.br/Encontros/09/artigos/Nadia%20Neckel.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2011.

NUNES, J. H. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível

em:<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/interpretacao/Jose_horta.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2007.

OLIVEIRA, C. F. C.; ZANIRATO, S. H. . História e cinema: um estudo sobre o retrato da nova família norte-americana nas produções cinematográficas premiadas pela Academia nas décadas de 1960 e 1970. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS UNIVERSITÁRIOS DE HISTÓRIA, 19, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Pain%E9is/Celso%20Fernando%20Claro%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento:** as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. **Discurso e leitura.** 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001a. (Coleção Passando a Limpo)

_____. **Discurso e Texto:** formação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001b.

_____. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal.** [S.l.]: [s.n.], 1993. 16 p. (Mimeo)

_____. (Org.). **Gestos de leitura:** da história no discurso. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Ler Michel Pêcheux hoje. In: PÊCHEUX, M. **Análise de Discurso:** Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011. p.11-20.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre. **Papel da memória.** Campinas: Pontes, 1999.

_____. **Segmentar ou recortar?** In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) **Linguística:** Questões e Controvérsias. Uberaba: Fiube, 1984. (Série Estudos, 10)

_____. **Terra à vista:** discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PACÍFICO, S.M.R.; ROMÃO, L.M.S. A memória e o arquivo produzindo sentidos sobre o feminino. **Em Questão**, Porto Alegre, v.12, n.1, p.73-90, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/viewFile/24/9>>. Acesso em: 25 nov. 2007.

PACÍFICO, S. M. R. **Os fios significativos da história**: leitura e intertextualidade (Dissertação de mestrado). UNESP - Araraquara, 1996.

PAULILLO, R. **A enunciação vacilante**: formas do heterogêneo no discurso de si. 273 f. Tese (Doutorado em Lingüística). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

PÊCHEUX, M. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.

_____. **Análise de Discurso**: três épocas (1983). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997a.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cad. Est. Ling.** (Campinas), v.19, jul./dez., 1990, p.7-24.

_____. Metáfora e interdiscurso. In: _____. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011a. p.151-161.

_____. **El extraño espejo del análisis de discurso**. [S.l.]: [s.n.], 2011b. (Mimeo)

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (Org.). **Gestos de leitura**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997b.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 4. ed. Campinas: Pontes, 2006.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, P. et. al.. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999.

_____. Leitura e memória: projeto de pesquisa. In: _____. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011c. p.141-150.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997c. (Coleção Repertórios)

_____.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. UNICAMP, Campinas. 1997.

PEDRO, A.; SOUZA LIMA, L. O Estado moderno e a família. In: _____. História sempre presente. São Paulo: FDT, 2010. Cap. 18. (Coleção História Sempre Presente, v.2)

PIRES, V. L. Questões sobre identidade e diferença: tensão entre o mesmo e o outro. **Cad. Fragmentum**, Santa Maria (RS), n.2, 2002, p.1-30. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/corpus/public/frag03.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2011.

PRADO, D. **O que é família**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos, 50)

QUEIROZ, E. K. R. **(N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia**. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008

REAME, C. M.; SILVA, J. R. B.; ROMÃO, L. M. S. Sentidos de memória: considerações sobre o discurso na obra 1984. **Espéculo** (Madrid), v. 41, p. 1-12, 2009. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/1984memo.html>>. Acesso em: 04 ago. 2007.

REVISTA FÓRUM (1968: e o mundo mudou), São Paulo, n.62, maio 2008. ISSN: .1519-8952 p.14-16.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROCHA, D.; DEUSDARÁ, B. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **ALEA**, v.7, n.2, jul./dez. 2005. p. 305-322. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a10v7n2.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2007.

ROMÃO, L. M. S.; PACÍFICO, S. M. R. Da notícia ao discurso jornalístico: a tentativa de silenciar a heterogeneidade. **Verso & Reverso**, São Leopoldo, v. 44, 2006. Disponível em: <<http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=8&s=9&a=71>>. Acesso em: 06 maio 2009.

ROMÃO, L. M. S. Sousa (Org.); GASPAR, N. T. (Org.). **Discurso midiático: sentidos de memória e arquivo**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2008. 296 p.

_____. **Exposição do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso**. ISBN: 978-85-7993-077-5. São Carlos: Pedro & João, 2011. 236 p.

_____. Fazenda Modelo: a propósito da memória e da historicidade. **Matraga**, Rio de

Janeiro, v.14, n.20, jan./jun. 2007, p. 38-56.

_____.; PACÍFICO, S. M. R.. **Leituras em discurso: a literatura infantil na sala de aula.** ISBN: 978-85-60586-09-7. Ribeirão Preto: Alfabeta, 2010. 136 p.

_____. O jogo da memória e a atualização de sentidos no discurso jornalístico. **Revista Letras**, Campinas, v.5, n.2, 2006.

_____. **O litígio discursivo materializado no MST: a ferida aberta na nação.** 310 f. Tese (Doutorado em Psicologia). Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. No (abril) vermelho: sentidos de resistência e silenciamento. **Revista Graphos**, Revista de Pós-Graduação em Letras, UFPB, v. 6, número 1-2. p. 9-16, 2004.

_____. (Org.); GALLI, F. C. S. (Org.). **Rede eletrônica: sentidos e(m) movimento.** Pedro e João Editores, 2011. 164 p.

SALES, C. F.; LANA, P. P. A. Repulsa ao sexo: quando o excesso pulsional impede a operação de recalçamento. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL, 4, 2010, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba, 2010. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/material/congresso2010/mesas_redondas/MR12-Camila-Ferreira-Sales-e-Paula-Paim-de-Almeida-Lana.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2011.

SILVA, A. C.; SILVA, A. M. S. Crime, álcool e censura no cinema norte americano. In: CELACOM – COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO, 13, 2009, Marília. **Anais eletrônicos...** Marília, 2005. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Andre_Crime.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2011.

SILVA, C. L. M. Memória, atualidade e possibilidade: a polêmica do discurso do referendo das armas na mídia impressa. In: III SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2007, Porto Alegre. **Anais.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SILVA, J. M. **A contribuição epistemológica da Análise do Discurso para o ensino da geografia.** [S.l.]: [s.n.], 2009. Disponível em: <egal2009.easyplanners.info/area03/3319_Medeiros_Silva_Jeane.doc>. Acesso em 19 out. 2011.

SILVA, J. R. B. **Informação em (dis)curso: inscrição de sentidos em Brazil, o filme.** 2009. 163 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Informação e da Documentação) Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2009. 1 CD.

_____.; ROMÃO, L. M. S. **O funcionamento discursivo das legendas do jornal Brasil de Fato**. 2009. (artigo da Matraga)

_____.; ROMÃO, L. M. S.; PACÍFICO, S. M. R. À meia luz, sentidos de fotografia e fotógrafo no cinema. **Linguagem**, v. 5, p. 1-29, 2009.

SIQUEIRA, V. H. F. Sexualidade e gênero: mediações do cinema na construção de identidades. In: ANPED, 27, 2004, Caxambu. **Anais eletrônicos...** Caxambu, 2004. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/27/ge23/t2313.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2009.

SOARES, A. S. F. **A homossexualidade e a AIDS no imaginário de revistas semanais (1985-1990)**. Tese (Doutorado em Lingüística). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, T. C. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Ciberlegenda**, n.6, 2001a. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania3>. Acesso em: 06 jun. 2007.

_____. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. **Ciberlegenda**, n. 1, 1998. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania1>. Acesso em: 10 abr. 2009. 10 p.

_____. Discurso e cinema: uma análise de LIMITE. **Ciberlegenda**, n. 4, 2001b. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania2>. Acesso em: 10 abr. 2009. 18 p.

TEIXEIRA, I. A. C. (Org.); LOPES, J. S. M (Org.). **A mulher vai ao cinema**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VANOYE, F. A expressão verbal e suas relações com outros meios de expressão. In: _____. **Usos da linguagem**. 12. ed. São Paulo: VIEIRA Fontes, 2003. cap. 4, p. 237-262.

VIEIRA, I. M. **Sentidos sobre o bibliotecário**: a imagem do profissional no ciberespaço. 2008. 119 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Informação e da Documentação) Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2008. 1 CD.

XAVIER, I. (Org.). **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZANDWAIS, A. **Perspectivas da análise do discurso fundada por Michel Pêcheux na**

França: uma retomada de percurso. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009. (Série Cogitare)

ZEN, T. M. C. **A construção do sujeito-leitor na crônica fotográfica.** 2007. 129 f. Tese (Doutorado em Linguística) Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*Ou a mulher é fria ou morde. Sem dentada não há amor possível.*⁵²

Nelson Rodrigues

⁵¹ Imagem com Sharon Tate e Roman Polanski. Disponível em:
<<http://pleasurephoto.files.wordpress.com/2012/04/david-bailey-1969-roman-polanski-sharon-tate.jpg>>.
Acesso em: 20 jun. 2012.

⁵² Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frases_dia_da_mulher/6>. Acesso em: 21 out. 2011.

...E O VENTO LEVOU. Direção: Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. Intérpretes: Vivien Leigh; Clark Gable; Olivia de Havilland e outros. Música: Max Steiner. Produção: Selznick International Pictures. Título original: Gone with the Wind. 238 min. Lançado em 1939.

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester e outros. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: 2001: A Space Odyssey. 141 min. Lançado em 1968.

2010: O ANO EM QUE FAREMOS CONTATO. Direção: Peter Hyams. Intérpretes: Roy Scheider; John Lithgow; Helen Mirren e outros. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: 2010: A Space Odyssey. 116 min. Lançado em 1984.

A BELA DA TARDE. Direção: Luis Buñuel. Intérpretes: Catherine Deneuve; Jean Sorel; Michel Piccoli; Geneviève Page; Pierre Clémenti e outros. Duração: 101 min. Produção: Robert et Raymond Hakim. Título original: Belle de Jour. Lançado em 1967.

A BATALHA DE ARGEL. Direção: Gillo Pontecorvo. Intérpretes: Brahim Hadjadj; Jean Martin; Yacef Saadi e outros. Produção: Igor Film. Título original: La Battaglia di Algeri. 121 min. Lançado em 1966.

A DOCE VIDA. Direção: Federico Fellini. Intérpretes: Marcello Mastroiani; Anita Ekberg; Anouk Aimée e outros. Música: Nino Rota. Produção: Rima Film. Título original: La Dolce Vita. 174 min. Lançado em 1960.

A MORTE E A DONZELA. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Sigourney Weaver; Ben Kingsley; Stuart Wilson e outros. Produção: Fine Line Features. Título original: Death and the Maiden. 103 min. Lançado em 1994.

A MULHER DE AREIA. Direção: Hiroshi Teshigahara. Intérpretes: Eiji Okada; Kyôko Kishida; Hiroko Itô e outros. Produção: Toho Film (Eiga) Co. Ltd. Título original: Suna no Onna. 123 min. Lançado em 1964.

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM. Direção: Mike Nichols. Intérpretes: Dustin Hoffman; Anne Bancroft; Katharine Ross; Murray Hamilton e outros. Música: Dave Grusin. Duração: 105 min. Produção: Embassy Pictures Corporation. Título original: The Graduate. Lançado em 1967.

ACROSS THE UNIVERSE. Direção: Julie Taymor. Intérpretes: Evan Rachel Wood; Jim Sturgess; Joe Anderson e outros. Produção: Revolution Studios. Título original: Across the Universe. 133 min. Lançado em 2007.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Intérpretes: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss; Joe

Pantoliano e outros. Produção: Newmarket Capital Group. Título original: Memento. 113 min. Lançado em 2000.

BLOWUP – DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni. Intérpretes: David Hemmings; Vanessa Redgrave; Gillian Hills e outros. Produção: Bridge Films. Título original: Blowup. 111 min. Lançado em 1966.

BRAZIL – O FILME. Direção: Terry Gilliam. Intérpretes: Jonathan Pryce; Kim Greist; Robert DeNiro; Ian Holm; Bob Hoskins; Peter Vaughan; Michael Palin e outros. Música: Michael Kamen. Produção: Embassy International Pictures. Distribuído pela 20th Century Fox. Título original: Brazil. 1 DVD (142 min). Lançado em 1985.

BRUNA SURFISTINHA. Direção: Marcus Baldini. Intérpretes: Deborah Secco; Cássio Gabus Mendes; Drica Moraes e outros. Produção: Damasco Filmes. Título original: Bruna Surfistinha. 109 min. Lançado em 2011.

BRUTALIDADE. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Burt Lancaster; Hume Cronyn; Charles Bickford e outros. Produção: Mark Hellinger Productions. Título original: Brute Force. 98 min. Lançado em 1947.

BUSCA FRENÉTICA. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Harrison Ford; Betty Buckley; Emmanuelle Seigner e outros. Música: Ennio Morricone. Produção: Warner Bros. Pictures. Título original: Frantic. 120 min. Lançado em 1988.

BUTCH CASSIDY. Direção: George Roy Hill. Intérpretes: Paul Newman; Robert Redford; Katharine Ross e outros. Produção: Campanile Productions. Título original: Butch Cassidy and the Sundance Kid. 110 min. Lançado em 1969.

CAPITALISMO: UMA HISTÓRIA DE AMOR. Direção: Michael Moore. Intérpretes: Michael Moore; John McCain; Sarah Palin e outros. Roteiro: Michael Moore. Produção: Overture Films. Título original: Capitalism: A Love Story. 127 min. Lançado em 2009.

CASAMENTO OU LUXO?. Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: Edna Purviance; Adolphe Menjou; Carl Miller e outros. Produção: Charles Chaplin Productions. Título original: A Woman of Paris: A Drama of Fate. 78 min. Lançado em 1923.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Jack Nicholson; Faye Dunaway; John Huston; Perry Lopez e outros. Roteiro: Robert Towne. Música: Jerry Goldsmith. Produção: Paramount Pictures. Título original: Chinatown. 130 min. Lançado em 1974.

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore e outros. Música: Bernard Herrmann. Produção: Mercury Productions. Título original: Citizen Kane. 119 min. Lançado em 1941.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Alexandre Rodrigues; Leandro Firmino; Seu Jorge e outros. Produção: O2 Filmes. Título original: Cidade de Deus. 130 min. Lançado em 2002.

CIDADE NUA. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Barry Fitzgerald; Howard Duff; Dorothy Hart e outros. Produção: Hellinger Productions. Título original: The Naked City. 96 min. Lançado em 1948.

CLOSER – PERTO DEMAIS. Direção: Mike Nichols. Intérpretes: Julia Roberts; Jude Law; Natalie Portman; Clive Owen e outros. Produção: Columbia Pictures. Título original: Closer. 104 min. Lançado em 2004.

DISQUE BUTTERFIELD 8. Direção: Daniel Mann. Intérpretes: Elizabeth Taylor; Laurence Harvey; Eddie Fisher e outros. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: Butterfield 8. 109 min. Lançado em 1960.

GUERRA NAS ESTRELAS. Direção: George Lucas. Intérpretes: Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher; Alec Guinness e outros. Produção: Lucasfilm. Título original: Star Wars. 121 min. Lançado em 1977.

HAIR. Direção: Milos Forman. Intérpretes: John Savage; Treat Williams; Beverly D'Angelo e outros. Produção: CIP Filmproduktion GmbH. Título original: Hair. 121 min. Lançado em 1979.

IDADE DA INOCÊNCIA. Direção: François Truffaut. Intérpretes: Nicole Félix; Chantal Mercier; Jean-François Stévenin e outros. Produção: Les Films du Carrosse. Título original: L'argent de Poche. 104 min. Lançado em 1976.

JOGOS DO PODER. Direção: Mike Nichols. Intérpretes: Tom Hanks; Julia Roberts; Philip Seymour Hoffman e outros. Produção: Universal Pictures. Título original: Charlie Wilson's War. 102 min. Lançado em 2007.

KIN-DZA-DZA. Direção: Georgi Daneliya. Intérpretes: Stanislav Lyubshin; Levan Gabriadze; Yury Yakovlev; Yevgeny Leonov e outros. Produção: Mosfilm. Título original: Kin-Dza-Dza. 135 min. Lançado em 1986.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Intérpretes: Davos Hanich; Hélène Chatelain; Jacques Ledoux e outros. Produção: Argos Films. Título original: La Jetée. 28 min. Lançado em 1962.

LE GROS ET LE MAIGRE. Direção: Roman Polanski. Duração: 15 min. Produção: A.P.E.C. Lançado em 1961.

LE MÉLOMANE. Direção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès e outros. Produção: Georges Méliès. Título original: Le mélomane. 3 min. Lançado em 1903.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Intérpretes: Olga Breno; Tatiana Rey; Raul Schnoor e outros. Produção: Cinédia. Título original: Limite. 114 min. Lançado em 1931.

LOBO. Direção: Mike Nichols. Intérpretes: Jack Nicholson; Michelle Pfeiffer; James Spader e outros. Produção: Columbia Pictures Corporation. Título original: Wolf. 125 min. Lançado em 1994.

LOS ANGELES – CIDADE PROIBIDA. Direção: Curtis Hanson. Intérpretes: Kevin Spacey; Russell Crowe; Guy Pearce; Kim Basinger; Danny DeVito; James Cromwell e outros. Música: Jerry Goldsmith. Produção: Regency Enterprises. Título original: L.A. Confidential. 138 min. Lançado em 1997.

LUA DE FEL. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Hugh Grant; Kristin Scott Thomas; Emmanuelle Seigner; Peter Coyote e outros. Música: Vangelis. Produção: Canal+. Título original: Bitter Moon. 139 min. Lançado em 1992.

MACBETH. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Jon Finch; Francesca Annis; Martin Shaw e outros. Produção: Caliban Films. Título original: The Tragedy of Macbeth. 140 min. Lançado em 1971.

MEIA-NOITE EM PARIS. Direção: Woody Allen. Intérpretes: Owen Wilson; Rachel McAdams; Kathy Bates e outros. Produção: Gravier Productions. Título original: Midnight in Paris. 94 min. Lançado em 2011.

MERCADO DE LADRÕES. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Richard Conte; Valentina Cortese; Lee J. Cobb e outros. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation. Título original: Thieves' Highway. 94 min. Lançado em 1949.

NUNCA AOS DOMINGOS. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Melina Mercouri; Jules Dassin; Giorgos Foundas; Titos Vandis e outros. Música: Manos Hatzidakis. Duração: 91 min. Produção: Lopert Pictures Corporation. Título original: Pote tin Kyriaki. Lançado em 1960.

O ANJO EXTERMINADOR. Direção: Luis Buñuel. Intérpretes: Silvia Pinal; Jacqueline Andere; Enrique Rambal e outros. Produção: Producciones Gustavo Alatríste. Título original: El Ángel Exterminador. 95 min. Lançado em 1962.

O BEBÊ DE ROSEMARY. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Mia Farrow; John Cassavetes; Ruth Gordon; Sidney Blackmer; Maurice Evans; Ralph Bellamy e outros. Produção: William Castle Productions. Título original: Rosemary's Baby. 136 min. Lançado em 1968.

O HOMEM DO BRAÇO DE OURO. Direção: Otto Preminger. Intérpretes: Frank Sinatra; Eleanor Parker; Kim Novak e outros. Produção: Otto Preminger Films. Título original: The Man with the Golden Arm. 119 min. Lançado em 1955.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish; Mae Marsh; Henry B. Walthall e outros. Produção: David W. Griffith Corp.. Título original: The Birth of a Nation. 190 min. Lançado em 1915.

O PIANISTA. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Adrien Brody; Thomas Kretschmann; Frank Finlay e outros. Produção: R.P. Productions. Título original: The Pianist. 150 min. Lançado em 2002.

O QUARTO PODER. Direção: Costa-Gavras. Intérpretes: John Travolta; Dustin Hoffman; Mia Kirshner; Alan Alda e outros. Produção: Arnold Kopelson. Título original: Mad City. 115 min. Lançado em 1997.

O ULTIMO PORTAL. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Johnny Depp; Frank Langella; Lena Olin e outros. Produção: Artisan Entertainment. Título original: The Ninth Gate. 133 min. Lançado em 1999.

ONIBABA – A MULHER DEMÔNIO. Direção: Kaneto Shindô. Intérpretes: Nobuko Otowa; Jitsuko Yoshimura; Kei Satô e outros. Produção: Kindai Eiga Kyokai. Título original: Onibaba. 103 min. Lançado em 1964.

OS 12 MACACOS. Direção: Terry Gilliam. Intérpretes: Bruce Willis; Brad Pitt; Madeleine Stowe e outros. Produção: Universal Pictures. Título original: Twelve Monkeys. 129 min. Lançado em 1995.

OS INCOMPREENSÍVEIS. Direção: François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre Laud; Claire Maurier; Albert Rmy; Guy Decomble e outros. Produo: Les Films du Carrosse. Ttulo original: Les Quatre Cents Coups. 99 min. Lanado em 1959.

PARIS, TEXAS. Direo: Wim Wenders. Intrpretes: Harry Dean Stanton; Dean Stockwell; Nastassja Kinski e outros. Produo: Road Movies Filmproduktion. Ttulo original: Paris, Texas. 147 min. Lanado em 1984.

PSICOSE. Direo: Alfred Hitchcock. Intrpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles e outros. Msica: Bernard Herrmann. Produo: Shamley Productions. Ttulo original: Psycho. 109 min. Lanado em 1960.

QUEM TEM MEDO DE VIRGNIA WOLF?. Direo: Mike Nichols. Intrpretes: Elizabeth Taylor; Richard Burton; George Segal; Sandy Dennis e outros. Produo: Warner Bros. Pictures. Ttulo original: Who's Afraid of Virginia Woolf?. 131 min. Lanado em 1966.

REDE DE INTRIGAS. Direção: Sidney Lumet. Intérpretes: Faye Dunaway; William Holden; Peter Finch; Robert Duvall; Ned Beatty e outros. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: Network. 121 min. Lançado em 1976.

REPAS DE BÉBÉ. Direção: Louis Lumière. Intérpretes: Auguste Lumière; Mrs. Lumière; Andrée Lumière e outros. Produção: Lumière. Título original: Repas de bébé. 1 min. Lançado em 1895.

REPULSA AO SEXO. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Catherine Deneuve; Ian Hendry; John Fraser; Yvonne Furneaux e outros. Música: Chico Hamilton. Duração: 105 min. Produção: Compton Films. Título original: Repulsion. Lançado em 1965.

RIFIFI. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Jean Servais; Carl Möhner; Robert Manuel e outros. Produção: Pathé Consortium Cinéma. Título original: Du rififi chez les hommes. 122 min. Lançado em 1955.

ROMAN POLANSKI: Procurado e Desejado. Direção: Marina Zenovich. Duração: 100 min. Produção: British Broadcasting Corporation (BBC). Título original: Roman Polanski: Wanted and Desired. Lançado em 2008.

ROZBIJEMY ZABAWE. Direção: Roman Polanski. Duração: 8 min. Produção: independente. Lançado em 1957.

SEM DESTINO. Direção: Dennis Hopper. Intérpretes: Peter Fonda; Dennis Hopper; Jack Nicholson e outros. Produção: Columbia Pictures Corporation. Título original: Easy Rider. 95 min. Lançado em 1969.

SEMPRE BELA. Direção: Manoel de Oliveira. Intérpretes: Michel Piccoli; Bulle Ogier e outros. Produção: Filbox Produções. Título original: Belle Toujours. 68 min. Lançado em 2006.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. Intérpretes: Donatas Banionis; Natalya Bondarchuk; Jüri Järvete e outros. Produção: Creative Unit of Writers & Cinema Workers. Título original: Solyaris. 165 min. Lançado em 1972.

SOMBRAS DO MAL. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Richard Widmark; Gene Tierney; Googie Withers e outros. Produção: Twentieth Century-Fox Productions. Título original: Night and the City. 101 min. Lançado em 1950.

TESS – UMA LIÇÃO DE VIDA. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Nastassja Kinski; Peter Firth; Leigh Lawson e outros. Música: Philippe Sarde. Produção: Renn Productions. Título original: Tess. 186 min. Lançado em 1979.

THELMA & LOUISE. Direção: Ridley Scott. Intérpretes: Susan Sarandon; Geena Davis; Harvey Keitel e outros. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Título original: Thelma & Louise. 129 min. Lançado em 1991.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Intérpretes: Roy Scheider; Richard Dreyfuss; Robert Shaw; Lorraine Gary; Murray Hamilton e outros. Produção: Zanuck/Brown Productions; Universal Pictures. Título original: Jaws. 125 min. Lançado em 1975.

UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel. Intérpretes: Simone Mareuil; Pierre Batcheff e outros. Título original: Un Chien Andalou. 16 min. Lançado em 1929.

UM CORPO QUE CAI. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; Kim Novak; Barbara Bel Geddes e outros. Música: Bernard Herrmann. Produção: Alfred J. Hitchcock Productions. Título original: Vertigo. 128 min. Lançado em 1958.

UM TIRO NA NOITE. Direção: Brian De Palma. Intérpretes: John Travolta; Nacy Allen; John Lithgow e outros. Música: Pino Donaggio. Produção: Cinema 77. Título original: Blow Out. 108 min. Lançado em 1981.

UMA SECRETÁRIA DE FUTURO. Direção: Mike Nichols. Intérpretes: Harrison Ford; Sigourney Weaver; Melanie Griffith e outros. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation. Título original: Working Girl. 113 min. Lançado em 1988.

VIRIDIANA. Direção: Luis Buñuel. Intérpretes: Silvia Pinal; Fernando Rey; Francisco Rabal e outros. Produção: Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI). Título original: Viridiana. 90 min. Lançado em 1961.

ANEXOS

53

*As mulheres constituem a metade mais bela do mundo.*⁵⁴

Jean-Jacques Rousseau

⁵³ Imagem com Melina Mercouri e Jules Dassin. Disponível em: <<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/melina-mercouri-and-jules-dassin-1966-news-photo/56234204>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.sitequente.com/frases/mulher.html>>. Acesso em: 21 out. 2011.

Anexo 1 – Elenco de *Nunca aos Domingos*

Ator	Personagem
Melina Mercouri	Ilya
Jules Dassin	Homer Thrace
Giorgos Foundas	Tonio
Titos Vandis	Jorgo
Mitsos Ligizos	O capitão
Despo Diamantidou	Despo
Dimos Starenios	Poubelle
Dimitris Papamichael	Um marinheiro
Alexis Solomos	Noface
Thanasis Vengos	(não mencionado)
Faidon Georgitsis	Um marinheiro
Nikos Fermas	Waiter
Artemis Matsas	(não mencionado)
Koula Agagiotou	(não mencionado)
Panos Karavousanos	(não mencionado)
Giorgos Foras	(não mencionado)
Aleka Katselli	(não mencionado)
Giorgos Tzortzis	(não mencionado)
Giannis Fermis	(não mencionado)
Stefanos Skopelitis	(não mencionado)
Popi Gika	(não mencionado)
Kostas Doukas	(não mencionado)
Hristoforos Zikas	(não mencionado)
Soula Kyriakidou	(não mencionado)
Kostas Nikoloudis	(não mencionado)
Nikos Tsachiridis	(não mencionado)

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 2 – Créditos de *Nunca aos Domingos*

Responsável	Função
Jules Dassin	Diretor
Jules Dassin	Produtor
Vassily Lambiris	Produtor associado
Jules Dassin	Roteirista
Jacques Natteau	Diretor de fotografia
Roger Dwyre	Editor
Manos Hatzidakis	Compositor da música original
Theoni V. Aldredge	Figurista
Malvina Tsougiopoulou	Maquiagem e penteado
Anna Arman	Maquiagem e penteado
Alekos Tzonis	Diretor de arte

DURAÇÃO DO FILME: 91 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 3 – Elenco de *Repulsa ao Sexo*

Ator	Personagem
Catherine Deneuve	Carole
Ian Hendry	Michael
John Fraser	Colin
Yvonne Furneaux	Helen
Patrick Wymark	Proprietário
Renee Houston	Miss Balch
Valerie Taylor	Madame Denise
James Villiers	John
Helen Fraser	Bridget
Hugh Fatcher	Reggie
Monica Merlin	Sra. Rendlesham
Imogen Graham	Manicure
Mike Pratt	Operário
Maxwell Craig	Operário
Roman Polanski	Jogador com a colher

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 4 – Créditos de *Repulsa ao Sexo*

Responsável	Função
Roman Polanski	Diretor
Gene Gutowski	Produtor
Robert Sterne	Produtor associado
Sam Waynberg	Produtor associado
Michael Klinger	Produtor associado
Tony Tenser	Produtor associado
Roman Polanski	Roteirista
Gérard Brach	Roteirista
David Stone	Roteirista (adaptação)
Gilbert Taylor	Diretor de fotografia
Alastair McIntyre	Editor
Chico Hamilton	Compositor da música original
Ted Sturgis	Assistente do diretor
Tom Smith	Maquiagem
Gladys Leakey	Penteado
Seamus Flannery	Diretor de arte

DURAÇÃO DO FILME: 105 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 5 – Elenco de *A Bela da Tarde*

Ator	Personagem
Catherine Deneuve	Séverine Serizy/Bela da Tarde
Jean Sorel	Pierre Serizy
Michel Piccoli	Henri Husson
Geneviève Page	Madame Anaïs
Pierre Clémenti	Marcel
Françoise Fabian	Charlotte
Macha Méril	Renee
Muni	Pallas
Maria Latour	Mathilde
Claude Cervai	(não mencionado)
Michel Charrel	Lacaio
Iska Khan	Cliente asiático
Bernard Musson	Majordomo
Marcel Charvey	Prof. Henri
François Maistre	Estandarte
Francisco Rabal	Hyppolite
Georges Marchal	Duke
Francis Blanche	Senhor Adolphe
Adélaïde Blasquez	Empregada
Dominique Dandrieux	Severine como criança
D. De Roseville	Cocheiro
Marc Eyraud	Homem do bar
Bernard Fresson	Le grele
Pierre Marcay	Intern
Brigitte Parmentier	Severine criança
Luis Buñuel	Homem no café – à esquerda de Duke

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 6 – Créditos de *A Bela da Tarde*

Responsável	Função
Luis Buñuel	Diretor
Raymond Hakim	Produtor
Robert Hakim	Produtor
Luis Buñuel	Roteirista
Jean-Claude Carrière	Roteirista
Joseph Kessel	Baseado na novela de
Sacha Vierny	Diretor de fotografia
Louissette Hautecoeur	Editor
Robert Clavel	Design de produção
Jacques Fraenkel	Assistente do diretor
Pierre Lary	Assistente do diretor
Robert Clavel	Decoração do Set
Hélène Nourry	Figurinista
Janine Jarreau	Maquiagem
Simone Knapp	Penteado

DURAÇÃO DO FILME: 101 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 7 – Elenco de *A Primeira Noite de um Homem*

Ator	Personagem
Anne Bancroft	Sra. Robinson
Dustin Hoffman	Ben Braddock
Katharine Ross	Elaine Robinson
William Daniels	Sr. Braddock
Murray Hamilton	Sr. Robinson
Elizabeth Wilson	Sra. Braddock
Buck Henry	Balconista
Brian Avery	Carl Smith
Walter Brooke	Sr. McGuire
Norman Fell	Sr. McCleery
Alice Ghostley	Sra. Singleman
Marion Lorne	Miss DeWitte
Eddra Gale	Mulher no ônibus
Buddy Douglas	Homem no lobby do hotel
Richard Dreyfuss	Residente da pensão
Mike Farrell	Homem no lobby do hotel
Elisabeth Fraser	Mulher
Donald F. Glut	Estudante
Harry Holcombe	Ministro
Jonathan Hole	Sr. Singleman
Elaine May	Garota com a carta para Benjamin
Lainie Miller	Stripper da boate
Ben Murphy	Estudante se barbeando
Noam Pitlik	Funcionário do posto de gasolina
Kevin Tighe	Extra
David Westberg	Valet Parker

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 8 – Créditos de *A Primeira Noite de um Homem*

Responsável	Função
Mike Nichols	Diretor
Lawrence Turman	Produtor
Joseph E. Levine	Produtor executivo
Calder Willingham	Roteirista
Buck Henry	Roteirista
Charles Webb	Baseado na novela de
Robert Surtees	Diretor de fotografia
Sam O'Steen	Editor
Simon & Garfunkel	Música
Richard Sylbert	Design de produção
George R. Nelson	Decoração do Set
Patricia Zipprodt	Figurinista
Harry Maret	Maquiagem
Sydney Guilaroff	Penteado
Sherry Wilson	Penteado

DURAÇÃO DO FILME: 106 MINUTOS

Fonte: Internet Movie DataBase (2011)

Anexo 9 – E-mail com autorização (Comitê de Ética)

Prezado Jonathan,
Então não há com o que se preocupar. Sem recrutamento de sujeitos ou coleta de dados e informações de sujeitos, não há necessidade de apreciação por Comitê de Ética.

Atenciosamente,

Juliana S. Lins
CEP - FFCLRP - USP
tel. 3602.4681

From: Jonathan Silva
Sent: Saturday, August 27, 2011 5:13 PM
To: julins@ffclrp.usp.br
Subject: Re: Comitê de Ética - dúvidas

Prezada;

Só análise dos filmes. Sem entrevistas, sem coleta de opiniões pessoalmente, sem emails, nem nada desse gênero. Neste caso, como fica?

Att

Jonathan Raphael Bertassi da Silva
FFCLRP/USP

De: Juliana Silva Lins <julins@ffclrp.usp.br>
Para: Jonathan Silva <cid_sem_registro@yahoo.com.br>
Enviadas: Sexta-feira, 26 de Agosto de 2011 14:56
Assunto: Re: Comitê de Ética - dúvidas

Prezado Jonathan,

Para poder responder com mais segurança, preciso de mais informações sobre a sua pesquisa. Você recrutou sujeitos, fez entrevistas, colheu dados, informações ou opiniões de pessoas por e-mail, pessoalmente, ou sua pesquisa se restringiu à análise dos filmes?

Atenciosamente,

Juliana Lins
CEP - FFCLRP - USP
tel. 3602.4681

----- Original Message -----
From: Jonathan Silva <cid_sem_registro@yahoo.com.br>
Reply-To: Jonathan Silva <cid_sem_registro@yahoo.com.br>
Date: Fri, 26 Aug 2011 02:08:32 -0700 (PDT)

>Prezada;

>

>Recentemente uma colega minha (Vivian Lemes) entrou em contato com a sra para tirar dúvidas sobre a submissão do projeto de pesquisa de Mestrado para a comissão de ética. Eu trabalho no mesmo programa que ela, porém pesquiso filmes - todos dos anos sessenta. Preciso me preocupar com aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos ou não há necessidade de submeter meu projeto?

>

>Grato.