



EDUARDO ALVES RODRIGUES

**SENTIDO-SUJEITO-ESPAÇO:
(DES)LIMITES DA ESPACIALIDADE
EM *CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS***

**CAMPINAS, SP
2014**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM



EDUARDO ALVES RODRIGUES

**SENTIDO-SUJEITO-ESPAÇO:
(DES)LIMITES DA ESPACIALIDADE
EM *CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS***

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

Orientador: Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida por Eduardo Alves Rodrigues e orientada pelo Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini.

A handwritten signature in black ink, enclosed within a hand-drawn oval shape. The signature is cursive and appears to read "Lauro José Siqueira Baldini".

Assinatura do Orientador

**CAMPINAS, SP
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R618s Rodrigues, Eduardo Alves, 1976-
Sentido-sujeito-espaço : (des)limites da espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus* / Eduardo Alves Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Lauro José Siqueira Baldini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Gomes, Marcelo, 1963-. Cinema, aspirinas e urubus. 2. Espaço (Arte). 3. Efeitos de sentido (Linguística). 4. Análise do discurso. I. Baldini, Lauro José Siqueira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Meaning-subject-spatiality: : limits (limitlessness) of spatiality within *Cinema, aspirins and vultures*

Palavras-chave em inglês:

Gomes, Marcelo, 1963-. Cinema, aspirins and vultures
Space (Art)
Effects of meanig (Linguistics)
Discourse analysis

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Lauro José Siqueira Baldini [Orientador]
Carmen Lúcia Hernandes Agustini
Cristiane Pereira Dias
Greciely Cristina da Costa
Mônica Graciela Zoppi Fontana

Data de defesa: 23-07-2014

Programa de Pós-Graduação: Linguística

**SENTIDO-SUJEITO-ESPAÇO: (DES)LIMITES DA ESPACIALIDADE EM
CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS**

Versão final da Tese defendida por Eduardo Alves Rodrigues e aprovada pela Comissão Examinadora abaixo relacionada, durante sessão pública realizada no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, em Campinas (SP), no dia 23 de julho de 2014.

Docentes membros da Banca Examinadora: Dr^{as}. Carmen L. H. Agustini, Cristiane P. Dias, Greciely C. da Costa, Mónica G. Zoppi-Fontana e Dr. Lauro J. S. Baldini (Presidente). Docentes Suplentes: Drs. José S. da Silva Sobrinho e Marcos A. Barbai, e Dr^a. Luiza K. A. Castello Branco.

BANCA EXAMINADORA:

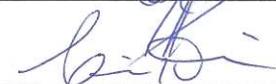
Lauro José Siqueira Baldini



Mónica Graciela Zoppi Fontana



Cristiane Pereira Dias



Carmen Lúcia Hernandes Agustini



Greciely Cristina da Costa



Marcos Aurélio Barbai

José Simão da Silva Sobrinho

Luiza Kátia Andrade Castello Branco

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

Neste trabalho, analisamos o funcionamento discursivo que significa o processo de conformação da espacialidade na/pela materialidade simbólica do longa-metragem brasileiro *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Mobilizamos o quadro teórico-metodológico da Análise de Discurso (PÊCHEUX, ORLANDI, LAGAZZI etc.), dialogando com outros campos do conhecimento (LACAN, DIDI-HUBERMAN, XAVIER, COMPARATO, ŽIŽEK etc.), para compreender como esse processo está relacionado, pela materialidade histórica do gesto de interpretação responsável pela montagem do longa, a processos de subjetivação, produzindo efeitos como recortes e redivisões da espacialidade, da subjetividade e do social, sobretudo da espacialidade e do social brasileiros. Metodologicamente, forjamos um dispositivo de leitura discursiva operado sobre recortes constituídos a partir deste e de outros materiais, visando à restituição de certas condições de leitura e da materialidade híbrida específica do longa-metragem, reportando-o a algo de sua exterioridade constitutiva, identificando modos de atualização da memória discursiva, portanto, funcionamentos que direcionam mas que também fazem divergir a significação da relação entre espacialidade, sujeito e o social. A análise nos permitiu concluir que os efeitos de sentido produzidos pelas discursividades em funcionamento no longa-metragem constroem forte evidência da polarização da espacialidade cenográfica remetida, sobretudo, à espacialidade brasileira (sertão nordestino miserável inóspito x sudeste civilizado exemplar). Contudo, este funcionamento ideológico não estanca a equivocidade constitutiva do simbólico na relação com o real da história, a contradição. Dessa maneira, o longa-metragem se constitui enquanto narratividade que opera, ao mesmo tempo, certa abertura da significação da espacialidade ali conformada e, em decorrência, de relações do sujeito com o real, afetando assim o processo de historicização da *realidade social*, sobretudo brasileira, para o(s) sujeito(s) ali representado(s).

Palavras-chave: Análise de Discurso; espacialidade; sujeito; efeito de sentido; *Cinema, aspirinas e urubus*.

ABSTRACT

In this work we analyzed the discursive functioning that signifies the conformation process of spatiality upon/by the symbolic materiality of the Brazilian movie *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Therefore, we mobilized the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis (PÊCHEUX, ORLANDI, LAGAZZI etc.) establishing dialogues with other fields of knowledge (LACAN, DIDI-HUBERMAN, XAVIER, COMPARATO, ŽIŽEK etc.) in order to examine the historical materiality of the interpretation gesture that is responsible for the movie setting upon which such conformation process is related to subjectivity processes. This way we aimed to comprehend the production of effects, such as cuts and (re)divisions of spatiality, subjectivity and society, mainly regarding their Brazilian configuration. As a methodological procedure, we have put up a discursive reading device that was used upon analytical fragments obtained from either the movie or other materials. This way we aimed at situating specific reading conditions as well as the specific features of the hybrid materiality of the movie, reporting it to its constitutive exteriority, identifying forms of discursive memory updates, therefore, functionings that not only direct but also make the signification of the relation amongst spatiality, subject and society diverge. Our analysis allowed us assert that the meaning effects produced by discursive functionings within the movie build up strong evidences of the scenario spatiality polarization, which is mainly referred to Brazilian spatiality (miserable inhospitable northeastern backwoods x modern civilized southeast). However, this ideological functioning does not stanch the constitutive equivocalness of the symbolic concerning its relation with the real of history, that is contradiction. This way, the movie consists of a specific narrativity that operates certain openness regarding both the signification of the spatiality within the movie and the relations between the subject and the real, affecting the historicization process of *social reality* (mainly Brazilian) for the subjects that are specifically represented in it.

Keywords: Discourse Analysis; spatiality; subject; meaning effect; *Cinema, aspirins and vultures*.

RÉSUMÉ

Dans ce travail, nous analysons le fonctionnement discursif qui signifie le processus de conformation de la spacialité dans/pour la matérialité symbolique du long-métrage brésilien *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Nous mobilisons le cadre théorico-méthodologique de l'Analyse de Discours (PÊCHEUX, ORLANDI, LAGAZZI etc.), en dialoguant avec d'autres champs de connaissance (LACAN, DIDI-HUBERMAN, XAVIER, COMPARATO, ŽIŽEK etc.), pour comprendre comment ce processus est relationné par la matérialité historique du geste d'interprétation responsable pour le montage du long-métrage, au processus de subjectivation, produisant des effets comme des découpages et des redivisions de la spacialité, de la subjectivité et du social, principalement de la spacialité et du social brésiliens. Méthodologiquement, nous avons produit un dispositif de lecture discursive basé sur des découpages constitués à partir de ce dernier et d'autres matériaux, visant la restitution des conditions de la lecture et de la matérialité hybride spécifique du long-métrage, en le rapportant à quelque chose de son extériorité constitutive, en identifiant des modes d'actualisation de la mémoire discursive, ainsi, des fonctionnements qui dirigent mais aussi qui font diverger la signification de la relation entre la spacialité, le sujet et le social. L'analyse nous a permis de conclure que les effets de sens produits par les discursivités en fonctionnement dans le long-métrage construisent une forte évidence de la polarisation de la spacialité scénographique remise, surtout, à la spacialité brésilienne (région du nord-est misérable inhospitalière x sud-est civilisé exemplaire). Cependant, ce fonctionnement idéologique n'arrête pas l'équivocité constitutive du symbolique dans la relation avec le réel de l'histoire, la contradiction. De cette manière, le long-métrage se constitue en une narrativité qui opère, au même temps, avec une certaine ouverture de la signification de la spacialité confirmée là et, en raison, des relations du sujet avec le réel, affectant ainsi le processus d'historisation de la réalité sociale, principalement brésilienne, pour le(s) sujet(s) représenté(s) là.

Mots-clés: Analyse du Discours; spacialité; sujet; effet de sens; *Cinéma, aspirines et vautours*.

RESUMEN

En este trabajo analizamos el funcionamiento discursivo que significa el proceso de conformación de la espacialidad en el/por la materialidad simbólica de la película brasileña *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Movilizamos el cuadro teórico-metodológico del Análisis de Discurso (PÊCHEUX, ORLANDI, LAGAZZI etc.), dialogando con otros campos de conocimiento (LACAN, DIDI-HUBERMAN, XAVIER, COMPARATO, ŽIŽEK etc.), para comprender como ese proceso está relacionado por la materialidad histórica del gesto de interpretación responsable del montaje de la película, a procesos de subjetividad produciendo efectos como recortes y divisiones de la espacialidad, de la subjetividad y de lo social, sobre todo de la espacialidad y de lo social brasileños. Metodológicamente forjamos planeamos un dispositivo de lectura discursiva operado sobre recortes constituidos a partir de este y otros materiales, autorizando la restitución de las condiciones de lectura y del aspecto híbrido específico de la película, reportándola algo de su exterioridad constitutiva, identificando modos de actualización de la memoria discursiva, por tanto, funcionamientos que direccionan pero que también hacen divergir el significado de la relación entre espacialidad, sujeto y lo social. El análisis nos permitió concluir que los efectos de sentido producidos por las discursividades en funcionamiento en la película construyen una fuerte evidencia de la polarización de la espacialidad escenográfica remetida, sobre todo, para la espacialidad brasileña (*sertão* miserable y cruel en el noreste x sudeste civilizado ejemplar). Con todo, este funcionamiento ideológico no estanca la equivocidad constituida por lo simbólico, en relación con lo real de la historia, la contradicción. De esa manera, la película se constituye mientras la narratividad opera, al mismo tiempo, cierta apertura del significado de la espacialidad allí constituida y, en consecuencia, de relaciones del sujeto con lo real, afectando así al proceso de historización de la realidad social, sobre todo brasileña para el (los) sujeto(s) allí representado(s).

Palabras-claves: Análisis de Discurso, espacialidad, sujeto, efecto de sentido; *Cine, aspirinas y buitres*.

SUMÁRIO

Apresentação	23
Introdução	27
Esta não é uma tese sobre o sertão, tampouco sobre o Brasil ou sobre o cinema	29
Capítulo Primeiro – (des)limitando horizonte(s)	35
Enlaçando um traço no movimento de escrita da teoria	37
Introdução	37
1 Objetivos Analíticos	49
1.1 Objetivos Gerais	49
1.2 Objetivos Específicos	51
2 Material de Análise	53
3 Dispositivo de Interpretação	59
4 Análise de Discurso e Cinema	64
O cinema enquanto fato de linguagem e o social	64
Filme, ficção, discurso... ou <i>o cinismo da ficção?</i>	68
Ficção, espacialidade(s), espectação	72
Capítulo Segundo – Análise	75
Equivocidade e efeitos de evidência em <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>	79
Introdução	79
1 <i>Cinema, aspirinas e urubus</i> – objeto simbólico	91
O filme enquanto objeto simbólico	91
Condições de produção e enredo	93
Primeiro ponto de entrada: cartaz de divulgação	98
Necessidade histórica dos processos de significação	103
Sentido e narratividade	106

2	Sentido, sujeito, espaço	110
	Olhar, horizonte, serra, equivocidade	111
	<i>O buraco movimentante</i>	141
	<i>O Brasil maravilhoso</i>	169
3	<i>Cinema, aspirinas e urubus</i> – um sertão entre outros sertões (ou... a força material da interpretação)	199
	Os urubus: operadores de certo limiar (olhar) interminável	199
	O devir e a força material da interpretação	202
	<i>Serra da Boa Esperança</i> cantando o(s) sertão(ões)	207
	Conclusões Parciais	227
	Considerações Finais	235
	O que seria um ponto negro no <i>sem fim</i> do(s) espaço(s)?	237
	Bibliografia	243
	Referências citadas	245
	Obras consultadas	259

*Ao primeiro encontro,
com minha mãe, Nilva...*

Meus agradecimentos...

... a todos os professores que ministraram os cursos que fiz no IEL, pela competência e pelo diálogo. A toda equipe do IEL, em especial com quem me relacionei, pela paciência, pela orientação, pelo apoio, pela disponibilidade e pelo “sim” permanente. Em especial, a Suzy Lagazzi, quem me acolheu na Unicamp, pela convivência e pela transmissão, e por ter permitido e me encorajado, desde o primeiro abraço, a lidar com o significativo ‘autonomia’. Ao Lauro Baldini, pelo apoio e respeito, pela leitura atenta e generosa do meu trabalho, e por ter se disposto a lidar com o risco do curto percurso de orientação. A Eni Orlandi, pelas descobertas, pelos encontros, pelo afeto, pelas trocas, pelas invenções e pela confiança. Ao Eduardo Guimarães, por me fazer acreditar sempre na existência de outro caminho possível. A Mônica Zoppi-Fontana, por me mostrar, de forma generosa, que o trabalho a ser feito é ainda imenso e permanente (e pelas brilhantes aulas e intervenções). A Maria Fausta P. de Castro e Nina Leite, pela interlocução, pelo desafio da movência, pela escuta de certa (in)compreensão. A Cármen Agustini, pela marca impressa de uma transmissão-troca-afeto sem início nem fim (assim espero!). Ao José Simão da Silva Sobrinho, pela amizade, afeto e respeito. A todos os professores, pesquisadores e toda equipe do Labeurb, minha admiração, meu obrigado, meu carinho, especialmente, a Cristiane Dias, pela delicadeza e pela ousadia com o trabalho. Aos professores e colegas da Univás, UFRGS, UFSM e UFU, pela acolhida sempre calorosa e estimulante. Aos professores e funcionários do CEL, em especial a Cláudia Hilsdorf e a Raquel Caldas, pela torcida e confiança, pela generosa parceria de trabalho e aprendizagem. Às amigas construídas na Unicamp, em especial ao Gabriel Leopoldino dos Santos, pela amizade sincera e por tantas empreitadas de trabalho em parceria. A Luiza Kátia Andrade Castello Branco, Lú, pelo forte laço de amor, na vida e na teoria.

À CAPES, pelo financiamento acadêmico durante o Curso de Doutorado;
e ao Instituto de Estudos da Linguagem, pelo ambiente acadêmico.

Aos professores da Banca Examinadora e aos Suplentes, muito obrigado!

A minha família, sempre lá, por segurar as pontas sem mim, com amor...

Aos meus amigos de sempre, pela presente saudade... e

ao Pitágoras Bandeira, pelo percurso dis-junto, para além *da palavra e do possível...*

[...] a evidência diz: as palavras têm um sentido porque têm um sentido, e os sujeitos são sujeitos porque são sujeitos [...]
Pêcheux (1997b [1975], p. 31-32)

O nó, a trança, a fibra, as conexões, a compacidade: todas as formas com que o espaço cria falha ou acumulação estão ali feitas para fornecer ao analista aquilo que lhe falta, ou seja, outro apoio que não o metafórico, a fim de sustentar sua metonímia.
Lacan (2003 [1975], p. 317)

Notei que descobrir novos lados de uma palavra era o mesmo que descobrir novos lados do Ser.
As paisagens comiam no meu olho.
Manoel de Barros (2010 [1991], p. 280)

O sertão não tem janelas nem portas.
J. Guimarães Rosa (2001 [1956], p. 381)

Compreender, eu diria, é saber que o sentido poderia ser outro.
Eni Orlandi (2001a [1988], p. 116)

APRESENTAÇÃO

O presente texto reporta certo percurso e os resultados de um trabalho de pesquisa que se inscreve no campo disciplinar da Análise de Discurso, cujo início se estabeleceu na França, a partir de meados da década de 1960, com o trabalho de Michel Pêcheux (1938-1983). No Brasil, os fundamentos da Análise de Discurso começaram a produzir efeitos a partir do fim da década de 1970, sobretudo a partir do modo como são lidos, incorporados e trabalhados por Eni Orlandi (1942-), constituindo, hoje, um campo consolidado no interior dos Estudos e/ou Ciências da Linguagem.

A perspectiva discursiva concebe o *fazer sentido* como algo que se torna possível a partir da relação indissociável entre linguagem, história e sujeito. É dessa relação que se produz seu objeto, o discurso, efeito de inscrição da linguagem na história sobre o processo de interpelação-identificação que situa o sujeito em face da abertura do simbólico, do impossível do real, do trabalho diretivo da ideologia, da divisão do inconsciente, do movimento político do significante.

É sobre estes fundamentos que a Análise de Discurso realiza a leitura dos objetos simbólicos que circulam socialmente produzindo certa contenção sobre a dispersão dos sentidos, significando a relação do sujeito consigo mesmo, isto é, com sua *verdade*, (logo) com outros sujeitos e com o mundo, em suas diferentes conformações. Leva-se em consideração, neste processo, que a contraparte da contenção é a equivocidade, ou seja, a impossibilidade de esse mecanismo fechar, resolver, fixar a significação. Pois, no movimento do significante, da materialidade simbólica, na história, o sentido está sujeito a tornar-se outro. E é sobre esses fundamentos que operamos uma leitura discursiva da conformação da espacialidade (espaços discursivizados) que se materializa no longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Nosso objetivo foi compreender aí os efeitos de sentido que esse objeto simbólico põe em cena; e como esses efeitos significam (des)limites concernentes à relação sentido-sujeito-espaço em face do real da história, a contradição, isto é, o mecanismo que traz o *outro* como possibilidade para o *um* sentido. Compreender como as discursividades em funcionamento nesse objeto produzem certa discretização do real e do possível, fazendo desdobrar em tela *realidades sociais* – e espacialidades – enquanto evidências, possíveis pontos de identificação ao longo de possíveis processos de subjetivação.

Portanto, o que apresentamos a seguir mostra como movimentamos a teoria em busca dessa compreensão, operando uma análise sobre a especificidade do material que recortamos a partir do longa. Procuramos dar visibilidade a certo movimento da significação pela opacidade e pela incompletude do arranjo material correspondente ao longa; em decorrência, expor algo da exterioridade que o constitui, que sua montagem reporta, como esta exterioridade constitui o jogo de efeitos de sentido ali produzidos.

Dessa maneira, organizamos nosso texto em duas partes, designadas por capítulos primeiro e segundo, além da introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, situamos nosso recorte em relação ao quadro teórico-metodológico da Análise de Discurso, estabelecido a partir do exercício analítico que empreendemos. Apresentamos aí nossos objetivos com este trabalho, o material recortado para análise e o procedimento metodológico (dispositivo de leitura) que a sustenta; por último, discorreremos, de nossa perspectiva, sobre relações possíveis entre discurso, cinema (enquanto fato de linguagem), ficção (enquanto efeito de sentido), espectação e o social (incluindo a questão de sua constituição também pelas espacialidades).

No capítulo segundo, apresentamos o cerne de nosso trabalho, a análise propriamente dita. Procuramos expor aí efeitos de nossa inscrição teórica sobre o gesto analítico, o batimento entre a descrição e a interpretação do material, o movimento de compreensão das discursividades ali atualizadas. Neste capítulo discutimos o longamragem enquanto objeto simbólico constituído discursivamente, as condições de sua produção, marcando, nos recortes analíticos, os pontos na materialidade que nos serviram de entrada para colocar em funcionamento o dispositivo de leitura por nós forjado.

Por último, apresentamos nossas considerações finais, delineando certos efeitos decorrentes de nosso percurso analítico e nossa compreensão dos funcionamentos discursivos identificados como significativos da espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*. Em sequência, dispomos as referências bibliográficas que situam parte das textualidades a partir das quais estabelecemos diálogos com outros autores, buscando conformar nosso olhar e nossa posição analítica em face do material analisado.

A seguir, apresentamos a introdução a este trabalho, em que nos marcamos relativamente à proposta de reflexão que desenvolvemos ao longo do texto.

INTRODUÇÃO

ESTA NÃO É UMA TESE SOBRE O SERTÃO, TAMPOUCO SOBRE O BRASIL OU SOBRE O CINEMA

Notícia do Alto Sertão

Por trás do que lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
Lá o céu perdia as nuvens,
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mais fundo devastava.¹

A denegação que intitula esta introdução aponta para discursividades que se atualizam na materialidade do longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus*. Ao denegarmos ali o foco de nosso interesse com este trabalho, estamos reafirmando algo da memória discursiva que se faz presente, conforme nossa análise mostrará, enquanto efeito de evidência ou equívoco da/na montagem (arranjo material, textualidade) do longa-metragem. Portanto, esta tese *não é apenas/é também* sobre “sertão”, “Brasil” e/ou “cinema” (e sobre aspirinas e urubus!).

Daí nosso interesse em examinar os sentidos em jogo – em disputa e/ou em harmonia – trabalhados na medida em que a conformação da espacialidade cenográfica se desdobra com a projeção da montagem correspondente à sequência fílmica. Além disso, perscrutamos como tal conformação é atravessada e se reporta ao que, ausente, ali produz efeitos de sentido. Referimo-nos aos efeitos da determinação histórica sobre a relação linguagem-sujeito e, em decorrência, sobre os objetos simbólicos, sobre as produções

¹ João Cabral de Melo Neto (2014, p. 6), extraído do poema “O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife (1953)”.

linguageiras assinadas, organizadas, imajadas, inventadas etc. por sujeitos, como é o caso do cinema e/ou das produções cinematográficas.

O objetivo desta tese, portanto, não se reduz a (re)encontrar este ou aquele sentido marcado (“em repouso”) na materialidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*. Lidamos com a hipótese, contudo, de que o trabalho de montagem e discursivização da espacialidade cênica neste filme corresponde a um mecanismo decisivo que marca certa filiação – interpelação-identificação – a determinadas interpretações que insistentemente, ao longo da sequência fílmica, trazem à tona, põem em xeque as divisões da espacialidade brasileira, do social brasileiro, sobretudo a partir do modo como o sertão é “fotografado/retratado/recortado/referido” na relação, não apenas com seus supostos limites e características, mas também com o modo como outras espacialidades são ali “fotografadas/retratadas/recortadas/referidas”.²

Com efeito, a espacialidade sertaneja, a espacialidade brasileira e a espacialidade cenográfica entrecruzam-se na transversalidade das discursividades, das memórias que são materialmente atualizadas sobre a montagem fílmica projetada em tela. Segundo nossa análise, este é um dos funcionamentos que a narratividade de *Cinema, aspirinas e urubus* encarna em seu espaço de interpretação. E, para o leitor que desconhece o filme, este é o funcionamento que buscamos descrever e interpretar de modo a compreender como o sertão, o Brasil e o cinema se fazem ali presentes em suas diferentes conformações, dando vazão tanto ao ideológico quanto à equivocidade, no que diz respeito ao modo como o social é ali significado, na relação com os processos de identificação. (Recomendamos que o filme seja assistido antes, durante ou após a leitura deste trabalho.)

Nessa direção, reportamo-nos ao fragmento do poema de João Cabral de Melo Neto que funciona como epígrafe desta introdução. Assim como outras textualidades a que fazemos insistentemente alusão ao longo deste texto, ao descrever a trajetória do Rio Capibaribe, desde sua nascente até a cidade de Recife, o poema dá notícia do “Alto Sertão”. Neste espaço de interpretação delimitado por esta breve descrição do poema, é possível

² A esse respeito, Metz (2004, p. 137) também nos aponta, sob outra perspectiva, que “a montagem é de certo modo uma análise, uma espécie de articulação da realidade representada na tela [...]. Sabe-se que a característica do cinema é transformar o mundo em discurso”.

perceber como as espacialidades vão ora se conformando, ora se desenformando em seus próprios contornos.

Vejam, por exemplo, como a espacialidade designada por “Alto Sertão” constitui a sucessão significativa em relação parafrástica com “Rio Capibaribe” e “Recife”, termos que formulam o título do poema. Por meio desse processo metonímico, em que *falta* uma parte, ou que *um todo* é referido por *suas partes*, a espacialidade sertaneja é situada, isto é, significada geopoliticamente, sendo circunscrita a uma extensão inexata, imprecisa, seguindo as margens do Rio Capibaribe até o entorno da cidade de Recife (Pernambuco). Nessa medida, perguntamo-nos: onde estaria situado o “Baixo Sertão”; quantos sertões poderíamos descrever obedecendo tal premissa? O que o adjetivo “alto” recorta e o que deixa de fora? Essa polissemia ressoa e não pode ser estancada pelos contornos atribuídos via interpretação à espacialidade sertaneja ali designada por “Alto Sertão”. Constitui a exterioridade significativa do(s) sertão(ões).

A leitura deste fragmento do referido poema torna visível certa exterioridade que o atravessa e o impregna de efeitos de sentido e rastros de outros sentidos, dentre os quais alguns ficam ali retidos, atualizando certo saber sobre o sertão; saber que catalisa certa direção – entre outras possíveis, advertimos – para a interpretação da espacialidade sertaneja imajada-transferida-conformada-transmitida no/pelo poema. Sertão de *terra desertada, vazia*, porém *não vazia*; sertão de terra *mais que seca, calcinada, de onde tudo parece fugir, onde só pedra é que fica, e poucos homens*. Sertão, lugar em que *o céu perde as nuvens, as árvores, a sombra*. E o que dali não foge e/ou não se perde – *gaviões, urubus, plantas bravas* – a terra devastada *ainda mais fundo devasta*.

Veremos que esse saber sobre o sertão, com seus efeitos de pré-construídos (*sertão é terra vazia, seca, devastada, sem árvore, sem sombra etc.*), indicia certa exterioridade que retornará discursivamente, ou seja, que está presente e significa também algo da espacialidade sertaneja tal como conformada em *Cinema, aspirinas e urubus*, sendo ali remetida, por exemplo, à espacialidade e ao social brasileiros. Como decorrência desse procedimento, os efeitos de sentido ali produzidos estabelecem – reforçam e/ou atenuam – contornos específicos para a espacialidade e para o social brasileiros, como também veremos com as análises.

Geiger (2003), discorrendo sobre as formas do espaço brasileiro, explica que

na natureza não existe o Brasil tal como o temos representado, pois a continuidade da matéria engloba todo o continente americano. O Brasil foi e continua sendo construído socialmente, em um recorte que se desenvolve ao longo da história. O [...] descobrimento em Porto Seguro não foi suficiente para o conhecimento da existência da América do Sul como continente, ou para se saber se a linha de Tordesilhas atravessava terras ou águas. [...] Aos poucos, tanto a América quanto o Brasil foram sendo construídos e conhecidos, ganhando forma. (GEISER, 2003, p. 11)

De nossa perspectiva, compreendemos que é pela linguagem, no processo de sua inscrição histórica, que as espacialidades ganham forma, são construídas, como nos diz Geiger. As espacialidades não são naturalmente estabelecidas; ao contrário, constituem-se discursivamente enquanto respostas, de certa maneira, ao efeito do real dos espaços sobre os sujeitos. Portanto, as espacialidades se conformam a partir de gestos de interpretação por meio dos quais os sujeitos procuram “atribuir” sentido, “conformar em realidade” o que se lhes apresenta enquanto “entornos”.

Dessa maneira, podemos afirmar que o processo de conformação de espacialidades se *textualiza* e se materializa nas/pelas diferentes narratividades encarnadas pelos diversos objetos simbólicos que circulam socialmente sob formas distintas – pintura, música, literatura, poesia, textos científicos, propagandísticos etc. Nessa direção, as produções cinematográficas, em sua base material audiovisual, se constituem como lugar privilegiado para observação e análise deste processo. E, em decorrência, para observação e análise dos efeitos deste processo sobre a conformação do social e de processos de subjetivação, uma vez que, do ponto de vista da Análise de Discurso, concebemos tais processos como concomitantes e indissociavelmente relacionados; estando sujeitos, portanto, a reatualizações e reconfigurações mais ou menos permanentes.

Esses objetos simbólicos, a nosso ver, são significados por discursividades que se constituem heterogeneamente e das quais emergem sentidos provenientes de diferentes posições-sujeito³, portanto, de diferentes formações discursivas. Isto significa considerar que os efeitos de sentido aí produzidos decorrem de condições polissêmicas e não lineares.⁴

³ Baseamo-nos, aqui, no que afirma Neckel (2010, 2004) acerca do dizer/discurso artístico.

⁴ *Idem*.

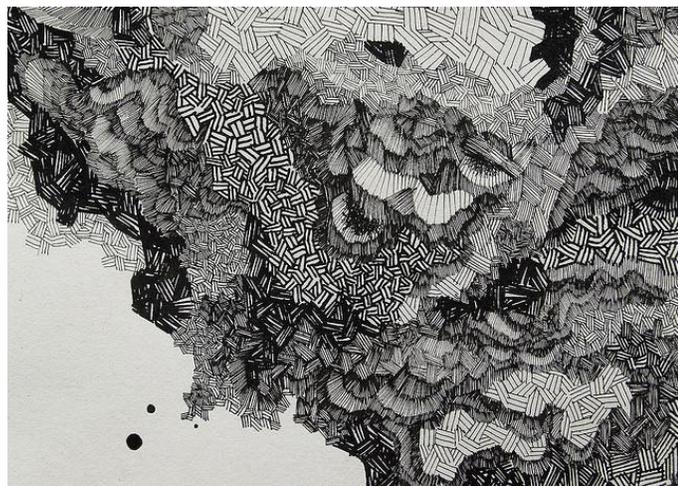
Para efeito da leitura da espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*, consideramos, com Canclini, o fundamento de que, na história, “passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2008a, p. xix-xx). Noutras palavras, procuramos perscrutar o movimento de con-forma-ção da espacialidade no longa em seu atravessamento pelo real da história, a contradição. Assim procedendo, pudemos inventariar tanto efeitos de evidências (ideologicamente construídos) quanto deslizamentos de sentido (construídos na equivocidade decorrente do movimento de repetição do mesmo) que indiciam, na narratividade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*, o funcionamento de certo espaço de interpretação marcado pela luta de forças, pela disputa de posições, pela impossibilidade de síntese, pela inflexão no trajeto, pelo batimento entre o realizado e o irrealizado... enfim, pelo não fechamento da significação em torno de relações possíveis entre sentido-sujeito-espacialidade-social.

Tomada enquanto espaço encarnado de interpretação, a narratividade do longametragem, assim como ocorre com outros objetos simbólicos, pode acolher múltiplos e distintos espaços de inscrição históricos, do estético ao poético, do científico ao cotidiano, do publicitário ao jornalístico, do político ao lúdico etc. Com efeito, procuramos, neste trabalho, expor ao leitor como se dá, sobre a opacidade e a incompletude da materialidade simbólica, diferentes movimentos do processo de significação, ora uni, ora polissemicamente direcionados. Com isso, pudemos expor faces, formas e funcionamentos da corporalidade do social, da corporalidade dos sujeitos e sentidos, da corporalidade das espacialidades à própria equivocidade, isto é, à abertura do simbólico, à polissemia.

É o resultado do trabalho a partir do qual situamos nossas afirmações nesta seção introdutória que veremos nos capítulos subsequentes, em especial no capítulo segundo, em que apresentamos nossas análises.

CAPÍTULO PRIMEIRO

(DES)LIMITANDO HORIZONTE(S)



Ulisses LOCIKS, *O turbilhão* [em detalhe], desenho nanquim sobre papel, 2008. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/ulociks/3798242343/in/photostream/>

ENLAÇANDO UM TRAÇO NO MOVIMENTO DE ESCRITA DA TEORIA

Introdução

Neste primeiro capítulo, apresentamos os objetivos e questionamentos que nos conduziram à realização do projeto de pesquisa de que este texto é resultado, dando visibilidade à posição teórico-metodológica em que nos inscrevemos e que permitiu desenvolvermos nosso trabalho no interior da Linguística⁵, sem, contudo, operarmos exclusivamente sobre o objeto dessa disciplina, isto é, a língua. Com uma ressalva, logo de saída: não é que a língua não constitua objeto de nosso interesse; ao contrário, para realizarmos nosso trabalho, a língua é um dos lugares de observação da produção e do funcionamento dos fatos de linguagem que elegemos como um dos focos do exercício de nosso ofício, seja como professores ou como pesquisadores em atuação no Campo da Linguagem. Dessa maneira, a língua se constitui enquanto um lugar de observação quando constitutiva dos fatos de linguagem que analisamos.

Ao dizermos isso, expomos, ao mesmo tempo, algo de nosso afeto, e, portanto, parte de nossas filiações à posição fundadora de Michel Pêcheux (França, 1938-1983) relativamente ao estabelecimento do programa político da Análise de Discurso, em que (1) o discurso é forjado como objeto de análise e (2) a prática analítica deve coincidir com uma prática de leitura não-subjetiva da subjetividade (*cf.* PÊCHEUX, 1997b, p. 134)⁶. Isso

⁵ Referimo-nos, aqui, à Linguística tal como institucionalizada no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, em face, inclusive, ao modo como, enquanto campo do conhecimento, a Linguística é gerida – normatizada, recortada, seccionada etc. – no âmbito das Associações (por exemplo, Anpoll, Abralín, GEL etc.), das esferas governamentais (ministérios, secretarias, comissões educacionais etc.), dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação (disciplinas, ementas etc.) e publicações especializadas (ou não), tanto no âmbito nacional (principalmente), como no âmbito internacional.

⁶ Determinam também nossa filiação à Análise de Discurso os desdobramentos decorrentes de sua instalação no Instituto de Estudos da Linguagem, na Unicamp, sobretudo a partir do modo como Eni Orlandi (1942-) ali estabeleceu uma política de trabalho como analista-linguista, desde a década de 1980, que contribuiu não apenas para conferir avanços teóricos e especificidade à prática da Análise de Discurso no Brasil, como também para formar um contingente de professores e pesquisadores que, ao incorporarem a política da Análise de Discurso em suas práticas, disseminaram-na por instituições presentes em todas as regiões brasileiras. A esse respeito, sugerimos a leitura de Rodrigues; Santos; Branco (2011).

significa, entre outras coisas, que, para estar na posição de analista, nas palavras de Courtine (1999, p. 18), “é necessário ser linguista e deixar de sê-lo ao mesmo tempo”.

No interior da Linguística, enquanto analistas de discurso, nossas questões de trabalho são de ordem semântica e nossa prática é interpretativa. Ocupamo-nos da análise de funcionamentos discursivos, isto é, procuramos compreender o modo de produção dos efeitos de sentidos a partir da conformação de discursividades, isto é, discursos. Estes não contêm conteúdo (sentido *x*, ou sentido *y* etc.), pois sempre podem ser *outro(s)*, na medida em que não se fixam (param) em uma dada formulação (*cf.* PÊCHEUX, 1997a). Registramos, assim, a relação entre discurso e formulação; discurso e sujeito.

Nessa perspectiva, discurso é o processo que estabelece um lugar de encontro entre linguagem, história e sujeito, em que a linguagem inscreve-se na história e estrutura a divisão do sujeito. Sendo necessário compreender aí que “todo discurso é discurso de um sujeito [...] todo discurso funciona com relação à forma-sujeito” (PÊCHEUX, 1997b, p. 198). O discurso é o espaço histórico do embate constitutivo entre relações de força (poder) que torna possível a existência material ao tornar possível *o fazer sentido*, isto é, o recobrimento entre sujeito e sentido, intervindo aí a ideologia e o imaginário. Recobrimento que resguarda ao sujeito e ao sentido o movimento, a incompletude e a não-transparência que lhes são próprios. Ou seja, o discurso é o espaço de historicização da relação constitutiva entre sentido e sujeito: o movimento do sentido ganha aí certa direção, assim como o percurso de subjetivação do sujeito toma certo curso, sem que o movimento cesse de se inscrever nesse lugar e, portanto, a possibilidade *de mudança de direção*.⁷

Nas palavras de Pêcheux (1993, p. 82), o termo discurso designa “‘efeito de sentidos’ entre [...] lugares determinados na estrutura de uma formação social”. Pensando esses lugares como dois pontos, A e B, eles estão, segundo o autor, “*representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo” (itálico no original). Em resumo, esclarece Pêcheux,

⁷ Reportamos essas formulações a outra versão elaborada em nossa Dissertação de Mestrado (RODRIGUES, 2008, p. 42 *et seq.*), desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia (MG), sob orientação da Prof^a. Cármen Agustini.

o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações). (PÊCHEUX, *ibidem*, itálicos no original)⁸

Em momento posterior, ao publicar *O discurso: estrutura ou acontecimento*⁹, Pêcheux reformula essa definição, compreendendo o objeto da Análise de Discurso a partir de outros termos. Naquele momento, Pêcheux propõe que o discurso seja tomado como efeito de sentido decorrente de sua constituição enquanto estrutura e enquanto acontecimento, ou seja, efeito de sentido produzido “no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 1997a, p. 17).

A partir de Orlandi (2001), lemos esta fórmula na definição de Pêcheux compreendendo o discurso como efeito de sentidos produzido a partir do gesto material da tomada de palavra, que situa um dado sujeito em relação ao seu dizer: no ponto de encontro entre o eixo (vertical) da constituição dos sentidos (memória do dizer, interdiscurso) e o eixo (horizontal) da formulação (atualização e silenciamento, via desdobramento e articulação sintagmática, intradiscurso) dos sentidos. O que, segundo a autora, constitui o processo de textualização do discurso (*cf.* ORLANDI, 2001b, p. 84), ou seja, de textualização do político (COURTINE, 2006).

Retomamos a relação entre discurso, sujeito e formulação. De nossa perspectiva, na Análise de Discurso, o processo – movimento – de produção de sentidos está atado ao processo de constituição dos sujeitos (*cf.* ORLANDI, 2001b, p. 9-10). São processos concomitantes e relacionados que ganham visibilidade pela/na formulação. E “formular é dar corpo aos sentidos” (ORLANDI, 2001b, p. 9). Formular é interpretar. E, a partir desse gesto, expõe-se uma posição relativamente a determinada formação discursiva: uma posição-sujeito, no discurso, que o situa numa relação de interpelação-identificação

⁸ Orlandi (1997a, p. 21) reformula essa definição: “discurso é efeito de sentido entre locutores”, em que “locutores” designam sujeitos do dizer, isto é, posições discursivas de sujeitos relativamente às formações discursivas que lhes determinam o próprio dizer.

⁹ Conferência proferida em inglês, em 1983, nos Estados Unidos.

com a formação discursiva que o domina – formação que o constitui enquanto sujeito (cf. PÊCHEUX, 1997b, p. 163).

Trata-se de uma relação injuntiva para o sujeito: não há como escapar à necessidade de interpretar(-se n) o mundo, sob efeito do real¹⁰. Contudo, o gesto material de interpretar não resolve a questão do sentido. A interpretação não explica o processo de produção de sentido, mas faz parte desse processo. A interpretação tampouco fixa o sentido, embora também seja injuntivo ao sujeito esquecer-se disso. Assim como também ele se esquece de que, ao formular, não se está exteriorizando os sentidos¹¹. Os sentidos não se fixam na formulação, nem nos sujeitos. Na Análise de Discurso, sentido é movimento; é da ordem da história – “processo sem sujeito, nem fim (s)” (cf. ALTHUSSER, 1978, p. 70).

Sendo assim, nosso objetivo enquanto analistas é compreender o modo de produção dos sentidos via análise de formulações, procurando dar visibilidade ao modo como as interpretações aí se materializam. Dessa maneira, a formulação se constitui também como um lugar privilegiado para observarmos e compreendermos o modo pelo qual os sujeitos estão aí implicados – via identificação – com os efeitos de sentido que ganham corpo a partir do gesto de formular. Pois, ao formular algo, a corporalidade do sujeito também pode ser apreendida em sua incompletude, ou seja, sua posição – filiação – relativa aos sítios de interpretação disponíveis fica, de uma forma ou de outra, exposta, visível, denunciada, em sua opacidade.

A injunção à formulação, à interpretação é uma condição do sujeito social, que se constitui e se estrutura na e pela linguagem – assim ele “responde” ao seu caráter simbólico. A significação, a interpretação, o “dar corpo ao sentido”, por sua vez, só se faz

¹⁰ O real, para nós, neste momento, corresponde ao que há, ao que se apresenta como *o impossível* de não ser assim; por isso, irrepresentável em sua manifestação. Contudo, a *ex-istência* do real suscita no sujeito produções simbólicas e imaginárias em relação a *isto* que lhe escapa e que não coincide com a realidade por ele construída (cf. LACAN, e MILNER (2006)).

¹¹ Lembremos que, a partir das considerações de Althusser a respeito do efeito ideológico elementar (ALTHUSSER, 1992, p. 94), Pêcheux (1997b, pp. 173 *et seq.*) concebe duas formas de esquecimento funcionando no discurso: o esquecimento (ideológico) número um – ilusão de o sujeito se perceber como origem do que diz, esquecendo-se de que seu dizer é possibilidade relativa ao “já-dito” – e o esquecimento (enunciativo) número dois – ilusão de o sujeito perceber que o seu dizer só pode ser realizado de uma determinada maneira, esquecendo-se que “o modo de dizer não é indiferente aos sentidos” (ORLANDI, 2007a, p. 35). Na Análise de Discurso, o esquecimento é uma categoria estruturante do dizer, pois funciona constituindo a memória discursiva, o todo complexo de sentidos (*o dito e esquecido*) que instaura toda possibilidade de dizer.

possível porque a linguagem, em sua incompletude e opacidade, se inscreve na história. Os fatos ganham existência nesse processo. Outra injunção que atravessa os sujeitos. Os fatos demandam sentido, precisam ser discursivizados – efeito da inscrição da linguagem na história. E o sujeito está sempre já aí atado!¹² Nas palavras de Orlandi (2001, p. 9), “é na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”.

Consideramos importante lembrar que, além da formulação, o processo de produção de sentidos compromete dois outros momentos: a constituição e a circulação dos sentidos. O primeiro é determinado pelo interdiscurso (memória do dizer), disponibilizando o que é possível formular. O segundo corresponde ao modo como os sentidos, uma vez formulados, ganham circulação de acordo com condições específicas em dada conjuntura social (ORLANDI, 2001b).

A nosso ver, a importância de se pensar a articulação entre esses três momentos está no fato de que apontam para funcionamentos do político no processo de produção de sentidos, dando visibilidade ao modo como aí se dão as relações de força (de poder) que determinam a orientação – a conformação, a estabilização, a historicização – dos sentidos, no confronto com o simbólico (abertura, dispersão). Ou seja, o processo de produção de sentidos comporta formas de simbolização do político, pois intervém nesse processo o trabalho simbólico da ideologia produzindo aí efeitos de evidência: *o sentido seria um conteúdo localizável; o sujeito um receptáculo, portanto, origem desse conteúdo* etc.¹³

¹² Consideramos significativa a formulação de Barbai (2008, p. 66) a esse respeito: “fundar o sujeito como uma forma de existência histórica é lhe conferir uma materialidade”. Trata-se, a nosso ver, de uma compreensão de algo do gesto fundador de Pêcheux em relação à Análise de Discurso que expande nossa compreensão acerca da especificidade da noção de história para a teoria do discurso. O que Barbai aí afirma pode ser deslocado, via paráfrase, resultando nas seguintes relações: *uma forma histórica é uma forma material; uma forma existente na história possui materialidade; uma forma material tem existência na história* etc. Ter essas paráfrases em mente será produtivo para nós, ao pensarmos, como veremos ao longo deste trabalho, a relação constitutiva entre sentido, sujeito e espaço.

¹³ Pêcheux explica esse processo afirmando: “é a ideologia que, através do ‘hábito’ e do ‘uso’, está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser* [...] É a ideologia que fornece as evidências pelas quais ‘todo mundo sabe’ o que é um soldado, um operário [...] etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados” (PÊCHEUX, 1997b, p. 159-160, itálico no original).

Para Orlandi (2001, p. 34), o político corresponde a “relações de força que se simbolizam, ou em outras palavras, o político reside no fato de que os sentidos têm direções determinadas pela forma da organização social que se impõem a um indivíduo ideologicamente interpelado”¹⁴. Afirmação esta que faz retornar, para nós, a tese althusseriana de que “a ideologia interpela o indivíduo enquanto sujeito” (ALTHUSSER, 1992, p. 93)). A este fundamento, Pêcheux acrescenta que o significante também “*toma parte na interpelação-identificação do indivíduo em sujeito*” (PÊCHEUX, 1997b, p. 264, itálico no original), uma vez que, para esse autor, a forma-sujeito do discurso é o lugar em que “coexistem, indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentido” (p. 266). E a forma-sujeito do discurso – logo, os efeitos do processo de identificação – só se expressa(m) pelo modo como se simboliza(m) via formulação.

Pêcheux reconhece que, assim como a ideologia, o inconsciente (tal como concebido pela Psicanálise) é estruturante do processo que instaura o sujeito como efeito da interpelação-identificação, pela via da linguagem, do simbólico, na relação com a história. A interpelação, para o autor, tem sua ancoragem *no que não se sabe* correspondente ao inconsciente, ao mesmo tempo que *acontece* pelo modo como a ideologia se ancora na linguagem. Dessa maneira, o processo de interpelação, associado ao processo de identificação e ao processo de produção de sentidos, produz como efeito tanto a evidência do sujeito enquanto unidade-centro de si mesmo, quanto a evidência da unicidade e da transparência do sentido. Reproduzimos, a esse respeito, as palavras do autor:

[...] o *non-sens* do inconsciente, em que a interpelação encontra onde se agarrar, *nunca é inteiramente* recoberto nem obstruído pela evidência do sujeito-centro-sentido que é seu produto, porque o tempo da produção e o

¹⁴ A noção de “político” é fundamental para se compreender a prática de leitura discursiva. Agustini (2003), retomando formulações de Guimarães (2002), Rancière (1996), Courtine (1981) e Pêcheux (1997b [1975]), explica esta noção da seguinte maneira: “entendemos por *político* o fato de que há ‘um conflito entre uma divisão normativa e desigual do real e uma re-divisão pela qual os desiguais afirmam seu pertencimento’ (Guimarães, 2002, p. 16), ou seja, ‘um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados’ (Rancière, 1996, p. 374). Neste sentido, o político é incontornável, porque o homem fala, porque o sentido do ‘seu’ dizer é sempre dividido, especificando uma direção que não é separada das relações de força que estruturam a sociedade (Courtine, 1981). O político é dividido pela contradição que o constitui. O político refere-se ao fato de que ‘os sentidos estão sempre em relação a outros sentidos’ (Pêcheux, 1975) que, quando apagados pelo dizer, dão visibilidade aos sentidos que aí se constroem e à sua diretividade argumentativa, ou seja, à ideologia que aí predomina” (AGUSTINI, 2003, p. 33, itálico no original).

do produto não são sucessivos [...] mas estão inscritos na simultaneidade de um batimento, de uma “pulsção” pela qual o *non-sens* inconsciente não para de voltar no sujeito e no sentido que nele pretende se instalar. Só há causa daquilo que falha (J. Lacan). É nesse ponto preciso que ao platonismo falta radicalmente o inconsciente, isto é, a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura; o que falta é essa causa, na medida em que ela se “manifesta” incessantemente e sob mil formas (o lapso, o ato falho, etc.) no próprio sujeito, pois os traços inconscientes do significante não são jamais “apagados” ou “esquecidos”, mas trabalham, sem se deslocar, na pulsção sentido/*non-sens* do sujeito dividido. E é justamente isso que separa em definitivo o conceito psicanalítico de recalque da ideia filosófica (platônica) de esquecimento ou de apagamento. Continua, pois, bastante verdadeiro o fato de que “o sentido” é produzido no “*non-sens*” pelo deslizamento sem origem do significante, de onde a instauração do primado da metáfora sobre o sentido, mas é indispensável acrescentar imediatamente que esse deslizamento não desaparece sem deixar traços no sujeito-ego da “forma-sujeito” ideológica, identificada com a evidência de um sentido. Aprender até seu limite máximo a interpelação ideológica como ritual supõe reconhecer que não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas, “uma palavra por outra” é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso (e o mínimo que se pode dizer é que os exemplos são abundantes, seja na cerimônia religiosa, no processo jurídico, na lição pedagógica ou no discurso político [...]) (PÊCHEUX, 1997b, p. 300-301, itálico no original)

Seguindo este raciocínio, concluímos que o processo de interpelação é um processo de identificação, que se materializa a cada gesto de formulação, no modo como este acontece materialmente ao se inscrever na história. A interpelação é um processo de identificação em que um indivíduo é “chamado à existência”¹⁵, a “figurar” como sujeito de seu próprio dizer, a “dar” sentido às coisas – fornecendo, esclarece Pêcheux (1997b, p. 162), “‘a cada sujeito’ sua ‘realidade’, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas”. É o próprio Pêcheux quem formula (mais de uma vez) essa associação entre interpelação e identificação, como no excerto que se segue:

[...] a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apoia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, [...] enquanto “pré-construído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, os

¹⁵ Expressão tomada de Pêcheux (1997b, p. 154).

traços daquilo que o determina, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito. (PÊCHEUX, 1997b, p. 163, itálico no original)

Além disso, o processo de interpelação não deixa de se constituir – funcionar – enquanto processo de produção de sentidos, conforme nos esclarece ainda Pêcheux (PÊCHEUX, 1997b, p. 261): “a produção de sentido é parte integrante da interpelação do indivíduo em sujeito, na medida em que, entre outras determinações, o sujeito é ‘produzido como causa de si’ na forma-sujeito do discurso, sob o efeito do interdiscurso”.

Já o processo de identificação, pensado discursivamente, corresponde, a nosso ver, ao desdobramento das filiações do sujeito relativamente aos sítios de significação que se lhe apresentam enquanto disponíveis em certas condições materiais. Lemos essas filiações como determinações históricas que se materializam à medida que o sujeito se enquadra e é enquadrado relativamente a certos modos de significar, em detrimento de outros. Este processo determina, portanto, pelo modo como o sujeito é estruturado via linguagem, via inconsciente, a capacidade do sujeito *tomar a palavra*, significar(-se), interpretar(-se), atar-se ao corpo dos sentidos, “responsabilizando-se” pelo seu dizer – e reconhecendo-se nele – a partir de uma posição específica – e errante – no interior da formação discursiva que o domina. É o modo como a metáfora acontece no sujeito, o constituindo.

Do modo como compreendemos, pensar o processo de identificação dessa maneira faz jus à relação constitutiva – à ligação material – entre inconsciente e ideologia, nos moldes em que Pêcheux a formula, sem, no entanto, ter podido levá-la às últimas consequências. Pêcheux vislumbrava a possibilidade de se

discernir de que modo o recalque inconsciente e o assujeitamento ideológico estão materialmente ligados, sem estar confundidos, no interior do que se poderia designar como o processo do Significante na interpelação e na identificação, processo pelo qual se realiza [...] as condições ideológicas da reprodução/trans formação das relações de produção. (PÊCHEUX, 1997b, p. 133-134, itálico no original)

Com efeito, esses dois mecanismos de subjetivação ganham existência material porque estão relacionados ao processo de discursivização, sustentado na possibilidade de retorno da história sobre a prática-processo do significante. Não se pode acessar o

inconsciente, nem a ideologia, a não ser pelos vestígios (efeitos) de seus funcionamentos que não cessam de produzir efeito no corpo do sujeito e no corpo de seu dizer. Aproximação que é sempre da ordem da incompletude e da opacidade – *semidita*¹⁶. Lembrando que estamos sempre pensando a decalagem constitutiva aí posta, entre o sujeito e sua posição-forma discursiva correspondente.

Segundo nosso ponto de vista, seria pelas formas de textualização do discurso que poderíamos pinçar tais vestígios, o que abriria possibilidade de analisarmos o efeito do funcionamento da ligação material entre ideologia (interpelação) e inconsciente (identificação) sobre o modo como aí a significação acontece; e, em decorrência, apreendermos *flashes* do percurso dos sentidos, do itinerário dos sujeitos, no processo de constituição que os liga materialmente. Retornamos, portanto, à formulação, pela via da textualização (*cf.* ORLANDI, 2001b), aqui compreendida enquanto processo discursivo de simbolização do político, que abrange, também, a dimensão do não linguístico e, portanto, o texto em um modo de apresentação amplo e aberto à diversidade dos sistemas significantes; determinado, por sua vez, pela necessidade histórica do sentido e da necessária relação dos sujeitos com os diferentes sistemas simbólicos significantes historicamente aí disponíveis, (re)inventados.

Ou seja, ao tomarmos o discurso enquanto objeto, nossa unidade de análise recai sobre as diferentes formas de discursividades – simbolização do político – que circulam socialmente: os objetos simbólicos decorrentes da disposição das diferentes formas de linguagem em *textos*, sob diversos estatutos: filmes, canções, coreografias, danças, tatuagens, pichações etc. Para Orlandi (*ibidem*), “a materialidade do discurso faz efeito na textualização” (p. 92). Em outras palavras,

[...] os diferentes materiais e as diferentes superfícies determinam diferentes relações com/de sentidos. Escrito, ou oral, letra ou sinal, superfície plana ou multidimensional, parede, papel, faixa, letreiro, painel, corpo. Textura, tamanho. Cor, densidade, extensão, *tudo significa nas formas da textualização, nas diversas maneiras de formular*. Jogo da formulação, aventuras dos trajetos que configuram sua circulação. Acaso e necessidade. (ORLANDI, 2001b, p. 205, *itálico nosso*)

¹⁶ Manoel de Barros explica este funcionamento poeticamente, no verso: “melhor para chegar a nada é descobrir a verdade” (2010, p. 348)

É dessa maneira que, diante do que expusemos, lidamos com o fundamento de que as formulações – gestos de interpretação – produzidas pelos sujeitos se constituem enquanto lugar privilegiado de observação para o estabelecimento de materiais de análise por parte do analista de discurso. Pois, as formulações se constituem a partir do retorno do interdiscurso – o dizível, enquanto efeito de pré-construído¹⁷ ou efeito de sustentação¹⁸, como afirma Pêcheux mais acima – sobre o intradiscurso – o *fio do discurso* do sujeito, a formulação propriamente dita enquanto atualização do interdiscurso sob o efeito da linearização do dizer. (E o “dizer” não é produzido unicamente a partir do linguístico.)

Uma vez constituídas, as formulações carregam os traços dos processos de interpelação-identificação-produção de sentidos. Tomadas como partes integrantes dos materiais de análise, contêm as pistas dos funcionamentos discursivos que determinam o modo como sujeito e sentido se movimentam na história, ou seja, o modo como sujeito e sentido ganham corpo a cada *tomada de palavra*, a cada *gesto significativo*.

Com efeito, compreendemos a Análise de Discurso como um dispositivo teórico-metodológico que possibilita a análise das diferentes formas de simbolização do político¹⁹ – isto é, formas que forjam os desdobramentos do discurso nas diferentes formas de sua possível materialização. Enquanto analistas, operamos esse dispositivo, a partir do corpo estabelecido entre teoria-método-objeto, em face de um recorte material, procurando compreendê-lo em seu modo de significar – seu funcionamento discursivo (o que se dá por meio da interpretação dos resultados da análise).

É o analista quem constitui o recorte material a ser analisado; este pode comportar diferentes objetos simbólicos, formulados sobre diferentes bases significantes, linguísticas ou não, uma vez que o “dar corpo ao sentido” é determinado pela necessidade histórica do sentido. Esta necessidade histórica do sentido é que afeta o modo de significar,

¹⁷ Segundo definição de Pêcheux (1997b, p. 214): “o ‘sempre-já’ aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade – o ‘mundo das coisas’”. Ou seja, o efeito pré-construído fornece objetos ao pensamento como “pré-existentes”, “exteriores” à formulação (cf. PÊCHEUX, *ibidem*, p. 111).

¹⁸ Também designado por Pêcheux como “efeito-transverso” ou “articulação”, produz justamente a articulação entre as asserções constituintes de uma dada formulação, representando “no interdiscurso aquilo que determina a dominação da forma-sujeito” (*ibidem*, p. 214-215). Ou seja, produz o efeito de linearização do dizer, determinando o modo de conformação do intradiscurso (cf. PÊCHEUX, *ibidem*, p. 166).

¹⁹ Courtine formula esta tese da seguinte maneira: a análise do discurso é uma política da leitura que vai além da prática de leitura dos textos políticos (cf. Courtine (2006 [1982], p. 9)).

determinando a composição de bases significantes específicas e, em decorrência, a materialização de gestos de interpretação específicos, seja por meio da *textualidade* da música, ou da pintura, da poesia, da dança etc.

Ressaltamos que tomamos o termo “textualidade” não por uma sua relação exclusiva com o texto linguístico, mas pelo processo que impõe e imprime textura, espessura, materialidade, existência semântica a possíveis modos diversos de exposição e disposição do dizer, do gesto significativo, da descrição e narrativização – da discursivização-interpretação – dos fatos históricos, constituídos sob efeito da unidade, da linearidade, da autoria, da objetividade, enfim, sob os efeitos de início, fim, contorno(s) e limite(s) que determinam dimensionamentos e referencialidades para os objetos simbólicos socialmente produzidos. Estes, por sua vez, são tomados em suas possíveis bases significantes, não necessária ou exclusivamente linguísticas.

Daí tomarmos a formulação enquanto uma prática material possível, em que sujeito e sentido se “realizam”, no batimento entre o mesmo (inscrição daquilo que é dado como possível de ser formulado) e o diferente (re-inscrição do dizer determinado pela abertura do simbólico, pela polissemia, intervalo de acontecimento do deslocamento), relativamente ao possível que é a história. Isto se compreendemos a formulação discursivamente, com Orlandi, como

[...] a atualização, a textualização da memória. Enquanto tal ela é a realização (a prática) de um possível. Para o sentido, para o sujeito, para a história. Como tratarmos dessa prática na análise de discurso? Para começar, compreendendo como um discurso se realiza, como ele se formula, a partir de sua filiação a uma rede de memória e como ele se coloca em texto. (ORLANDI, 2001b, p. 16)

Nessa direção, a análise jamais ocorre com o objetivo de esgotar a compreensão de um determinado objeto ou material, pois se pauta no fundamento de que “a interpretação é aberta e a significação sempre incompleta em seus processos de apreensão” (ORLANDI, 2013a). A esse respeito, Orlandi (*ibidem*) esclarece que “a análise não é sobre um objeto propriamente mas sobre o processo discursivo de que ele é parte. [...] ela não estaciona em uma interpretação, ela a interroga”. A análise incide, portanto, sobre a historicidade – o

modo de existir – de um conjunto material específico e o que ele dispõe em termos de discursividades e como elas significam.

Particularmente, em nossa prática analítica, temos nos ocupado em investigar modos de significar funcionando em objetos simbólicos cuja base material dispõe (e expõe) diferentes materialidades significantes em relação. Isto significa que temos nos interessado em compreender a simbolização do político pertinente a fatos de linguagem que circulam socialmente a partir da inscrição e filiação, na história, de bases materiais híbridas, em que comparecem e se relacionam tanto o linguístico como outras formas materiais significantes, tais como imagens, desenhos, filmes, programas televisivos, cores, sons, traços e formas etc. (cf. RODRIGUES, 2008, e, mais recentemente, RODRIGUES, 2012). O trabalho que apresentamos aqui não escapa a esse recorte.

Levando em consideração o prólogo que abre este capítulo, cujo objetivo foi situar e expor – de(s)linear!²⁰ – o ponto de vista que orientou a realização de nosso trabalho e que determina nossa prática relativamente à Linguística (em sentido amplo), tratamos, em seguida, a especificidade deste trabalho enquanto um trabalho em Análise de Discurso. Apresentaremos, dessa maneira, nossos objetivos analíticos (as perguntas que elaboramos para serem discutidas em análise), o modo como constituímos o material para análise e o dispositivo discursivo de interpretação (metodologia), além das hipóteses que levantamos acerca desse material em face do dispositivo teórico configurado a partir da demanda que a análise nos impôs. Além disso, situamos, face ao quadro teórico-metodológico exposto nesta introdução, questões relativas ao enquadramento entre o material de análise e os objetivos analíticos estabelecidos por nós, justificando assim a realização do trabalho: aí

²⁰ Apre(e)ndemos, ao *habitar a teoria* do discurso – a Análise de Discurso – que a linearidade é efeito de sentido produzido discursivamente. Ao reconhecer e marcar esse efeito no modo como significamos o que aqui apresentamos como introdução – (des)lineando, ou (des)limitando horizonte(s), como anunciamos ao intitularmos o capítulo –, apontamos para a possibilidade de deslize que nossas formulações podem sofrer em face do próprio texto que estabelecemos, na medida em que ele se materializa e se desdobra a cada linha, a cada parágrafo, no movimento entre partes e capítulos, e no diálogo, nas relações que procuramos empreender com outros textos. Nessa direção, apre(e)ndemos também, em discussões durante as aulas conduzidas pela Profa. Suzy Lagazzi, no IEL, a importância, para o trabalho analítico, de se interrogar e suspender o que se nos apresenta, a todo instante, enquanto evidências... e o quão complexo isso se mostra uma vez que se decide pôr em curso uma análise, sob o efeito dos processos de interpelação-identificação. Complexo, todavia, apaixonante, desafiador. (Em tempo: tomamos a formulação “habitar a teoria” emprestada do título do texto de Mariani, Moura e Medeiros (2011).)

discutimos a relação entre o cinema e o social, a questão do estatuto da ficção neste trabalho e delineamos a função de nossa espectação relativamente aos nossos objetivos.

1. Objetivos Analíticos

1.1. Objetivos Gerais

Nossos objetivos analíticos, dado nossa inscrição no quadro epistemológico da Análise de Discurso, direcionam nosso foco de observação a objetos simbólicos constituídos sobre bases significantes híbridas. Interessa-nos analisar o modo como a necessidade histórica dos sentidos se simboliza colocando em relação diferentes caracteres e sistemas significantes, o que determina relações específicas entre discursividades. A esse respeito Lagazzi (2004) esclarece que “esse exercício feito sobre diferentes linguagens traz a relação simbólica marcada por significantes verbais e não-verbais, o que faz da base material de análise um conjunto heterogêneo cujas regularidades de funcionamento devem ser buscadas no entrecruzamento das diferentes materialidades” (LAGAZZI, 2004, p. 67). Isto porque “as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos” (ORLANDI, 2007c, p. 9), o que implica considerar a conformação de diferentes gestos de interpretação decorrentes das diversas formas de manifestação da linguagem (*ibidem, idem, loc. cit.*).

A análise, nessa perspectiva, objetiva compreender (descrever e interpretar), por meio do estabelecimento de um dispositivo de interpretação, funcionamentos discursivos que determinam os modos de significar de determinado material e/ou objeto simbólico. Compreender aí a produção dos gestos de interpretação relativamente a determinadas condições materiais de produção. Com isso, a análise deve ir ao encontro de seu “programa”, qual seja, o de *expor o olhar leitor à opacidade dos textos*, uma vez que se opera com o fundamento da não-transparência, da incompletude e da historicidade da linguagem, dos sujeitos e dos sentidos.

Pêcheux estabelece esse programa, em um texto de 1983 (“Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso”), esclarecendo que “a Análise de Discurso não pretende instituir-se especialista da interpretação, dominando ‘o’ sentido dos textos, mas somente construir procedimentos que exponham o olhar-leitor *a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito [...]*” (PÊCHEUX, 1998 [1983], p. 53). O procedimento a que Pêcheux se refere é um procedimento de leitura, “na qual o sujeito é, ao mesmo tempo, despojado e responsável pelo sentido que lê” (MARANDIN *apud* PÊCHEUX, *ibidem*, p. 54). Em síntese, conclui o autor:

compreende-se que, em uma tal perspectiva, a Análise de Discurso – assim como nenhuma outra disciplina de interpretação – não possa contentar-se, em sua necessária relação com a língua, com o inconsciente e a História, nem com “observáveis” discursivos comportamentais, nem com estruturas do sujeito epistêmico da Psicologia Cognitiva. [...] Para ela [Análise de Discurso], basta trabalhar suas próprias problemáticas e procedimentos: o desafio crucial é o de *construir interpretações*, sem jamais neutralizá-las, nem no “qualquer coisa” de um discurso sobre o discurso, nem em um espaço lógico estabilizado com pretensão universal. (PÊCHEUX, 1998, p. 53-55, *itálico no original*)

Com efeito, nosso objetivo analítico é expor as relações que sustentam a materialidade dos gestos de interpretação que significam os materiais estabelecidos para análise; o que fazemos na medida em que procuramos dar visibilidade ao modo como os processos discursivos aí funcionam (1) *mexendo* com a historicidade constitutiva da relação sujeito-sentido, (2) materializando o trabalho simbólico da ideologia e (3) trabalhando os esquecimentos (*cf.* nota 11, p. 40) constitutivos da memória do dizer, do gesto de formular, fazendo intervir nessa relação o imaginário (o fundamento da existência das unidades e universalidades). Em outras palavras, nossas análises devem mirar os diferentes processos de simbolização do político, dada a relação constitutiva – na e pela linguagem, inscrita na história – entre sujeito e sentido.

1.2. Objetivos Específicos

Conhecidos nossos objetivos analíticos (e políticos) na prática da Análise de Discurso, neste trabalho analisamos os funcionamentos discursivos materializados no longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Tomamos o filme como objeto simbólico²¹ a partir do qual constituímos nosso material de análise. Em relação a esse material, nossos objetivos específicos são:

- (1) Por meio da identificação e análise de funcionamentos discursivos que se materializam no longa, produzindo a conformação de certa espacialidade, ali lida como cenário e/ou cenografia (e/ou paisagem), expor a construção da espacialidade no filme enquanto efeito de sentido.
- (2) Avaliar e discutir, no movimento de constituição da análise, a hipótese de que os gestos de interpretação ancorados na materialidade fílmica estão relacionados e são simultâneos ao gesto de interpretação que os sujeitos ali representados produzem de si mesmos e do(s) espaço(s) que se lhe apresenta(m) como real. Ou seja, lidamos com a hipótese de que não há significação de determinada espacialidade fora do processo de interpelação-identificação-produção de sentidos que constitui a subjetivação do(s) sujeito(s) e que, ao mesmo tempo, permite que seus dizeres signifiquem. Formulamos nossa hipótese a partir da relação constitutiva indissociável entre sentido, sujeito, espaço e sociedade (o social, a(s) realidade(s)).
- (3) Em decorrência de (1) e (2), lidamos com uma segunda hipótese, a saber: a especificidade dos modos de significar presentes no longa-metragem e o efeito que eles produzem, por exemplo, historicizando determinada interpretação da espacialidade conformada no/pelo filme, constroem um recorte significativo sobre o que se deve reconhecer e sobre o que se conforma enquanto “social”. Dessa maneira, compõe nossos objetivos específicos avaliar e analisar esta hipótese, expondo o funcionamento discursivo que produz e sustenta o referido recorte.

²¹ Discorremos sobre o estatuto do filme enquanto objeto simbólico no capítulo segundo, em que apresentamos nossa análise.

Estes objetivos formulam, de certa maneira, as perguntas com as quais interrogamos o material de análise e a partir das quais operamos nosso dispositivo de interpretação a fim de expor a especificidade do funcionamento discursivo que significa a relação sentido-sujeito-espaco-sociedade em *Cinema, aspirinas e urubus*.

Veremos, com a análise, que o longa-metragem recorta a espacialidade conformando a cenografia do filme sobre certo jogo metonímico. Um dos efeitos desse procedimento produz referência à espacialidade brasileira redividida em duas regiões aparentemente antagônicas e limítrofes uma da outra. De um lado, o sertão, que, na maior parte do tempo é significado como uma região localizável no nordeste brasileiro, mais especificamente, no nordeste paraibano; do outro, São Paulo e/ou Rio de Janeiro, significadas como cidades polos de civilização e progresso, contraparte possível (e desejável) relativamente ao sertão. Os fotogramas que compõem a figura 1, a seguir, dão pistas do que acabamos de afirmar, e serão referidos analiticamente no capítulo segundo.



Figura 1. Fotogramas 71 e 92, à direita, e 64 e 116, à esquerda. Estes fotogramas compõem nosso material de análise, e são postos em cena, respectivamente, nos seguintes instantes da sequência fílmica: (00:55:06), (01:26:28); (00:50:01) e (00:18:06).

Na figura 1, os fotogramas 71 e 92 materializam discursividades que recortam o sertão enquanto espacialidade. Os fotogramas 64 (à esquerda, acima) e 116 (à esquerda, abaixo) discursivizam as cidades brasileiras do Rio de Janeiro e São Paulo,

respectivamente, atualizando certo efeito de sinonímia que significa o Rio de Janeiro como lugar de “beleza exuberante natural”, e São Paulo, por outro lado, como “polo econômico-industrial-urbano” e, por isso, de “progresso e civilização” *exemplar*. À direita, na figura 1, atualizam-se imagens e efeitos de evidência circunscritos a determinada formação discursiva dominante, a partir da qual o sertão brasileiro é comumente significado como sinônimo de calor, secura, poeira, sol etc. excessivos. Em seguida, apresentamos mais detalhadamente como o material de análise foi constituído.

2. Material de Análise

Nossa análise, como já esclarecido, toma como objeto as discursividades que significam o longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005), em especial, a espacialidade circunscrita ao filme. Foi, portanto, a partir do filme que estabelecemos nosso material de análise, constituído por recortes operados sobre a materialidade híbrida – multimodal e multiforme – da sequência fílmica.

A noção de “recorte” foi estabelecida por Orlandi (1984) como unidade discursiva de análise, em detrimento da noção de “segmento”, que, relativamente a determinado texto, opera sobre o efeito de linearidade selecionando sintagmas, frases, orações etc. Para Orlandi, ao contrário, o recorte é uma unidade discursiva significativa, compreendida como “fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. [...] um recorte é um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, *ibidem*, p. 14). Relativamente ao texto, a autora acrescenta que “*o texto é o todo em que se organizam os recortes*. Esse todo tem compromisso com as tais condições de produção, com a situação discursiva” (*ibidem*, itálico no original).

Seguindo o raciocínio de Orlandi, compreendemos²² que operar com a noção de recorte sustenta a constituição do material considerando-se, por um lado, o movimento

²² Nos baseamos aqui, também, em uma reflexão preliminar sobre a noção discursiva de recorte, na ocasião em que publicamos uma análise que contrastava os modos de significar textualizados no documentário *A janela aberta* (BARCINSKI, 2002) e no longa-metragem *Janela indiscreta* (HITCHCOCK, 1954) (cf. RODRIGUES, 2011).

deslinear que faz a materialidade significativa no processo de sua inscrição na história e, por outro lado, o equívoco constitutivo dessa inscrição. Ou seja, recortar um objeto simbólico, ao invés de segmentá-lo, resguarda no material daí decorrente o caráter errante do(s) sentidos e do(s) sujeitos. É condizente ainda com o caráter parafrástico-polissêmico da formulação – lugar do deslocamento i(e)minente.

O recorte, nessa perspectiva, tomado como unidade discursiva significativa, situa a interpretação em um percurso de remissão a determinada textualidade; no caso, a que forja o conjunto *Cinema, aspirinas e urubus*. Com efeito, operar com a noção de recorte permite considerar, ao mesmo tempo, a deslinearidade e a descontinuidade (a não-segmentalidade) próprias às relações de sentidos, e a opacidade e a incompletude próprias à linguagem, à forma material significativa. Dessa maneira, a análise prescinde do conteúdo, da informação tão comumente localizada em determinado texto, por exemplo, colocando-se a perscrutar a produção de efeitos de sentido, a produção da significação como “multiplicidade, polissemia” (cf. ORLANDI, 1984, p. 14).

Além disso, a noção de recorte permite operar em análise o fundamento de que pensar discursivamente o sentido é pensar a fórmula *sentido é relação a*, tese de Canguilhem (2006 [1980]). Segundo este autor,

[...] o sentido não é relação entre..., ele é *relação com*... Eis porque ele escapa a qualquer redução que tente inseri-lo numa configuração orgânica ou mecânica. [...] Porque o sentido é *relação com*, o homem pode brincar com o sentido, desviá-lo, simulá-lo, mentir, criar armadilhas. (CANGUILHEM, 2006, p. 203, itálicos no original)²³

Dessa maneira, recortar determinado objeto simbólico permite ao analista estabelecer o material de análise, a partir do qual procura dar visibilidade às relações de sentido em funcionamento em sua discursividade, expor sua historicidade. Os recortes, portanto, não coincidem necessariamente com o objeto simbólico que a análise toma como lugar privilegiado de observação de determinados fatos de linguagem. Todavia, é a partir da

²³ Versão brasileira do texto original em francês: “[...] **le sens** n'est pas relation entre..., **il est relation à**... C'est pourquoi il échappe à toute réduction qui tente de le loger dans une configuration organique ou mécanique. [...] Parce que le sens est *relation à*, l'homme peut jouer avec le sens, le détourner, le feindre, mentir, tendre des pièges” (CANGUILHEM, 1993 [1980], negritos nossos).

análise dos recortes que o analista procura compreender a especificidade significativa de tais fatos, e, em decorrência, de tal objeto.

Em relação ao nosso trabalho, os recortes analíticos foram estabelecidos a partir de um conjunto de fotogramas que constituem a materialidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*. Este conjunto comporta 120 fotogramas, pinçados em instantes específicos da sequência fílmica. Cada fotograma integra, portanto, o arquivo imagético que reporta, ao mesmo tempo, aos planos cênicos que integram e o conjunto da sequência fílmica em sua extensão original (110 minutos). Por isso, cada fotograma foi nomeado, a exemplo daqueles que constituem a figura 1, por um número (de 001 a 120) seguido da marca do instante (hora:minuto:segundo) em que é situado na sequência. Por exemplo, o fotograma 64, na figura 1, aparece no arquivo nomeado como “064_00_50_01” (fotograma 64, extraído no instante 50 minutos e 01 segundo).

Além dos fotogramas, o material é também composto por um pôster-cartaz de divulgação do filme, de uma das canções que integram a trilha sonora do filme, e de recortes na materialidade linguística correspondente aos dizeres (na maior parte, diálogos) dos (entre) personagens do filme. Também integra o material o próprio filme, em seu conjunto e unidade integral.²⁴ Acrescido a esse conjunto pertinente ao objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*, compõem parte de nossos recortes fotogramas extraídos de outros filmes, tais como *On the road* (SALLES, 2012), *El perro* (SORIN, 2004) e *Paris, Texas* (WENDERS, 1984). Estes fotogramas integram alguns recortes como procedimento teórico-metodológico a partir do qual procuramos mexer com as condições de leitura de *Cinema, aspirinas e urubus*, forjando aí o eco de certa exterioridade sobre discursividades que o filme atualiza. Com isso, pudemos dar mais visibilidade aos efeitos de sentido em jogo no filme de Marcelo Gomes, apontando, ao mesmo tempo, para o movimento (de significação) no e do filme.

O manejo com a materialidade correspondente ao objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus* expôs marcas que constituem a especificidade do material, o que permitiu o levantamento de regularidades, tanto em relação ao arranjo da materialidade

²⁴ Os fotogramas, o cartaz, a canção e o longa-metragem estão disponíveis no seguinte endereço, na internet: <https://drive.google.com/folderview?id=0Bwd6coGv-WxISIJGX0szUGFuLUE&usp=sharing>.

híbrida do filme, quanto ao funcionamento de discursividades sobre esse arranjo. A análise dessas regularidades, assim como o trabalho de descrevê-las pertencem ao escopo do segundo capítulo. Adiantamos, contudo, algumas características dessas regularidades, que nos levaram a considerar o longa-metragem como um lugar decisivo de observação e análise de funcionamentos discursivos e dos efeitos de sentido aí produzidos, tendo em vista, particularmente, nossos objetivos com este trabalho.

A especificidade da base material que se discursiviza sob a forma do longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* coloca à disposição um arranjo que relaciona múltiplas materialidades significantes. A composição das cenas reúne diferentes caracteres significantes, a partir do que ali se coloca enquanto fotografia, enquadramento de câmera e estabelecimento de quadros (cortes) que comporão a sucessividade de cenas, luminosidade e reflexo, efeitos sonoros e visuais, sons e texturas captados, (in)definição de cores e perspectivas, áudio e trilha sonora etc.

Enfim, a materialidade híbrida da sequência fílmica permite dispor em cena diferentes necessidades de sentido, conformando uma textualidade legível, possível de ser acompanhada (passível de “espectação”). São muitas e diferentes relações de sentido, contrastando tais necessidades e o que aí se discursiviza-significa.

Marcas de regularidades em relação ao longa estão presentes em várias cenas e fotogramas, sobretudo naquelas que se constituem base de um funcionamento discursivo que insistentemente (re)produz, em conjuntura brasileira, o cenário e o espaço sertanejos, de um lado, e o que o filme parece localizar como sua contraparte, isto é, “porções” do sudeste significado como exemplo de civilidade-civilização (e progresso) – Rio de Janeiro e São Paulo, mais especificamente.

A esse respeito, é possível reportarmos mais uma vez aos fotogramas da figura 1 (mais acima), que expõem o que acabamos de descrever. Ou seja, de um lado, excesso de terra, sol, seca, escassez e/ou falta de (água, asfalto, saneamento, casas, pessoas, verde) etc.; de outro, excesso de concreto, edificações, o preto e o branco, a serra acompanhada do mar compondo o pré-construído que significa como *inextricável a beleza e a apazibilidade naturais* do Rio de Janeiro. As regularidades também se marcam na materialidade

linguística que constitui as cenas do longa, assim como nos funcionamentos discursivos que são ali atualizados.

São relações de sentido trabalhadas materialmente pela via do discurso. Por meio dos funcionamentos discursivos que reconhecemos significando o filme, o espaço, a nosso ver, é apresentado (significado) como um personagem, assim como os sujeitos ali encarnados via representação-atuação, figurando como protagonistas (ou coadjuvantes, figurantes) da narratividade ali instalada.

De nosso ponto de vista, ao selecionarmos *Cinema, aspirinas e urubus* como objeto de análise – de questionamentos quanto a funcionamentos discursivos significando a relação sentido-sujeito-espaço – e construirmos, sobre a materialidade do filme, o recorte material destinado à análise propriamente dita, forjamos um arquivo – de objetos, recortes, discursividades e interpretações – e o remetemos a outros objetos simbólicos, textualidades, que, mais direta ou indiretamente, também significam a relação supracitada²⁵.

Antes de passarmos ao dispositivo de interpretação, logo adiante, fazemos uma ressalva acerca do estabelecimento do material de análise relativamente ao objeto simbólico que circula socialmente enquanto filme. Quanto aos fotogramas que recortamos na materialidade fílmica, torna-se presente e significa neles um conjunto de questões técnicas que fica silenciado, mas que explica a obtenção dos fotogramas e como eles são apresentados (muitas vezes entre bordas laterais negras) neste texto. Esta ausência que se faz presente indicia a decalagem que aí reside entre a reprodução e disposição dos fotogramas, ao longo deste texto, e o modo como cada fotograma é visto quadro-a-quadro quando reproduzido pelo aparato tecnológico de que dispõe uma sala de cinema ou o software que o reproduz nos computadores e outros aparelhos eletrônicos, como *dvd-players*, computadores, dispositivos móveis etc.

²⁵ Nessa direção, registramos menção aqui a outros longas-metragens, a saber: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (GOMES; AÏNOUZ, 2009), *O céu de Sueli* (AÏNOUZ, 2006), *Árido Movie* (FERREIRA, 2005), *O caminho das nuvens* (AMORIM, 2003), *Central do Brasil* (SALLES, 1998), e *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964). Estes longas, entre outros, compõem um arquivo mais amplo que estabelecemos. Em suas especificidades, de uma forma ou de outra, convergindo ou divergindo em relação à *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005), tematizam e significam a relação sentido-sujeito-espaço. Pretendemos, oportunamente após nosso doutoramento, trabalhar este arquivo significativamente.

Com efeito, essas questões técnicas, de uma forma ou de outra, constituem o modo de apresentação do objeto simbólico ou do(s) fotograma(s), e, de nosso ponto de vista, afetam os processos de interpelação-identificação-produção de sentidos, relativamente aos sujeitos que possam aí se implicar – os que produziram o filme enquanto objeto simbólico, os espectadores no cinema, os que se posicionam como atores etc. Muitas dessas questões são incompatíveis com o aparato tecnológico de que dispomos para podermos reproduzi-las, recortá-las, tampouco, operarmos com elas analiticamente, como, por exemplo, expor, sob a superfície de papel, fragmentos de sequências fílmicas (imagens sobrepostas em movimento sucessivo, incluindo, por exemplo, o áudio a elas associado) e, a partir desses fragmentos, trabalharmos a profusão de caracteres, de materialidades significantes em relação, “cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (LAGAZZI, 2009b, 2008).

Esta compreensão sobre a relação entre materialidades no estabelecimento de montagens discursivas é fundamental para o trabalho com materiais que ganham existência sobre base não exclusivamente linguísticas, tendo sido formulada por Lagazzi (2009b) da seguinte maneira:

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, 2009b, p. 68)

Apesar das limitações a que nos referimos, reiteramos, com Lagazzi, que “o gesto analítico de recortar visa ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes” (LAGAZZI, 2009b, p. 67). A autora esclarece ainda que “as dificuldades analíticas impostas pelos materiais são a medida dos questionamentos teóricos” (*ibidem*). Do modo como compreendemos, operar com e sobre recortes permite ao analista expor como essas relações significativas marcam a diferença entre as materialidades significantes constitutivas de determinado objeto, produzindo, ao mesmo tempo, pontos de deriva (lugar do equívoco).

Em seguida, discorreremos sobre o dispositivo interpretativo estabelecido para procedermos à análise.

3. Dispositivo de Interpretação (metodologia)

Tendo em vista que nossos objetivos analíticos, na Análise de Discurso, visam a expor funcionamentos discursivos, modos de significar de determinado objeto simbólico, e como aí se constituem os efeitos dos processos de interpelação-identificação-produção de sentidos que o objeto materializa, produzindo a costura histórica que liga materialmente a corporalidade do sentido à do sujeito (a ideologia ao inconsciente), para que o gesto de análise aconteça, é demandado ao analista estabelecer um procedimento de leitura discursiva capaz de perscrutar “o jogo significante na história” (LAGAZZI, 2009b, p. 77). A esse procedimento denominamos dispositivo de interpretação (ORLANDI, 2007a).

Em face de determinada textualidade, Orlandi afirma que

[...] o que interessa são pontos no texto onde aflora a discursividade em seu real contraditório: incompleto, lugar de tensão entre o mesmo e o diferente, dispersão do sujeito e do sentido. É isto que se manifesta materialmente no texto e é aí que incide o olhar do analista. (ORLANDI, 2001b, p. 12)

Ou seja, a leitura discursiva, o olhar do analista, sua metodologia de trabalho em análise procura identificar e expor o real do sentido em sua materialidade, cujo estatuto é, ao mesmo tempo, linguageiro e histórico, e à qual se liga o processo de constituição do sujeito pela ideologia e pelo inconsciente. Ler/olhar/escutar o discurso, portanto, é perguntar(-se) por relações de sentido, pois é isto que o sentido é: *relação a*.

E perguntar-se pelas relações de sentido é perguntar(-se) pelo seu modo de funcionar materialmente respondendo a determinações (necessidades) históricas; é perguntar(-se) pelo processo de sua constituição, perguntar(-se) pela sua opacidade, incompletude, pelo seu movimento. Tendo conhecimento de que o lugar para se considerar essas perguntas e o que haverá de respostas para elas não é outro senão a cadeia – a montagem, o arranjo – significante, que ressoa o processo histórico da significação. É a

cadeia significante em sentido necessariamente amplo, pois são muitas as formas possíveis de ela se textualizar e circular socialmente. A cadeia – trama – significante como lugar de confronto entre o simbólico e o político. Pois o sentido, muitas vezes, escapa à língua, ao linguístico. Ele necessariamente trilha seu percurso por muitos caminhos, territórios.

Daí a Análise de Discurso acolher análises de objetos simbólicos não exclusivamente linguísticos. O sentido, o político, o simbólico não se dissociam em seus trajetos: são múltiplas formas de significar, de o discurso se textualizar. Isso implica levar a termo, em um trabalho com materiais audiovisuais, como os filmes, o deslocamento da sistematicidade da língua para a sistematicidade do som-e-imagem-em-movimento (MARTINS DE SOUZA, 2012) e, dessa maneira, *estranhar a literalidade do sentido e flagrar como a opacidade dá-se a conhecer no jogo entre o realizado e o irrealizado ou o ainda não realizado na linguagem*, o que ressoa no fato de que tomamos as noções de sujeito, sentido e espaço enquanto *instâncias de permanente instabilidade e (des)arranjo*.²⁶

Vejam que utilizamos os termos “som”, “imagem”, “movimento”, “sistema(ticidade)s”, aqui, para aludirmos à profusão de materialidades significantes, nem sempre notáveis ao olhar humano, em oposição ao efeito de linearidade, encaixamento, harmonização, complementaridade, imobilismo que os objetos simbólicos, como os filmes, produzem e assumem ao circularem socialmente enquanto unidades, isto é, produtos discretos destinados à comercialização, contemplação, leitura etc.

Por isso, o dispositivo de interpretação não prescinde da noção de recorte. Pois, pôr-se a ler as discursividades, as relações de sentido, é colocar-se à espreita do funcionamento que expõe o movimento – sempre falível – de inscrição das formas significantes na história; e se há falha, notar aí o rastro do equívoco, a contradição. Colocar-se na prática discursiva da leitura, isto é, operar um dispositivo de interpretação é

²⁶ As formulações em itálico parafraseiam formulações de Romão (2011, p. 156), em um trabalho em que a autora confronta pontos na textualidade saussuriana em que o “traço escapante da língua” é confrontado à formulação das noções de sentido e sujeito pela teoria pechetiana. Também retomamos aqui formulações no texto de Lagazzi (2013, p. 319), em que a autora compreende os processos da metáfora e da metonímia “definindo o jogo da linguagem como um jogo significante”, o que a leva a considerar “o significante no movimento do irrealizado. O familiar e o estranho se entrelaçando no jogo (do) significante”, conforme citação textual mais adiante.

[...] colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras. (ORLANDI, 2007a, p. 59)

Confronto de formulações, de modos de dizer. São diferentes modos de o sentido materializar-se, ganhar corporalidade. Confrontar processos de interpelação-identificação. São diferentes movimentos dos sujeitos, diferentes movimentos de filiação aos sítios de interpretação disponíveis. São diferentes formas possíveis de determinação da relação entre sujeitos e formações discursivas; diferentes modos de a ideologia intervir na historicização do que se pode ou deve dizer. Orlandi explica esse trabalho da seguinte maneira:

[...] Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos dos quais não temos o controle e nos quais o equívoco – o trabalho da ideologia e do inconsciente – estão largamente presentes. As transferências presentes nos processos de identificação dos sujeitos constituem uma pluralidade contraditória de filiações históricas. Uma mesma palavra, na mesma língua, significa diferentemente, dependendo da posição do sujeito e da inscrição do que diz em uma ou outra formação discursiva. O analista deve poder explicitar os processos de identificação pela sua análise: falamos a mesma língua mas falamos diferente. Se assim é, o dispositivo que ele constrói deve ser capaz de mostrar isso, de lidar com isso. Esse dispositivo deve poder levar em conta ideologia e inconsciente assim considerados. O dispositivo, a escuta discursiva, deve explicitar os gestos de interpretação que se ligam aos processos de identificação dos sujeitos, suas filiações de sentidos: descrever a relação do sujeito com sua memória. Nessa empreitada, descrição e interpretação se interrelacionam. E é também tarefa do analista distingui-las em seu propósito de compreensão. (ORLANDI, 2007a, p. 60).

Proceder à leitura de processos discursivos, portanto, não é desopacificar as relações de sentido, nem as relações entre sentido e sujeito(s), mas espreitá-las, expor seus vestígios e modos de funcionar nos diferentes objetos simbólicos. O dispositivo de interpretação, nessa perspectiva, mapeia o movimento do sentido tomado como “efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula” (LAGAZZI, 2011a, p. 313). O sentido só se faz enquanto efeito, enquanto movimento porque se faz na

relação com outro(s) sentido(s), sendo simbólica e materialmente atualizado no encontro entre memória e formulação, via demanda de (injunção à) interpretação.

Em relação ao nosso trabalho, o dispositivo de interpretação que estabelecemos se desdobra no próprio movimento de análise. Esta, a nosso ver, é outra importante característica da leitura discursiva. Ela não se escreve à revelia do gesto de análise, do batimento entre descrição e interpretação que incide sobre os recortes analíticos, os quais, por sua vez, constituem-se como pontos de incidência do procedimento de leitura – pontos que o analista instala e sobre os quais se instala.

Os recortes que definimos em relação ao objeto simbólico longa-metragem destacam – pelo mecanismo da metonímia, já que não coincidem com o objeto simbólico, mas a ele se reportam – a descontinuidade do deslocamento das relações de sentido, expondo, na materialidade significativa, pontos de abertura ao/do simbólico na relação com o político: fissuras na materialidade que dão vazão ao que não foi formulado (ao não dito), ao que foi silenciado, ao que coube ser dito de outra forma, sob outra base significativa. Os recortes, na medida em que expõem modos de um dado objeto significar, historicizar relações de sentido, materializa e atualiza a presença do que deveu permanecer *em ausência*. Nessa direção, a análise dos recortes expõe nossa leitura ao jogo entre os processos metafórico e metonímico, que lemos como o jogo entre o que se faz presente e o que se faz ausente, entre o realizado e o irrealizado no jogo (do) significativo projetado na formulação, em face ao real do(s) sentido(s), isto é, deriva, equivocidade, falha, falta, opacidade, incompletude (*cf.* LAGAZZI, 2013; MARTINS DE SOUZA, 2012).

Compreender esse jogo entre metáfora e metonímia é fundamental para compreendermos o dispositivo interpretativo em operação, uma vez que é no jogo entre tais processos que a linguagem estrutura a significação e, portanto, os processos de subjetivação, determinando – “regrando”, segundo Martins de Souza (2012, p. 219) – formas de existência do simbólico em face ao real, na relação com o(s) sujeitos. Em decorrência, o jogo entre metáfora e metonímia estrutura os gestos de interpretação, a materialização das discursividades.

Lagazzi (2013) traça um percurso de compreensão das noções de metáfora e metonímia percorrendo e confrontando trabalhos de Pêcheux, Lacan, Althusser, Jakobson,

Orlandi, além de Ducrot & Todorov. A partir desse percurso, a autora explicita o batimento constitutivo entre os processos metafórico e metonímico como pedra angular dos processos de interpelação-identificação, concluindo que

[...] metáfora e metonímia são definidas em função da cadeia significante, a metáfora nos fazendo pensar a alteridade na relação com a cadeia significante, e a metonímia afirmando a falta como constitutiva dela. [...] a irrupção, numa cadeia significante dada, de um significante vindo de uma outra cadeia, que é o que define a metáfora, só é possível porque a falta constitui a cadeia significante, que é o que caracteriza a metonímia. Na contraparte, é porque o recalque é constitutivo do sentido que a falta é função essencial no interior da cadeia significante. Tomando a cadeia significante como a estrutura de base para a realização da linguagem, metáfora e metonímia estarão sempre juntas, em determinação mútua, e se isso procede, seleção e combinação, condensação e deslocamento, recalque e falta são processos sempre em concomitância na realização da linguagem. [...] é no cruzamento desses processos que a linguagem se produz. Filiando-me à máxima materialista de que o sentido nunca se cola ao real, compreendo que esse hiato entre sentido e real é a falta que constitui a cadeia significante, produzindo no sujeito a injunção a sempre dizer de outro modo, sempre reformular [...] Metáfora e metonímia definindo o jogo da linguagem como um jogo significante. Metáfora e metonímia estruturando o discurso do inconsciente. O jogo significante estruturando o discurso do inconsciente. Sentido recalcado e desejo do que sempre falta são as definições de Lacan para a metáfora e a metonímia, o que me leva a pensar o significante no movimento do irrealizado. O familiar e o estranho se entrelaçando no jogo (do) significante. (LAGAZZI, 2013, p. 318-319)

Procuramos perscrutar esse batimento entre metáfora e metonímia operando o dispositivo de interpretação sobre o material que estabelecemos. Promovemos, dessa maneira, o confronto entre fotogramas, entre fotogramas e recortes linguísticos, entre os recortes e nossa própria sinopse (narrativa) do filme, entre os recortes e o conjunto corresponde à(s) sequência(s) fílmica(s), e entre fotogramas de *Cinema, aspirinas e urubus* e fotogramas de outros filmes. O que buscamos mapear com esse procedimento são os modos como esse objeto simbólico significa a relação sentido-sujeito-espço: de que modo as relações de sentido que ali jogam historicizam no filme esse trinômio. Procuramos compreender como esse processo discursiviza o social no filme, isto é, como o filme recorta e significa o social ao significar o trinômio sentido-sujeito-espço.

Esta é a metodologia de trabalho que operamos na Análise de Discurso: pôr recortes em relação para expor relações de – movimentos do – sentido, em sua especificidade material, opacidade, incompletude, deriva, polissemia, historicidade. Descrever e interpretar esse processo. Essa metodologia mostra-se condizente com o fato de a Análise de Discurso se constituir como uma prática científica que *trabalha com o real da interpretação, que não se demonstra, se mostra* (cf. ORLANDI, 2013a), privilegiando o caráter qualitativo desta prática.

A seguir, discutiremos alguns aspectos da relação entre Cinema e Análise de Discurso em face do social, pois esta é uma relação que tem situado a especificidade de nosso trabalho analítico, uma vez que o Cinema, enquanto instituição integrante do corpo social, é, para nós, um lugar decisivo de observação de fatos de linguagem que discursivizam regularmente divisões-interpretações acerca do social e da relação sentido-sujeito-espço.

4. Análise de Discurso e Cinema

O social e o cinema enquanto fato de linguagem

Neste trabalho, nossa reflexão não recai diretamente sobre o Cinema enquanto questão. Em primeiro lugar, pensamos o Cinema como um lugar institucional, portanto, que se constitui, sobretudo, pela via de discursividades que significam esta instituição nos campos jurídico, mercadológico, artístico e/ou estético, publicitário etc. que funcionam no âmbito da transversalidade social. Ao mesmo tempo, a instituição do Cinema funciona como lugar discursivamente legitimado de produção de discursividades que significam a existência do homem no mundo: são muitas e distintas as interpretações que o Cinema produz para a relação homem-mundo.

Por isso, o cinema se nos apresenta como fato de linguagem, correspondendo, portanto, a um lugar de interesse para observação de relações entre sujeito, sentido, espaço e sociedade, pois os objetos daí decorrentes representam *diferentes modos de textualização*

e de funcionamento do político no social (LAGAZZI, 2013, 2011a, 2011b, 2010a, 2010b, 2009a, 2009b, 2008, 2005, 1988; LAGAZZI-RODRIGUES, 1998). Isso significa dizer que o espaço do cinema pode ser também decisivo para a análise dos modos de significar o embate do sujeito com o real, o que suscita produção de diferentes gestos de interpretação relativamente à conformação do social em efeitos de micro ou macro realidades. Logo, o cinema ganha corpo ao estar sujeito às determinações históricas, ideológicas e econômicas, às derivas constitutivas dos processos de subjetivação e de significação.

Costa (2003) nos adverte sobre as muitas facetas e perspectivas que o cinema encarna enquanto espaço de interpretação, portanto, de (re)divisões e de contradições históricas relativamente aos efeitos de evidência que disponibiliza e que servem, de uma forma ou de outra, para administrar a prática social do cinema e, em decorrência, sobredeterminar os processos de interpelação-identificação a que os sujeitos estão sujeitos ao construírem e habitarem o social. Segundo este autor,

a instituição cinematográfica tem a ver antes de mais nada com a economia (trabalha, como diz Metz [...] a fim de encher as salas, e não de esvaziá-las). A instituição cinematográfica, Metz nos faz lembrar, tem a ver com a ideologia. [...] oferece um modelo de como o cinema, se quer permanecer como tal, deve, para usar as palavras de Metz num sentido um pouco simplificado, cancelar os indícios de ser um discurso construído que se propõe atingir determinados fins e favorecer ao máximo a impressão de ser pura narrativa, pura estória. [...] Mas a instituição cinematográfica tem a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico; insiste nos jogos de identificação e nos complexos mecanismos que regulam o funcionamento de nossa psique, de nosso inconsciente. (COSTA, 2003, p. 25)²⁷

Assim caracterizado, o cinema pode ser concebido, na conjuntura contemporânea em que funcionam a economia de mercado capitalista neoliberal e as políticas de globalização (ou mundialização), regionalização etc., como indústria de produção em massa de objetos simbólicos. Com esta interface, a indústria do cinema se dissemina em todos os continentes, em níveis e escalas diversos, estabelecendo relações de (re)produção de sítios específicos de interpretação, determinantes de processos de

²⁷ Ao desenvolver seu argumento, no fragmento citado, Costa faz alusão aos trabalhos de Metz (2004, 1980a e 1980b).

interpelação-identificação-produção de sentidos e sujeitos. Portanto, a indústria do cinema constitui o cenário sócio-histórico contemporâneo, interferindo nas condições de produção de discursividades que vão circular significando necessariamente a relação sentido-sujeito-espaco-sociedade.

Em segundo lugar, e em decorrência do que acabamos de afirmar, também nos interessa pensar o cinema enquanto fato de linguagem, acontecimento discursivo, tanto pelo aspecto da linguagem e das demais tecnologias (e técnicas) específicas ao cinema, quanto pelo aspecto dos processos de significação que se desdobram a partir daí. Nesta perspectiva, não iremos entrar no mérito da questão de se julgar o cinema como arte ou não²⁸, pois nos interessa o cinema, aqui, enquanto tecnologia e prática de linguagem.

Com efeito, o cinema e a linguagem do cinema²⁹ se configuram como um dos lugares de resposta à injunção à interpretação, determinando as condições de produção de determinadas discursividades, pois se configura como um lugar de filiação – interpelação-identificação – para sujeitos sociais. Essa especificidade permite ao cinema enquanto prática social, com sua linguagem específica, estabelecer condições para a produção de diferentes objetos simbólicos: de filmes (longas e curtas-metragens, documentários, animações etc.) a recursos técnicos e tecnológicos, e bases simbólicas materiais significantes, em seus diferentes arranjos e/ou montagens. Estes últimos, em muitos casos, potencializam a capacidade de o cinema expandir e diversificar seus modos de recortar e significar o social, simbolizar o político, sobretudo por meio da discursivização de processos técnicos que se destinam a mexer com a capacidade da linguagem do cinema desenvolver e incorporar caracteres e tecnologias significantes.

Enquanto fato de linguagem, pelos objetos simbólicos que produz, o cinema se constitui, para nós, como observatório privilegiado de modos de significar a relação dos

²⁸ Questão esta que pretendemos retomar oportunamente em projetos de pesquisa, após o doutoramento.

²⁹ Para Costa (2003, *op. cit.*, p. 26-27), seguindo Metz (*cf.* referências bibliográficas) e certa tradição teórica respondendo à pergunta *o que seria cinema?*, o cinema pode ser compreendido como instituição, como vimos, assim como um dispositivo e uma linguagem. Nessa direção, o cinema poderia ser abordado como “um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis”, aproximando-se, neste caso, da pintura e/ou do teatro, porém “com suas características peculiares devidas à dinâmica de produção da imagem (a câmera, a tela em que é projetada etc.). [...] é um dispositivo também no sentido de determinar papéis: por exemplo, o papel do espectador”, do diretor, dos atores etc. Como linguagem, o cinema possuiria regras e convenções próprias e, neste caso, se aproximaria da literatura, “possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias”.

sujeitos com o real, inclusive com o real da interpretação. Os modos de significar produzidos pelo cinema instalam cenários que funcionam imaginariamente como realidades complexas, significadas como espelhos – ficção e/ou simulacro – da opacidade das realidades construídas socialmente, via gestos de interpretação, por sujeitos.

Sendo assim, o cinema se configura como um espaço de observação do movimento permanente de discursivização do social, uma vez que é também permanente o processo de atualização da memória discursiva que determina as relações entre o social e os sujeitos. Os sujeitos e o social, os sentidos e as espacialidades existem em estado de movência, incompletude, opacidade. Dizem respeito, portanto, a relações e/ou perspectivas que podem, ao mesmo tempo, convergir-e-divergir, não-apaziguar-se, entrar em consenso ou dissenso, se (des)encontrar. Pois, em seu percurso, determinado efeito de sentido está sujeito ao deslocamento, podendo tornar-se outro.

Nessa medida, seguindo orientação de Lagazzi (2010a), a partir da análise de objetos cinematográficos, procuramos compreender a “formulação do social em composições contraditórias, na impossibilidade de sínteses apaziguadoras”. Ou seja, tomar o que Lagazzi designa por “síntese” como um dos efeitos decorrentes do funcionamento de discursividades sobre a significação de possíveis relações entre os sujeitos, os espaços e as configurações sociais, no âmbito das produções cinematográficas. Isto porque, segundo ainda Lagazzi (2009a), “o trabalho com o real da língua e o real da história nos afirmam a impossibilidade da síntese e nos levam ao trabalho com a diferença no plano da cadeia significante e da produção dos sentidos”. Neste nosso trabalho, perscrutamos a estruturação e a significação dessas relações ao analisarmos a conformação específica dada à espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*. E tomamos o filme, enquanto objeto simbólico, como um dos espaços encarnados de interpretação do social, sujeito à equivocidade e à contradição.

Do nosso ponto de vista, a espacialidade configurada em um dado filme se constitui como efeito de gestos de interpretação: esforço parafrástico que discursiviza a experiência dos sujeitos com o real, com o real da interpretação e com o real dos espaços. Os cenários criados pelos filmes, no caso, configuram pontos de deriva em relação a outros

gestos de interpretação que se materializam e circulam socialmente. Marcam, portanto, a decalagem entre a realidade partilhada socialmente e aquela que se desdobra em tela.

Ainda enquanto fato de linguagem, o cinema se configura como observatório privilegiado também dos modos de significar que se materializam a partir de arranjos materiais complexos, uma vez que, na maioria dos casos, os objetos simbólicos produzidos pelo cinema dispõem relações entre múltiplas formas significantes. Dessa maneira, estabelecer arquivos discursivos e materiais de análise a partir do cinema vai ao encontro de parte de nossos objetivos analíticos, seguindo, particularmente, a posição de Orlandi ao afirmar que

a Análise de Discurso [...] restitui ao fato de linguagem sua complexidade e sua multiplicidade (aceita a existência de diferentes linguagens) e busca explicitar os caracteres que o definem em sua especificidade, procurando entender o seu funcionamento. Isto porque a AD trabalha não só com as formas abstratas mas com as formas materiais da linguagem. E todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. (ORLANDI, 1995, p. 35)

Dessa maneira, trabalhamos também o não-linguístico no interior da Linguística, via Análise de Discurso, dando visibilidade às formas de significar que se materializam explorando, justamente, a relação entre o linguístico e o não-linguístico. Assim procedendo, acreditamos, com Lagazzi (2011a), podermos forjar um procedimento de leitura do social, dos processos de significação e identificação, que explore o trabalho simbólico da contradição, a deriva constitutiva dos efeitos de sentido, para “compreender a diferença em sua potencialidade de trazer à tona o político” (LAGAZZI, 2011a, p. 314), ou seja, trazer à tona o próprio movimento entre repetição e deslocamento próprio aos processos de significação e de identificação.

Filme, ficção, discurso... ou o cinismo da ficção?

Todo nosso percurso de escrita até aqui, considerando nossa leitura recente de um trabalho de Žižek, “Hollywood hoje: notícias de um *front* ideológico”, prefácio à edição

brasileira de *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno* (ŽIŽEK, 2009), aliado aos resultados das análises que empreendemos e que serão reportadas somente no capítulo segundo deste texto, nos impõe, de saída, uma tomada de posição acerca da cinematografia relativamente à questão da *ficção*. Ou à questão do filme enquanto objeto simbólico, discursividade materializada, espaço encarnado de interpretação (narratividade)³⁰.

O filme, concebido como “ficção”, não escapa à sua condição de objeto simbólico. Portanto, materializa um percurso ideológico de/na significação. Logo, mostra determinado trajeto de identificação... Encarna um dado movimento, um jogo de (dis)simulações que arrasta todos os envolvidos: desde os diretores, produtores, roteiristas e seus financiadores, passando pelos atores, figurantes, sem deixar de fora seus críticos leitores, o que nos inclui, a nós analistas e/ou espectadores. Todos fazemos parte, isto é, integramos, de uma forma ou de outra, nunca exclusivamente (já o sabemos!), a historicidade – exterioridade – de um dado objeto simbólico, da feita em que nos colocamos diante do objeto, em qualquer uma das *posições e/ou funções* referidas.

Todos fazemos parte do processo de – estando já sujeitos à – interpelação-identificação que a existência e a circulação social dos objetos simbólicos produzem, pois nada disso escapa à inscrição ao/ao retorno do alhures... a entrar no jogo, portanto, do (*ir*)realizado – noutras palavras, ao jogo do *dito-já dito-não dito, metáfora-metonímia-paráfrase, ausência-presença, mesmo-diferente, silêncio-significante-linguagem*.

Isto para dizer do efeito que esta leitura de Žižek nos causou, isto é, do efeito de algo que ela nos transmitiu. Algo muito semelhante ao que outras escritas produzem em nós: provocação. E suas paráfrases: inquietação, humor, angústia... distância da verdade absoluta, completa, fechada, transparente, óbvia. Estamos falando de escritas que atravessam nossa compreensão, algumas já citadas, outras mais adiante discernidas. Lacan, Pêcheux, Althusser, Orlandi, Canclini, Agustini, Manoel de Barros, Guimarães Rosa...

O cinema, o filme, a ficção não apenas mostra, mas também (dis)simula. Formula e silencia, instala-se sobre a equivocidade. Eis a grande provocação: *o cinismo da*

³⁰ Discorremos sobre tais “qualidades” do filme tomado como objeto simbólico logo no início do capítulo segundo. Seguiremos, por ora, valendo-nos apenas do que já expusemos, entre idas e vindas, nas seções precedentes. A propósito do texto de Žižek, trata-se de uma indicação do Prof. Lauro Baldini, a quem agradecemos.

ficção. Que relemos na formulação: a ficção é um efeito de sentido decorrente da transversalidade de práticas discursivas históricas, sociais. (O texto de Žižek, contudo, tem outro objetivo mais imediato, qual seja, o de apresentar a tese de que a ideologia permanece viva em um suposto mundo pós-ideológico, o que ele procura demonstrar a partir da análise, sobretudo, de alguns filmes e refilmagens – versões – hollywoodianas. Nessa direção, a análise de certos filmes por ele selecionados, geralmente *blockbusters*, parece comprovar a tese lacaniana de que *a verdade tem estrutura de ficção*.)

O cinismo, enquanto característica do estatuto ficcional, tem a ver, do modo como compreendemos, com o fato de o termo “ficção” poder funcionar socialmente como máscara, invólucro, limiar transponível, através do qual pudéssemos endereçar à – transferir para a – história projetada em tela nossa suposta isenção, compaixão, fragilidade... nossa purificação, enquanto *humanidade*. E ao fazê-lo pudéssemos localizar, fixar o ilocalizável da metáfora, que é, nos adverte Orlandi, retomando Pêcheux e Lacan, o que faz “mexer as evidências do ‘mundo normal’” (ORLANDI, 2004a, p. 9). Fixar a **perturbação**, ou **o amor**, ou **a loucura** – aquele ruído *silencioso*. Para usar outra palavra mobilizada no texto por Žižek (2009)³¹, a ficção, se tomada em oposição à *realidade*, “humaniza” (daí seu cinismo) o processo, a historicidade, mascarando o movimento de interpelação-identificação-subjetivação, em favor da repetição de efeitos de evidência (pré-construído, sustentação etc.) que o trabalho simbólico da ideologia privilegia, consideradas as condições de produção contemporâneas marcadas pelo acirrado liberalismo (ou extremismo, protecionismo, fanatismo, cinismo) econômico, político e religioso.

De nossa perspectiva, o filme-ficção está sujeito, como a poesia ou os anagramas, às “regras” da constituição-formulação-circulação (ORLANDI, 2001b) do movimento concomitante significação-subjetivação, e apresenta, a cada realização, um funcionamento “cínico” específico, pois, cada formulação atualiza, nas condições específicas de seu acontecimento, repetindo-e-deslocando, dada região do alhures (memória, interdiscurso) sobre o jogo significante. Pêcheux e Gadet (2004), a esse respeito, asseveram o seguinte:

³¹ “Perturbação” é uma delas.

é portanto por amor que alguém se toma “louco pela língua”: por amor e inicialmente por apego primeiro ao corpo da mãe, quando sua insistência toma a forma de um amor da língua-mãe ou da língua materna. Então o simbólico faz irrupção diretamente no corpo, as palavras tornam-se peças de órgãos, pedaços do corpo esfacelado que o “logófilo” vai desmontar e transformar para tentar reconstruir ao mesmo tempo a história de seu corpo e a da língua que nele se inscreve: essa “loucura das palavras”, que pode desembocar na escrita (Rabelais, Joyce, Artaud ou Beckett), na poesia (Mallarmé) ou na teoria linguística, persegue sem trégua o laço umbilical que liga o significante ao significado, para rompê-lo, reconstruí-lo ou transfigurá-lo [...] Nesse empreendimento linguístico selvagem, louco por palavras, não há separação entre o grito e o vocábulo, procuram-se as sementes das palavras entre os sons e o sentido, perseguem-se as palavras sob as palavras através das aliteraões, dos acoplamentos, das repetições e das equivalências. (PÊCHEUX; GADET, 2004, p. 45-46)

O cinismo da ficção, portanto, funcionaria, acompanhando ainda Pêcheux e Gadet, como a língua lógica: espécie de língua ideal capaz de nos transportar ao mundo irreal, *ficcional*, despidos de nosso próprio corpo, de nossa própria historicidade; uma língua, portanto, que está “no imaginário sem o saber e, confundindo este último com o especular, ela considera-se simbólica” (*ibidem, idem*, p. 47). A ficção, assim compreendida, faria com que evitássemos o esforço de compreender a estrutura sobre a qual a experiência ganha existência, colocando o social na inércia, no já-dado. Sendo assim, perguntamos, sobre o que afirma Žižek (2009, p. 11): “somente uma mentira é capaz de nos salvar”?³²

Esclarecemos que não tomamos ficção como “mentira”, mas como **versão** (ORLANDI, 2001b), interpretação, discursivização, invenção sobre o real, que é o encontro-embate com o *impossível*, estando nosso corpo atado ao corpo dos sentidos, sendo constituídos na/pela língua(gem), atravessados pela historicidade, interpelados pelo jogo simbólico da ideologia, falados pela *in-verdade* do inconsciente. Nessa direção, Rancière (2005, p. 58) acrescenta: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”.³³

³² Na perspectiva de Žižek (2009, p. 11), *O cavaleiro das trevas* (NOLAN, 2008, Warner Bros. *et. al.*) “é uma nova versão de dois faroestes clássicos de John Ford (*Sangue de herói* e *O homem que matou o facínora*), que mostram que, para civilizar o Velho Oeste, a Mentira precisa ser elevada à Verdade – em suma, que nossa civilização se baseia numa Mentira. A questão que deve ser levantada é: por que, em nossa época precisa, existe essa nova necessidade de uma Mentira para a manutenção do sistema social?”

³³ Encontramos em Metz (2004), a nosso ver, uma paráfrase para esta afirmação, a de que um filme pode provocar estranha e famosa impressão de realidade no espectador.

Lacan, por sua vez, esclarece que “é a partir da estrutura de ficção pela qual se enuncia a verdade que o sujeito fará, de seu próprio ser, estofa para a produção... de um irreal” (LACAN, 2003, p. 372). Isto porque a verdade (sobre o sujeito) vem sempre à tona com um furo, furo que o sujeito estofa, na medida em que se ficcionaliza (ou restitui para si próprio a metáfora de seu percurso, como veremos), identificando-se, inicialmente, com a evidência ideológica de um “eu”.

Ainda a esse respeito, Lacan, no Seminário sobre *A carta roubada* (1998, p. 14), pontua que

é a ordem simbólica que é constituinte para o sujeito, demonstrando-lhes numa história [a da carta roubada] a determinação fundamental que o sujeito recebe do percurso de um significante. É essa verdade [...] que possibilita a própria existência da ficção. Portanto, uma fábula é tão apropriada quanto outra história para esclarecê-la – nem que seja para testar sua coerência.

Retomamos, portanto, a *versão*, instalando-se no percurso significante, ficcionalizando esse percurso, o que se materializa no processo cotidiano da *tomada da palavra*, tão fundamentalmente necessário para nos situar diante da ordem social que se atualiza sem cessar, enquanto processo histórico... Todo esse funcionamento, dado pelo entrecruzamento de processos concomitantes – o processo (do) significante, o processo histórico, o processo ideológico – ganha existência a cada gesto de interpretação. Seja sob a forma de ficção, de ciência, de lei, de rumor, de grito...

Ficção, espacialidade(s), espetação

Entre coisas e *coetera* estão os espaços: a página, o texto, tudo o que a palavra pode *cartografar*; espaços geo-gráficos, da cidade ao campo, do possível ao impossível; espaços íntimos, espaços largos e estreitos, imensos e mínimos, fragmentos que se aglutinam, formas que se especializam e/ou se destroem. Formas do mundo/formas de mundo que se intercomunicam. (SILVA, 2008, p. 305)

De um modo geral, os objetos simbólicos audiovisuais, ao se constituírem enquanto *versões* significando a relação sujeito-mundo-espaco-sociedade, também “escrevem”, isto é, inventariam suas espacialidades. No âmbito de uma dada sequência fílmica, o inventário espacial, lido como cenário ou cenografia, guarda sempre a característica da instabilidade, da incompletude, pois o fotograma produz um re-corte. E, assim, sucessivamente, quadro-a-quadro, do início ao fim do rolo fílmico.

Este re-corte que o fotograma forja em relação ao real dos espaços e ao funcionamento discursivo das espacialidades no social indicia a conformação das espacialidades projetadas em tela. São interpretações. Portanto, indiciam também certo percurso de interpelação-identificação do(s) gesto(s) que se responsabiliza(m) pelo re-corte, por seus (des)limites, pelo que foi feito caber na extensão retangular do fotograma. E pelo que ficou, necessariamente ausente – *em presença*, porém silenciado, cortado.

Para nós, dessa maneira, a significação das espacialidades, no filme ou em outros objetos simbólicos (outras ficções!), é um processo concomitante ao processo de subjetivação, pelo percurso de interpelação-identificação do(s) sujeito(s) face à história, em resposta ao real, determinado por condições de produção específicas.

Sendo assim, ao analisarmos a conformação da(s) espacialidade(s) em *Cinema, aspirinas e urubus*, perguntamo-nos pelo modo como acontece no longa-metragem, via gesto(s) de interpretação, o re-corte, isto é, as re-divisões dos espaços sociais e geopolíticos que integram, justamente, a historicização de micro e macro *realidades* – a ordem do social – para os sujeitos. Isso implica considerarmos que os espaços sociais são materialmente discursivizados enquanto interpretação nos filmes, portanto, produzidos enquanto efeitos de evidências realçados pelo efeito-objetiva ou efeito-câmera. Como se o cenário (*a paisagem*) resultasse exatamente do registro não-subjetivo que a câmera seria capaz de produzir do que acontece *em realidade*.

Diante do que expusemos neste capítulo inicial, nossa atenção se volta à situação de espectação, em que nos incluímos enquanto analistas, mas fazendo alusão também aos possíveis espectadores de um determinado filme. A espectação nos coloca na posição de leitores do filme.

Em nosso caso, a análise que aqui empreendemos visa a restituir ao filme, mais especificamente, à questão da espacialidade ali forjada, suas condições de leitura, isto é, explicitar-lhe algo de sua exterioridade específica, sua opacidade, sua incompletude, os modos pelos quais se abre ao equívoco, o funcionamento discursivo que produz ali determinado recorte do social, o que implica identificar as evidências que ali se historicizam. Ou seja, explicitar a opacidade e a equivocidade daquilo que se nos apresenta como “um” legível – atraente, sedutor, verossímil (XAVIER, 1983) – que insiste em nos advertir “esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais é mera coincidência”, ou seja, convocando a espetação ao descompromisso com (a experiência do) o político que o objeto simbólico, de uma forma ou de outra, materializa.

Em suma, nosso modo de olhar – e expor o olhar leitor a – a especificidade dos objetos simbólicos, como os filmes, e mais notadamente o material de análise com o qual operamos neste trabalho, segue uma orientação de Didi-Huberman, acerca de sua concepção relativa à história – historicidade, diríamos – das imagens em geral. Segundo este autor, “la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 46).

Lendo este fragmento discursivamente, compreendemos que a historicidade dos objetos simbólicos se situa no alhures interdiscursivo. Uma leitura discursiva desses objetos deveria, portanto, expor o modo como o alhures – o *nonsense* (PÊCHEUX & GADET, 2004, p. 117), o outro irrealizado – atravessa o objeto transversalmente, impregnando-o com os efeitos de sua *passagem*. Dessa maneira, é o ponto de vista do analista, operando seu dispositivo teórico-metodológico, que assume a responsabilidade de promover a liberação, isto é, certa inflexão no gesto de olhar o objeto, de modo a admitir e identificar a transversalidade histórica como constitutiva do acontecimento da significação: incompletude, movimento, não-transparência, abertura ao político e ao simbólico. Foi o que procuramos realizar e o que reportamos no próximo capítulo.

CAPÍTULO SEGUNDO

ANÁLISE



Fotogramas extraídos de *Morte e Vida Severina* [em desenho animado] (SERPA, 2010).

O RETIRANTE CHEGA À ZONA DA MATA, QUE O FAZ PENSAR,
OUTRA VEZ, EM INTERROMPER A VIAGEM.

— Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quando mais do litoral
a viagem se aproxima
Agora afinal cheguei
nesta terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm água vitalícia.
Cacimbas por todo lado
cavando o chão, água mina.
Vejo agora que é verdade
o que pensei ser mentira
Quem sabe se nesta terra
não plantarei minha sina?
Não tenho medo de terra
(cavei pedra toda a vida),
e para quem lutou a braço
contra a piçarra da Caatinga
será fácil amansar
esta aqui, tão feminina.
Mas não avisto ninguém,
só folhas de cana fina
somente ali à distância
aquele bueiro de usina
somente naquela várzea
um banguê velho em ruína.
Por onde andaré a gente
que tantas canas cultiva?
Feriando: que nesta terra
tão fácil, tão doce e rica,
não é preciso trabalhar
todas as horas do dia,
os dias todos do mês,
os meses todos da vida.
Decerto a gente daqui
jamais envelhece aos trinta
nem sabe da morte em vida,
vida em morte, Severina;
e aquele cemitério ali,
branco de verde colina,
decerto pouco funciona
e poucas covas aninha.

(MELO NETO, 2014, p. 35)

EQUIVOCIDADE E EFEITOS DE EVIDÊNCIA EM *CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS*

Introdução

Neste capítulo, colocamo-nos, da perspectiva da Análise de Discurso, no entremeio de relações entre linguagem, sujeito e espaço, pensando aí as articulações entre o simbólico e o político na história, para estabelecermos um gesto de análise sobre o longa-metragem brasileiro *Cinema, aspirinas e urubus* (GOMES, 2005). Assim procedendo, expusemos a materialidade específica do filme e o modo como essa materialidade se discursiviza *fazendo sentido(s)*. Nosso objetivo foi dar visibilidade e compreender o funcionamento discursivo que significa, no longa, a relação sujeito-espaço. Para isso, nossa análise se debruçou sobre questões fundamentais pertinentes aos processos de significação, sobre as quais discorreremos a seguir.

Textualidade

Analisar o filme, em face de nossa posição teórica e dos objetivos específicos estabelecidos para a análise (*cf.* capítulo primeiro, p. 51 *et. seq.*), significa interrogá-lo em seu funcionamento discursivo enquanto objeto simbólico, fato de linguagem, expondo aspectos de sua textualidade, sua discursividade; e produzindo compreensão do processo de constituição dessa discursividade, isto é, do modo como, ao se constituir e ganhar circulação social, essa discursividade instaura e sustenta processos de significação. Com efeito, a textualidade de um dado objeto simbólico é o que nos remete ao seu conjunto – arranjo material – significativo, isto é, às relações discursivas que o constituem enquanto um objeto sujeito à interpretação, pela via da leitura, ou da espectação, da contemplação, da (re)criação etc.³⁴

³⁴ “Etc.”, aqui, nos remete às relações possíveis de serem construídas a partir de diferentes gestos de interpretação que situariam um dado sujeito em face da necessidade de significar o que se lhe apresenta enquanto constituinte do que ele reconhece como “sua realidade”.

Dessa maneira, expor e analisar a textualidade de um dado objeto simbólico é trabalhar, segundo Orlandi (2001b, p. 12), “pontos no texto onde aflora a discursividade em seu real contraditório: incompleto, lugar de tensão entre o mesmo e o diferente, dispersão do sujeito e do sentido”, pois, acrescenta a autora, “é isto que se manifesta materialmente no texto e é aí que incide o olhar do analista” (*ibidem*). É nessa medida que podemos afirmar, por um lado, que a textualidade de um dado objeto simbólico não é lugar de sentido(s), mas de relações de tensão que produzem sentido(s) enquanto efeito, pois o sentido é movimento, errância; ou seja, não se desfaz jamais a opacidade de um texto, a incompletude de sua significação, sua historicidade.

Por outro lado, ao afirmarmos que o processo de produção de significação produz efeito de sentido, apontamos a abertura constitutiva da textualidade à história: lugar de tensão entre o mesmo e o diferente, em que um sentido sempre pode ser outro, em que o dito remete ao não-dito, lugar em que o dizível se (des)dobra – (re)torna – continuamente sobre o dizer. O que significa reconhecer que o gesto analítico sobre dada materialidade significativa visa a expor o modo como aí o político se simboliza³⁵ – o fato de o sentido não ser exato³⁶.

Ao trabalhar as “dobraduras do dizer”, confrontando formulações teóricas de Pêcheux, Deleuze e Orlandi, Agustini (2007) reflete sobre a relação indissociável entre interdiscurso e memória discursiva na constituição do sentido e do sujeito, isto é, nos processos de textualização do político. A partir das considerações da autora é que compreendemos dada textualidade como um arranjo material em que o dizível – o interdiscurso – se faz discursividade pela tensão produzida no (re)corte que se opera sobre o próprio dizível a cada gesto de “tomada de palavra”, isto é, a cada gesto de interpretação (discretização do dizível). Operação-tensão esta que instaura no dizer efeitos da presença do interdiscurso enquanto memória discursiva, ou seja, sentidos (unidades significantes) possíveis de se tornarem presentes no acontecimento da linguagem (*cf.* AGUSTINI, 2007, p. 305 *et seq.*).

³⁵ Operamos com esta terminologia em detrimento de “textualização do político”, segundo Courtine (2006 [1982]) e Orlandi (2001b), *cf.* capítulo primeiro, p. 39 *et. seq.*, dado que estamos analisando materiais não exclusivamente linguísticos.

³⁶ Reescrevemos aqui a formulação de Orlandi (2012b, p. 27) “*o sentido não é exato*” (itálico no original).

Esta tensão-corte é o que, a nosso ver, faz desdobrar em dada textualidade o movimento da significação, a inexactidão do sentido, a própria possibilidade de formular a diferença, a variância a partir do já-dito, do mesmo. Agustini trabalha essa tensão vislumbrando-a como pontos de sutura discursiva – “dobraduras do dizer” – em que sujeito, memória – a historicidade – e língua(gem) são vislumbrados em sua relação constitutiva, contraditória e também equívoca (inexata, incompleta, falha). É nessa medida que a autora compreende as dobraduras do dizer enquanto pontos de sutura da discursividade: “paráfrases do próprio efeito da presença do interdiscurso [...] um observatório do não-um do sentido” (AGUSTINI, 2007, p. 309), pois tornam visíveis formas possíveis de constituição do dizer pela exterioridade que lhe é própria³⁷, expondo a opacidade específica à relação equívoca sujeito-história-linguagem³⁸. Para melhor compreendermos as decorrências desse raciocínio, citamos Agustini textualmente:

[...] além de mostrarem uma não-coincidência de sentido, as dobraduras são paráfrases de um discurso transversal do interdiscurso, uma vez que o intradiscurso se constitui de recortes do próprio interdiscurso, só que sob a forma de fio do discurso. As dobraduras administram o efeito da presença do interdiscurso no intradiscurso, produzindo a ilusão subjetiva de que o sujeito controla estrategicamente e intencionalmente o que diz. Trata-se de um mecanismo de sutura que “acomoda” o interdiscurso no intradiscurso por meio de uma dobra parafrástica denegativa de um dizer exterior que resiste ao processo de linearização do dizer. [...] as dobraduras são indicadores de um processo ininterrupto. Há uma pluralidade de sentidos perpassando o dizer simultaneamente que podem ou não ecoar pelo intradiscurso. Quando ocorre tal ressonância, uma necessidade discursiva, referente à textualização do político, faz emergir uma dobradura no dizer. A emergência da dobradura no tecido discursivo mostra que o não-um do sentido afeta, constitutivamente, o sujeito do dizer, enquanto unidade imaginária. [...] As dobras ocorrem, portanto, na injunção a significar como um mecanismo de sutura e de controle dos sentidos, para que eles sejam x e não y, para que tenham uma direção que constitua uma posição do sujeito. As dobras trabalham a política do silêncio na textualização do político como forma de fazer dizer uma coisa para não se deixar dizerem

³⁷ Ou, conforme nos explica Pêcheux, tornam visíveis a determinação do dizer pelo interdiscurso enquanto seu real (exterior), que, sob a forma de efeitos de pré-construído e articulação, aparece determinando o sujeito ao lhe impor-dissimular seu próprio assujeitamento sob a aparência da autonomia (cf. PÊCHEUX, 1997b, p. 163-164).

³⁸ Insistimos aqui no uso do termo “equívoco” para nos remeter à falha constitutiva de tal relação em suas diferentes possibilidades de materialização.

outras. [...] as dobraduras textualizam o político [...] disciplinarizando a polissemia do dizer. (AGUSTINI, 2007, p. 309-310)

Tiramos como consequência dessas considerações o fundamento de que aquilo que a textualidade materializa e atualiza são gestos de interpretação relativos a posições subjetivas, dando visibilidade ao modo como sujeito e sentido se relacionam e se constituem mutuamente enquanto efeitos do trabalho simbólico-político da ideologia sobre o modo como o movimento da história costura, a cada gesto, a relação sujeito-linguagem. Com efeito, uma dada textualidade ao mesmo tempo recorta e atualiza uma discursividade, discretizando a historicidade, constituindo-se como rastro (visível) dos efeitos do encontro, assegura-nos Agustini, entre “a memória [discursiva], sedimentação de discursos e as condições de produção de uma forma historicamente válida de ser sujeito de dizer” (cf. AGUSTINI, 2007, p. 306).

Os pontos de dobradura, para nós, correspondem a pontos, na textualidade, em que a discursividade, em seu real contraditório, *faz sentido*. Dessa maneira, analisamos os gestos de interpretação que o filme materializa e atualiza em função dos espaços de interpretação que encarna. O que inclui filiações de determinadas posições sujeito assumidas relativamente às formações discursivas que as determinam, em função de necessidades discursivas de textualização do político.

Portanto, ao perguntarmos pelo funcionamento discursivo do filme enquanto objeto simbólico, nosso objetivo foi identificar, analisar e compreender o modo como o filme em seu conjunto recorta o social ao se inscrever em determinadas formações discursivas, isto é, como o filme interpreta o social – a relação entre sujeitos e destes com seus entornos – enquanto algo que *faz* (ou *tem*) sentido, construindo-o enquanto realidade possível, legível, verossímil. Isto porque, para nós, é naquilo que se constrói e se apresenta como “social” que emerge e torna-se visível o movimento de constituição mútua entre sujeitos e sentidos. E o “social” aí se corporifica na medida em que se discursiviza das muitas e diversas maneiras.

A especificidade do material que selecionamos será exposta e analisada ao longo deste capítulo. Foi essa especificidade que nos mobilizou diante de nosso principal objetivo neste trabalho. Em face do que já expusemos, o material nos impôs a necessidade

de perguntarmos pelo modo como a textualidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus* recorta e significa a espacialidade relativa ao social que ali se historiciza e, portanto, às posições sujeito que se responsabilizam pela sua formulação, produzindo, com isso, certa (re)divisão, certa (re)organização discursiva das linhas imaginárias que impõe a essa espacialidade, ao mesmo tempo, limite(s) e alteridade, atribuindo-lhe, de uma forma ou de outra, mais de uma configuração possível.

Nessa direção, o social (a sociedade) não se dissocia do espaço (da espacialidade) sobre o qual se desdobra, sendo ambos construídos de forma relacionada e simultânea via relação linguagem-sujeito-história. Sendo assim, nosso principal objetivo com este trabalho foi compreender como os espaços sociais são discursivamente textualizados em *Cinema, aspirinas e urubus*.

Metáfora, sujeito, sentido

Partimos do fundamento de que o processo de significação da espacialidade no filme é determinante e determinado pelo modo como a espacialidade ganha corporalidade na medida em que *faz(-se) sentido*, via interpretação; é dessa maneira que sua corporalidade se liga à corporalidade de sujeitos e sentidos, ganha existência, desnaturaliza-se, emergindo, ao ser formulada, como *relação a*. Isto porque, de nossa perspectiva, compreendemos que o processo de significação é movimento, batimento – pulsa concomitante e articulado ao movimento de metaforização do sujeito na relação com o sem-sentido, isto é, com o que se apresenta enquanto possível para produção do sentido enquanto efeito. Efeito de relações; efeito do modo como as relações (entre) significantes se dão, em situações históricas específicas. Aí o sujeito se precipita, deixando rastro, pois sempre advém incompleto, *furo*, metonímia de si mesmo. Daí dizermos que o sujeito *nunca é*; pois ali onde advém reporta-se ao que não (se) mostra, não (se) diz, não (se) sabe de si mesmo. Portanto, o que se escreve e se precipita enquanto sujeito é efeito do processo metafórico que o significa ao longo de seu itinerário.

Compreendemos o sujeito enquanto itinerário – processo – metafórico, fazendo forte referência ao trabalho de Fink (1998), à leitura e ao mapeamento que ele realiza do modo como a noção de sujeito é forjada e (re)elaborada por Lacan. Fink discorre sobre o processo de metaforização do sujeito sobretudo no capítulo “A metáfora e a precipitação da subjetividade” (FINK, 1998, pp. 93-104). O sujeito, afirma ali Fink, pode ser compreendido como “o resultado de uma metáfora (ou de uma série de metáforas)” (p. 93). Com efeito, o sujeito resulta de processos de significação, ou seja, é constituído na medida em que (se) significa e é significado. Isto se mostra em sua incompletude, na cadeia significante que materializa esse processo, a cada tomada de palavra, na medida em que um significante é substituído – sucedido – por outro na cadeia significativa do dizer. Esta materializa o rastro do processo de subjetivação; e é, ao mesmo tempo, lugar em que os efeitos de sentidos *fazem sentido*: sucessão de intervalos, lacunas que marcam o movimento de substituição de um significante por outro: ao se substituírem, os significantes reportam-se uns aos outros, constituem-se enquanto *relação a*. Assim lemos o aforismo lacaniano “um significante é aquilo que representa um sujeito [...] para um outro significante”³⁹.

Pêcheux, por sua vez, também leitor de Lacan, assume a compreensão da metáfora como “processo não-subjetivo na qual o sujeito se constitui” (PÊCHEUX, 1997b, p. 130)⁴⁰. É com base na teoria psicanalítica lacaniana que Pêcheux situa a relação entre sujeito e discurso, estabelecendo a tese de que o gesto de tomar a palavra para significar(-se) torna visíveis aspectos do processo de identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina, justamente pelo modo como aí o sujeito é interpelado enquanto sujeito de seu discurso. Daí dizermos que, ao significar, o sujeito também se significa: o processo de significação é concomitante e relativo ao processo de metaforização do sujeito;

³⁹ No Seminário 11, por exemplo, esta lição de Lacan está registrada no seguinte fragmento: “ora, o que é um significante? Eu o matraqueio aqui muito tempo para vocês, para não ter que articulá-lo aqui de novo, um significante é aquilo que representa um sujeito, para quem? – não para um outro sujeito, mas para um outro significante” (LACAN, 1996, p. 187).

⁴⁰ Pêcheux retorna algumas vezes em *Semântica e Discurso*, assim como em outros trabalhos, sobre a noção de metáfora. Na página 132, por exemplo, a compreensão de metáfora é (re)formulada “como processo sócio-histórico que serve como fundamento da “*apresentação*” (*donation*) de objetos para sujeitos” (PÊCHEUX, 1997b, itálico no original). Ressaltamos aí a afirmação da metáfora enquanto processo que se desdobra relativamente à situação sócio-histórica que se apresenta para o sujeito, constituindo seu percurso na medida em que lhe demanda permanente interpretação. Assim, o sujeito “constrói” sua realidade (seu passado, seu presente, seu futuro).

aí os processos de interpelação e identificação não se dissociam. Para melhor compreendermos esta tese, citamos Pêcheux textualmente:

a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina, identificação na qual o sentido é produzido como evidência pelo sujeito e, simultaneamente, o sujeito é “produzido como causa de si”. Busquemos explicitar essa simultaneidade e, para isso, voltemos, por um instante, à afirmação segundo a qual “o não-dito precede e domina a asserção”. Queremos dizer com isso que é no *non-sens* das representações, que “não se mostram para ninguém”, que se configura o lugar do sujeito que toma posição em relação a elas, aceitando-as ou rejeitando-as, colocando-as em dúvida, etc. Em suma, “o sujeito” se produz *nesse* “não-sujeito” constituído por um amontoado de representações “desprovidas de sentido”, e essa produção é acompanhada precisamente por uma *imposição de sentidos às representações*. [...] essa imposição de sentidos às representações supõe uma divisão entre o que Freud chama “representação de coisa” e o que ele chama “representação de palavra”, precisamente para que a ocultação dessa imposição possa se realizar. Ora, o que o desenvolvimento lacaniano da teoria psicanalítica nos ensina sobre esse ponto é que essa divisão se dá no *elemento do Significante* que não é, como tal, nem “representação de palavra” nem “representação de coisa”: diferentemente do signo que “representa alguma coisa para alguém” – e do qual também podemos nos fazer uma representação –, o significante “representa o sujeito por um outro significante”, o que nos parece acarretar duas consequências de extrema importância. 1) A primeira consequência se verifica no que se poderia chamar *o primado do significante sobre o signo e o sentido*: o significante, que não é o signo, e, como tal, não tem sentido, determina a constituição do signo e do sentido. Nessas condições, o sentido não poderia ser a “propriedade” da literalidade significante (que, nesse caso, seria invencivelmente reduzida ao signo); ele é o efeito de uma relação no elemento do Significante, relação que J. Lacan designou como *metáfora*, dizendo: “uma palavra por outra, essa é a fórmula da metáfora” e acrescentando a seguinte nota, excepcionalmente esclarecedora para nosso propósito: “a metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no *non-sens*”. É sobre essa concepção da metáfora que se baseia o que adiantamos [...] ao dizer que uma palavra, uma expressão ou uma proposição não *têm* um *sentido* que lhes seria próprio, preso a sua literalidade; *nem*, acrescentaremos, *sentidos* deriváveis a partir dessa literalidade por meio de uma combinatória lógico-linguística que domaria sua ambiguidade [...] o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição *por* uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; e esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (*meta-phora*), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que “se revestem de um sentido”, não poderia ser predeterminada por propriedades da língua (por exemplo, ligações “linguísticas” entre sintaxe

e léxico); isso seria justamente admitir que os elementos significantes já estão, enquanto tais, dotados de sentido, que têm primeiramente *sentido* ou *sentidos*, antes de ter *um* sentido. **De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora** (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação discursiva à qual pertencem. Simultaneamente, a transparência do sentido que se constitui em uma formação discursiva mascara a dependência desta última em relação ao interdiscurso. Na verdade, a metáfora, constitutiva do sentido, é sempre determinada pelo interdiscurso, isto é, por *uma região* do interdiscurso. Um esclarecimento sobre esse ponto [...] o interdiscurso é fundamentalmente marcado pelo que chamamos a lei de não-conexidade. Nessa medida [...] o que torna possível a metáfora é o caráter local e determinado do que cai no domínio do inconsciente, enquanto lugar do Outro (*Autre*), onde, diz J. Lacan, “se situa a cadeia do significante que comanda tudo o que vai poder se presentificar do sujeito”... e do sentido, acrescentaríamos. Em outros termos, nenhuma formação discursiva, por ser o *lugar* de realização da transferência que acabamos de descrever, poderia ser a *causa*, porque o sentido não se engendra a si próprio, mas “se produz no *non-sens*”, segundo a fórmula lacaniana já citada [...]. 2) Chegamos agora à segunda consequência, estritamente contemporânea à primeira, resumida aqui pelo *primado do significante sobre o signo e o sentido*. Formularemos essa segunda consequência dizendo que *o significante toma parte na interpelação-identificação do indivíduo em sujeito*: “um significante representa o sujeito por um outro significante”, o que acarreta que *o significante não representa nada para o sujeito, mas opera sobre o sujeito fora de toda compreensão* [...]. Pensamos ter começado a elucidar alguns aspectos desse mistério apoiando-nos sobre o que, a partir de P. Henry, passamos a chamar o “pré-construído”: como, de fato, não ver agora [...] que a imposição do “nome próprio” constitui a forma em edição príncipe do *efeito de pré-construído*, que representa a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito de seu discurso (aquilo por meio do qual ele diz: “Eu, Fulano de Tal”) como “sempre-já” sendo sujeito, isto é, a modalidade discursiva sob cujo domínio ele é *produzido como causa de si*, com seu mundo, seus objetos e seus sujeitos, mantendo a evidência de seus sentidos? (PÊCHEUX, 1997b, p. 261-264, itálico no original, negrito nosso)

Reescrevemos essa extensa citação de Pêcheux, pontuando o seguinte.

O sujeito interpelado enquanto sujeito de seu discurso (sua origem, sua causa) significa sua identificação – “imaginária”, afirma Pêcheux (1997b, p. 265) – com uma dada formação discursiva dominante, isto é, tem sua posição determinada pelo modo como os sentidos ganham aí evidência; noutras palavras, pelo modo como sua identificação à dada

formação discursiva impõe sentido ao *non-sens* das representações, o que se realiza pelo gesto de tomada da palavra pelo sujeito, fazendo retomada do processo contínuo pelo qual os significantes aí se substituem. Ou seja, é na relação entre significantes desprovidos de sentido que se costura o processo concomitante interpelação-identificação do sujeito, segundo o qual se produz certa imposição – produção da evidência – de sentidos às representações e, ao mesmo tempo, impõe-se, para o sujeito, sua própria evidência. Assim, um significante é aquilo que representa um sujeito para outro significante. Constitui-se, assim, o processo metafórico da subjetivação.

Dessa maneira, compreendemos a relação indissociável entre sentido e sujeito: ambos têm sua corporalidade constituída de forma relacionada e simultânea, efeitos de metáforas – relações, confrontos – entre significantes que impõem sentido(s) ao *non-sens*. Essas metáforas produzem como efeito, portanto, a transparência do sentido e do sujeito, pois são determinadas por processos de interpelação-identificação relativamente a uma região do interdiscurso (formação discursiva dominante). Nas palavras de Pêcheux, é no interdiscurso, em seu caráter irrepresentável, mais possivelmente na formação discursiva que se lhe apresenta como dominante, que o sujeito se situa e formula sua posição discursiva, isto é, que o processo da metáfora se realiza, fomentando os processos de subjetivação e significação.

Metáfora é batimento, portanto. Movimento (substituição) do *non-sens* histórico entre significantes. Tentativa incessante e sempre falha de fazer um. É o movimento do sujeito injungido a elaborar seu percurso. É o movimento do sentido, pois há aí a injunção ao simbólico, à interpretação, à necessidade de impor sentido(s). De resolver. De esgotar. De ajustar. Falha. Metáfora é, portanto, produção de intervalos de falha! Lacunas. Espaços. Isto é o sujeito em sua tentativa de textualizar-se, constituir sua unidade (falha). A isto ele não escapa, estando sujeito à historicidade que constitui o – e é constituída pelo – complexo de relações (tentativas de fazer encontro) entre/de significantes. Discurso em funcionamento.

Em resumo...

Com efeito, neste trabalho, perscrutamos aspectos do movimento do sujeito relativamente ao processo que significa a espacialidade no conjunto que se representa para ele enquanto realidade. Em outras palavras, avaliamos e analisamos o modo como a espacialidade é significada em *Cinema, aspirinas e urubus*, a partir da especificidade do funcionamento discursivo que ali determina o desdobramento de processos de interpelação-identificação-produção de sujeitos e sentidos. Sendo assim, colocamo-nos, em face do dispositivo teórico-analítico que operamos e de nossos objetivos analíticos, a necessidade de discutir e compreender as seguintes perguntas:

1. Como se configura discursivamente a espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*? O que ela historiciza? Como ela procura recortar o social aí implicado? Como sua corporalidade está relacionada aos processos de subjetivação aí implicados?
2. Como se estabelece a especificidade do filme no que concerne a relação sujeito-linguagem-espço em face da história, do trabalho simbólico da ideologia e do imaginário? Como se constituem aí (enganchados) possíveis gestos de interpretação e que efeitos produzem sobre o real dos sentidos?

De nosso ponto de vista, ao produzirmos a análise do filme, procurando responder a essas perguntas, pudemos dar visibilidade à especificidade do funcionamento discursivo que historiciza certa significação da espacialidade relativamente à dada situação sócio-histórica e a certo(s) percurso(s) de subjetivação, vislumbrando aí pontos de falha, ecos da interdiscursividade constitutiva dos processos de significação, traços dos efeitos decorrentes dos processos de subjetivação, que, de uma forma ou de outra, mapeiam a relação constitutiva entre sentido, sujeito e espaço. Em decorrência, pudemos expor aspectos da relação entre o processo de constituição dessa espacialidade e os processos de constituição de sujeitos, via interpelação-identificação. Além disso, pudemos compreender como o social é significado (recortado) no âmbito dessa relação.

Em síntese, procuramos compreender como o objeto simbólico encarnado na materialidade fílmica mexe com o inventário das relações entre espaço e sujeito, em face do projeto de formular e fazer circular um gesto de interpretação sobre algo do funcionamento simbólico e político do social. Com efeito, estabelecemos este capítulo para apresentarmos a análise realizada, o que nos levou a produzir uma compreensão do material que respondesse às perguntas supracitadas.

Dessa maneira, o presente capítulo foi organizado em três seções, além de uma última parte em que delineamos conclusões decorrentes da análise aqui apresentada. Na primeira seção, discutimos o longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* enquanto objeto simbólico, fato de linguagem constituído sobre uma base material que relaciona diferentes materialidades significantes; e, em face a esse procedimento, procuramos estabelecer e compreender as consequências do caráter simbólico do filme para o funcionamento discursivo que ele sustenta e atualiza. Nessa seção também situamos o filme relativamente às condições de sua produção, fazendo alusão ao modo como seu enredo aparece descrito e ganha circulação socialmente (sobretudo pelo modo como foi inscrito, em geral, nas discursividades das mídias de comunicação). Pensamos tanto aí, como nas demais seções do capítulo, o objeto enquanto materialização de determinado(s) gesto(s) de interpretação, buscando apreender as relações entre as diferentes formas de linguagem e a necessidade histórica do sentido na constituição desse(s) gesto(s). Na primeira seção, tomamos como ponto de entrada inicial no material que propusemos à análise um dos cartazes de divulgação do filme (figura 2, recorte 1, p. 100).

Na segunda seção, mostramos que o espaço de interpretação que o longa-metragem encarna determina o movimento concomitante que relaciona o processo de constituição da corporalidade do sujeito ao processo de constituição da corporalidade do espaço; o que nos levou a concluir que a construção de determinada espacialidade não se dá dissociada dos processos de identificação, os quais, por sua vez, dão pistas do itinerário do sujeito à medida em que seu corpo se ata ao corpo dos sentidos. Mostramos como isso se dá a partir da análise de regularidades que marcam o funcionamento discursivo da materialidade multiforme – híbrida – de *Cinema, aspirinas e urubus*, chamando atenção para os efeitos da equivocidade sobre esse funcionamento.

A terceira seção apresenta a análise do funcionamento discursivo que se opera sobre o conjunto da sequência fílmica e produz como efeito redivisões – via interpretação – dos espaços sociais construídos como integrantes da realidade ali representada e relacionada com as diferentes espacialidades que o filme procura conformar ao construir sua cenografia. Perscrutamos aí relações entre séries parafrásticas que contrastam a historicidade de formulações linguísticas e não-linguísticas que constituem o longa-metragem. Analisamos como o mapa dessa espacialidade se reorganiza em torno de polos específicos, o que desconfigura, silencia e apaga outras nuances da espacialidade e do social ali significados ao serem postos *em ausência*.

Acreditamos que, no conjunto, as três seções que constituem nossa análise expõem a opacidade, a espessura semântica da materialidade do objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*, dando visibilidade ao modo como essa materialidade se inscreve na história para significar, para se conformar enquanto interpretação, em sua textualidade específica, sem deixar de considerar o que se apresenta enquanto indícios de falha(s) – equívoco – nesse processo. Além disso, essas três seções, a nosso ver, funcionam como maneiras de estabelecer focos distintos, específicos, porém relacionados, para discutirmos as perguntas que dirigimos ao filme, referidas anteriormente.

Nessa direção, a segunda e a terceira seções estão organizadas em torno de subtítulos que, para efeito do procedimento de análise, pretendem situar o leitor relativamente aos diferentes pontos de entrada que empreendemos no manejo do material. Foi a partir desses pontos que procuramos estabelecer nossa leitura e compreensão do material, assim como a discussão das questões suscitadas ao longo desse processo e que foram apresentadas anteriormente (*cf.* p. 88).

1. *Cinema, aspirinas e urubus* – objeto simbólico

O filme enquanto objeto simbólico

Desde seu lançamento em 2005, *Cinema, Aspirinas e Urubus* circula socialmente, sobretudo nas diferentes modalidades midiáticas e no circuito cinematográfico, como um *road movie*⁴¹ brasileiro que materializa um recorte sobre a memória de experiências que teriam ocorrido em uma determinada região do sertão brasileiro no início da década de 1940. Neste trabalho, contudo, o longa-metragem é tomado como objeto de análise, sendo lido e compreendido com base na perspectiva teórico-metodológica da Análise de Discurso.

Figurar em nossa análise enquanto objeto simbólico significa ser considerado, de saída, como efeito de um gesto de interpretação construído a partir de determinada posição-sujeito. Esta posição indicia discursivamente o sujeito em processo de subjetivação, via identificação à dada formação discursiva, o que o situa relativamente à injunção à interpretação (é injuntivo para o sujeito “atribuir” sentido às coisas e a si mesmo⁴²). Nesse lugar de injunção *ao sentido das e para as* coisas (e *de/para* si mesmo), em seu movimento de subjetivação, o sujeito produz, entre outras coisas, objetos simbólicos, que podem ganhar circulação mais ou menos ampla, significando e sendo significados por diferentes gestos de leitura.

⁴¹ O *road movie* é comumente concebido como um gênero cinematográfico que abrange filmes cujos enredos centram-se em acontecimentos que se desdobram ao longo de uma viagem de estrada. O terceiro volume da *Schirmer Encyclopedia of Films* (GRANT, 2007) apresenta a seguinte descrição desse gênero cinematográfico: “road movies feature characters on the move, often outsiders who cross geographic borders but also transgress moral boundaries. With their reflexive focus on the interplay between auto-mobile and camera technology, road movies mobilize a dynamic cinematic spectacle of movement and speed. Road movies celebrate journeys rather than destinations” (p. 417). É bastante comum que *road-movies* ganhem a alcunha de *buddy-road-movie*, quando protagonizados por uma dupla (parceiros, casais, amigos etc.) cuja jornada produz, normalmente, autoconhecimento (cf. COHAN; HARK (2001) e LADERMAN (2002)).

⁴² Orlandi (2007a, p. 10) explica que “diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar. Ao falar, interpretamos. Mas, ao mesmo tempo, os sentidos parecem já estar sempre lá”. É preciso considerar ainda o que afirma a autora em outro momento: “é o acontecimento do objeto simbólico que nos afeta como sujeitos. Algo do mundo tem de ressoar no ‘teatro da consciência’ do sujeito para que faça sentido” (2001b, p. 102).

Com efeito, o movimento de subjetivação não se dissocia do de simbolização: em seu percurso, o sujeito significa o seu entorno e a si mesmo, circunscrevendo discursivamente posições de identificação que determinam a produção de gestos de interpretação. Isto descreve, de nossa perspectiva, o modo como a linguagem acontece no homem. Nas palavras de Orlandi (1999a, p. 17), “o acontecimento significativo que é o discurso tem como lugar fundamental a subjetividade”. Nessa medida, os objetos simbólicos são efeito do processo de subjetivação, na medida em que o sujeito “se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso. Essa projeção-material transforma a situação social (empírica) em posição-sujeito (discursiva)” (ORLANDI, 1999a, p. 17). Do modo como compreendemos, essa projeção-material flagra o sujeito “tomando a palavra”, fazendo recurso a elementos – materialidades – significantes, para significar(-se)⁴³.

A projeção-material do sujeito em uma posição, entre outras possíveis, coloca em cena discursividades que situam o gesto de interpretação do sujeito (o nosso, enquanto analistas, e o do leitor) e, ao mesmo tempo, materializam o trabalho simbólico da ideologia, a relação desta posição com o imaginário, atualizando a relação constitutiva com a história. Pois, “a ordem da língua e a da história, em sua articulação e funcionamento, constituem a ordem do discurso” (ORLANDI, 1999a, p. 21), em que se subsumem ideologia e imaginário, e em que algo do real se faz presente, produz seus efeitos.

Nessa medida, *Cinema, Aspirinas e Urubus* materializa gesto(s) de interpretação que significam a espacialidade relativa à determinada situação sócio-histórica, a dado processo de subjetivação e à dada (a)temporalidade. Objeto simbólico que desdobra em cena metáforas destinadas a preencher, a tamponar a inexatidão, a não-coincidência constitutiva das relações de sentido, das relações de significação e de subjetivação, enfim, da relação constitutiva que aqui investigamos entre sentido(s), sujeito(s) e espaço(s). Esta é a descrição de certo funcionamento discursivo que o longa opera e ao qual retornaremos ao longo do capítulo.

⁴³ Lacan descreve esse movimento afirmando que “a situação do sujeito [...] é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra” (1986, p. 97). Nossa leitura do “mundo da palavra” o situa no território histórico-político que abrange as diferentes materialidades significantes, que se constituem em função da necessidade histórica dos processos de significação.

Condições de produção e enredo

Enquanto obra de ficção assinada por um autor (roteirista, diretor), *Cinema, aspirinas e urubus* tem circulado socialmente – desde seu lançamento em 2005 – reivindicando a narração de eventos situados em determinada época, em certa região do sertão brasileiro. O longa foi rodado a partir do roteiro estabelecido por Paulo Caldas (João Pessoa, Paraíba, 1964), Karim Aïnouz (Fortaleza, Ceará, 1966) e Marcelo Gomes (Recife, Pernambuco, 1963), este último também seu diretor. Segundo conta o próprio Gomes, o roteiro foi inspirado em relatos feitos pelo seu tio-avô, Ranulpho Gomes, quem, na década de 1940, “vendeu aspirinas e exibiu filmes pelo sertão nordestino”⁴⁴. Ranulpho, aliás, é o nome dado a um dos protagonistas do longa-metragem.

A obra aparece geralmente situada, pela crítica cinematográfica especializada, entre aquelas que compõem o conjunto de filmes que integram ciclos de retomada do cinema brasileiro⁴⁵, mais especificamente os ciclos iniciados em torno do ano de 1995 e marcados pela necessidade de fazer reascender a produção cinematográfica nacional. Esta amargava, nos anos iniciais da década de 1990, profundo colapso, sobretudo em decorrência do modo como a política econômica neoliberal se estabeleceu sob o comando do então presidente (1990-1992) Fernando Collor de Mello e dos efeitos dessa política sobre as práticas culturais e artísticas, como a do cinema⁴⁶.

Luiz Oricchio (2003), por exemplo, identifica no conjunto de filmes realizados no período pós 1995 forte diálogo e filiação com o período cinematográfico anterior,

⁴⁴ Marcelo Gomes fornece alguns detalhes sobre esse processo em entrevista publicada na Folha de São Paulo [Folha Ilustrada, “Cineasta premiado em Cannes enfrenta saga para estrear no Brasil”], em julho de 2005, disponível na versão *on-line* do jornal em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51830.shtml> (acesso em agosto de 2013).

⁴⁵ Inclui-se aí o período de Pós-Retomada, cujo marco inicial é geralmente apontado como o ano de 2002. Ver a esse respeito o amplo panorama estabelecido por Frantjesco Ballerini (2012) em *Cinema brasileiro no século XXI*.

⁴⁶ Nagib (2002) aponta como alguns desses efeitos o rebaixamento do Ministério da Cultura à condição de Secretaria, a extinção de órgãos gestores do campo da cultura, como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S. A.) etc. Além disso, a situação de colapso da cinematografia brasileira na época pode ser também demonstrada, segundo a autora, pelo fato de que, no ano de 1992 por exemplo, apenas dois longas-metragens foram lançados no Brasil.

denominado de Cinema Novo⁴⁷; e, em decorrência, reconhece ali certo retorno a cenários e temáticas como o sertão e a favela. O que pareceu marcar essas produções foi ainda, segundo o autor, o desenvolvimento de narrativas fílmicas que discorriam sobre a identidade nacional, o caráter de nossa cultura e sua relação com a alteridade (e com o estrangeiro), as relações familiares e de classe e gênero etc., sem, contudo, questionar o jogo do poder ou estabelecer-se como possível lugar de reflexão coletiva e efetiva sobre o real (cf. ORICCHIO, 2003, pp. 104 e 119).

Além disso, para Oricchio, as produções cinematográficas brasileiras do período da (pós-)retomada, a exemplo do que ocorre não apenas em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), mas também em *Central do Brasil* (SALLES, 1998), procuram com frequência mostrar os efeitos de uma jornada que busca “o país por dentro, pelo que ele tem de mais interior. Vai atrás de um suposto centro duro, do sertão, do Brasil profundo, do Brasil central” (ORICCHIO, 2003, p. 137). Aí, afirma o autor, o sertão aparece predominantemente como lugar de conciliação, apaziguamento dos contrários, anulação das diferenças (cf. p. 138), o que poderia representar certo esforço de articulação entre a gênese das coisas, a tradição, e a suposta fluidez global decorrente de uma conjuntura sócio-histórica pautada cada vez mais pelos efeitos das tecnologias de comunicação, transporte, produção e difusão do conhecimento etc.

Nagib (2002) também analisa os ciclos de retomada pós 1995 e corrobora de certa maneira a perspectiva de Oricchio. Para a autora, no ciclo inicial de retomada, em

⁴⁷ Sobre o movimento do Cinema Novo, que se firma no Brasil a partir da década de 1950, ver Rocha (1981 e 2003), Viany (1993) e Xavier (2001). Em linhas gerais, podemos compreendê-lo como esforço de forjar um cinema brasileiro independente e autêntico, preconizando a necessidade de revisão e reinvenção de procedimentos e fundamentos estéticos, econômicos, políticos, coadunados com a produção de uma linguagem que, em tela, fosse acessível a todo brasileiro, sobretudo à maioria pertencente a classes mais pobres. Nas palavras de Glauber Rocha, um de seus ícones idealizadores e militantes, “nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Queremos fazer filmes anti-industriais; [...] filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. [...] A técnica é *haute couture*, é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. [...] a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto” (ROCHA, 1981, p. 17, itálicos no original). Ainda para Rocha, uma das muitas palavras de ordem que traduzia os objetivos do movimento era “ideia na cabeça, câmara na mão” (p. 310).

torno do ano de 1995, o conjunto das produções brasileiras se caracterizou pela ausência de ligação com gêneros cinematográficos específicos e teve como marca “o tom pessoal, a ‘autoria’ acentuada” (p. 15)⁴⁸. Já nos anos posteriores, incluindo – ainda que tardiamente, de nossa perspectiva – os anos iniciais do século XXI, verifica-se, segundo Nagib,

o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real. Para muitos cineastas desse período, o “renascimento” do cinema significou a “redescoberta” da pátria. [...] Evidencia-se [...] uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade. [...] um período em que o Brasil olhou para si mesmo com ternura e esperança. A comparação com o Cinema Novo era quase inevitável, uma vez que, como naquele tempo, a preocupação com a identidade nacional ganhava o núcleo temático dos filmes. Estes, por sua vez, passaram a ser exportados como a nova (ou velha) imagem do Brasil. (NAGIB, 2002, p. 15-16)

Nessa direção, a vastidão e as paisagens brasileiras, como a caatinga e o sertão, são revisitados e tomam as telas, configurando cenários em que se desdobram predominantemente dramas individuais e/ou familiares, em detrimento de projetos que visem à discussão efetiva dos dramas sociais brasileiros. Tendência esta que a crítica cinematográfica especializada geralmente reconhece como ponto de divergência entre as produções dos ciclos de retomada e aquelas que constituem o movimento do Cinema Novo entre as décadas de 1950 e 1980⁴⁹.

⁴⁸ A este respeito, Oricchio (2003, p. 104) compreende que, naquele período, “as pessoas se ocupavam dos seus problemas particulares e o cinema deveria refletir a posição umbilical e narcísica de determinado momento histórico”. Xavier (2001), por sua vez, adverte que, “desde 1993, quando a nova produção se tornou visível, adquirindo maior densidade a partir de 1995, sua variedade de estilos tem dificultado a caracterização [...] [da] ‘personalidade’ [do novo cinema]. O dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor. E o dado curioso desse ‘viva a diferença’ é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido. Mais, aberto a parcerias e talvez menos soberbo na postura, ele ou ela continuaram como força maior na constituição de um polo de qualidade na produção. O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como polos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo. A nova forma de apoio à produção favoreceu tal clima, pois estabeleceu um guarda-chuva generoso que abriga a variedade” (p. 37-38).

⁴⁹ Jean-Claude Bernardet, por exemplo, aponta a ausência nas produções do período de (pós-)retomada do que, segundo ele, foi reconhecidamente marca do movimento do Cinema Novo, isto é, “uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento” (NAGIB, 2002, p. 112).

Com efeito, embora as tendências aqui apontadas, sobretudo as temáticas, sejam resgatadas e trabalhadas também pela cinematografia brasileira mais atual (com recorrência especial à questão da favela e do sertão, atualizados constantemente como palco das narrativas fílmicas), Ballerini (2012, p. 77) assevera que

a produção tem se tornado cada vez mais multifacetada neste século 21. Ao contrário da época das chanchadas, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, atualmente é impossível atrelar o cinema brasileiro a um único rótulo. Nem mesmo considerando-se apenas o cinema pernambucano, um dos mais ousados e criativos da atualidade, é possível apontar uma linha artística comum entre todos os diretores. Como diria Oricchio, o cinema brasileiro está tão diverso quanto uma gôndola de supermercado, mas nem todos os produtos expostos são obras de artistas [...].

Localizado mais ou menos diretamente nessa esfera, filiando-se de forma mais ou menos explícita ao cenário político, histórico e social a que nos referimos mais acima, ao se constituir enquanto gesto de interpretação, *Cinema, aspirinas e urubus* mostra a narrativa do que teria ocorrido em meados de 1942, a partir do encontro das duas personagens principais do filme. Uma delas é o alemão Johann Rohenfelsdt, quem, para fugir da II Grande Guerra, teria viajado para o Brasil de navio; já em território brasileiro, consegue o emprego de representante comercial da Companhia Aspirina (dos laboratórios Bayer, por meio de fábrica instalada no Brasil). Durante boa parte do filme, Johann é mostrado como um estrangeiro viajante que se coloca a desbravar o Brasil em um pequeno caminhão: em cada localidade presente em seu trajeto, desde a cidade do Rio de Janeiro, repete-se o ritual em que o alemão exhibe filmes propagandísticos da Aspirina com o objetivo de vender o medicamento a moradores locais.

Em algum ponto do sertão, circunscrito, ao que tudo indica, ao Estado da Paraíba, Johann encontra-se com o outro protagonista da história, nativo daquela região, com quem irá seguir viagem e estabelecerá certa amizade. Trata-se de Ranulpho, personagem que afirma reiteradamente não gostar do sertão, lugar em que nasceu e cresceu. Ele deseja deixar a região onde vive e fazer uma vida diferente no Rio de Janeiro (cidade de onde partira Johann, para cumprir sua jornada Brasil afora).

Todavia, com o acirramento dos conflitos decorrentes da II Grande Guerra, e de seus efeitos sobre a relação entre Brasil e Alemanha e Aliados, Johann, então cidadão

alemão em território brasileiro, decide refugiar-se na Amazônia Brasileira, onde a cultura da borracha encontrava-se em plena expansão. Com isso, Johann e Ranulpho se separam, desistindo de uma jornada comum cujo traçado inicial ali se desenhara. Johann deixa o caminhão que dirigia com Ranulpho, o que supostamente representou, para este último, o meio a partir do qual finalmente conseguiria realizar o sonho de alcançar o Rio de Janeiro, para lá fazer a vida que, segundo ele, lhe seria destinada, aquela idealizada por ele como *a vida a ser vivida de fato*, a única que lhe poderia fazer sentido, passível de ganhar existência apenas fora dali, em terras supostamente civilizadas, como as das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Na realidade por ele idealizada, Ranulpho se tornaria, por exemplo, funcionário da fábrica de Aspirinas.

O encontro entre Johann e Ranulpho, em face da espacialidade com que têm de se relacionar e significar, coloca-os em uma situação de travessia; processo este que poderia produzir para ambos, via identificação, algum tipo de transformação, de deslocamento, reinvenção. O acontecimento desse processo e seus efeitos parece-nos corresponder ao cerne do investimento que se impõe ao gesto de interpretação que o filme materializa.

Nosso trabalho procurou colocar em xeque a descrição precedente, confrontando-a com a leitura que realizamos sobre os recortes analíticos forjados a partir da materialidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*. Com isso, procuramos rastrear o funcionamento discursivo específico ao longa-metragem, caracterizado por relações discursivas engendradas a partir do modo como o interdiscurso – o dizível, o formulável – se faz presente, ou seja, é atualizado, recortado pelo arranjo material híbrido correspondente ao gesto de interpretação – interpelação, identificação – que se responsabiliza pelo estabelecimento da sequência fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*.

Enfim, procuramos descrever e analisar as ressonâncias discursivas decorrentes de relações – (des)encontros – de sentido que se tornam possíveis sobre o modo como a base linguística e a base não-linguística são relacionadas, constituindo o arranjo material específico do longa-metragem. Este arranjo, híbrido como dissemos, dispõe base para processos discursivos que significam o longa ao significarem o gesto de interpretação que se apresenta como responsável pela sua formulação.

Dessa maneira, ao estabelecermos nossa análise, colocamos em xeque efeitos de relações entre o objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*, certa realidade em que ele é situado, o alhures histórico – sentido presente em ausência (e que sempre pode ser outro) – a que tanto o filme quanto tal realidade se reportam, e o que seria próprio da ordem irrepresentável do real, ou seja, ao que escapa ao esforço de significação cujo objetivo é atribuir (um) sentido(s) ao não-sentido, conter a dispersão, a incompletude constitutiva dessas relações. Procuramos, assim, dar visibilidade à opacidade constitutiva do objeto simbólico sobre o qual construímos nossa análise, e, em decorrência, dar visibilidade à não-coincidência constitutiva às relações metafóricas produzidas no âmbito das paráfrases que compõem sua formulação.

Primeiro ponto de entrada: cartaz de divulgação

Para compreendermos o gesto de interpretação que a materialidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus* sustenta e, de certa forma, estabiliza, analisamos um recorte inicial constituído por um dos cartazes de divulgação do filme (recorte 1, figura 2). Destacamos aí marcas materiais que indiciam esse gesto de interpretação, pois é o conjunto de marcas materiais constitutivas da formulação fílmica que nos permite identificar e mostrar funcionamentos discursivos que determinam aí o jogo da significação. No cartaz em questão, as marcas de que falamos circulam socialmente impressas em papel, ou em papel eletrônico no âmbito da Internet.

Ressaltamos que fazer partir a análise das marcas presentes nos recortes do material apresentados ao longo de nosso trabalho constitui o gesto metodológico previsto no dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso. Com efeito, integram esse dispositivo procedimentos pertinentes ao modelo epistemológico descrito por Ginzburg (1989) como modelo ou paradigma indiciário.

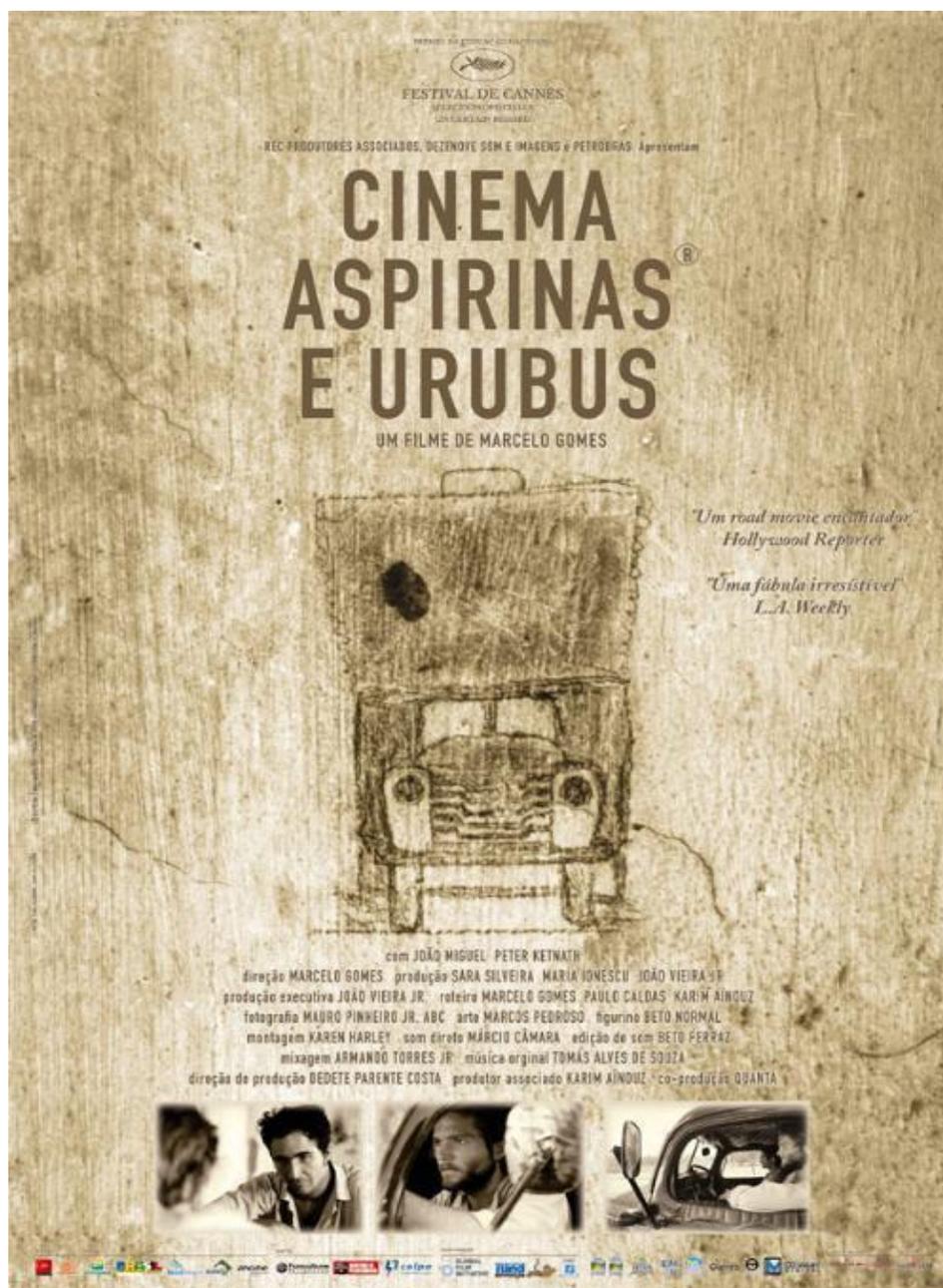
Segundo relata o autor, o paradigma indiciário foi estabelecido, de forma mais desenvolvida e sistemática (atingindo distintos desdobramentos *a posteriori*), pelo médico italiano Giovanni Morelli, no fim do século XIX, na ocasião em que produziu uma série de

artigos sobre pintura italiana. Para o médico, o trabalho de avaliar se dada pintura pertenceria a determinada série (de certo pintor, por exemplo) implicaria examinar, na materialidade das pinturas, pormenores, resíduos, sintomas, pistas, indícios, sinais etc., isto é, zonas privilegiadas de observação a partir das quais seria possível decifrar a opacidade característica da realidade e/ou a singularidade/individualidade de fenômenos que não se enquadravam em descrições/explicações tidas então como exemplares, inquestionáveis, universais.

Em face do quadro epistemológico da Análise de Discurso, contudo, a identificação e a análise das chamadas zonas privilegiadas de observação não visam à decifração da opacidade, pois esta é constitutiva de toda realidade, de todo texto, de todo discurso, de todo sujeito. Ao contrário, essas zonas privilegiadas podem apresentar marcas que nos permitam rastrear funcionamentos discursivos específicos; e, em decorrência, expor justamente a opacidade dos diferentes objetos simbólicos e dos gestos de interpretação que os constituem, jamais decifrar o sentido que supostamente eles esconderiam ou hospedariam.

Nessa direção, a Análise de Discurso assume o gesto político de pôr em funcionamento uma prática científica eminentemente qualitativa e interpretativista. Ao operar o dispositivo teórico-analítico, o objetivo do analista é debruçar-se sobre a singularidade dos fatos de linguagem; e sua leitura não se submete a modelos científicos generalizantes e/ou universalizantes, tampouco a estabelecer relações de causa-efeito que atestem a repetibilidade de tais fatos.

No que se refere ao cartaz que constitui o recorte 1, uma das marcas que identificamos diz respeito à pigmentação predominantemente amarronzada (ou que tende ao marrom, com suas nuances) do cartaz, o que pode reportar o leitor e/ou espectador a algo do cenário sobre o qual a narrativa fílmica se desdobra. A cor amarronzada enquanto marca de um funcionamento discursivo faz, a nosso ver, alusão metonímica a certo modo de formulação da espacialidade no filme. Referimo-nos a isto mais de uma vez ao longo do capítulo, mostrando como tal formulação se constitui e se desdobra na sequência fílmica, e que funcionamento(s) discursivo(s) parece alojar.



Recorte 1. Figura 2. Reprodução adaptada de um dos cartazes de divulgação do filme *Cinema, aspirinas e urubus* (acervo pessoal).

Não descartamos interpretações que associem a essa marca, a da cor do cartaz, sentidos de névoa, poeira, ausência de limite(s) ou nitidez. Estrada de terra, talvez; e, em decorrência, poeira produzida em estrada de terra seca, quando da passagem de veículos.

Sentidos estes que poderiam significar características de certa espacialidade inscritas em alguma região da memória discursiva.

Esse raciocínio pode ser corroborado pela imagem rápida e facilmente reconhecida de um pequeno caminhão que parece atravessar a névoa de poeira, sendo flagrado, no cartaz, em algum instante de sua trajetória, ali ainda desconhecida. Por onde andou? De onde partiu? Para onde vai? Por que se move?

Estampado na região superior central do cartaz (como de praxe), o título do filme abre a interpretação tanto do cartaz como do que se poderia prever acerca da narrativa fílmica ali anunciada; sobretudo pelo modo como a sequência (enumeração) que o constitui – “cinema”, “aspirinas”, “urubus” – impõe de saída certo questionamento pelas relações aí possíveis. Do que trata o filme? Como esses três temas poderiam estar relacionados? Que relações seriam possíveis entre o título, materialidade linguística, e a materialidade não-linguística que compõe o arranjo material do cartaz?

Se consideramos ainda, na esfera linguística do arranjo híbrido que é o cartaz, as citações ali presentes, “um road movie encantador” (Hollywood Reporter) e “uma fábula irresistível” (L.A. Weekly), a interpretação do filme já ganha certa direção: o que o cartaz parece anunciar ao leitor/espectador é uma história que se enquadraria na categoria *road movie*, portanto, uma história que se passa em cenário de estrada, muito possivelmente a jornada vivenciada pelos sujeitos flagrados nas fotografias dispostas na parte inferior do cartaz. Essas fotografias também parecem ratificar a interpretação de que tal jornada segue o traço ainda desconhecido de determinada estrada e se realiza com o auxílio de um pequeno caminhão.

A análise do recorte 1 dá visibilidade a certo funcionamento discursivo que situa o cenário do filme, assim como a espacialidade que ele reporta, ainda no campo da imprecisão, cujos limites não se encontram definitivamente delineados. O mesmo ocorre em relação ao que o cartaz pode significar da narrativa que anuncia. Dessa maneira, dizemos que o cartaz do recorte 1 funciona discursivamente produzindo pontos de desencontro, divergência, em relação ao modo como o enredo do filme se textualizou predominantemente por meio de sinopses, entrevistas etc., que foram produzidas e

ganharam circulação social, sobretudo na época do lançamento do filme (2005) no mercado e nas mídias.

Nessa medida, a imagem do desenho de um pequeno caminhão, equipado com um baú na carroceria, ocupando o centro do cartaz (recorte 1), alude, a nosso ver, às incontáveis travessias possíveis de se desdobrarem na e a partir da espacialidade ali indistintamente figurada. Essas possíveis travessias se apresentam silenciadas, embora ainda presentes e reportáveis, em relação àquela discursivizada sob a forma da narrativa fílmica supostamente destinada a recontar – recortar e reinterpretar – o que se *dissera* ter ali ocorrido em determinada época com determinados sujeitos.

Dessa maneira, *o dizer de* Ranulpho Gomes, tio-avô do cineasta Marcelo Gomes, passa a ser (re)formulado a partir de diferentes bases significantes, que passam a (res)significar a suposta história factual contada (ou inventada!) por Ranulpho e, conseqüentemente, a espacialidade ali reportada. Isto ocorre pela maneira como *o dizer de* Ranulpho (seu relato), parece retornar, ao longo e depois de mais de meio século, desdobrando-se no entremeio de diferentes modalidades e formas materiais, sendo determinado, muito provavelmente, mais ou menos, por outras condições de produção, outras relações de identificação, outra(s) região(ões) da memória discursiva, e por um trabalho distinto da ideologia.

Com efeito, relacionam-se na materialidade fílmica diferentes materialidades significantes pertinentes ao gesto de formulação específico ao filme, isto é, o visual, o pictórico, o fotograma, a sonoridade, além do linguístico, em nuances, espessuras e especificidades que lhes são peculiares e distintas, e mais ou menos discerníveis, concorrentes, simultâneas. Assim produz-se, ao mesmo tempo, certa decalagem, certa variância entre a narrativa fílmica que se formula em tela e a história na qual o enredo parece se inspirar, se basear.

Necessidade histórica dos processos de significação

A esse respeito, torna-se importante considerar que a necessidade e a presença de diferentes materialidades significantes constituindo o arranjo material do filme responde, de uma forma ou de outra, a certa necessidade histórica, o que é próprio a todo processo de significação⁵⁰, ou seja, à necessidade histórica de toda “tomada de palavra”, toda formulação (linguística ou não) “fazer sentido”, reportando-se ao “um” sentido, instituindo o funcionamento da ilusão de unidade, completude e transparência. Além disso, trabalhamos o fundamento segundo o qual

[...] todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente. (ORLANDI, 1995, p. 35)

É o gesto de formular que dá corpo aos sentidos, afirma Orlandi (2001b, p. 9). E, segundo ainda a autora (*ibidem*), é a formulação o lugar de atualização da relação constitutiva entre a materialidade da linguagem e a materialidade da história, pois, para significar a linguagem precisa estar inscrita na história. O homem, por sua vez, compreendido como ser simbólico, constitui-se sujeito na e pela linguagem. Assim, explica a autora, o sujeito “tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos” (*ibidem*), o que a leva a afirmar que sujeito e sentido se constituem mútua e simultaneamente. Processo este que é movimento simultâneo de sujeitos e de sentidos, retornando sobre a incompletude que lhes é própria; e sobre o qual a autora situa a relação do sujeito com as diferentes formas de linguagem, na história, levando-se em conta aí os efeitos da ideologia e do imaginário, compreendendo essa relação como aquela que impõe ao sujeito horizontes, projetos de significação (*cf.* ORLANDI, 1995, p. 39). Orlandi ainda esclarece que

⁵⁰ A necessidade histórica do sentido é o que o torna possível (e disponível à formulação, circulação) em uma dada conjuntura social e política. É, ao mesmo tempo, a força motora de seu próprio movimento na história, caracterizando, assim, algo que lhe é peculiar: sua migração e corporificação entre materialidades distintas. Com isso, outro fundamento se formula na Análise de Discurso: “o sentido não pára; ele muda de caminho” (ORLANDI, 2007b, p. 13).

o sentido [...] precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc. e sua consistência significativa. Não são transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições. Quando isso se faz, produz-se uma paráfrase (S. SERRANI, 1993). [...] Há, sim, uma necessidade do sentido que só significa pelo silêncio, e não por palavras. Pois bem, há uma necessidade no sentido, em sua materialidade, que só significa por exemplo na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. A noção de consistência significativa [...] é fundamental para se entender a necessidade material das diferentes linguagens. Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros, na pintura, outros na literatura. Para que signifiquem consistentemente. A significação é um movimento, um trabalho na história e as diferentes linguagens com suas diferentes matérias significantes são partes constitutivas dessa história. (ORLANDI, 1995, p. 39-40)

Como dissemos, a materialidade simbólica de um filme é múltipla, multiforme, são diferentes sistemas significantes em relação, o que caracteriza sua base material híbrida, sobre a qual discursividades e historicidades se atualizam. Um filme responde, assim, ao mesmo tempo, a diferentes necessidades do(s) sentido(s), em face de fatos, ensina Paul Henry (2010), que pedem interpretação, reclamam “fazer sentido”.

Ou seja, os objetos simbólicos também decorrem de uma necessidade histórica, o que nos impõe o fundamento de que é impossível algo ganhar existência fora da história. Esta, por sua vez, afirma Paul Henry (*ibidem*, p. 47), é “esse fazer sentido”. É a história o terreno fundamental do político, pois configura-se como o lugar do outro sentido possível, do sentido divergente, ou do mesmo sentido, para cada gesto de formulação, de interpretação que se produz via discurso. É ainda Paul Henry (2003) quem, a nosso ver, explica esse caráter político (e ético) do funcionamento da história ao afirmar que “a questão do sentido é daquelas em que não se pode chegar ao fim [...] só pode permanecer aberta”, sendo apenas possível “desloca-la, reformulá-la” (*cf.* HENRY, 2003, p. 152 *et seq.*, e p. 162).

Retomamos, nessa direção, a formulação do cartaz (recorte 1, figura 2) de *Cinema, aspirinas e urubus*. Fazemos alusão, contudo, a outro cartaz e encartes produzidos para a divulgação e comercialização do filme em festivais, mostras e em formato DVD, por

exemplo. Constatamos aí a reprodução de fotogramas constitutivos da sequência fílmica propriamente dita. Alguns desses fotogramas aparecem no conjunto de encartes e cartaz que compõem a figura 3. A partir dos fotogramas presentes na figura 3, sobretudo pelo modo como recortam outros fotogramas – fazendo alusão a outros planos cênicos – constitutivos do filme, torna-se possível estabelecer contornos um pouco mais precisos, embora ainda não definitivos, acerca da espacialidade que o filme construiu e significou para funcionar como situação cenográfica da narratividade ali forjada.



Figura 3. Reprodução adaptada de encartes e outro cartaz de divulgação do filme *Cinema, aspirinas e urubus* (acervo pessoal).

Trataremos desses e de outros fotogramas constitutivos do longa-metragem ao analisarmos os recortes que dispomos nas próximas seções do presente capítulo, em que procuramos discutir e responder pormenorizadamente as perguntas que situam nossos objetivos com esse trabalho e já referidas anteriormente (*cf.* p. 88), sobretudo no que diz respeito à relação constitutiva entre sentido, sujeito e espaço/espacialidade. Antes, contudo, discorreremos sobre as implicações de considerarmos a noção de narratividade para a análise discursiva de objetos simbólicos.

Sentido e narratividade

A noção de narratividade que operamos aqui é baseada na formulação de Orlandi (2013b), que a define como “espaço de interpretação encarnado” (p. 28). Segundo a autora, a narratividade funciona discursivamente como efeito de memória; compõe-se de discursividades específicas e pode textualizar-se em diferentes modalidades e formatos. Constitui-se, portanto, a partir de efeitos de deriva (paráfrase), efeitos metafóricos e metonímicos, efeitos de sustentação e de pré-construído. As diferentes imagens que constituem e estabilizam a significação da realidade são construídas de narratividades, por exemplo; os objetos simbólicos, portanto, fazem circular socialmente diferentes narratividades, isto é, “espaços de interpretação encarnados”.

Do modo como compreendemos, esses espaços de interpretação são “encarnados” na medida em que são determinados pelo modo como a memória se diz e é dita, como se atualiza, portanto, no âmbito de processos de interpelação-identificação, em que posições-sujeito se configuram a partir de práticas discursivas específicas. Dessa forma, certa narratividade dá visibilidade ao modo como os sujeitos vinculam pertencimento a esses espaços, indiciando pontos de identificação com a memória ali atualizada, reproduzindo, à medida que formulam seus dizeres, certas discursividades em detrimento de outras. Nas palavras de Orlandi, a narratividade é a

maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando seu pertencimento a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas. Espaços de interpretação encarnados. [...] Esses “espaços de interpretação” são o que significa/corporifica/materializa/historiciza o espaço urbano. (ORLANDI, 2013b, p. 28)

Seguindo esse raciocínio, podemos concluir que as narratividades enquanto espaços de interpretação encarnados significam, corporificam, materializam, historicizam as diferentes espacialidades que constituem a realidade “existente” para o sujeito, pois recriam o efeito de unidade, atribuindo-lhe limites que a conformam em uma dada conjuntura referenciável. Dessa maneira, as narratividades restringem a dispersão

constitutiva dos sentidos, o *continuum* constitutivo dos processos de subjetivação, dada a relação indissociável entre sentido e sujeito.

Ainda a respeito da noção de narratividade, mais especificamente sobre o efeito de unidade que as narratividades produzem, Mariani (1998), em formulação anterior a de Orlandi, esclarece que

a narratividade possibilita a reorganização imaginária do movimento histórico, é o que permite que fatos antes ‘descartados’ passem a fazer sentido para a história. A narratividade, enfim, é o efeito que permite o contar uma história coerente, sem falhas, com estruturação temporal, com encadeamento de causas e consequências, com personagens e cenários explicativos. (MARIANI, 1998, p. 231)

Branco (2013, p. 84) conclui que um dos efeitos do funcionamento da narratividade, tal como descrito por Mariani (1998), é a produção de certa linearidade histórica. Compreendemos, dessa maneira, que a narratividade é o espaço de interpretação, de inscrição de narrativas, dizeres, formulações – o que permite que algo circule socialmente como passível de ser contado, relatado, como pertencente ao jogo político da história, pois inserido na ordem da memória que o organiza, sustenta, ancora.

Por jogo político da história compreendemos o fato de que um sentido existe na relação com outro(s) sentido(s), o que implica aceitar, com Pêcheux (1997a), o fato de que “não há metalinguagem” (p. 53), pois toda descrição – toda formulação, todo dizer – está

intrinsecamente exposta[o] ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]. Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série [...] de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação. (PÊCHEUX, 1997a, p. 53)

Em relação ao cartaz que analisamos no recorte 1 (p. 100), a presença da imagem do caminhão integrando a formulação do cartaz parece funcionar reportando e enlaçando o leitor/espectador a travessias, jornadas possíveis, que podem ser lidas como narratividades ali silenciadas, para além daquela que se conformou nos limites do cartaz. Uma dessas narratividades é, a nosso ver, aquela que somente será conhecida da feita em que o filme for projetado em tela.

O funcionamento discursivo que significa essas narratividades, sobre a base de diferentes materialidades significantes, materializa relações históricas entre o político e o simbólico, que se atualizam na relação (e interlocução) entre sujeitos, projetando aí algum tipo de intervenção, (re)criação. Ao mesmo tempo, é por meio desse funcionamento discursivo que determinada(s) prática(s) ideológica(s) ganha(m) força, produzindo o efeito de contenção da abertura constitutiva do simbólico, da alteridade constitutiva do processo de subjetivação, da divisão constitutiva do político; além de produzirem o esquecimento de que a linguagem não é transparente; de que os sentidos existem enquanto efeito decorrente de processos discursivos; de que um dizer é sempre passível de se tornar outro, isto é, de que *a relação de sentido é parafrástica*⁵¹. Esta é uma noção fundamental para a compreensão discursiva dos fatos de linguagem.

Com efeito, o pequeno caminhão no centro do cartaz indicia metonimicamente as travessias que puderam – e, de certo modo, ainda podem – se instalar e cruzar a espacialidade que ali se formula ainda enquanto virtualidade. Nessa medida, o cartaz (recorte 1, p. 70) se constitui enquanto parafrase da narrativa fílmica que se projetará (ou que se projetou, ou se projeta) em tela a partir da incidência da luz sobre a película (ou, ainda, que será exibida a partir de memórias metálicas⁵² e programas computacionais (*softwares*), uma vez armazenada sob a forma de bits⁵³).

⁵¹ Pêcheux descreve 2 tipos de esquecimentos estruturantes da forma-sujeito discursiva: o esquecimento nº. 1 e o esquecimento nº. 2. Este produz no sujeito a impressão da realidade do pensamento, apagando o fato de que o sentido é parafrasticamente relacional, jamais único. Já o primeiro tipo de esquecimento produz no sujeito a ilusão de que ele é a origem de seus dizeres e dos sentidos aí veiculados (*cf.* PÊCHEUX (1997a e 1997b); PÊCHEUX & FUCHS (1993)).

⁵² Orlandi (2007c, p. 15 *et seq.*) distingue memória histórica, o interdiscurso, de memória metálica, a informatização dos arquivos. A memória metálica se constitui em meio digital relativamente a condições de produção contemporâneas que permitem formulações – e seu armazenamento – em materialidade eletrônica (digital). Segundo a autora, a memória metálica produz como efeito a linearização, a algoritmização, o empacotamento do interdiscurso, disponibilizando-o, diríamos, em pacotes de bits.

⁵³ As condições de produção da atualidade permitem relações de produção e de circulação do cinema muito distintas, o que nos leva a considerar o acirramento da portatibilização das salas de exibição, sobretudo por meio do acesso cada vez mais difundido aos muitos aparatos técnicos (*gadgets*) como *laptops*, *smartphones*, *tablets* etc. A esse respeito, parece-nos oportuno conferir a discussão que Felinto (2006) realiza ao questionar os paradigmas cinematográficos em face das “potencialidades tecnológicas dos paradigmas digitais” (p. 427). Nessa direção, o autor propõe uma reflexão em torno da extensão e de possíveis consequências decorrentes de procedimentos que têm levado à substituição do suporte material tradicional do cinema, a película, por suportes imateriais, alimentados por pacotes de bits (memória metálica, *cf.* nota anterior).

Os índices materiais destacados no cartaz de divulgação (recorte 1) e as discursividades que ali funcionam conferindo-lhe certa legibilidade constituem-se regularidades significativas que permitem o leitor-espectador remeter o cartaz ao filme (e vice-versa, se o filme for assistido). A análise do filme, como veremos, torna visível, em relação ao cartaz, certa expansão, isto é, abertura nas e das redes de sentido(s) ali recortadas, configurando interpretações para algo do social – sobretudo brasileiro – que passa, dessa maneira, a ganhar existência. Existência esta que acontece na medida em que a espacialidade vai se desdobrando em tela e passa a ganhar contornos mais ou menos, digamos, “sertanejos”. É aí que perguntamos pelos (des)limites dessa espacialidade, ou seja, como ela é historicizada em torno de qualificações mais ou menos específicas – “sertaneja”, “nordestina”, “existencial”, “brasileira”, “estrangeira”, “verossímil” etc.

Sendo assim, no movimento de substituição-sobreposição de fotogramas, o filme passa a investir a espacialidade de certa especificidade, tornando-a mais ou menos discernível relativamente ao que se pode supor existir fora dos contornos que ali vão se estabilizando – sua contraparte. É dessa forma, a nosso ver, que a cenografia do filme vai se constituindo, conformando-se nos (des)limites desses contornos, textualizando-se; ou seja, estabelecendo-se também enquanto narratividade ao integrar a narratividade do objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*.

Dessa forma, a espacialidade tal como formulada – discursivizada – no/pelo filme, funcionando como cenografia relativamente ao enredo, passa a gozar do estatuto de lugar possível para o(s) sujeito(s), para os processos de subjetivação, lugar de constituição de sentidos, de interpretações para diferentes modos de existir, ser, enfim, significar(-se). Feitas essas considerações, passamos a descrever e interpretar, a seguir, o modo como a relação sentido-sujeito-espaco é construída em *Cinema, aspirinas e urubus*.

2. Sentido, sujeito, espaço

Em *Cinema, aspirinas e urubus*, são materializadas em cena, via conformação de fotogramas que se substituem, interpretações acerca da relação entre sujeito, sociedade (social) e espaço (espacialidade). Veremos que essas interpretações podem ser compreendidas, em certa medida, como modos de significar algo do sujeito brasileiro, do social brasileiro, da espacialidade brasileira, mas não somente. Ou seja, embora haja marcas materiais constitutivas do filme que funcionem discursivamente restringindo a relação sujeito-espaço-sociedade ao escopo do adjetivo “brasileiro(a)” – por exemplo, a língua falada pelos personagens; a presença, nos diálogos, de nomes que referenciam regiões geográficas brasileiras (Recife, Brasil, São Paulo, Rio de Janeiro etc.); fotografias de cidades, regiões, paisagens brasileiras etc. –, há também marcas na materialidade fílmica que podem reportar a outros direcionamentos interpretativos. Nestes casos, coloca-se em xeque, a nosso ver, a restrição que circunscreve a significação da relação sujeito-espaço-sociedade apenas à memória possível de ser atualizada pelo adjetivo “brasileiro(a)”.

Ao olharmos, portanto, para o processo de significação da relação sujeito-espaço-sociedade no filme, perguntamos pelo modo como a espacialidade aí se materializa, isto é, como o interdiscurso aí se faz presente, determinando sua formulação, expondo aí filiações de certa posição-sujeito ideologicamente marcada. A partir do funcionamento de sua narratividade e do gesto de interpretação que se responsabiliza pela sua conformação enquanto objeto simbólico, veremos como o filme trabalha os (des)limites dessa espacialidade. Daí cabe-nos perguntar pela versão “brasileira” assim como pela versão “não-brasileira” da espacialidade significadas no filme, analisando como essas versões aí integram⁵⁴ o entremeio da relação sujeito-espaço-sociedade.

Vejamos, então, como estas considerações se fundamentam a partir da análise dos recortes que se seguem.

⁵⁴ Ao usarmos o termo “integrar”, fazemos alusão ao fato de que tais versões tanto afetam como são afetadas pelo que se dispõe no entremeio da relação sujeito-espaço-sociedade.

Olhar, horizonte, serra, equivocidade

O recorte 2, por exemplo, é composto pelo fotograma 7, extraído da sequência inicial correspondente aos 15 primeiros minutos⁵⁵ do filme. Disposto mais precisamente a 2min10seg do início do filme, este fotograma, enquanto formulação, expõe um contraponto entre o limite e o alcance do olhar do personagem Johann, flagrado no retrovisor do automóvel pela lente da câmera, e o limite e o alcance da linha demarcatória e definidora do elemento topográfico “serra”, que se apresenta também como uma das regularidades reproduzida – reformulada – em muitos outros fotogramas ao longo da sequência fílmica.

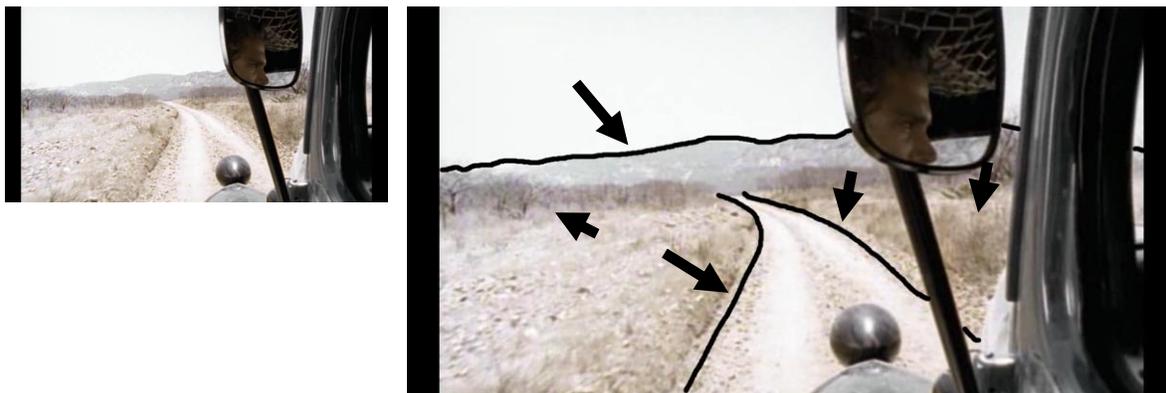


Recorte 2 – Fotograma 7 (00:02:10).

O contraponto a que nos referimos materializa, plástica e visualmente, algo da relação entre o sujeito (personagem) Johann e a espacialidade que o circunscreve – e que o localiza, lhe assegura o movimento e a possibilidade de este sujeito atribuir-lhe, via interpretação, (des)limite(s). Isto porque o contraponto construído entre o olhar de Johann e

⁵⁵ Esta sequência fílmica corresponde a um recorte da materialidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*, sendo neste trabalho também referida pela sequência 01-33 (leia-se 01 ao 33) de fotogramas (extraídos entre o início até o instante 00:14:51 – leia-se 14min51seg.). Estes e todos os demais fotogramas (e figuras) referidos neste trabalho podem ser acessados *on-line* no seguinte endereço: <https://drive.google.com/folderview?id=0Bwd6coGv-WxISIJGX0szUGFuLUE&usp=sharing>.

a serra enquanto obstáculo cravado no horizonte funciona como um modo de significar a relação sujeito-espaço, na situação que o filme recorta e faz desdobrar em tela.



Recorte 2 – Fotograma 7 (00:02:10), original, à esquerda, e com nossos grifos⁵⁶, à direita.

No recorte 2, o pequeno caminhão, já referido na formulação do cartaz de divulgação analisado na seção anterior (recorte 1, p. 100), ganha contornos mais concretos, constituindo-se como índice de certa memória que permite interpretá-lo como elemento externo, estrangeiro, estranho – presença de certa alteridade – em relação à composição topográfica que começa a ser mostrada e interpretada como espacialidade local, destinada a emoldurar os desdobramentos do enredo cinematográfico, sendo ali ainda circunscrita a certa repetição do mesmo: estrada de terra talhada em chão seco, árido, quente, delimitada em seu traçado, em ambos os lados, por vegetação predominante débil, rasteira ou de pouca altura, menoscabada, caracterizada pelo grande volume de troncos e galhos de árvores secos, e cuja coloração tende ao marrom e/ou ao cinza; a cor do fotograma tende ao monocromático marrom claro, como se uma camada de poeira de terra envelopasse tudo o que a câmera registra, exceto o caminhão, que vai cortando, adentrando o fotograma pela direita, tomando seu lugar no cenário-espaço (e dentro dele, Johann); no último plano do fotograma, ao fundo, eleva-se a serra, cujo corpo alonga-se na horizontal, colocando em

⁵⁶ Ao “grifarmos” os fotogramas, estamos experimentando uma estratégia que visa a realçar, com o auxílio de setas, linhas e outros recursos gráficos, as marcas significantes que julgamos fundamentais para a constituição das discursividades que significam o conjunto do filme em análise.

perspectiva, justamente, a linha do horizonte, indiciando certa memória que permite ler a relação estrada-serra como sintoma da presença de homens, famílias, povoados, cidades, veículos, trânsito etc., ou seja, efeitos da interpretação-intervenção de sujeitos sobre o que seria da ordem do real – e vice-versa, isto é, efeitos do real sobre a subjetivação e, em decorrência, sobre o modo como a espacialização que lhe é relativa se conforma nos planos sequenciais do filme.

Ao expor sua presença pelo espelho do retrovisor do caminhão, a câmera flagra o que toma o olhar de Johann, permitindo ao espectador entrever sua direção, seu alcance, seu alvo, e, ao mesmo tempo, o desvio que aí se instaura entre o alcance da lente da câmera e o alcance do olhar do personagem. Um dos efeitos desse modo de rodar e mostrar a cena é estabelecer, a nosso ver, certo filtro supostamente não subjetivo que garantiria ao gesto interpretativo aí implicado o caráter documental (verdade histórica resgatada e recontada). Como se a câmera, manobrada pelo olhar do diretor do filme, respondesse a um suposto compromisso de mostrar o que se colocaria para fora do campo de visão do personagem, além de “revelar” o que o personagem “vê” e como ele apreende o que vê. Identificamos aí, portanto, um jogo que se desdobra na esfera do olhar-mostrar, em que diferentes perspectivas – do diretor, da lente fotográfica, do(s) personagem(ns), do(s) espectador(es) – podem se relacionar, se sobrepor, se interrogar, se confirmar ou ainda divergir entre si.

Para nós, a composição entre o que reflete o espelho do retrovisor e o que a lente da câmera enquadra, incluindo aí o olhar do personagem, no fotograma 7, constitui-se como marca do modo como certa estética do olhar se materializa discursivamente, determinando o acontecimento do gesto de interpretação que se responsabiliza pela narratividade encarnada pelo objeto simbólico em análise (o filme). Esta marca indicia tal gesto de interpretação como regularidade que se repete, isto é, se reformula ao longo da sequência fílmica, como veremos em decorrência da análise de outros recortes.

Esta descrição do fotograma 7 (recorte 2) destacou marcas que, como dissemos, caracterizam certa repetição do mesmo ao longo da sequência fílmica. Todavia, veremos também como essa repetição produz certa diferença, certos desvios, deslocamentos, que, ao longo do filme, vão situando a maneira pela qual a espacialidade é conformada (redividida) em versões, discursividades mais ou menos distintas entre si.

Com efeito, o fotograma 7 reporta o espectador ao conjunto (montagem, arranjo) do filme, que, naquele e a cada instante, abre-se e projeta-se enquanto linearidade a se conformar, a ser descoberta e retomada, fazendo silenciar (“esconder”), ao mesmo tempo, a cada sucessivo fotograma, o que, embora necessariamente ausente, isto é, não formulado, também seria possível ali caber (os muitos sentidos presentes *em ausência*), mascarando a opacidade constitutiva do objeto simbólico. Dessa maneira, a linearidade do filme, enquanto um dos efeitos da tecnologia cinematográfica que o suporta, e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de tudo ser dito (mostrado, formulado), produz a costura necessária à unicidade do filme enquanto obra simbólica – um dos lugares de assentamento, historicização de interpretações, da produção do recorte necessário sobre *o possível (os sentidos possíveis)*.

Noutras palavras, a formulação correspondente ao fotograma 7 constitui e expõe regularidades que se repetem sob a forma de paráfrases, ressoando no conjunto da sequência fílmica enquanto bases de funcionamentos discursivos que se reportam uns aos outros. Instaura-se, dessa maneira, pela formulação sucessiva de fotogramas, o movimento responsável pela significação da relação sujeito-espaco no filme.

Assim, começamos a compreender que não há espacialidade fora de uma relação com sujeito(s), pois ambos se constituem por relações de sentido(s). Ou seja, a espacialidade, para o sujeito, decorre de gestos de interpretação que lhe atribuem certa forma de apresentação, certa finalidade, enfim, sentido(s). Além disso, nenhuma relação de sentido se dá fora do sujeito. A significação – o gesto de interpretação em sua materialidade – é concomitante para o sujeito e para a espacialidade que lhe é relativa. Portanto, o que o fotograma mostra e/ou formula jamais é, nessa perspectiva, mero retrato do natural ou decorre da pura intervenção do sujeito sobre o natural, tampouco o contrário, isto é, a sobredeterminação do sujeito pelo natural.

Podemos ainda afirmar que a imagem refletida no retrovisor do veículo, em face do conjunto do fotograma 7 (recorte 2), torna visível uma marca regular da materialidade da relação sujeito-espaco e, em decorrência, o que aí pode se discursivizar, ou seja, modos de significar essa relação. O que mostra o retrovisor se projeta no(s) (des)limite(s) do próprio fotograma. E isso se reproduz, se reformula, se parafraseia mais de

uma vez entre o primeiro e o último fotograma da sequência fílmica, o que pode indiciar, como veremos, interpretações mais ou menos distintas entre si, embora, de uma forma ou de outra, relacionadas, e responsáveis por sentidos colocados em cena-jogo.

Nossa afirmação se baseia no fato de que a imagem refletida no retrovisor destaca o olhar de Johann em direção ao que se projeta ao longo da estrada, particularmente ao que se projeta na linha do horizonte, que, neste caso, coincide com a linha definitiva, topográfica da serra. Esse olhar, fixado ao mesmo tempo no horizonte e na espacialidade que se lhe apresenta à medida em que ele segue seu percurso, parece questionar, ao mesmo tempo também, o significado daquela espacialidade que se desdobra diante dele e o que se encontraria do outro lado da serra enquanto possibilidade para o *ser-sujeito*, enquanto possíveis outras formas de advento de existência(s).

Essas considerações nos remetem à afirmação de Novaes (1996), segundo a qual “o olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver” (p. 9)⁵⁷. Discursivamente somos cautelosos em suspender a assertividade de tal afirmação, tendo em vista possíveis paráfrases, logo, outros sentidos para compreendermos o funcionamento do olhar fora de uma relação que o situe, inclusive, como mera experiência natural. Para nós, ao contrário, a experiência do olhar não transcende sua corporalidade (a corporalidade do sujeito que o porta), sua relação com os processos de subjetivação, correspondendo, dessa maneira, a uma experiência significativa, logo, uma experiência (não controlável, atravessada) de linguagem; portanto, uma experiência da ordem do desejo determinada por processos de interpelação-identificação.

Explicitamos o que aí referimos como “a ordem do desejo”. Trata-se, para nós, da ordem do movimento da falta que determina o próprio movimento do sujeito em seu processo singular de constituição; é, portanto, o que determina que o sujeito se projete (se reflita) na cadeia significativa – no jogo metafórico – em que a falta (estruturante e fundadora) é continuamente (res)significada, já que jamais pode ser satisfeita – (já que) o

⁵⁷ Costa (1997, p. 19) corrobora tal afirmação ao explicar, de seu ponto de vista, a diferença entre “olhar” e “visão”, qual seja, “o olhar realiza-se na consumação do desejo de alcançar, de dominar aquilo que é visto. A visão produz-se no momento, anterior, em que a errância do olhar, onde se fundem várias perspectivas, faz surgir o vislumbre da coisa alcançada, algo como o seu fantasma. A visão não domina. O olhar sim.”

sujeito jamais coincide consigo mesmo. Esta nossa compreensão é inspirada, sobretudo, nos trabalhos de Lacan (*O desejo e sua interpretação*, 2002) e Barros (2010).

A análise da espacialidade em relação ao objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*, por exemplo, nos leva a atentar para pelo menos duas paráfrases possíveis para reportar à afirmação de Novaes supracitada. Seriam elas: *o olhar nem sempre deseja mais do que o que lhe é dado a ver* ou *o olhar pode (não) desejar mais do que o que lhe é dado a ver*. Isto porque o olhar, lembra-nos Assoun (1999), além de produzir convergência, direcionando o foco do sujeito a algo ou alguém, é também “a expressão dos olhos, a maneira de olhar e, por aí, de encarar o mundo. Assim também, não é somente perceber, mas ‘prestar atenção’, ‘considerar’ [...] ‘guardar’, no sentido de velar, de estar em guarda: o olhar me protege do mundo [...]” (ASSOUN, 1999, p. 36). Voltamos a isto mais adiante.

Todavia, considerar tais paráfrases, relativamente à formulação que elas reportam, nos adverte também para o modo como o jogo de câmeras e imagens refletidas no fotograma 7 coloca em questão o suposto olhar do espectador, ou seja, o modo como é dado a ele a possibilidade de “olhar” o que se projeta em tela, situação que lhe impõe certa demanda de interpretação – identificação com esta ou aquela posição discursiva. Nessa medida, o espectador partilha da experiência de “ver” a partir das diferentes perspectivas ali relacionadas, usufruindo do acesso aparentemente exclusivo a elas, concedido da feita que o filme é exibido.

Xavier (2005), em seu propósito de estabelecer amplo panorama do que ele denomina perspectivas estético-ideológicas encarnadas pelo cinema ao longo de quase 60 anos (entre a Primeira Guerra Mundial e o início dos anos 1970), nos ensina que

o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. Béla Balázs [...] aponta a *radical* modificação que vê no próprio estatuto de tal “janela” com o advento do cinema. Ele aponta a convenção segundo a qual a obra

de arte apresenta-se como microcosmo, e procura ressaltar o princípio vigente de que há uma separação radical entre este e o mundo real, constituindo-se a obra numa composição contida em si mesma com suas leis próprias. [...] tal microcosmo pode apresentar a realidade mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela. Precisamente porque ele a representa, está separado dela, não podendo ser sua “continuação”. A conclusão a que Balázs procura chegar é que a janela cinematográfica [...] tende a subverter tal segregação (física), dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela. “Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme” (*Theory of the film*, [1931], p. 50). (XAVIER, 2005, p. 22, itálico no original)

Nessa perspectiva, acrescenta ainda Xavier, no mesmo trabalho, que

as direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem [“decomposição do filme em planos”, *cf.* p. 27] será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”. (*ibidem, idem*, p. 33)

De nosso ponto de vista, explícito no capítulo primeiro (*cf.* p. 68 *et. seq.*), a obra de arte e/ou a obra de ficção decorre de um gesto de interpretação, sendo indissociável, por sua vez, da experiência do sujeito face à irrepresentável esfera – *existência* – do real. Este, nos ensina Lacan (1974-1975), embora sempre escape ao recobrimento total pelos significantes, não cessa de retornar enquanto angústia *sem-sentido* (demanda de simbolização), fazendo-se presente como *algo impossível de não ser* – esta sua circularidade.

Seguindo esse raciocínio, ao procurarmos compreender o funcionamento discursivo encarnado por tal gesto de interpretação, torna-se necessário considerar aí os efeitos da montagem – do arranjo de fotogramas, planos e sequências – que costura a narrativa fílmica. A esse respeito, Xavier (2003a) aponta para “a produção de sentido implicada em certa construção do olhar pela montagem cinematográfica, dentro da questão

mais geral do ‘ponto de vista’ que domina uma narração” (p. 67). Nessa direção, o autor afirma ainda que

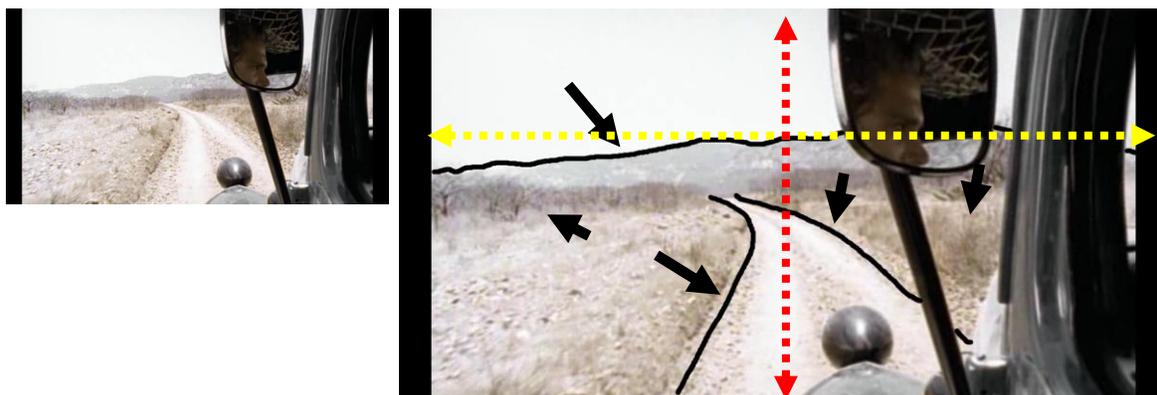
a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2003a, p. 74)

Com efeito, a montagem das cenas e planos sequenciais que constituem a narratividade cinematográfica é uma questão fundamental para nossa análise, pois tal gesto pode delimitar conjuntos de marcas que tornam mais ou menos visível o processo de interpelação-identificação pertinente ao jogo de olhares de que estamos tratando. Em decorrência, a montagem do filme determina a constituição do gesto de interpretação que se responsabiliza pela sua formulação, integrando, dessa forma, as condições de produção das discursividades que orientam e significam tal gesto.

Seguimos, dessa maneira, o que nos adverte Pêcheux, para quem a análise discursiva supõe que “através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados” (PÊCHEUX, 1997a, p. 57). Nosso objetivo se resume, assim, a explicitar e descrever tais montagens, isto é, arranjos sócio-históricos constituídos de determinado conjunto de formulações, sejam estas linguísticas, não-linguísticas ou híbridas.

Retomemos, a partir do que já consideramos, o fotograma 7 (recorte 2, reproduzido novamente a seguir). Como dissemos, a linha que se alonga no plano de fundo do fotograma demarca e define o elemento topográfico “serra”; ao mesmo tempo, essa linha se confunde com a linha do horizonte, que se confunde com a linha que se fixa ao projetarmos o movimento do olhar do personagem Johann. Tal convergência de linhas – apontamentos, focos – produz, a nosso ver, uma linhagem, isto é, um tecido espesso, opaco, inundado de sentidos (relações) – logo também de ausências – que se torna mais ou menos visível a partir da projeção do fotograma em tela. Essa linhagem também parece funcionar dividindo o fotograma em dois eixos, um vertical (seta pontilhada vermelha) e outro

horizontal (seta pontilhada amarela), dispostos relativamente um pouco acima do ponto imaginário central do fotograma (retângulo).



Recorte 2 – Fotograma 7 (00:02:10), original (à esquerda) e com nossos grifos (à direita).

No plano vertical (seta pontilhada vermelha), abaixo da linha que permite reconhecer o topo e o limite da serra ao fundo, prevalece a secura das árvores, galhos, terra e solo. Essa secura pode ser lida a partir da marca correspondente à pigmentação quase monocromática do fotograma: seja pelo excesso ou predominância da cor de areia, do marrom claro e do verde desbotados; seja por parte do efeito de desfocalização gradativa que se impõe entre os planos constitutivos do fotograma e o aprofundamento do ponto perspectiva, ou pelo manejo da lente de filmagem; seja, ainda, pela falta de contraste entre cores, efeito do trabalho de iluminação: ofusca-se o brilho do sol, a nitidez do azul do céu; a rocha da serra empalidece, ganhando cor pastelada. Exceção a essas regularidades é a cor negra do caminhão, que vai tomando paulatinamente os limites retangulares do fotograma.

Chamamos atenção ainda, no plano vertical, para a imagem espacial ali forjada, que parece dividir-se ao meio, efeito do corte a ela imposto pela construção de uma estrada de terra. Esta, por sua vez, estabelece, tanto à direita quanto à esquerda de seu traço, imagens aparentemente especulares do mesmo. A continuidade (o mesmo repetindo-se em ambas as margens da estrada) aparentemente característica daquela espacialidade é testemunhada pela estrada que a atravessa (e, naquele instante, também por Johann). Essa

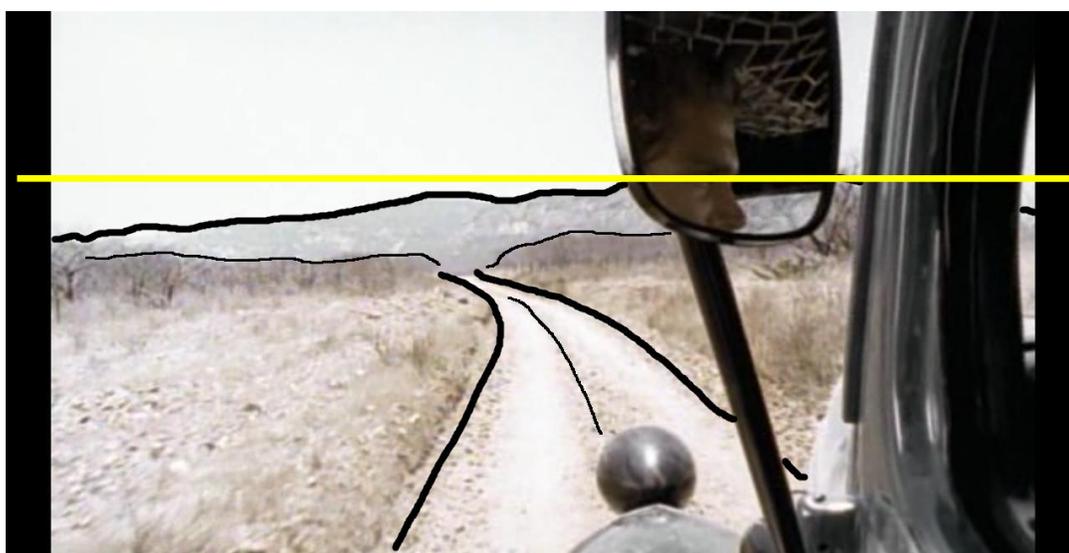
interpretação é passível de ser corroborada pelo modo como a serra parece circundar aquele espaço. Possível efeito dessa montagem parece ser o sentido (o pré-construído) de que aquela espacialidade, assim conformada, seria “infinita”: *o mesmo chão a perder-se de vista*. Efeito este suspenso, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, pela presença, por um lado, da serra, restringindo de alguma forma a extensão daquele chão, daquela vastidão; e, por outro lado, do movimento do caminhão (vindo de determinando lugar, dirigindo-se a certo destino), impondo-se, ao que nos parece, em face da aparente estática espacial fitada pelo olhar de Johann.

Segundo esse raciocínio, podemos afirmar que a linhagem a que nos referimos anteriormente, isto é, o encontro forjado entre diferentes linhas perspectivas – ângulos de observação, olhares – marca um funcionamento discursivo que significa a espacialidade ali mostrada no escopo de certa polissemia, impondo, logo de saída, ao espectador (e ao sujeito – representado pela personagem – dentro do caminhão) alguns questionamentos, quais sejam: *que lugar (que chão) seria este? Ou que sertão seria este? Para onde levaria esta estrada? Ainda: é o sertão (brasileiro)?*

Tomemos agora como foco a orientação horizontal (seta pontilhada amarela) do fotograma. Acima da linha longilínea do topo da serra, o céu empalidecido se desdobra, não como limite, mas como aquilo que aponta para o que estaria fora dali, para além do alcance do olhar, da lente cinematográfica: (des)continuidade(?) misteriosa a ser descoberta, desvendada, pois passível de se tornar objeto de desejo. No plano horizontal, portanto, a linha sinuosa que corta a área retangular do fotograma, estabelecida ao longo da extensão da serra pelo seu limite superior, torna presente certa ausência, certo alhures – sentidos outros que podem significar (restringir ou expandir) tal (des)continuidade: sentidos relativos ao que não se pode ver, mas que lá está, do outro lado da serra, embora não apenas lá: sentidos que entram em trânsito, fluem ao cruzarem em duplo sentido a linha do horizonte ali posta, mesmo que circunscritos ao campo do ainda *insabido*.

Dessa maneira, a convergência produzida pelo entrelaçamento de linhas que constituem o fotograma 7 (*cf.* recorte 2, reproduzido novamente a seguir) expõe, a nosso ver, um lugar – marca, ponto material – de certa abertura ao equívoco, o que produz efeito sobre o processo de significação da espacialidade que, ali naquele instante, começa a se

conformar, ao passo da exibição-mostração da cadeia fílmica. Compreendemos esse lugar como um ponto de sutura, de dobradura interdiscursiva (cf. AGUSTINI, 2007), em que o embate de forças (ideológicas e inconscientes) ocorre, expondo o não-um do sentido, neste caso, o que dali escapa e diverge, ou, o que advém ali da dispersão própria ao(s) sentido(s). Assim, instala-se a contradição histórica: aquela espacialidade (não-)é tão-somente o que se mostra no fotograma, o que o fotograma presentifica ao recortar o histórico.



Recorte 2 – Fotograma 7 (grifos nossos).

Discursivamente, o equívoco é compreendido como constitutivo de todo e qualquer processo de significação, de todo e qualquer gesto de interpretação. Nessa perspectiva, o equívoco produz efeito sobre o processo que singulariza o conjunto de fotogramas como espaço de interpretação específico, compondo a narratividade do filme e, portanto, certa significação para a espacialidade que ele procura conformar.

Como objeto simbólico, o filme é um lugar de funcionamento da contradição, em que o sentido *é* e, ao mesmo tempo, *não é*; lugar em que um sentido sempre pode ser outro, na medida em que uma formulação é sempre suscetível de paráfrase (PÊCHEUX, 1997a). É o curso daquilo que *é* algo e, ao mesmo tempo, *é* outra(s) coisa(s). Ao se

conformar nesse lugar, o filme expõe ao mesmo tempo a equivocidade com a qual ele joga discursivamente.

Pêcheux e Gadet explicitam a noção de *equivoco* de forma contundente no capítulo 6 de *A língua inatingível* (2004). Para isso, recorrem a algumas metáforas (cf. p. 55), tais como: *o real da língua é cortado por falhas; o real da língua se constitui pelo que nele se manifesta enquanto não-idêntico, alíngua, ou seja, realização do retorno do idêntico sob outras formas; aquilo que fundamenta a possibilidade de uma dada formulação – um dado segmento de língua – ser ao mesmo tempo ela mesma e uma outra.*

Com efeito, o equivoco é um processo constitutivo do movimento de metaforização do sujeito. No caso do filme que analisamos, remete ao movimento de metaforização da espacialidade que se lhe apresenta e que não é jamais única, monolítica, mas suscetível de se tornar outra, na medida em que o desejo do sujeito o movimenta no âmbito das redes de significação (assim, sua posição discursiva também pode aí se movimentar, deslocar-se, tornar-se outra). E na medida em que outras espacialidades são convocadas (reportadas) a partir daquela que ali se configura pelo movimento de substituição de um fotograma por outro. Esta abertura – falha no processo de inscrição da materialidade linguageira na materialidade histórica – é necessária, inclusive, para que o processo de interpelação aconteça no sujeito, estabilizando seu gesto de interpretação em direção a certa região da memória.

A respeito desse funcionamento, que expõe relações em face do histórico, entre memória, equivoco, formulação e produção de sentido enquanto efeito, citamos textualmente o que nos esclarece Zoppi-Fontana (2002).

[...] o conceito de *memória discursiva* [designa] as redes de filiação histórica que organizam o dizível, dando lugar aos processos de identificação a partir dos quais o sujeito encontra as evidências que sustentam/permitem seu dizer (cf. PÊCHEUX, 1975 [1997b]; COURTINE, 1982; ORLANDI, 1996 [2007c]). Neste sentido, a memória discursiva é o espaço dos efeitos de sentido que constituem para o sujeito *sua realidade*, enquanto representação imaginária (e necessária) da sua relação com o real histórico, no qual ele está inserido. Sendo fruto da relação da língua com a história, a memória discursiva é constitutivamente afetada pelas falhas que atravessam a língua e as contradições que estruturam a história, o que se materializa no seu caráter necessariamente lacunar e equivoco. “Memória saturada e lacunar, memória com eclipses,

onde ressoa somente uma voz sem nome”, como diz Courtine (1982). Memória, portanto, estruturada pelo esquecimento, que funciona por uma modalidade de repetição vertical, que é ao mesmo tempo ausente e presente na série de formulações: ausente porque ela funciona sob o modo do desconhecimento, de um não-sabido, não-reconhecido, que se desloca, e presente em seu efeito de retorno, de já-dito, de efeito de pré-construído, de recorrência das formulações, produzindo a estabilidade dos objetos do discurso. O tecido da memória discursiva se apresenta, assim, como uma trama complexa de fios emaranhados, entrelaçando cores e texturas distintas em uma superfície que alterna densidade e leveza, opacidade e aparente transparência, excesso e falta de determinação, silêncios, ausências e presenças enfáticas. Superfície espessa que envolve o sujeito nas refrações rarefeitas do ideológico feito sentido no prisma do discurso. (ZOPPI-FONTANA, 2002, p. 178-179)

Zoppi-Fontana faz referência à imagem geométrica do prisma (em movimento) trabalhada metaforicamente por Orlandi (2003) para, assim a compreendemos, descrever e operar o dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso e, em decorrência, mostrar a dinâmica multifacetada de seu objeto, o discurso; isto é, dar visibilidade ao jogo linguagem-história-ideologia que o discurso enquanto objeto encarna, em seus diferentes arranjos e funcionamentos, em sua polissemia constitutiva. O objetivo, com isso, é perscrutar e mostrar deslocamentos, deslizamentos, errância no(s) curso(s) do sentido(s). Assim procedendo, Orlandi investe, a nosso ver, em certo procedimento que é o de *olhar* de diferentes modos, por diferentes ângulos (perspectivas), tantos quanto possível, *para compreender* processos discursivos (naquele caso, os processos de significação do urbano⁵⁸) que se constituem-formulam-e circulam socialmente, atualizando movimentos (jogos, embates, conciliações, alianças etc.) da memória sobre os dizeres e sujeitos aí necessariamente implicados.

De nossa perspectiva, os objetos simbólicos, enquanto discursividades, podem ser compreendidos enquanto encarnações da metáfora do prisma, cujas arestas geométricas (ângulos e lados), contudo, não se encaixam, não se fixam, não se fecham definitivamente, pois a materialidade de suas faces é constituída de espessura semântica, histórica, o que configura tanto sua opacidade quanto sua falibilidade, equivocidade. Noutras palavras, as faces do prisma discursivo se constituem de – e deixam visíveis ao olhar as – tramas –

⁵⁸ A referência aqui é *Para uma enciclopédia da cidade* (ORLANDI (Org.), 2003).

arranjo de fios, costuras, nós, furos, imperfeições etc. – que compõem o tecido (*cf.* citação precedente de Zoppi-Fontana⁵⁹) histórico-ideológico (efeitos de sentidos possíveis e de evidências de sentido) da memória discursiva. Todavia, é o modo de olhar do sujeito, encarnado em determinada função-autor ou função-leitor, identificado a esta ou aquela posição/região/evidência, que produz tal representação unívoca, inequívoca dos objetos-prismas, designando seu conjunto por *realidade*.

Com efeito, esse movimento-jogo prismático, equívoco, dos sentidos também se materializa no filme, que o “desenha” do primeiro ao último fotograma. A condição errante do trinômio sujeito-espaço-sentido determina que, para este trinômio se constituir, é necessário que a linguagem intervenha inscrevendo-se na história, o que se dá discursivamente enquanto processos de significação.

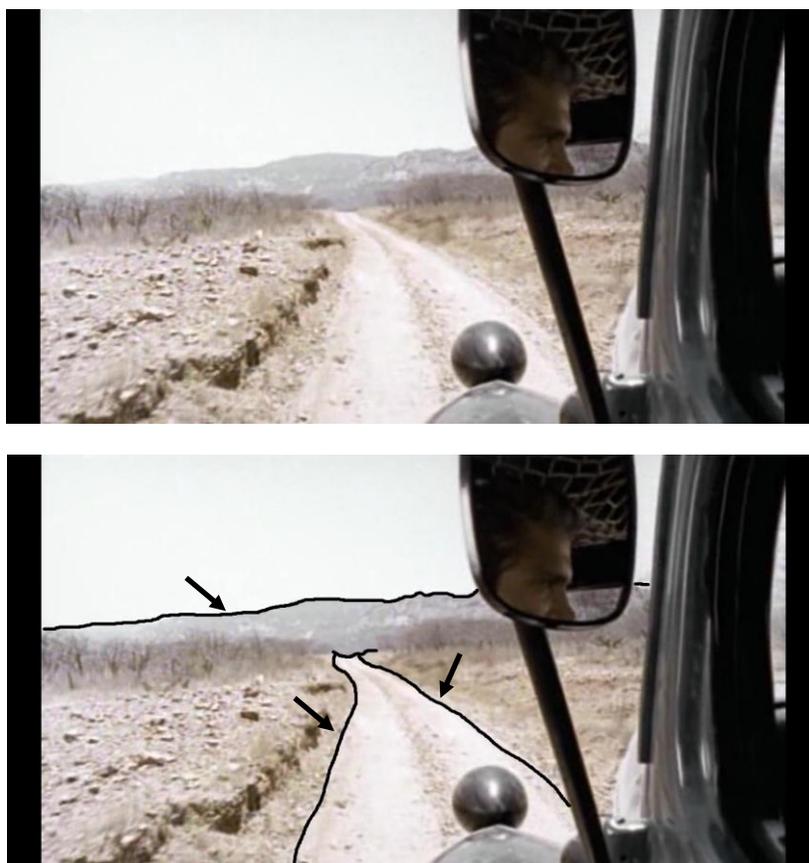
Esses processos metaforizam a experiência do sujeito – estrangeiro, nativo, local, sertanejo, gringo etc. – relativamente, via interpelação-identificação, ao(s) espaço(s) que constrói e ocupa como parte integrante da realidade que aí se representa. O que estamos dizendo é que a conformação de algo do real enquanto espacialidade (espaço) faz parte do processo que constrói a representação imaginária de determinada realidade – aquela que fará sentido para determinado(s) sujeito(s).

Nessa direção, o funcionamento descrito a partir do fotograma 7 (recorte 2) ressoa e se repete, prismaticamente, ao longo da sequência fílmica, a partir das marcas consideradas até aqui, entre outras que iremos mostrar mais adiante. O fotograma 8 (00:02:15, recorte 3, a seguir), por exemplo, recobre o retorno do idêntico (fotograma 7), fazendo ver ainda o mesmo lado do prisma, reeditando o enquadramento tomado de um mesmo ângulo de filmagem, insistindo na aparente imobilidade do olhar de Johann em face do ruído de real que se faz ali presente. Tempo-estado de contemplação.

Neste fotograma, a exemplo do que mostramos no fotograma 7, as linhas definidoras e divisórias da estrada de terra convergem para aquela que estabelece os contornos da serra. Esse movimento de convergência indicia um direcionamento de sentidos que significa a serra como lugar que, na relação com o sujeito, dicotomiza, por um lado, a espacialidade que o fotograma comporta e reporta. Dessa forma, a serra é mostrada

⁵⁹ Essa metáfora da trama-tecido é também mobilizada por Leandro Ferreira (2007 e 2010).

e significada como ponto limítrofe do movimento do desejo do sujeito, ao (lhe) estabelecer o horizonte como perspectiva: a espacialidade no filme parece estar dividida, assim, em duas regiões correspondentes aos dois lados da serra.



Recorte 3 – Fotograma 8 (00:02:15), em versão original (superior) e com nossos grifos (inferior).

Por outro lado, ao impor a serra como limite, deixando de mostrar o que há do outro lado, o fotograma restringe a espacialidade (e a narratividade do filme) à área visível e formulada em seu primeiro plano. Este será o espaço em que os sujeitos ali referidos serão situados, significando(-se) (em) relações com esta espacialidade; sem, contudo, deixar de serem o tempo todo reportados ao que pode existir no plano invisível que se faz presente embora não formulado.

Nessa medida, a serra funciona como ponto equívoco que instaura, ao mesmo tempo, certa interioridade e certa exterioridade relativamente à espacialidade que ali se desdobra. Com efeito, a formulação da serra no fotograma funciona como marca de polissemia, instaurando e dando visibilidade a certa espacialidade enquanto algo (im)possível para o(s) sujeito(s) que a ocupam. Possibilidade de (não) ser, (não) existir do lado de cá da serra; e (não) ser, (não) existir do lado de lá da serra.

Torna-se, assim, possível para o sujeito almejar esse outro (lugar, espaço) que se faz presente pelo que lá do outro lado supõe-se (não) ser, (não) poder ter, (não) encontrar, (não) existir etc. Assim, dizemos que a marca da serra no fotograma funciona como (des)limite dos processos de significação que determinam os efeitos de evidência a partir dos quais se estabelece a historicidade daquela espacialidade e, ao mesmo tempo, dos processos de subjetivação a ela relacionados.

Dessa forma, a formulação da serra materializa e metaforiza, ao longo do filme, a existência do possível (da dispersão, do silêncio), e, em decorrência, a possibilidade de interpretação, estabilização desse possível. Interpretar a serra significa, para o sujeito, identificar um caminho para poder ser, ou poder seguir, continuar sendo, ser algo diferente etc. Portanto, transpor a serra, ou o desejo de fazê-lo (ainda que a transposição possa jamais ocorrer de fato) estende e expande o alcance, o sentido daquela espacialidade (imediate, *tangível*) para o sujeito, trazendo para o lado de cá da serra o que está aparentemente do lado de lá, fora, ainda que sob a forma do *sem-sentido*.

O recorte 4, a seguir, corrobora o que já afirmamos sobre o modo como regularidades se repetem e ressoam ao longo de toda a sequência fílmica, constituindo séries parafrástica no plano não linguístico do filme, e, dessa maneira, abrindo a significação de algumas dessas marcas à equivocidade, logo, a deslocamentos de sentido. Os fotogramas que compõem este recorte dão visibilidade, ainda, ao modo como a espacialidade aparece significada também como coprotagonista no/do filme. Isto porque, como veremos mais adiante, a espacialidade é interpretada no filme como um lugar determinante do que seria o destino dos sujeitos, do que formulam, dos sentidos que “veiculam” ao tomarem a palavra para significarem(-se n) a relação espaço-homem. A

espacialidade é, portanto, mostrada e significada como algo com o que os sujeitos – sobretudo os protagonistas do filme – “interagem”, algo a que eles respondem, reagem etc.



Recorte 4 – Em sequência, na horizontal, da direita para a esquerda: fotogramas 3 (00:01:25) - 7 (00:02:10) - 8 (00:02:15) - 9 (00:02:25) - 12 (00:02:55) - 13 (00:03:05) - 18 (00:04:10) - 24 (00:07:52) - 25 (00:09:10) - 27 (00:10:11) - 31 (00:14:25) - 33 (00:14:51).

Na maioria dos fotogramas e sequências de *Cinema, aspirinas e urubus*, a exemplo do que mostramos nos recortes 2, 3 e 4, a composição fotográfica é predominantemente marcada pela presença do homem – quase sempre poucos homens e/ou mulheres, quando não apenas os personagens principais, Johann e/ou Ranulpho – e da espacialidade, ali definida pelas linhas que demarcam e compõem elementos topográficos (a serra quase sempre ao fundo, no último plano do fotograma), poucas edificações, a flora local, e a(s) estrada(s), que se desdobra(m) no espaço topográfico contido no fotograma. É

por esta presença que os fotogramas do recorte 4 referem e remetem ao possível que não coube ali mostrar: à(s) ausência(s) presente(s)⁶⁰, isto é, à espacialidade e aos sujeitos que, daquela perspectiva (olhar), não se pôde materializar, mostrar, formular.

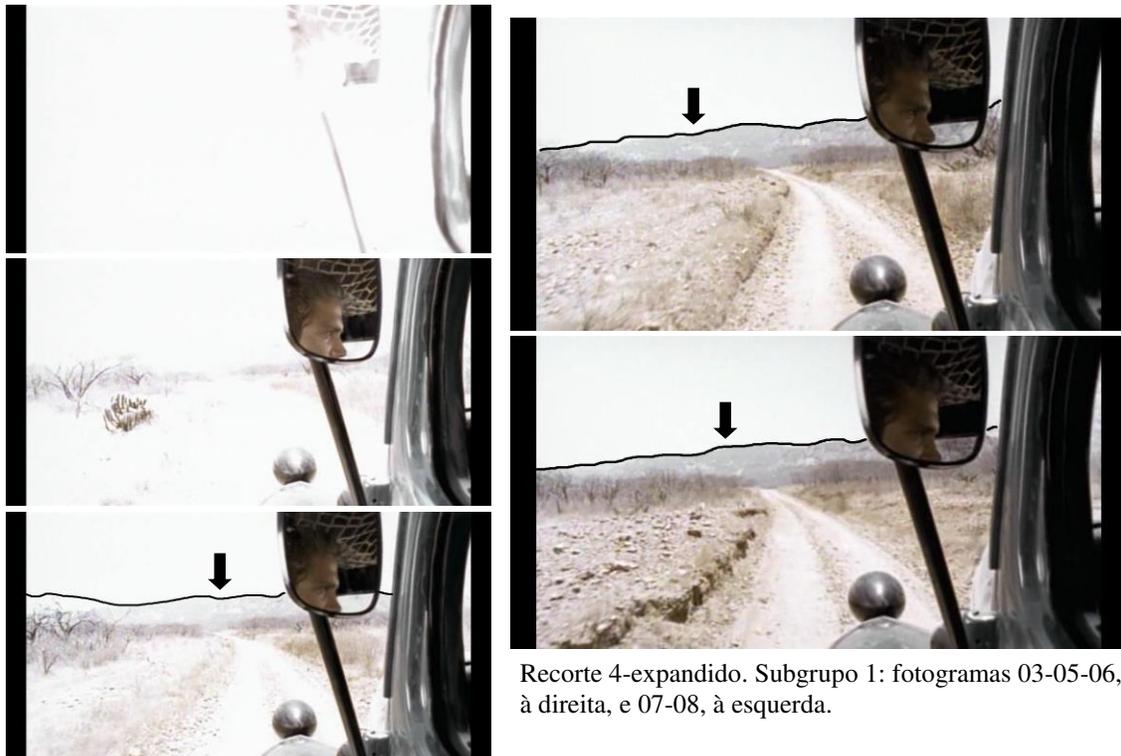
A seguir, reproduzimos o recorte 4, expandindo-o, para mostrar e analisar, no movimento da materialidade filmica, o modo como o elemento topográfico “serra” se marca, deslizando, sendo significado no enquadramento parafrástico relativo ao conjunto de fotogramas (quadros) que compõem o recorte. Sendo assim, o recorte 4-expandido é constituído pelos seguintes fotogramas, arranjados em seis subgrupos, quais sejam: subgrupo 1: 03 (00:01:25) - 05 (00:02:00) - 06 (00:02:05) - 07 (00:02:10) - 08 (00:02:15); subgrupo 2: 11 (00:02:49) - 12 (00:02:55) - 13 (00:03:05); subgrupo 3: 18 (00:04:10) - 20 (00:05:08) - 24 (00:07:52); subgrupo 4: 22 (00:06:08) - 23 (00:07:03) - 26 (00:09:35) - 118 (00:09:39); subgrupo 5: 27 (00:10:11) - 28 (00:10:26) - 30 (00:12:08) - 31 (00:14:35) - 33 (00:14:51); subgrupo 6: 57 (00:41:07) - 58 (00:41:16) - 66 (00:51:00) - 85 (01:17:14) e subgrupo 7: 96 (01:27:31) - 97 (01:27:44) - 104 (01:30:37)⁶¹. Lembramos que o longa-metragem tem duração de cerca de cem minutos (01h40min.).

O subgrupo 1 reúne uma série parafrástica de fotogramas que aparecem nos minutos iniciais do filme. Ao se substituírem, notamos que a incidência-intensidade de luz afeta o contraste e a nitidez do que se mostra – se pode ver – entre os fotogramas 03 e 08. Rapidamente, no entanto, a dispersão de sentidos característica do fotograma 03 vai se restringindo ao recorte de memória determinante dos efeitos de sentidos que conformam a cena analisada nos recortes 2 (p. 111 *et. seq.*) e 3 (p. 124 *et. seq.*).

A experiência – existência – de certa espacialidade começa a se configurar para o espectador, assim como para o personagem Johann, quem vai ganhando, paulatinamente, contorno. Tal experiência parece regulada pelo batimento discursivo constituído pelo modo como a formulação da topografia da serra é relacionada à formulação da topografia do vale amarronzado e seco e à formulação da presença e do olhar do sujeito, Johann; este percorre o próprio caminho, aparentemente sem início nem fim, dirigindo o pequeno caminhão de cor negra ao longo da estrada esculpida, encravada no chão de terra.

⁶⁰ Os outros sentidos possíveis que não podem ser ali ditos, mas que ali significam ao se tornarem presentes enquanto *silêncio* (cf. ORLANDI, 2007b).

⁶¹ Os grifos que aparecem nos fotogramas são nossos.



Recorte 4-expandido. Subgrupo 1: fotogramas 03-05-06, à direita, e 07-08, à esquerda.

Nos fotogramas que compõem o subgrupo 2, o corpo de Johann aparece fora do caminhão, formulado-flagrado em contraste com a reformulação imagética da serra, ali parafraseada a partir de outros ângulos e perspectiva, atribuindo visibilidade mais detalhada de seu corpo imponente. Esta formulação da serra recorta certo efeito de pré-construído que significa a dificuldade que a serra impõe a sua transposição, significando-a enquanto obstáculo ao livre trânsito do sujeito pela espacialidade que (a) integra.

Flagramos, nesse conjunto de fotogramas, a serra mostrada como barreira para o trajeto, para a continuidade da estrada de terra, pela qual Johann guia seu caminhão. Flagramos também marcas na formulação da topografia constitutiva da espacialidade enquadrada nos fotogramas que nos permitem constatar sua aparência heterogênea. Outras nuances de cores, nitidez, contraste, brilho, luminosidade permitem ver sinuosidades, gradações, volumes, extensões que funcionam como marcas que discursivizam polissemicamente tal espacialidade. Sua formulação aí parece se desenvolver da camada

de poeira que parecia encobri-la por completo, conforme mostramos anteriormente (cf. recortes 2 e 3).



Recorte 4-expandido. Subgrupo 2: fotogramas 11-12-13.



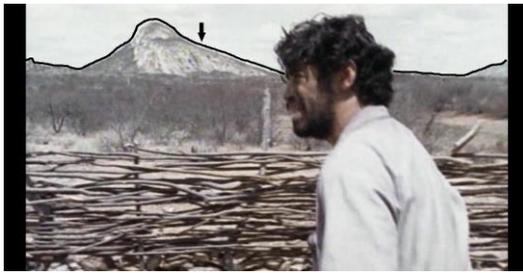
Recorte 4-expandido. Subgrupo 3: fotogramas 18-20-24.

Ao fim do conjunto de fotogramas integrantes dos subgrupos 2 e 3, o longametragem já se situa em torno do sétimo minuto de duração. O fotograma 24 (00:07:52), por exemplo, aparece na cadeia fílmica bem próximo do fotograma que ocupa o oitavo minuto. Ao longo dos dez primeiros minutos de exibição praticamente, identificamos foco constante em marcas que significam a paisagem, a topografia, o ambiente em que o enredo ganhará corpo, por meio, sobretudo, dos gestos de interpretação materializados a partir da direção do filme e da atuação dos atores e figurantes.

Esta descrição parece-nos corroborada, tanto a partir dos subgrupos 2 e 3, assim como do primeiro subgrupo do recorte 4, especialmente pelo modo como os sujeitos ali são formulados. Nesse conjunto (recorte 4 e subgrupos), os corpos dos sujeitos diante das câmeras ficam quase sempre parcialmente visíveis, mostrados seja de costas, seja de perfil ou de lado, seja metonimicamente: rosto, ou parte do rosto, ou parte do corpo. Quando os corpos dos sujeitos são mostrados de frente, como no fotograma 24 (subgrupo 3), nos fotogramas 22 e 23 (subgrupo 4) e fotogramas 30 e 31 (subgrupo 5, subsequente), predomina a desfocalização do rosto, ou seja, o rosto aparece sem identidade, sem traços distintivos, podendo representar, dessa maneira, qualquer sujeito (inclusive o espectador).



Recorte 4-expandido. Subgrupo 4: fotogramas 22-23-26-118.



Recorte 4-expandido. Subgrupo 5: fotogramas 27-28-30-31-33.

Exceção a tal funcionamento parece ser o fotograma 118 (00:09:39, subgrupo 4), em que o rosto de um habitante, que interpretamos como sendo local, é mostrado integralmente, como se seu corpo tivesse brotado do chão quente e seco por onde passa Johann em seu caminhão. Formula-se neste fotograma o contraste entre o rosto local e o rosto estrangeiro, e um dos primeiros contatos de Johann com outro sujeito, uma das primeiras interlocuções, um dos primeiros diálogos do filme (a ser retomado posteriormente). Com efeito, o fotograma também formula, de outro modo, a existência de

homens, famílias, povoados habitando aquela espacialidade, o que já havia sido indiciado pela presença, em fotogramas já referidos, da estrada de terra, de uma ponte (fotogramas 11 e 12) e de uma porteira (fotograma 18).

Ao examinarmos o conjunto dos fotogramas do recorte 4 expandido, identificamos – à medida que Johann avança em seu trajeto, seguindo a orientação da estrada e o que sua visão (esta delimitada tanto pelo alcance de seu olhar quanto pelos ângulos estabelecidos de dentro do caminhão (janelas e para-brisa)⁶²) lhe apresenta – predominância do funcionamento de certo jogo entre escassez e excesso. Por um lado, os fotogramas marcam escassez de (grupos de) pessoas, edificações, umidade, água: escassez de recursos comumente associados à vida civilizada, urbana; falta de certa exuberância também associada comumente a outros ecossistemas mais verdes, e, em decorrência, ausência quase total de sombra e brisa. Por outro lado, este conjunto de fotogramas formula o excesso de calor – “quentura” – e aridez, excesso de terra e de seca, de galhos secos e magros aparentemente sem vida: excesso de espécies cactáceas, como o mandacaru, e vegetação xerófila; excesso ainda da própria serra que parece jamais abandonar o horizonte.

Ou seja, estes elementos constituem-se marcas na formulação dos fotogramas que recortam certa memória a partir da qual torna-se possível associar àquela espacialidade – sobretudo já após algum tempo de exibição do filme – alguma região de sertão brasileiro. Todavia, estas mesmas marcas poderiam indiciar – se deixamos de considerar a língua falada pelos personagens e referências a localidades específicas – outras regiões no planeta que partilham, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, tal descrição, isto é, a relação entre excesso e escassez a que nos referimos acima. Voltamos a isto mais adiante.

Com base nos subgrupos de fotogramas 5 e 6, as propriedades mostram-se esparsas e parecem funcionar também como postos assistenciais com os quais os viajantes podem contar. Estes, por sua vez, também figuram esparsos ao longo do filme, e, em sua maioria, cruzam aquelas paragens a pé (*cf.* fotogramas 24, 30, 33 e 85).

⁶² E orientado, ainda, pelo mapa que lhe indica a localização de certa cidade chamada Triunfo, para onde ele se dirige ao longo das passagens referidas pelo conjunto de fotogramas que compõem os subgrupos 1-6 (recorte4-expandido), o que ocorrerá até o 71º minuto de filme (01:11:00).



Recorte 4-expandido. Subgrupo 6: fotogramas 57-58-66-85.

Já nos parece possível afirmar que os fotogramas até aqui referidos formulam certa equivocidade, quando analisada a relação entre o que ali parece significado enquanto excesso e/ou escassez (falta). Esse jogo no nível da formulação projeta um jogo discursivo em que os efeitos de sentido seguem, ao mesmo tempo, duas direções. Uma dessas direções parece se sustentar no pré-construído que significa estas marcas como índices do caráter inóspito da espacialidade que se desdobra em tela, alguma região do vasto sertão brasileiro.

Esta formulação da espacialidade (sertaneja) em *Cinema, aspirinas e urubus* parece reescrever, de uma forma ou de outra, partes do relato de 1901 de Euclides da Cunha, *Os sertões*, do qual extraímos o fragmento que se segue.

[...] está-se em pleno *agreste*, no dizer expressivo dos matutos: arbúsculos quase sem pega sobre a terra **escassa**, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, cereus rígidos e silentes, **dando ao conjunto a aparência de uma margem de deserto**. E o *facies* daquele **sertão inóspito** vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente...

Galga-se uma ondulação qualquer – e ele se desvenda ou se deixa adivinhar, **ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requeimado das caatingas**.

Intercorrem ainda paragens menos estéreis, e nos trechos em que se operou a decomposição *in situ* do granito, originando algumas manchas argilosas, as copas virentes dos ouricurizeiros circuitam – **parênteses breves abertos na aridez geral** – as bordas das *ipueiras*. [...] **viagem penosíssima**. Verdadeiros oásis, têm, contudo, não raro, um aspecto lúgubre: localizadas em depressões, entre colinas nuas, **envoltas pelos mandacarus despídos e tristes, como espectros de árvores; ou num colo de chapada, recortando-se com destaque no chão poento e pardo**, graças à placa verde-negra das algas unicelulares que as revestem. (CUNHA, 2009 [1901], p. 30, itálicos no original, negrito nosso)

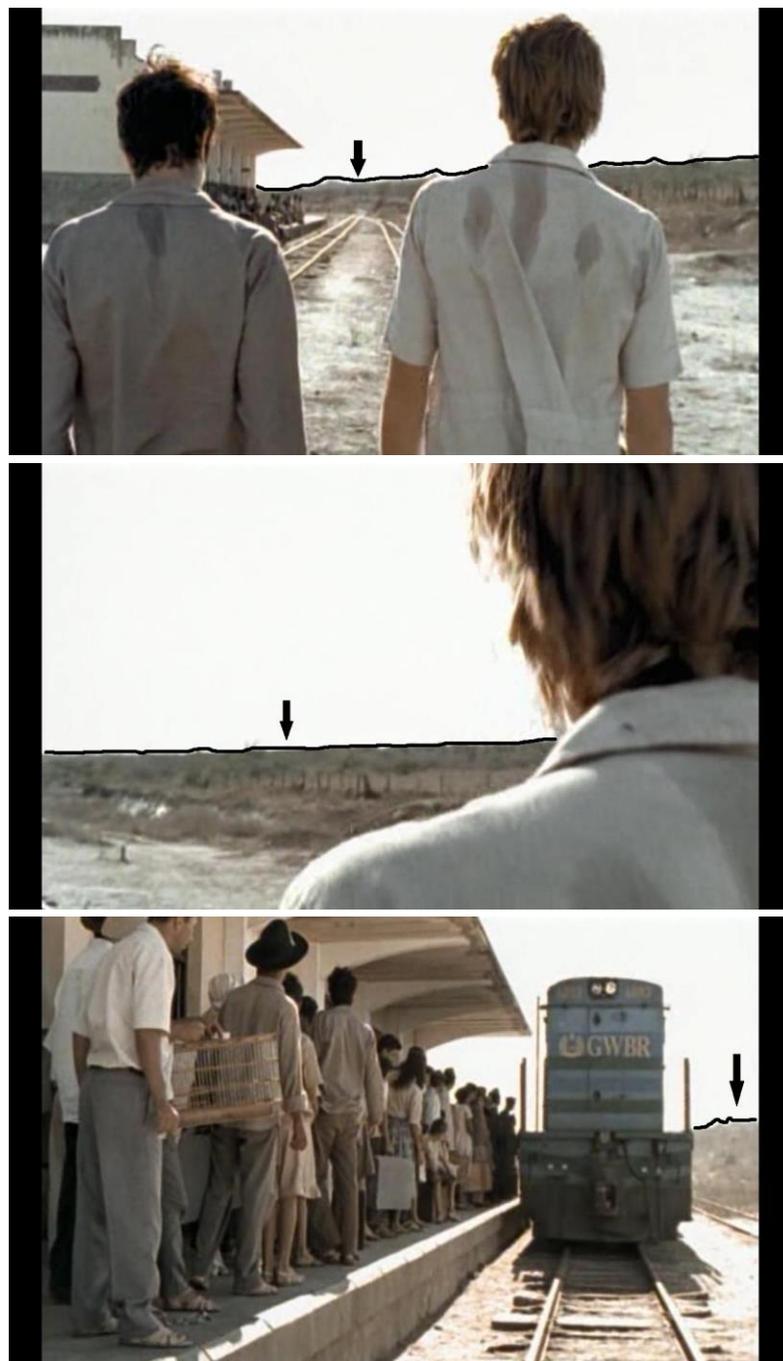
Seguindo outra direção, efeitos de sentido que significam estas mesmas marcas como constitutivas da singularidade de certa espacialidade que se dispõe e se faz igualmente apta a sustentar ali a presença do homem e de vida, e de relações ditas sociais e civilizadas, pautadas certamente em funcionamentos distintos daqueles comumente associados à urbanicidade de metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro (ou Londres, Paris, Nova Iorque, Buenos Aires, Luanda, Pretória, Cairo etc.). Apesar da segura, quentura, excessos e faltas, o homem também pode ali resistir e permanecer, significando o sertão – este também – como possível morada de sua existência.

Guimarães Rosa foi também um dos escritores que se ocupou da descrição das multifaces da espacialidade sertaneja. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, encontramos o seguinte fragmento descritivo do sertão: “lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 2001 [1956], p. 22). Destacamos, ainda em *Grande sertão*, as seguintes asseverações acerca da região, muitas vezes denominada no romance de campos-gerais [brasileiros]: “o sertão está em toda a parte” (p. 22), “o sertão é do tamanho do mundo” (p. 71), “sertão é isto [...] tudo incerto, tudo certo” (p. 132), “sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados” (p. 228), “o sertão é sem lugar” (p. 278), “o sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (p. 377), e, por último, “o sertão é uma espera enorme” (*ibidem, idem*, p. 439; todas estas são formulações do personagem-narrador Riobaldo)⁶³.

Com efeito, ao formular a espacialidade pelos fotogramas dos recortes 2, 3 e 4, a narratividade de *Cinema, aspirinas e urubus* dispõe ao alcance dos sujeitos (homens e mulheres) ali presentes aquilo que, limitado, por um lado, pela linha contínua que define a extensão da serra, torna-se, por outro lado, imajado⁶⁴ como sendo seu possível contraponto, possível diferença, alternativa e esperança de experiências outras. Dessa forma, a narratividade do filme situa o(s) sujeito(s) dos fotogramas numa relação necessária com os (des)limites da espacialidade que formula (comporta), pois, ao se repetirem e parafrasearem a partir de diferentes ângulos, as linhas da serra, do horizonte, das estradas de terra são significadas como *sem início nem fim*. Ao mesmo tempo, essas linhas presentificam o processo histórico que marca justamente essa relação-situação do sujeito, as condições de sua existência e, portanto, as condições de produção dos efeitos de evidências que significam a relação (des)contínua entre sujeito e espaço no longa-metragem.

⁶³ No primeiro capítulo de sua tese, Andrade (2011) apresenta um levantamento de certa tradição literária do sertão, em que o sertão parece funcionar como “espaço de importante significação para a representação literária brasileira” (p. 19).

⁶⁴ Ver nota 65, p. 141.



Recorte 4-expandido. Subgrupo 7: fotogramas 96-97-104.

Esta é, portanto, a nosso ver, a marca do movimento dos personagens primários e secundários, na maior parte do filme: eles se movem e se constituem por essas linhas sem início nem fim, linhas que parecem evocar um suposto presente atemporal, eternizado. Linhas que, seja aos olhos do estrangeiro Johann, seja aos olhos dos sertanejos locais,

definem o espaço e o presente como sendo *um*: aquele determinado pelo espaço de interpretação equívoco designado como “o buraco” (*cf.* recorte 5, mais adiante).

Compreendemos, dessa maneira, que a espacialidade formulada no filme está em constante movimento – o que lhe determina a opacidade e a incompletude, e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, seu retorno, sua repetibilidade, isto é, a propriedade de ser reformulada, reeditada, remontada, a cada gesto de formulação-interpretação. Com as palavras de Riobaldo, diríamos que “o sertão está movimentante todo-tempo” (ROSA, 2001, p. 396). Este movimento se materializa a partir da série parafrástica encarnada pelo conjunto de fotogramas até aqui referidos, por exemplo, assim como ao longo dos fotogramas e formulações linguísticas que compõem os demais recortes que analisamos mais adiante.

Fazemos, ainda, uma última referência ao recorte 4-expandido, reportando-nos aos fotogramas do subgrupo 7. Identificamos ali o encontro entre a linha do horizonte, a linha da serra e a linha dos trilhos do trem (do sertão). A edificação correspondente à estação parece figurar como um dos lugares mais povoados daquele sertão, sendo significada como a última fronteira antes da travessia – desejada e/ou imposta – em direção a outros espaços-existências possíveis. Partida. Retomamos essas formulações mais adiante.

Ali, Johann e Ranulpho deparam-se com a linha fronteira que pode lhes determinar transformações, caso empreendam a transposição da serra, fazendo seguir a vida em outras paragens, outras espacialidades. Os fotogramas 97 e 104 mostram ambos de costas, formulando o enfrentamento deles cara-a-cara com o (des)limite, com a descontinuidade da serra e de suas vidas. Os demais sujeitos, coadjuvantes ali naquele momento, parecem apenas esperar a chegada (e a partida) do trem. Para estes, o encontro com o limite parece ter já ocorrido. Partem.

Em resumo, nossa análise do recorte 4 expandido demonstra que a espacialidade é configurada em seu(s) (des)limite(s), reportando-se continua e imediatamente a um conjunto de sujeitos que a significa à medida que com ela se relaciona – sendo, portanto, também significados nessa relação. Em decorrência disso, tal espacialidade e tais sujeitos reportam-se a uma temporalidade específica, que os situa em certa relação de passado-presente-futuro, determinada pelo efeito de evidência do jogo

linearidade-circularidade (cf. recorte 5, mais adiante). Essa temporalidade forjada ali produz efeitos para a narrativa que se conta à medida que a sequência fílmica se desdobra em tela. Um desses efeitos produz a verossimilhança necessária ao suposto relato “(do) real” que a inspirou.

Outro desses efeitos concerne à produção de condições de interpretação para as marcas imagético-visuais, linguísticas e sonoras, entre outras, que a sucessão de fotogramas impõe para o conjunto, arranjo, montagem do filme, sobretudo em face de sua exibição/espectação. Nesta situação, a temporalidade construída pela narratividade do filme transcende os limites dos fotogramas e do enredo cinematográfico, sendo projetada para o tempo de exibição/espectação do filme.

Produz-se assim o efeito de que a tela exhibe algo da ordem de certa repetibilidade, circularidade, logo, certa previsibilidade em relação aos fatos e histórias ali descritos e relatados “tal como ocorridos”. Como se o “destino” da espacialidade sertaneja e dos sujeitos que a habitam já fossem conhecidos de antemão, independentemente da época, ou de quaisquer circunstâncias. Esse “destino” coloca em evidência, a partir de uma formação discursiva dominante, efeitos de pré-construído e de sustentação que deveriam advertir o espectador a respeito de certo saber socialmente partilhado acerca da espacialidade sertaneja: *melhor evitar tal infelicidade*, ou ainda, *o abandono de tal adversidade é compreensível; a vida no sertão é possível, mas extremamente difícil, inóspita* etc. Tais efeitos parecem significar a posição de Ranulpho, personagem nativo sertanejo, conforme veremos no recorte 5, entre outros, adiante.

Vale ressaltarmos que, em um filme, encontram-se relacionadas muitas formas simbólicas materialmente significantes. Geralmente, as trilhas sonoras, os efeitos visuais e acústicos, a encenação de atores, a colocação e captação de câmeras e microfones, o trabalho de edição, montagem e fotografia, a locação etc. reúnem nos fotogramas, nas sequências fílmicas, na tela, um conjunto vasto de elementos que constituem a materialidade multiforme – híbrida – simbólica significativa, que funciona, a cada instante, a cada tomada, a cada gesto, enquanto base de processos discursivos, isto é, base das interpretações possíveis, da produção da polissemia específica a cada filme enquanto objeto simbólico. Enfim, é sobre esta base material complexa que a memória discursiva se dobra,

do que decorre a produção de efeitos múltiplos de sentido que se reportam e fazem reportar a essa materialidade significativa, com seus diferentes sistemas e caracteres.

O buraco movimentante

Quanto às marcas imagético-visuais, destacadas nos fotogramas que compõem os recortes aqui analisados, elas compõem as bases da materialidade dos fotogramas e, conseqüentemente, da interpretação que veiculam acerca da espacialidade ali plastificada (formulada e mostrada). Essas marcas retornam, de algum modo, sob outra forma parafrástica, nas sequências linguísticas que constituem as falas, os muitos diálogos encenados sobretudo pelos protagonistas do filme, Johann (o forasteiro estrangeiro, de nacionalidade alemã, que ali se encontra tendo começado sua jornada, no Brasil, pelo Rio de Janeiro) e Ranulpho (o “exemplar” nativo que nasceu e cresceu circunscrito àquela espacialidade e que deseja fortemente estar do outro lado do horizonte, mais precisamente, levando a vida que ele simboliza⁶⁵ como possível no Rio de Janeiro)⁶⁶.

É em uma das falas de Ranulpho que a interpretação “buraco” se materializa, conforme se lê no recorte 5 (em itálico, linha 08). No diálogo que apresentamos neste recorte, as falas materializam e se reportam às trajetórias de Johann e Ranulpho. Eles teriam se encontrado em algum momento do ano de 1942, em pleno sertão nordestino (paraibano⁶⁷). Ao se cruzarem, as trajetórias desses dois sujeitos tornam visíveis diferenças em seus percursos, em relação ao já vivido e ao que projetam para o futuro, desejos distintos que os situam em direções espacialmente, mais ou menos, contrárias. Ambas as

⁶⁵ Aqui no sentido de “imajar”, neologismo proposto pelo psicanalista Magno Machado Dias ao traduzir o termo em francês “*imager / imagé*”, utilizado por Lacan em seus Seminários. O objetivo era fazer diferença em relação ao verbo “imaginar”, em português. “Imajar”, segundo Magno (2009, p. 57), deve significar “produzir imagens”. Ao pensarmos o processo de simbolização, aqui, pensamo-lo como o processo de produção de imagens significantes (ver, também, a respeito do neologismo “imajar”, Lacan (1986, p. 333)).

⁶⁶ No filme, Johann é interpretado pelo ator alemão Peter Ketnath; Ranulpho pelo ator brasileiro (natural da Bahia) João Miguel.

⁶⁷ A referência ao Estado da Paraíba é construída a partir de discursividades que constituem recortes textuais destinados à divulgação do longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus*, como vimos circulando em algumas sinopses do filme. Sabemos também que a cenografia do filme foi estabelecida, em parte, a partir de regiões fotografadas nos limites territoriais de municípios paraibanos, quais sejam, Cabaceiras, Pocinhos, Picote e Patos (Região do Cariri Paraibano, Planalto da Borborema).

trajetórias se cruzam justamente naquele “buraco”, instância da espacialidade que ali se configura, e com a qual ambos se relacionam distintamente. Instância: interpretação, atribuída por Ranulpho a partir de efeitos de evidência com os quais ele, enquanto sujeito, se identifica, e em relação aos quais aquela espacialidade – única experiência concretamente vivenciada por ele até aquele momento – *faz sentido*.

- | | | |
|----|----|---|
| 01 | R: | — O moço vem de onde, hein? |
| 02 | J: | — Sou da Alemanha . |
| 03 | R: | — Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem. De onde o moço |
| 04 | | veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu? |
| 05 | J: | — Comecei no Rio de Janeiro . |
| 06 | R: | — Eu vou pra onde o moço veio . |
| 07 | J: | — Pro Rio? |
| 08 | R: | — Tentar a vida . Cansei. Cansei dessa... desse lugar aqui, esse <i>buraco</i> . |
| 09 | | O moço parece cansado, viu? |
| 10 | J: | — São 3 meses de viagem. E agora esse Brasil parece que não acaba nunca . |
| 11 | R: | — Lugar que não presta é assim. Demora pra acabar . |

Recorte 5 – Diálogo entre Johann (J) e Ranulpho (R), posto em cena entre 00:10:57 e 00:11:41⁶⁸.

O “buraco” a que Ranulpho se refere reporta, como contraponto, ao Rio de Janeiro. Por esse contraponto, materializa-se, naquele “buraco”, a espacialidade que lhes é imediata, localizada, restringida pelos adjetivos “sertanejo”, “nordestino”⁶⁹, e a metrópole da região sudeste; espacialidades que, pela fala de Ranulpho, rivalizam-se, dicotomizando para ele a metáfora do *ser sujeito*, do *existir*. Ranulpho significa a relação sertão nordestino-Rio de Janeiro pela dicotomia que opõe ambas as regiões enquanto espacialidades possíveis de ganhar existência na relação com sujeitos, com ele-sujeito.

O seu dizer é marcado, parafrasticamente ao longo do filme, pela formulação de um desejo: o de deixar aquele buraco para *finalmente ser alguém* – “tentar a vida” (negrito,

⁶⁸ A transcrição dos diálogos e falas presentes no filme é de nossa responsabilidade. Utilizamos livremente o itálico, negrito e/ou maiúsculas para destacar marcas que indiciam discursividades relevantes para nossa análise. Este procedimento se repete ao longo de todo o texto.

⁶⁹ O termo “sertão” é mencionado no filme, via fala dos personagens, cinco vezes. E o termo “nordestino” uma única vez.

linha 08) – no Rio de Janeiro; esta, uma formulação metonímica de certa espacialidade que se lhe apresenta como sentido de esperança, de vida verdadeira, de poder ser ele mesmo (sendo outra coisa), o que, ali naquele buraco, aparentemente, não lhe foi possível/permitido. Como se até àquela altura, Ranulpho não tivesse ainda vivido (o seu desejo), o que demonstra sua identificação com certo efeito de evidência que significa aquela espacialidade como da ordem do *impossível*.

Todavia, há marcas compondo a narratividade do filme a partir das quais irrompem discursividades que furam o efeito de evidência em operação no dizer de Ranulpho, e, em decorrência, põem em xeque a historicização do sentido de sertão aí produzida. No recorte 6, por exemplo, ao ser questionado por Johann sobre o destino que tomaria (“Vai pra lá ou pra lá?”, linha 12), um morador (anônimo) local lhe responde: “Eu vou ficar por aqui mesmo” (linha 13).

01 J: — Triunfo? Sabe... esta é a estrada pra Triunfo?
02 MA: — Não sei.
03 J: — Nunca ouviu falar? Triunfo? Não?
04 MA: — Nunca ouvi falar, não.
05 J: — Não? Tem que ser aqui.
07 Certo. Gasolina? Aonde tem gasolina?
08 MA: — Não sei. Sei não.
09 Muito quente aí.
10 J: — Obrigado. Muito.
11 MA: — Quentura, né?
12 J: — **Vai pra lá ou pra lá?**
13 MA: — **Eu vou ficar por aqui mesmo.**
14 J: — Certo.



Recorte 6 – Diálogo entre Johann (J) e um morador anônimo (MA), posto em cena entre 00:09:38-00:10:07. E fotograma 120 (00:10:04).

A resposta dada pelo morador produz certo ruído à evidência quase uníssona de que o sertão não serviria à residência de famílias, ao assentamento de povoados, cidades ou civilização. A formulação deste morador dá vazão a sentidos advindos de outra formação

discursiva, que funciona como lugar de interpelação-identificação a partir do qual o sertão ganha existência, funcionalidade, legitimidade, passando a integrar a realidade (e possivelmente a felicidade) de sujeitos que ali residem e vivem, numa relação *possível* com tal espacialidade. Para nós, diremos ainda que uma das relações possíveis que se marcam aí seria a de resistência justamente ao modelo de ocupação-civilização dominante à época (e ainda hoje), determinado por parâmetros – sobretudo evidências técnicas, científicas, jurídicas – disponibilizados por discursividades exteriores que visam a domesticar e controlar as relações com a espacialidade sertaneja por meio da imposição do modo de funcionamento das metrópoles, ou de regiões fortemente urbanizadas e/ou litorâneas, que rivalizam aí pela posse e gestão do poder geopolítico-administrativo-financeiro.

Do ponto de vista de Ranulpho, contudo, considerando ainda o diálogo presente no recorte 5, a espacialidade forjada pelo longa-metragem – o “buraco” – é um lugar “que não presta” (*cf.* linha 11, recorte 5). Lugar que faz cansar (*cf.* linha 08). É o Brasil sem fim, ou, nas palavras de Johann, que parece não acabar nunca (*cf.* linha 10). Na fala de Johann, este deslizamento, em que “Brasil” torna-se sinônimo de “sertão”, “buraco sem fim”, e vice versa. Equívoco. Na formulação linguística da espacialidade descrita e mostrada em tela, os sentidos percorrem diferentes significantes, ali tanto presentes como ausentes, produzindo efeitos à medida que a paráfrase aí se movimenta: “lugar”, “buraco”, “Brasil”, “Rio de Janeiro”, “sertão”.

Esta equívocidade, na designação da espacialidade circunscrita ao fotograma, recobre a equívocidade constitutiva da designação da espacialidade brasileira, que sempre foi e é construída historicamente a partir do modelo dicotômico que divide a nação em polos: sudeste-nordeste, sul-norte, centro-periferia, litoral-interior, litoral-sertão, urbano-rural, metrópole-província etc. A esse respeito, a fala de Johann (*cf.* linha 10) faz reportar à equívocidade relativa ao nome “Brasil”, cuja polissemia permite interpretá-lo como lugar que comporta o sertão e, ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro; um lugar sem início, nem fim; um lugar de limites indefinidos – (des)limites.

A nosso ver, são os significantes “Brasil” e “Rio de Janeiro”, inclusive marcando diferença em relação ao significante “Alemanha”, no recorte 5, que começam a ancorar a interpretação daquela espacialidade como uma região constitutiva do espaço

político-geográfico brasileiro. Esta historicização de sentidos delimitando tal região começa a fazer efeito fortemente a partir do décimo minuto de filme. Até então, ao contrário, o relato que se fazia quase que exclusivamente no plano da formulação não-linguística⁷⁰ resguardava certa abertura para a significação daquela espacialidade, o que possibilitava compreender o cenário da narrativa como “sem pátria”, isto é, sem coordenadas muito definitivas que lhe assegurassem localização específica.

Este funcionamento, regular sobretudo durante os primeiros 10 minutos de filme, permitiria, portanto, associar a espacialidade materializada nos fotogramas a regiões distintas possíveis de serem localizadas-interpretadas como tais, porém integrando outros espaços topográficos e/ou geopolíticos de nosso planeta (ou integrando ainda o próprio real do planeta e de seus espaços). O que também poderia ocorrer, se imaginamos um espectador qualquer, que, desconhecendo o sertão enquanto designação-interpretação possível para os espaços geopolíticos, assistindo à *Cinema, aspirinas e urubus*, sem áudio, nem legendas, reportasse as imagens projetadas em tela a algum lugar por ele conhecido, familiar, experienciado⁷¹. Ao dizermos isso, fazemos alusão ao que nos adverte Pêcheux (1997a), pensando, contudo, os processos discursivos que significam o longa-metragem: os fotogramas enquanto formulações estão intrinsecamente suscetíveis à reformulação, reescrevendo-se em outros fotogramas diferentes de si mesmos, deslocando-se discursivamente de certo sentido para derivar para outro(s). É Pêcheux ainda quem esclarece o seguinte a esse respeito:

é porque há o *outro* nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguageiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a

⁷⁰ Ressaltamos que a montagem dos minutos iniciais do filme é composta também pela trilha sonora, ocupada, neste caso, pela canção “Serra da Boa Esperança”, composta por Lamartine Babo em 1937, e interpretada por Francisco Alves; este acompanhado pela Orchestra Vitor Brasileiro. Tocada logo inicialmente, sendo concomitante aos fotogramas dos recortes precedentes 2, 3 e 4, compreendemos que esta canção também se constitui como ponto de ancoragem material – embora menos contundente – da interpretação que significa a espacialidade formulada nos fotogramas como fazendo parte do território brasileiro. Analisaremos o efeito dessa canção sobre a significação do filme mais adiante.

⁷¹ Lembramos também da descrição que Ismael, personagem de *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, faz da Noruega: “é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. Habitaram-se aos desertos de gelo como nós com a caatinga. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol extremo, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas em qualquer latitude” (BRITO, 2008, p. 73)

possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes. (PÊCHEUX, 1997a, p. 54)

Reafirmamos, dessa maneira, e com Pêcheux, o caráter inexato do sentido. E, em decorrência, apontamos para a polissemia em relação à espacialidade construída – formulada – em *Cinema, aspirinas e urubus*. O que significa também considerar o real do sertão enquanto não-coincidente com a interpretação que se faz dele por meio da montagem cinematográfica em questão, seja considerada ali, por exemplo, a composição dos fotogramas ou o texto oral constitutivo dos diálogos e falas do filme, como a fala de Ranulpho no recorte 5.

Isto tem a ver com o fato de que sentido e interpretação deslizam, isto é, *não há identificação plenamente bem sucedida*, o que nos faz compreender o que nos ensina Riobaldo (ROSA, 2001): *o sertão está em toda a parte, o sertão é do tamanho do mundo, sertão é isto [...] tudo incerto, tudo certo, o sertão é sem lugar*. O que Pêcheux explica, a nosso ver, da seguinte maneira:

todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não **há identificação plenamente bem sucedida**, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação. (PÊCHEUX, 1997a, p. 56-57, itálico no original, negrito nosso)

Para corroborar o que estamos discutindo, contrastamos os fotogramas até aqui analisados com aqueles que compõe o recorte 7, extraídos de outros dois longas-metragens, quais sejam, o hispano-argentino *Bombón (El perro)* (SORIN, 2004) e o norte-americano *On the road* (SALLES, 2012). O primeiro foi filmado tendo como cenografia determinada região da Patagônia Argentina na atualidade (anos iniciais do século atual), por onde o protagonista Coco, desempregado de 52 anos, se coloca a dirigir seu automóvel (espécie de pequeno caminhão) acompanhado, a partir de certo momento, por um cachorro de raça que ganhara, com a esperança de mudar o rumo de sua sorte. Já *On the Road* é uma versão

cinematográfica do romance homônimo escrito em 1957 por Jack Kerouac (EUA, 1922-1969) e que narra a jornada de dois amigos ao empreenderem uma viagem atravessando o sudoeste norte-americano incluindo parte do México (com locações nos Estados Unidos, Canadá, México e Argentina).

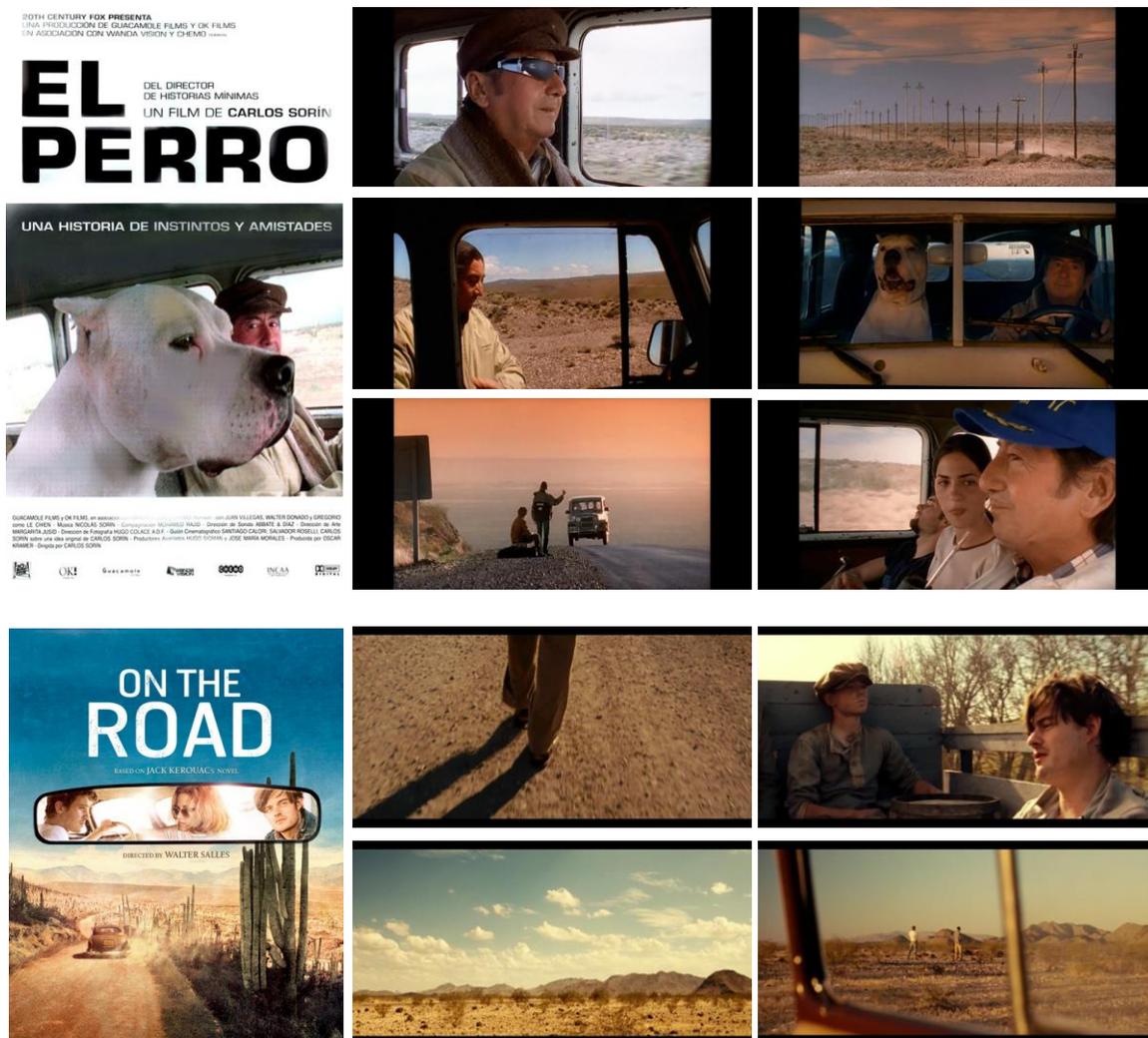
O procedimento de considerarmos o recorte 7, em face do batimento analítico entre descrição e interpretação, visa, justamente, à abertura do espaço virtual de leitura do objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*, pois todo discurso se reporta a outro(s) discurso(s). Assim procedendo, objetivamos dar visibilidade a certa alteridade, certa exterioridade, enfim, efeitos de discursos-outros que, ausentes, fazem-se virtualmente presentes, afetando o gesto de interpretação e a leitura que empreendemos do objeto, no intuito de expor sua opacidade, seu não fechamento, indo um pouco mais fundo em direção a sua espessura semântica, sua polissemia. Perscrutamos aí, portanto, o funcionamento do real sócio-histórico retornando sobre processos parafrásticos, determinando a produção dos efeitos de sentido. Isto porque a prática analítica, segundo o que nos ensina Pêcheux, implica observar que

a descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca necessariamente em jogo [...] o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado ou dessa sequência. Esse discurso-outro, enquanto presença virtual na materialidade descritível da sequência, marca, do interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico. (PÊCHEUX, 1997a, p. 54-55)

Nessa direção, reconhecemos, de saída, discrepâncias, lacunas e certo anacronismo ao estabelecermos relações entre os fotogramas do recorte 7 e as formulações analisadas nos recortes 1-6, especialmente no que concerne às condições de produção, enredo e narratividades específicas a cada um dos filmes aí reportados⁷². Nossa insistência, porém, pretende marcar formas desse discurso-outro fazer ruído ao constituir a trama discursiva que movimenta a significação de *Cinema, aspirinas e urubus*, sobretudo no que

⁷² Lembramos que o enredo de *Cinema, aspirinas e urubus* descreve determinada região do sertão brasileiro na década de 1940; *On the road* reporta-se a uma extensa faixa de leste a oeste do território norte-americano, seguindo a lendária Rota 66, tendo como referência os anos 1940 e 1950. *Bombón*, por sua vez, é situado nos anos iniciais do século XXI e tem como cenário certa região da Patagônia Argentina.

diz respeito ao modo como a relação entre sujeito e espaço se deixa ver nas paráfrases – movimento de efeitos de sentidos – forjadas no âmbito do contraste estabelecido quando lemos os fotogramas dos diferentes filmes integrando um mesmo arquivo.



Recorte 7 – Reprodução adaptada de um dos cartazes de divulgação e dos fotogramas 1 (00:15:05) - 4 (00:06:02) - 6 (00:18:53) - 7 (00:26:36) - 8 (01:32:54) - 10 (01:33:27) de *El Perro*. Na sequência, um dos cartazes de divulgação e os fotogramas 1(00:01:37) - 3 (00:03:29) - 4 (00:13:09) - 5 (00:13:35) de *On the road* (arquivo pessoal).

Dessa forma, identificamos, nos fotogramas extraídos de *El perro*⁷³, paráfrases não linguísticas de formulações já analisadas em *Cinema, aspirinas e urubus*. Por essas paráfrases, notamos a repetição (retorno, retomada) de efeitos de sentido – interpretações – que também significam a espacialidade “sertaneja” em *Cinema, aspirinas e urubus*, tais como aridez, poeira (notemos o plano secundário do fotograma 8, por exemplo), caminho e estrada de terra, serra ao fundo, vegetação um tanto débil. O recorte empreendido pela montagem cinematográfica em *El perro*, contudo, mostra já certo avanço da presença da urbanicidade em direção à Patagônia Argentina (ao menos em parte dela), determinando, portanto, modos distintos do estabelecimento ali de processos de subjetivação – que instalam ((re)formulam) naquela espacialidade a presença de sujeitos: rede elétrica (vejam as linhas de transmissão de energia, *cf.* fotograma 4), estradas asfaltadas (*cf.* fotograma 8), placas sinalizadoras de tráfego (*cf.* fotograma 8), vestes variadas, o cachorro de raça como “companheiro” de viagens e aventuras (*cf.* fotograma 7)... todos esses elementos indiciam o que lemos como certo trânsito já mais naturalizado de sujeitos e sentidos entre os possíveis polos que as estradas presentes nos fotogramas podem ligar, relacionar, reforçando certa fluidez dialética⁷⁴ entre o local e o universal (global).

Sendo assim, a ordem do urbano e/ou da globalização, enquanto recorte possível na memória discursiva, parece ter ressignificado – sobredeterminado – o que supostamente seria da ordem do inóspito (por “misticismo”, ou por “afetividade”, ou por “natureza”, por exemplo) relativamente à espacialidade formulada nos fotogramas do recorte 7; o que não parece ser o caso do sertão nordestino dos anos 1940, tal como mostra a interpretação em funcionamento nos fotogramas de *Cinema, aspirinas e urubus*. Neste caso, marca-se certa resistência à ordem do urbano (civilizado) e suas evidências (progresso, qualidade de vida, movimento em direção a pujança etc.). Resistência esta que

⁷³ Tomamos conhecimento deste filme por meio de indicação da Profa. Mónica G. Zoppi-Fontana, a quem agradecemos. Para expor aspectos desse jogo de formulações e discursividades, poderíamos recortar um vasto número de produções cinematográficas, o que não é compatível com os objetivos que nos orientam neste trabalho. Todavia, interessa-nos estabelecer (isto já está em andamento) um arquivo cinematográfico que nos permita ampliar as discussões e o trabalho de compreensão que empreendemos aqui acerca dos efeitos de sentido produzidos discursivamente no entremeio de relações entre sentido, sujeito e espacialidade (espaço(s)), examinando aí possíveis consequências desses efeitos sobre a produção, por parte dos sujeitos, da realidade (imaginária).

⁷⁴ Ao afirmarmos “certa” fluidez, estamos apontando para as lacunas que aí permanecem, para a incompletude de tal processo.

pode decorrer da própria dificuldade de *discursividades pelo progresso, pelo civilizado, pela urbanização* fazerem sentido no sertão⁷⁵.

Com efeito, a Patagônia ali mostrada é efeito de sua ressignificação à medida que passou a integrar a realidade dos sujeitos que a cruzam, que nela vivem, que a transformam. Formas do movimento de existência se materializam, deslizando a partir de diferentes condições de produção e de movimentos de identificação produzidos relativamente às evidências ideologicamente construídas, entre elas as de progresso e urbanidade – a etiqueta do *global* ou *mundial*, dizemos hoje – como um dos fins sociais. Partir e/ou ali ficar também se constitui enquanto estado passível de mudança, determinado sobretudo pela conjuntura dada pelo embate de forças econômicas que disponibilizam (ou não) empregos, recursos, uma vida necessariamente “melhor”, isto é, parametrizada por valores neoliberais (globais e/ou globalizantes) tomados igualmente como evidências, enquanto objetivo a ser almejado, perseguido pelos sujeitos.

Esse trânsito, mais ou menos fluido, incorporado à espacialidade patagã afeta o modo como a significação da relação sujeito-espço é ali formulada. A nosso ver, essa espacialidade é mostrada como resultado de certo deslocamento entre o estatuto de *lugar* para o de *entrelugar*, isto é, “paisagem transcultural”. Aqui fazemos alusão à categoria analítica utilizada por Lopes (2012, 2010, 2007) para pensar o social, o histórico, os espaços ditos nacionais, a partir, sobretudo, de análises de objetos simbólicos constituídos como literários e/ou cinematográficos.

Do modo como compreendemos, esta categoria funciona nos trabalhos do autor como estratégia de leitura das diferentes configurações (contingências) espaciais que compõem a realidade (imaginária). Enquanto categoria analítica, a paisagem transcultural, assim a compreendemos, forja certa territorialidade cujas fronteiras são fluidas, reticuladas, mais ou menos frágeis, passíveis de cederem e se reordenarem (se des-territorializarem); incorporam tanto o local quanto o global (o nacional e o transnacional), pensando aí distintas formas de pertencimento possíveis, formas de resistência mas também formas de inscrição a certa memória (o possível, as evidências), às diferentes forças políticas e

⁷⁵ Aliás, esta é uma justificativa que circula muitas vezes para sustentar, no Brasil, por exemplo, a relação que se tem produzido entre miséria e sertão.

relações de poder (produção e consumo). Notamos o recurso à transversalidade pontuando a observação analítica das paisagens, reconhecendo aí a assimetria das relações históricas, o hibridismo das formas materiais, as migrações e diásporas, diremos, o movimento de sujeitos e de (efeitos de) sentidos. A esse respeito citamos Lopes textualmente:

ao pensarmos [...] em paisagens transculturais [...] procuramos transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder. Buscamos responder ao contexto desenvolvido a partir da década de 1970, e com mais força a partir da década de 1990, quando cidades globais são construídas e podemos ver o Primeiro Mundo no Terceiro, assim como o Terceiro Mundo no Primeiro, compondo um quadro não em continuação ao imperialismo europeu do século XIX, mas, sobretudo, nos moldes do império [...] A paisagem se transformou em rica categoria [...] para compreendermos as disjunções entre economia, cultura e política na contemporaneidade a partir de paisagens étnicas (*ethnoscapes*), midiáticas (*mediascapes*), tecnológicas (*technoscapes*), financeiras (*financescapes*) e ideológicas (*ideoscapes*). Essas paisagens não são “[...] relações objetivamente dadas que têm a mesma aparência a partir de cada ângulo de visão [...] são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, linguístico e político das diferentes espécies de agentes” (Appadurai, 1999, p. 312). Essas paisagens são “formas fluidas e irregulares” (APPADURAI, 1999, p. 313), ao contrário de comunidades idealizadas, são lugares onde se vive (APPADURAI, 1999), ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos. (LOPES, 2010, p. 93-95)⁷⁶

Collot associa a noção de paisagem à imagem de “uma encruzilhada onde se encontram elementos vindos da natureza e da cultura, da geografia e da história, do interior e do exterior, do indivíduo e da coletividade, do real e do simbólico” (COLLOT, 1997, p. 5)⁷⁷. Ponto de encontro, diríamos, em que a dispersão convive com a produção incessante

⁷⁶ A referência citada por Lopes é APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). **Cultura Global**: nacionalismo, globalização e modernidade. Trad. Bras. 3ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. A noção de paisagem – concebida em cinco instâncias: étnicas, midiáticas, tecnológicas, financeiras e ideológicas – é fundamental para Appadurai compreender e formular as condições segundo as quais ocorre o que ele denomina de fluxo global contemporâneo. Para ele, este fluxo se dá no interior e através da crescente disjunção entre as cinco instâncias de paisagens supracitadas (cf. APPADURAI, 2004 e 1999). Lopes, por sua vez, desenvolve e trabalha a categoria de paisagem transcultural em muitos de seus textos (cf. LOPES 2012, 2010, 2008 e 2007), dialogando não apenas com Appadurai, mas também com Canclini (2008a [1990]) e Cauquelin (2011 [1989]).

⁷⁷ Tradução livre, sob nossa responsabilidade, do seguinte fragmento: “le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et la culture, de la géographie et de l’histoire, de l’intérieur et de l’extérieur, de l’individu et de la collectivité, du réel et du symbolique” (COLLOT, 1997, p. 5).

de unidades discretas com as quais o sujeito opera significativa e imaginariamente, atribuindo sentido ao que se lhe conforma enquanto realidade.

De nosso ponto de vista, ao definir a noção de paisagem da maneira como mostramos, tanto Collot, quanto Lopes e Appadurai, por exemplo, fazem referência ao modo como a memória discursiva opera relativamente às diferentes formas materiais, isto é, na transversalidade e na instabilidade, disponibilizando, pelo mecanismo da interpelação-identificação, diferentes formações discursivas, e, em decorrência, possibilitando diferentes relações entre posições-sujeito significando determinada espacialidade. Aí essas posições podem se movimentar tanto conflituosamente quanto de forma harmoniosa, podem mudar de direção, podem deixar de (se) significarem.

Portanto, a espacialidade é uma construção simbólica – ela também – em aberto; e a ordem da cultura, para nós, aí se movimenta como efeito de evidência mais ou menos contundente, mais ou menos contingencial. Discursivamente, pensamos a paisagem enquanto espaço que se produz sim no entremeio das relações entre sujeito e sentido, no embate entre o simbólico e o político, que se materializa no encontro entre o linguageiro e o histórico. Espaços transversais encarnados (de efeitos de sentidos), cujos contornos (ou *gronteiras*⁷⁸) apresentam-se reticulados, movendo-se ao sabor dos gestos de interpretação que funcionam à medida que penetram a trama de seu tecido, estabelecendo aí (des)limites, pontos de passagem, regiões de mudança, formas e imagens mais ou menos historicizadas.

Nessa medida, o recorte 7, em face da sequência fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus*, nos diz muito a respeito da espacialidade “sertaneja” ali forjada, e faz reverberar a afirmação de Riobaldo – “o sertão está em toda parte” – em uma de suas paráfrases – “o sertão é sem lugar”. Isso implica considerarmos que, ainda que respeitemos as referências circunstâncias do enredo de *Cinema, aspirinas e urubus*, a espacialidade figurada no filme não perde nem fluidez tampouco instabilidade, o que se materializa na própria linha do horizonte que não cessa de se escrever em praticamente todos os fotogramas e planos cênicos que constituem a montagem do filme.

⁷⁸ Decidimos manter o lapso marcado na substituição do “f” pelo “g”, detectado por nós durante a releitura do parágrafo, pois, de nosso ponto de vista, o efeito que esta paráfrase produz diz muito, e talvez de forma sintética, o que defendemos nesta tese sobre a significação das espacialidades em face das relações entre sentido e sujeito. Instabilidade, transversalidade, incompletude, opacidade, falha, lapso etc.

Mesmo o sertão dos anos 1940 não se conformava ao agreste Paraibano. E suas multifaces, suas diferentes conformações ressoam ali na margem fluida (porque também instável) erigida pelo topo da topografia da serra em seus (des)limites. Estamos dizendo que o movimento do sertão, desde outrora, é concomitante ao movimento dos sujeitos, portanto, ao movimento dos conflitos de poder que nele se (des)instalam. Em decorrência, é o próprio movimento da memória discursiva que se presentifica em estado(s) de polissemia, à medida que os gestos de interpretação promovem a conformação da dispersão relativamente aos limites retangulares dos fotogramas, que se substituem em tela diante do olhar tanto do diretor do filme quanto do espectador, assim como dos sujeitos ali representados.

Em análise de produções cinematográficas que tematizam a experiência da fronteira em território brasileiro, Andréa França (2012) procura identificar como essas produções constroem, a partir de espaços de passagem, o que ela denomina “lugar”, sustentado, em cada caso, segundo a autora, por certa conjunção específica entre “corpo, câmera e espaço que reconstitui fragmentos dos espaços de passagem e potencializa, por meio de suas qualidades, seus percursos e acontecimentos, as relações espaciais, afetivas e perceptivas que essas imagens evocam” (p. 58). Uma das conclusões a que chega a autora aponta para a noção de lugar como decorrente, sobretudo, do modo como os filmes por ela analisados trabalham

o imaginário do espaço, do território, da terra e dos afetos que o acompanham; no modo de mostrar a fronteira como um espaço regulador, demarcatório, sob a vigilância da lei, mas que é também lugar de transição, de falhas, de iniciação. “Esse lugar se presta pra tudo”, diz um taxista. A fronteira [...] não é somente a linha pela qual um território [...] transforma-se em outro, pois, entre um e outro, se cria muitas vezes uma terra de ninguém para onde são arrastados. [...] a fronteira [...] é imaginária, não há demarcações físicas [...]. (FRANÇA, 2012, p. 56)⁷⁹

⁷⁹ Esta observação diz respeito ao funcionamento que a autora identifica, por exemplo, no documentário *Terras* (DA-RIN, 2009).

Com efeito, o lugar, compreendido em sua espacialidade, sendo esta formulada sobre dada materialidade linguageira híbrida, funciona como operador de memória⁸⁰, na medida em que a narratividade que textualiza demanda o reestabelecimento de suas próprias condições de leitura (PÊCHEUX, 1999, pp. 49-57). Dizemos, assim, que a espacialidade – formulada nos fotogramas e sequências linguísticas integrantes dos recortes aqui analisados – opera ao mesmo tempo certa memória de mundo (e local), certa memória existencial (memória do que seria ser e/ou estar sujeito no mundo, memória de experiências vividas e mais ou menos partilhadas), enfim, a memória de certa exterioridade fazendo efeito (dobrando-se) sobre a atualidade da formulação (imagética, pictórica, sonora, linguística ou híbrida). Operada a partir de determinado fato de linguagem (objeto simbólico), a memória é compreendida discursivamente como

um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. E o fato de que exista assim o outro interno em toda memória é [...] a marca do real histórico como remissão necessária ao outro exterior, quer dizer, ao real histórico como causa do fato de que nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior. (PÊCHEUX, 1999, p. 56)

Didi-Huberman, por sua vez, desenvolve em muitos de seus trabalhos uma compreensão acerca da imagem, pensada a partir de diferentes montagens que circulam socialmente. Em ensaio de 2012 [2007], intitulado “Quando as imagens tocam o real”, o autor discute uma maneira de compreender a hipótese por ele formulada de que “a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 206). Para explicar sua hipótese, Didi-Huberman recorre à questão da memória, a partir da seguinte metáfora:

não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para

⁸⁰ Davallon (1999) argumenta em favor de se compreender a imagem, tal como formulada nos objetos culturais, enquanto operador de memória, na medida em que promove o entrecruzamento entre memória coletiva (social) e história. A imagem, segundo este autor, ao mesmo tempo que representa a realidade, pode também “conservar a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador)” (p. 27), além de operar certa “eficácia simbólica” (p. 28).

registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros *a seco*. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. (*ibidem, idem*, p. 208-209)

Compreendemos esta metáfora tomando as cinzas, portanto, como o traço visível que evoca a memória do fogo que se produz a partir do encontro entre a imagem e o real. Consumação. Nas palavras do autor: *ardência*. Ao tentar envelopar o real, a imagem se queima. As cinzas remanescentes, por sua vez, não são suficientes para dizer o real, mas podem indiciar algo de tal encontro. Ao mesmo tempo, as cinzas também indiciam o efeito da exterioridade sobre o processo de constituição da imagem enquanto envelope possível para o real. Produção de memória: o real histórico que constitui o possível enquanto condição para perpetrar a ardência, a *reedição* do (re)encontro inevitável (entre a formulação e o real).

A isto Didi-Huberman (*ibidem, idem*, p. 213) acrescenta que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”. O que lemos como o próprio jogo entre dispersão (sintoma, *non-sense*, polissemia, silêncio, metáfora) e unidade (conhecimento, paráfrase, imaginário, metonímia), sobre os quais o movimento dos sujeitos e dos sentidos se funda e se perpetra. Por isso, assevera ainda Didi-Huberman, “saber olhar uma imagem seria [...] tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

Todavia, Didi-Huberman (2012, p. 211-212) reconhece que a leitura de uma dada imagem não é imediata, tampouco fácil. De nossa perspectiva, essa afirmação aponta para o caráter opaco e incompleto próprio à formulação, seja esta imagem e/ou fotografia e/ou palavra etc. Para explicitar esta dificuldade, o autor recorre a outra metáfora, a partir da qual ele associa a imagem ao inseto denominado mariposa. Esta metáfora explicitaria o funcionamento da imagem e é assim por ele formulada:

se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um *flash*. (DIDI-HUBERMAN (2007, p. 19) *apud* STUDART (2014, p. 106))

Com essa metáfora, ao dizer que a imagem “é algo que vive” o autor aponta, a nosso ver, para o caráter material da imagem, tanto enquanto base significativa como também enquanto gesto de interpretação (posição-sujeito), uma vez inscrita em determinada região da memória. Concomitantemente, a imagem pode ser lida enquanto “*flash*”, ou seja, indicia um saber (*traço de verdade*) ao mesmo tempo que cega o olhar que a fita. Pensando na mariposa, viva, em face dos processos de significação, o batimento das asas corresponderia ao movimento de constituição das cadeias significativas, em que a lacuna entre uma forma significante e outra que a substitui se faz necessária pois estabelece justamente o espaço da relação fundamental ao processo de discursivização do real e, em decorrência, de historicização de certa(s) realidade(s).

A fugacidade ali descrita, por sua vez, diz respeito ao deslizamento suscitado pelo que não coincide na aparente repetição do agitação das asas. O batimento das asas garante à mariposa o movimento, o deslocamento, no passo de certa instantaneidade e instabilidade. Dessa maneira, parece-nos acertado acompanhar a leitura que faz Studart (2014) de *La Imagen Mariposa* (DIDI-HUBERMAN, 2007), especialmente quando ela conclui que, para este autor, as mariposas

oferecem o paradigma ideal da imagem plena de sentidos, porque cumprem o movimento da imagem simétrica; e que, ao mesmo tempo, [...] nos demonstram que toda simetria está à espera de um acontecimento que pode deslocá-la num só golpe. Este é talvez o jogo preñado e interessantíssimo da imagem: alumbrar entre a montagem da simetria e a simetria desmontada, quebrada. (STUDART, 2014, p. 106-107)

Certa (as)simetria relativamente ao real, esclarecemos. Nossa estratégia, portanto, é perscrutar e dar visibilidade às relações passíveis de serem delineadas entre os recortes que aqui forjamos, com o intuito de explicitar a espessura semântica de *Cinema*,

aspirinas e urubus, o que implica considerar aí efeitos de sentido que correspondam tanto ao lugar-comum quanto aos deslocamentos em seu modo de significar, produzidos discursivamente sobre sua materialidade específica.

Nessa direção, ao se configurar, em suas múltiplas faces, o sertão – *os sertões* – faz-se também único, singular, em seu movimento de conformação pontuado pelos diferentes gestos de interpretação que o fitam. O que nos reporta ao plano inicial de *Paris, Texas* (WENDERS, 1984), do qual extraímos os fotogramas do recorte 8. As locações deste filme foram em maioria realizadas em território norte-americano (Texas e Califórnia), além do México. Os fotogramas do recorte 8, especificamente, resultam de fotografias e filmagens de uma região designada desértica do estado do Texas. A verdadeira Paris referida no filme, contudo, embora corresponda a uma cidade do estado texano, conforme nos sugere o título, está localizada em uma região nordeste do estado, fazendo fronteira com uma área caracterizada notadamente pela presença de floresta⁸¹.

O conjunto de fotogramas deste recorte configura-se, tanto no âmbito do arranjo e da montagem como no das discursividades que aí se materializam, espaço ao mesmo tempo de retomadas e deslocamentos. Não estamos nos referindo nem à origem nem ao destino desses processos de retomada ou de deslocamento, mas a um espaço forjado em que regularidades, percursos e efeitos podem ser vislumbrados. Espaço em que um filme reporta-se a outro, na medida em que, de uma forma ou de outra, ambos constituem a – e se reportam à – exterioridade constitutiva de toda discursividade; sobretudo porque certo anacronismo é constitutivo de todo gesto de leitura. E, passar por certo anacronismo, acreditamos, é passo constitutivo do processo analítico que visa ao reestabelecimento das condições de leitura – e da produção de significação – de determinado objeto simbólico.

Podemos, então, apontar os elementos participantes do jogo de retomadas e deslocamentos que se atualiza na relação do recorte 8 com os demais recortes já referidos. Inicialmente, destacamos nos fotogramas do recorte 8 a alusão ao gênero cinematográfico em questão, isto é, trata-se também de um *road movie*, o que se marca, no cartaz de divulgação por exemplo, pela imagem da estrada de ferro, fincada no chão de terra, por onde o protagonista do filme caminha. (No recorte 7, o cartaz de divulgação de *On the road*

⁸¹ Há mais de 15 cidades nos Estados Unidos, localizadas em diferentes estados, nomeadas “Paris”.

também mostra uma estrada de chão, uma dentre as muitas vias que são mostradas ao longo do filme. E, como em *Cinema, aspirinas e urubus*, a fotografia do cartaz de *On the road* flagra um automóvel se deslocando na estrada, guiado pelos protagonistas do filme. Estes são referidos pela montagem refletida no retrovisor do carro. Já no cartaz de divulgação de *El perro*, privilegia-se mostrar o plano interior do automóvel, neste caso, também os protagonistas do filme, o que, por paráfrase, inclui na ordem das relações de amizade – entre Johann e Ranulpho, em *Cinema, aspirinas e urubus*; entre os jovens aventureiros de *On the road* – a presença de um animal, o cão Bombón.)



Recorte 8 – Reprodução adaptada de um dos cartazes de divulgação e dos fotogramas 1 (00:01:50) - 2 (00:01:51) - 3 (00:02:00) - 4 (00:02:02) - 5 (00:02:04) - 6 (00:02:12) - 7 (00:02:19) - 8 (00:02:34) de *Paris, Texas* (arquivo pessoal).

Em *Paris, texas*, os urubus aludidos no título de *Cinema, aspirinas e urubus* são substituídos pela presença da águia (fotogramas 1 e 4). Paráfrase que situa, pela referência

ao campo de visão determinado pela capacidade de voo alcançada por essas aves, outro ângulo de observação a determinar o que se dispõem em tela em termos de narratividade, portanto, em termos da configuração da relação sujeito-espaço em ambos os filmes; isto a partir do registro das lentes fotográficas capazes de simular o enquadramento e o fluxo de perspectiva que se supõe conseguido pela potente visão dessas aves. Tanto a águia, sobrevoando o deserto, quanto os urubus, sobrevoando o sertão, parecem realizar a ronda diária, espreitando a terra aparentemente sem fim (do deserto, e do sertão), com a expectativa de elegerem suas presas-alimento. Além disso, a presença dessas aves nos fotogramas atualiza certa região da memória, reforçando o efeito de evidência que localiza tais aves como pertencentes aos contornos de regiões específicas: algum deserto norte-americano de um lado, algum sertão brasileiro do outro. Vejam que as imagens que supostamente exibem o sertão (paraibano) e o deserto (texano) colocam essas duas espacialidades numa relação parafrástica (*areia, poeira, calor, excesso, escassez* etc.).

Da mesma maneira, as espacialidades referidas nos quatro filmes – *Cinema, aspirinas e urubus*, *On the road*, *El perro* e *Paris, Texas* – ganham existência em gestos de interpretação que procuram estabilizar a dispersão de sentidos instalada nos (des)limites da linha do horizonte, que se marca, em cada caso, de modo diferente, mas em todos os casos a partir da elevação topográfica, seja esta designada por “serra”, “montanha”, “*canyon*” etc. Nos fotogramas dos recortes 7 e 8, a linha do horizonte coincide, como mostramos também em *Cinema, aspirinas e urubus*, com a linha que desenha o limite superior das montanhas e serras, dispostas quase sempre no plano de fundo dos fotogramas. Sendo assim, podemos nos fazer as seguintes perguntas, interrogando as montagens imagéticas que compõem os recortes 7 e 8: do outro lado da linha do horizonte, que espacialidade(s) pode(m) ser formulada(s), significada(s)? Que relação de (des)continuidade pode aí se estabelecer, por exemplo, entre o sertão, o deserto e a patagônia? Como acontece a transversalidade nesse espaço limítrofe – ou seja, que sentidos aí convergem; quais divergem; que trânsito de sentidos aí se estabelece?

Os fotogramas 3, 4 e 5, no recorte 8, significam (discernem), pelo efeito parafrástico de *zum*, o objeto aparentemente estranho disposto, no fotograma 2, praticamente no ponto central da espacialidade enquadrada pela fotografia. Este efeito

parece simular o que entra no campo de visão da águia que, em repouso em determinado cume dos arredores (cf. fotogramas 1 e 5), parece fitar tal objeto. Zum aproximado, reconhecemos ali um homem, o qual, juntamente com a vegetação escassa e débil, além da águia, constitui o conjunto das poucas formas de vida presentes naquela espacialidade. A presença desse sujeito contrasta com a vasta extensão de rocha, areia, poeira, secura, que podem ser lidos enquanto efeitos de evidência tornados visíveis a partir da posição-sujeito que “controla” a câmera. Mais uma pergunta pode incomodar o espectador: o que faz tal homem sozinho em uma região supostamente tão inóspita?

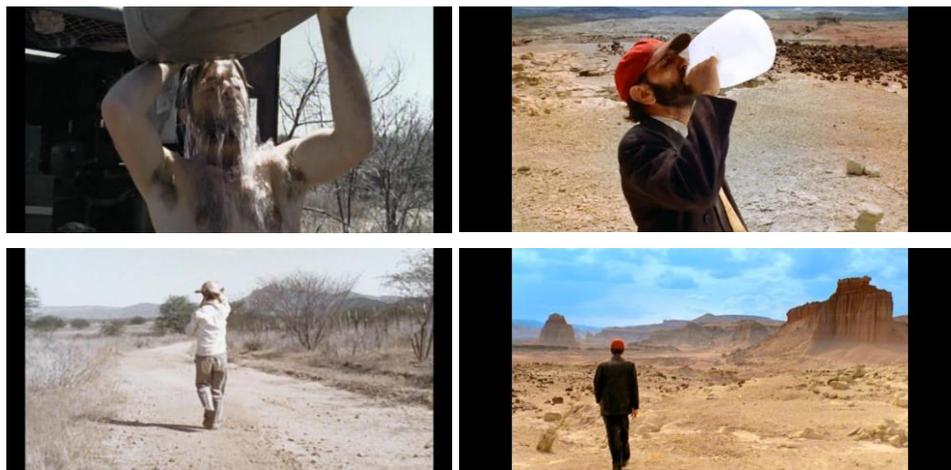
No recorte 8, os fotogramas 4 e 5 mostram o sujeito-personagem e a águia se fitando mutuamente. Este olhar do personagem, identificando no cume a águia a lhe examinar, coloca em evidência, por efeito de sustentação, o saber que parece circular socialmente de que a vida, a existência pouco resiste, sem preparação e recursos adequados, às condições extremas impostas pelo deserto. O rosto do personagem (Travis Henderson) fica mais visível ao espectador nos fotogramas 3 e 4, sendo mostrado de frente (o que raramente ocorre em *Cinema, aspirinas e urubus*) e também de perfil; montagem esta que nos reporta imediatamente ao fotograma 57, pertencente ao recorte 4-expandido (cf. subgrupo 6, p. 135).



Recorte 9. Fotograma 57 (de *Cinema, aspirinas e urubus*) e 3 (de *Paris, Texas*).

A disposição dos fotogramas do recorte 9, lado a lado, torna visíveis algumas semelhanças entre a caracterização dos personagens Johann e Travis: barba, cabelos compridos, visual empoeirado e o que parece ser uma expressão interrogativa no rosto, em relação aos espaços que lhes advêm enquanto real. Também identificamos semelhanças entre os fotogramas 6 e 8, de *Paris, Texas* (cf. recorte 8), e os fotogramas 23 (recorte 4-

expandido, subgrupo 4, p. 132) e 33 (recorte 4-expandido subgrupo 5, p. 133), de *Cinema, aspirinas e urubus*, conforme mostramos no recorte 10.



Recorte 10. Fotogramas 23 e 33 (de *Cinema, aspirinas e urubus*, coluna à esquerda); e 6 e 8 (de *Paris, Texas*, coluna à direita).

Dispostos assim um ao lado do outro, no recorte 10, parece-nos possível afirmar que os fotogramas 23 e 6 podem ser lidos como paráfrases um do outro, assim como os fotogramas 33 e 8, mesmo pertencendo a sequências fílmicas distintas. No primeiro caso, a nosso ver, formula-se mais uma vez a escassez a que já nos referimos. A passagem do fotograma 23 ao 6, retoma a escassez de água, de aparatos e recursos comumente tomados como “dados” em espacialidades mais urbanizadas. Aliás, a ausência de edificações na espacialidade mostrada nesses fotogramas indicia que a ordem do urbano, isto é, os efeitos de evidência que significam essa ordem parecem não fazer sentido no sertão, tampouco no deserto. Reconhecemos aí nessa paráfrase certa ardência do real, resistência à possibilidade de se deixar envelopar. O real “queima”; o sujeito, diante de tal contingência, precisa carregar consigo a água (para beber, para se lavar), outra contingência a sua existência e sobrevivência, uma vez estabelecido algum tipo de relação com aquelas espacialidades. Carregar consigo água para enfrentar o real do sertão e/ou do deserto já corresponde a certo gesto de interpretação que significa essas espacialidades (assim como a

opção, por exemplo, por certo tipo de vestimenta ou uso de certos acessórios, como o boné usado por Travis e do chapéu que alivia o calor do morador-viajante anônimo que aparece no fotograma 33) a partir do recorte de memória que produz a escassez (a *secura*, o extremo calor etc.) enquanto um de seus efeitos de evidência.

Já a relação parafrástica que lemos entre os fotogramas 33 e 8 dá visibilidade à ausência da marca de estrada na espacialidade desértica mostrada no fotograma 8. Essa ausência não parece se colocar como obstáculo para o sujeito, que se coloca a desbravar aquele cenário, como se fosse o primeiro a fazê-lo. “Loucura!”, exclamaríamos nós. Mas não simplifiquemos, dessa maneira, a polissemia da imagem, tampouco do gesto do sujeito que tomara tal decisão, a de seguir em frente ou de levar a termo algum planejamento preconcebido. Nesses fotogramas, os sujeitos são flagrados de costas, seguindo o curso a que se propuseram sem hesitação. (Podemos incluir nessa série parafrástica o fotograma 1 de *On the road* (recorte 7), em que um dos sujeitos-personagens é ali formulado metonimicamente, com o foco da lente registrando apenas o movimento de suas pernas colocando-o “na estrada”, avançando sobre o chão de terra.)



Recorte 7. Fotograma 1 (*On the road*).

No âmbito do real histórico, o movimento do sujeito, a ele inescapável, concomitante ao movimento dos sentidos, causado pelo movimento (falha) de formulação de seu desejo, inconsciente e ideologicamente determinados, impõe certa necessidade, que é histórica, de discursivização – apreensão – do real dos espaços. Isto produz, a nosso ver, a conformação de certas espacialidades à realidade construída pelos sujeitos a partir do modo como se identificam com as (se filiam às) evidências históricas.

Como já afirmamos no capítulo primeiro, o sujeito se constitui como tal estando sujeito à interpretação. Isto se dá para o sujeito enquanto injunção. A análise que empreendemos dos fotogramas, dos quais 33 e 8 (recorte 10) podem ser exemplares, nos aponta certa injunção operando no processo de subjetivação que orienta os sujeitos a recobrirem as espacialidades pela realidade que eles tomam como unidade sempre já-lá, figurando-lhe como uma das evidências primeiras, isto é, algo “já dado” passível, apenas, de se tornar *melhor* ou *pior*; numa palavra: “humanizada”. Nessa medida, não existiria

lugar inóspito ao sujeito identificado com os efeitos de evidência que significam os modelos neoliberais, humanistas e ocidentais de existência, já que, nesta situação, todo o planeta é significado como morada possível do/para o homem.

Dessa maneira, estar ou viver no sertão e/ou no deserto – ou em qualquer outro lugar – já funciona discursivamente como efeitos de evidência para os sujeitos (pois já inscritos no interdiscurso), o que pode não coincidir com o modo como se formula – como se faz sintoma – para cada um o real do desejo que o singulariza. Portanto, tanto o sertão (nordestino ou qualquer outro) quanto o deserto (de *Paris, Texas* ou qualquer outro), ou ainda a Patagônia (em toda a sua extensão), podem se constituir enquanto espacialidades com contornos específicos – mais ou menos fluidos, instáveis – para os diferentes sujeitos, na medida em que são reinterpretadas em face de situações também específicas que integram a experiência singular, partilhável ou não, desses sujeitos.

Assim, a existência – dos homens e das diferentes espacialidades – é formulada a partir de relações entre sujeitos e espaços. São relações de sentidos. Para o espectador (leitor), a existência significada a partir de diferentes gestos de interpretação pode ganhar contornos mais ou menos particulares, mais ou menos universais, dependendo do modo como ele – espectador – se reconhece interpelado-identificado com este ou aquele efeito de evidência que dado objeto simbólico trabalha, disponibiliza, reforça, rechaça etc. Estamos dizendo com isso que o que se nos apresenta como da ordem do regional, do global, do universal, do particular, do cultural... assim se constitui enquanto efeito de sentido, decorrente, portanto, de funcionamentos discursivos mais ou menos eficazes. Isto vale, a nosso ver, para a questão existencial, cujo efeito trabalha o recobrimento, justamente, da ordem do singular.

Do mesmo modo, não podemos tomar o sertão pelo deserto ou pela região patagã. As regiões não são as mesmas. Mas os gestos de interpretação podem significá-las mais ou menos semelhantes. Ideologicamente, os efeitos de sentido podem sim se repetir, fazer efeito sobre diferentes espaços. Como se fosse empregado o mesmo processo de envelopamento – os mesmos processos discursivos – para o que advém enquanto real do(s) espaço(s). Com efeito, diferentes formulações podem atualizar uma mesma região do alhures histórico. Em decorrência, narratividades materializadas em diferentes objetos

simbólicos podem apontar uma mesma direção significativa, trabalhar os mesmos efeitos de evidência. Isto diz respeito ao processo de significação, fundado na própria possibilidade de repetição do mesmo efeito de sentido histórico no movimento da diferença, que é estabelecido, por sua vez, a partir do encadeamento e/ou da montagem correspondente à formulação (intradiscurso) em cada uma de suas realizações.

Aliás, o processo de conformação da cadeia fílmica intradiscursiva, estabelecida pela substituição sucessiva de fotogramas, oferece boa visibilidade desse processo que demanda a repetição para a produção da diferença. Ao se parafrasearem na repetição, um fotograma vai rapidamente substituindo o outro, constituindo a sequência de planos e quadros, o que resulta na montagem de cenas e, enfim, do filme. A velocidade com que o processo se dá vai linearizando o movimento de produção da diferença, organizado e ordenando-o tecnicamente de modo que o enredo seja contado e mostrado sob efeito de unidade e legibilidade. Esse batimento entre o mesmo e o diferente é fundamental, portanto, para o funcionamento eficaz da técnica de filmagem (fotográfica)⁸².

O recorte 11, a seguir, dá visibilidade a outros efeitos desse jogo entre a repetição e a diferença sobre o reestabelecimento das condições de leitura de *Cinema, aspirinas e urubus*. Este recorte retoma fotogramas que apresentamos em recortes anteriores, forjando outra série parafrástica a partir do contraste entre *El perro, On the road* e *Cinema, aspirinas e urubus*. A leitura do recorte que propomos é tomar em cada linha (de 1 a 5) um fotograma como possível paráfrase do outro.

Na linha 1, a paráfrase retoma a figura de um motorista dirigindo seu automóvel. Pela janela do automóvel, o espectador consegue vislumbrar aspectos da espacialidade por onde passam. No fotograma à esquerda, Coco e, ao fundo, metonímia do que se mostra da região patagã argentina. À direita, Johann e, pela janela, galhos de árvores secas “correm” acompanhando a passagem de seu caminhão. A paráfrase marca uma diferença significativa entre as espacialidades ali mostradas, relativa à temperatura experienciada pelos personagens: baixas temperaturas na Patagônia, enquanto o calor e o mormaço temperam o clima e queimam o chão já seco do sertão.

⁸² Sobre técnica e procedimentos de montagem ver Dancyger (2007), Murch (2004), Aumont & Michel (2003) e Lumet (1995). Ver também Kodak (2007) e Escorel (2006).



El perro. Recorte 7. Fotograma 1.



Cinema, aspirinas e urubus. Fotograma 16.



El perro. Recorte 7. Fotograma 6.



Cinema, aspirinas e urubus. Fotograma 12.



El perro. Recorte 7. Fotograma 7.



Cinema, aspirinas e urubus. Fotograma 49.



El perro. Recorte 7. Fotograma 8.



Cinema, aspirinas e urubus. Fotograma 50.



On the road. Recorte 7. Fotograma 4.



Cinema, aspirinas e urubus. Fotograma 13.

Recorte 11. Série parafrástica (1-5) estabelecida a partir de fotogramas selecionados de recortes anteriores, constitutivos dos longas-metragens *El perro*, *On the road* e *Cinema, aspirinas e urubus*.

A leitura dos fotogramas da linha 2 corrobora a diferença de temperatura entre as duas espacialidades, embora o sol brilhe firme também na Patagônia, o clima ali parece

frio. As roupas que cada personagem usa indiciam tal diferença; na linha 2, inclusive, a camisa de Johann está molhada devido ao suor, enquanto Coco aparece agasalhado nos fotogramas das linhas 1 e 2. A aparência de Coco e Johann também é algo que as paráfrases das linhas 1 e 2 diferenciam: Coco ali, assim como ao longo de todo filme, aparece quase sempre de barba feita, limpo, bem vestido (trajando mais de um figurino, inclusive). A aparência de Johann, contudo, parece compatível com os efeitos do forte calor e a escassez de água e local *apropriado* (algo como um hotel), por exemplo, para o banho. Ele parece sempre usar as mesmas calças e camisa, sempre de barba no rosto; os cabelos com aspecto sujo, oleoso, imóvel (efeito, parece-nos, da ação do vento e do calor).

O trabalho das câmeras é muito semelhante em ambos os casos: flagram os personagens em perfil, com o olhar fitando o que se lhes apresenta a frente do automóvel, na linha 1. Na linha 2, ambos fotogramas mostram os personagens fora do automóvel e a serra contrastando, em cada caso, com a área de vale (terreno menos elevado) por onde as estradas que seguem foram estabelecidas.

Na linha 3 do recorte 11, a paráfrase entre os fotogramas coloca em contraste Coco e Bombón, de um lado, Johann e Ranulpho, do outro, enquanto motoristas e passageiros, em ambos os casos, companheiros de viagem. Em cada caso, uma relação de certa amizade se estabelecerá entre os personagens. Ao mesmo tempo, a relação construída entre eles instala, de uma forma ou de outra, a possibilidade de questionar posicionamentos a partir dos quais cada personagem mostra um modo de interpretar a espacialidade que os avizinha. Questionar, contudo, não implica necessariamente mudança de posição. (Discutimos isso mais adiante, a partir de outros recortes.)

Ainda em relação a linha parafrástica 3, o ângulo de filmagem, o enquadramento e a perspectiva recortados pelas câmeras de filmagem também indiciam certo deslizamento nos efeitos de sentido, se lemos a formulação de um fotograma pela do outro. O fotograma 49 (*Cinema, aspirinas e urubus*), por exemplo, sugere que o movimento de Johann e Ranulpho é o de adentrar, aprofundar-se no âmago daquela espacialidade, buscando seu interior, como se estivessem afastando-se em perspectiva da tela, portanto, também do espectador do filme (sabemos que Johann procura chegar a cidade de Triunfo).

Já o fotograma 7 (*El perro*) parece sugerir – pelo modo como a câmera fotografa o movimento do automóvel dirigido por Coco, situando-o e o cão Bombón de frente para a câmera – o contrário, isto é, que o movimento que Coco e Bombón seguem os direciona para fora daquela espacialidade, como se fossem atravessar a tela de exibição ao encontro do espectador do filme. Vemos ao fundo do fotograma, pelas janelas traseiras do automóvel, a estrada sem início nem fim, cercada pela terra patagã, ficando pra trás (sabemos também que Coco significa sua relação recente com Bombón como oportunidade para que sua vida se torne melhor, pois o cão é legítimo exemplar de uma raça prestigiada na Argentina).

Aliás, “pegar a estrada”, “seguir estrada”, “colocar-se na estrada” são gestos regularmente significados no filme pelos efeitos de sentido que evidenciam o desejo, por parte dos sujeitos em geral, de “mudança de vida”, “busca de uma vida melhor”, “busca de melhores condições de vida”, ou ainda, “última esperança de conseguir êxito nessa direção”. (Discutimos esta questão também mais adiante, a partir de outros recortes.)

Outro efeito de sentido regularmente trabalhado em relação a tais gestos é o de que a estrada significa “ponto de encontro”, ou de que a estrada, para aqueles que nela transitam não é algo que se encara em solidão. Portanto, a estrada representaria uma evidência de “solidariedade”, lugar em que sujeitos se encontram, se ajudam, se (re)conhecem, constroem amizades. Esse funcionamento está marcado, por exemplo, na relação parafrástica entre os fotogramas da linha 4, no recorte 11. Em seus percursos, seja pela estrada de chão batido ou asfaltada, tanto Johann quanto Coco, ao longo dos filmes que protagonizam, estão sempre ajudando e/ou sendo ajudados pelos companheiros de estrada. Uma das formas de ajuda é conceder carona, ajudando outros companheiros a seguirem seus trajetos; o que se acirra no caso de Johann e Ranulpho, como veremos.

Seguindo esse raciocínio, a estrada também é lida em ambos os filmes, assim como também em *On the road* (ou em *Paris, Texas*), enquanto instância de diferentes espacialidades, como aquelas formuladas nesses filmes, que possibilita o (re)encontro com, o (re)conhecimento daquilo que estaria ocupando suas margens; o que, geralmente, é significado como “desconhecido” e/ou “inusitado”, em relação à realidade historicizada dos sujeitos que nela transitam. “O desconhecido” e/ou “o inusitado” podem corresponder,

nesses casos, a outros sujeitos, outras histórias, outras passagens e/ou paragens, outros espaços etc. Dessa maneira, a estrada é associada ao efeito de evidência que a significa como espaço de “aventura”, “risco”, “sorte”, “infortúnio” etc.

A esse respeito vale ressaltar que o que se apresenta como desconhecido e/ou inusitado para um determinado sujeito, pode não o ser para outro(s). A linha parafrástica 5, no recorte 11, formula o “inusitado” e/ou o “desconhecido” – pelo menos para Johann e para um dos protagonistas de *On the road* – como algo do real do espaço que, até um dado momento, não era aparentemente discursivizado como parte integrante de suas realidades. Tomados como possíveis paráfrases um do outro, ambos os fotogramas na linha 5, embora registrem espacialidades distintas, parecem recortar uma mesma região da memória discursiva, a partir da qual o sertão (o deserto e/ou a Patagônia) podem ser caracterizados pela presença contingencial de uma região de vale – em que predomina escassa vegetação arbustiva de pequena altura, solo pedregoso, seco e aparentemente infértil – cercada de montanhas e serras que conformam a linha do horizonte a partir da linha sinuosa definida pela altura que suas extremidades superiores alcançam. Essas regiões também são significadas pelo povoamento escasso e débil – quando não ausente – urbanicidade.

Com base nas paráfrases forjadas no recorte 11, podemos afirmar que a forma de apresentação dos personagens e das espacialidades por onde eles marcam passagem, habitam ou passam a habitar, nos filmes aqui referidos, em especial em *Cinema, aspirinas e urubus*, constitui o processo de montagem sobre o qual os gestos de interpretação significam a maneira como a narratividade desses filmes estabiliza, em certas direções, o que eles podem ou devem trabalhar enquanto evidência.

Sendo assim, a série parafrástica que compõe o recorte 11 faz efeito sobre a análise que empreendemos ao permitir que certa exterioridade faça ruído sobre as condições de leitura de *Cinema, aspirinas e urubus*. O ganho que esse procedimento produz é, justamente, restituir à leitura deste filme os contornos da espacialidade que ele recorta e discursiviza, em face dos processos de subjetivação aí implicados. Ao restituir esses contornos, mostrando certa tendência em sua conformação significativa, a série parafrástica deixa entrever vãos, desvios, desencaixes que suspendem a monossemia dessas espacialidades, isto é, pontos em que o real incontornável arde.

O Brasil maravilhoso

Retomemos, do recorte 5, a designação “buraco”, com a qual Ranulpho qualifica a espacialidade por ele rechaçada, pois, aparentemente, não lhe oferece recursos com os quais poderia alcançar o que deseja para sua própria existência. Ou seja, a posição de Ranulpho é aquela que demonstra sua identificação com formações discursivas que significam o sertão como impróprio, inóspito, incompatível com os efeitos de evidência que significam a imagem de vida ideal, em que ele seria portador de carteira assinada, como empregado de fábrica (de aspirinas) no Rio de Janeiro, como veremos.

A significação da espacialidade, como dissemos, é determinada na relação com os processos de subjetivação. É “em relação a” que os sentidos lhe estabelecem (des)limite(s). Dessa maneira, um modo de constituição da espacialidade no filme está no modo como os sujeitos são formulados pela narratividade do filme, ganhando ali presença ou ausência específicas.

Algumas dessas formulações metaforizam a relação entre os sujeitos e aquela espacialidade pela instalação de pequenas comunidades (povoados) que a mapeiam e a humanizam. Enquanto pontos distribuídos no mapa dessa espacialidade, essas pequenas comunidades sertanejas apresentam-se como índices da ocupação e/ou da “humanização” do espaço, isto é, constituem-se enquanto uma das formas de discursivização possível daquele espaço que estaria cercado de todos os lados pela serra. Ao mesmo tempo, essas discursividades funcionam como contraponto em relação ao que se imagina (e se deseja), via discurso, como estando do lado de lá da serra, portanto, localizado no suposto mapa que se desdobra e se distribui conformando a outra suposta face da espacialidade mais imediata.

No recorte 12, os fotogramas 35 e 36 permitem ver a regularidade da forma e do modo como se distribuem os pequenos povoados que humanizam a espacialidade no filme. Na área retangular dos fotogramas, a estrada de terra por onde viajam os personagens Johann e Ranulpho⁸³, com a imagem da serra localizada ao fundo, fazendo aí contraponto, isto é, (des)limite em relação ao traçado da estrada. Às margens da estrada, os povoados se

⁸³ Ranulpho segue viagem acompanhando Johann já a partir do décimo minuto de filme (00:10:41).

distribuem, se organizam, se materializam, a partir do modo como os sujeitos lhes “atribuem” sentido(s). Assim, o possível também se conforma em recortes específicos.

Ao integrarem a espacialidade, esses povoados, a nosso ver, marcam pontos de embates entre o discursivo e o real daquele espaço. Ou seja, não foi possível ali recobrir o real a partir da instalação dos efeitos de discursividades que trabalham o modelo de urbanidade e/ou civilização enquanto evidências comumente associadas à presença do homem. Ao contrário, a secura, o chão de terra, a cor amarronzada, o ar empoeirado, as altas temperaturas etc. batem às portas das casas que se enfileiram muito parecidas umas com as outras. Vejam que, ao fundo do fotograma 36, reconhecemos uma modesta igreja.



Recorte 12. Fotogramas 35 (00:15:40) - 36 (00:15:55).

A presença da igreja na formulação do fotograma parece atestar o estatuto geopolítico daquele povoado, atualizando certa discursividade que produz como evidência seu pertencimento à ordem cristã-ocidental, segundo a qual a igreja funciona como uma das pedras angulares de fundação de civilizações, ainda que nas mais remotas localidades em que o homem se faça presente enquanto comunidade, povoado, cidade etc. Ou, pensando com Canclini (2008a), a presença da igreja pode também significar ali a projeção de certo destino – crescimento, prosperidade, consolidação etc. – ainda a ser cumprido por aquele povoado, se levados a termo justamente os modelos de civilização cristã-ocidental. (O que não nos parece ser o caso naquela situação.)

Com efeito, os recortes 13 e 14 (subsequentes) materializam uma das faces do embate discursivo que a formulação da espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*

produz, opondo o que parece ser a realidade “sertaneja”, localizada do lado de cá da serra, ao outro-discursivo encarnado sob a forma d’*O Brasil Maravilhoso*, apresentado, conforme recorte 14, como a realidade disponível e em funcionamento do lado (longínquo) de lá da serra, mais especificamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

É o forasteiro alemão – ali estranho – quem leva, para os limites daquele *buraco*, a outra face do mapa da espacialidade, ali formulada como “brasileira”. Ao exercer seu ofício, designado pela indústria farmacêutica responsável pela fabricação, distribuição e venda da aspirina, Johann faz saber e ver sentidos para o Brasil que não significam a realidade do “buraco” nem dos pequenos povoados ali encontrados por ele em seu trajeto.



Recorte 13. Em sequência, na horizontal, da direita para esquerda: fotogramas 35 (00:15:40) - 36 (00:15:55) e, abaixo, 37 (00:16:50) - 38 (00:16:54).

A chegada e a presença de Johann (acompanhado por Ranulpho) no povoado mostrado no recorte 13 significam, para os moradores locais, a instauração do questionamento a respeito do que ele faz ali, que existência e experiências ele pode ter trazido consigo etc. A sua presença demanda aos locais, portanto, interpretação: é preciso atribuir sentido ao acontecimento de sua chegada. No fotograma 37, as pessoas do povoado se aglomeram, nas portas, janelas e calçadas de suas casas, para observar e tentar compreender a “invasão”, a “presença” de Johann e o que ela pode significar. No fotograma

38, a expressão no rosto da criança também pode ser lida como a de alguém que procura se situar diante da experiência que se desdobra diante de si. O fato de haver essa pequena mobilização dos moradores locais produz o efeito de que a rotina do povoado segue seu curso aparentemente sem agitação.



Recorte 14. Fotogramas 41-116-117-42 e 118-63-64-65, em sequência vertical, em 2 colunas.

Aliás, este é um efeito de evidência significado pelo conjunto de fotogramas do recorte 13, o de que cidades e/ou comunidades pequenas do interior são pacatas, tranquilas, lugares onde nada acontece, isto é, perturba a ordem da rotina supostamente conhecida e apreciada por quem ali vive. Dali a pouco, contudo, Johann terá montado seu espetáculo para apreciação de todos os moradores do povoado. A cada paragem, ele exhibe filmes propagandísticos com o intuito de fazer as pessoas conhecerem o produto que ele pretende vender: aspirina. Para isso, leva consigo uma espécie de cinematógrafo com o qual roda os rolos de filmes contendo os anúncios do medicamento⁸⁴.

No recorte 14, pelos fotogramas dispostos na primeira coluna⁸⁵, as imagens de alguns dos filmes que Johann exhibe ao longo de sua travessia pelo sertão fazem referência a *O Brasil Maravilhoso*, mais precisamente, às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro tal como se conformavam nos anos 40 do século XX. Nesse cenário, a aspirina é significada como o objeto que traria fim a todos os males – *dores* (cf. linha 12, recorte 15, destaque em itálico) – da civilização da época (cf. fotograma 42); males que teriam também chegado (ou chegariam) ali no sertão, instalando-se entre seus moradores.

A imagem em preto e branco parece fascinante para o espectador-morador ali presente. Todos os habitantes do povoado parecem estar ali reunidos compondo a seção de cinema improvisada a céu aberto. Na tela, imagens da cidade de São Paulo sendo exibida como uma metrópole em plena expansão e desenvolvimento por meio da conurbação do concreto, do cimento, dos numerosos, elevados e imponentes edifícios. O fascínio produzido pelas imagens da São Paulo dos anos 40 na tela é efeito do contraste que elas produzem com o cenário local, tornando visível o diferente, outros possíveis sentidos para a vida em sociedade, outras tonalidades, outros parâmetros de organização, outro ritmo, outros barulhos e sons – espacialidade outra que se distancia daquela que *é/foi* possível estabelecer do lado de cá da linha do horizonte, da linha da serra.

⁸⁴ Fármaco derivado do ácido acetilsalicílico sintético cujo nome comercial “aspirina” é, em muitos países, registrado ainda como propriedade dos laboratórios farmacêuticos alemães da Bayer. A “aspirina”, enquanto composto medicamentoso sintetizado e comercializado pela Bayer, completou 110 anos de existência em 2009 (cf. CHALLONER, 2011; MEDEIROS, 2006).

⁸⁵ Referimo-nos aos fotogramas 41 (00:17:48) - 116 (00:18:06) -117 (00:18:13) e 42 (00:19:08).

Não há serra nas imagens exibidas de São Paulo; também não é possível identificar nas imagens a linha do horizonte, mas apenas o plano da cidade que não cabe toda na tela ao ser captada e fotografada pelas lentes das câmeras. A cidade “exemplar”, assim apresentada, parece não comportar poeira, tampouco a cor amarronzada tão familiar àqueles espectadores da propaganda cinematográfica. A fuligem, resíduo típico da utilização do asfalto e do concreto, também não aparece visível no filme.

O fascínio, encantamento produzido nos espectadores parece se dar pelo que seria da ordem do novo, do diferente, do virtuoso, exemplarmente civilizado, isto é, tudo o que deveria ser associado à cidade de São Paulo, tal como estampada e narrada no filme propagandístico ali exibido. Marca desse fascínio e encantamento está na fala do morador anônimo (MA) – conforme destacamos no recorte 15 – quem, ao ser interpelado por Ranulpho sobre a quantidade de caixas de aspirinas a serem por ele adquiridas, responde (linha 17, destaque em itálico): “quero caixa, não. Quero o filme”.

- | | | |
|----|-----|--|
| 01 | R: | — Viu? Povo é cismado, piranguero, mesquinho, do <i>tempo do ronco</i> . Como é que o |
| 02 | | moço vai convencer eles a comprar um remédio <i>novo</i> , com esse povo <i>atrasado</i> ? |
| 03 | A: | <i>A cidade de São Paulo</i> se apresenta aos olhos do forasteiro ainda pouco informado |
| 04 | | como <i>produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas</i> . Nela, se encontram, à |
| 05 | | primeira vista, <i>os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia e de habilitação</i> |
| 06 | | que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária |
| 07 | | <i>missão civilizadora</i> . |
| 08 | | Acabou o carnaval. Já não resta mais em nosso espírito senão a doce lembrança da |
| 09 | | alegria passada. São as conseqüências dos prazeres do homem, da fadiga, das danças e |
| 10 | | do abuso de bebidas alcoólicas. Mas fossem assim todos os males do mundo. Este, ao |
| 11 | | menos, tem remédio pronto e imediato. |
| 12 | | Na hora da <i>dor</i> , não perca a cabeça. Tome Aspirina, e mostre que tem cabeça. |
| 13 | R: | — Danou-se! Pelo que diz aqui, isso faz vender Bíblia pra Satanás, menino! |
| 14 | R: | — Quer quantas caixinhas? |
| 15 | MA: | — Vai passar o filme de novo? |
| 16 | R: | — Pensa que é festa? |
| 17 | MA: | — <i>Quero caixa, não. Quero o filme.</i> |

Recorte 15 – Transcrição do texto oral referente às falas de Ranulpho (R), ao áudio da propaganda exibida no recorte 14, e a falas de moradores anônimos do povoado também referido no recorte 14. Esse texto é realizado ao longo da sequência fílmica 00:17:26-00:19:24.

A fala de Ranulpho, no recorte 15, atualiza um funcionamento discursivo exemplar em direção a certa interpretação que dicotomiza as duas espacialidades postas ali em relação por meio da exibição do filme que anuncia, por um lado, a aspirina como a salvação para todos os males, e, por outro lado, a cidade de São Paulo como modelo de civilização e virtudes humanas. Em sua fala (linha 02, destaque em itálico), a relação entre os sujeitos e a espacialidade a eles pertinentes fica marcada pelo adjetivo “atrasado”, em contraponto com o “novo” (linha 02), ali atribuído ao medicamento significado na propaganda como milagroso, “maravilhoso”.

O fotograma 41, ao compor o recorte 14, apresenta a formulação “O Brasil Maravilhoso”, com a qual o filme propagandístico se inicia. O Brasil ali é referido metonimicamente à cidade de São Paulo, que funciona discursivamente no filme propagandístico como metáfora de progresso e civilização (*cf.* recorte 15, linhas 03-05, 07; destaque em itálico): o Brasil que existe do lado de lá da serra e que é significado como objeto a ser almejado, desejado, tomado como exemplo a ser seguido. O povo daquele povoado, ao contrário, é, segundo Ranulpho, “atrasado”, “do tempo do ronco” (linha 01, destaque em itálico).

Haveria, portanto, duas consequências significativas a partir da análise dos recortes 14 e 15. Uma delas reporta à significação do medicamento aspirinas e da cidade de São Paulo ao campo do efeito de evidência “maravilhoso”, como produtos da porção do Brasil que é igualmente maravilhosa. Outra consequência seria considerar a existência de outra parte do Brasil, *o Brasil não-maravilhoso*, do qual fariam parte aquele povoado, o sertão e todo o resto que não se enquadrasse no efeito de sinonímia que faz ler “maravilhoso” como “virtuoso”, “disciplinado”, “pertinaz”, “enérgico”, “capaz”, “civilizado” e/ou “civilizador”.

Como espectador, o morador local é nomeado, relativamente à propaganda, de “forasteiro”: sujeito que seria pouco informado e a quem é anunciado que a cidade de São Paulo é exemplar, modelo de disciplina (*cf.* linha 05) e virtudes extraordinárias (*cf.* linha 04) no cumprimento de sua missão civilizadora (*cf.* linha 07). Ora, nada do que é mostrado no filme se assemelha ao que se encontra ali naquele povoado. E seus sujeitos são convocados a tomar aspirina, para, assim, mostrar que têm cabeça (*cf.* linha 12), pois a

aspirina é significada discursivamente como “produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas” (linha 04).

Significada dessa maneira, a aspirina é interpretada como o objeto que suprime o processo histórico que determina as condições de produção da situação ali forjada, sendo capaz de extirpar todos os males do sujeito. Ao mesmo tempo, instaura-se, a partir da formulação presente no fotograma 42 – “Aspirina / o fim de todos os males” – a dicotomização das espacialidades e realidades ali contrastadas – o sertão nordestino e a cidade de São Paulo: o sertão interpretado como o lugar do mal (o mau) e a cidade de São Paulo interpretada como o lugar do bem (o bom), suposto lugar de origem da “cura” ali anunciada. Além disso, a propaganda relaciona a cidade de São Paulo à tecnologia do cinema, às tecnologias de urbanização e civilização, o que remete a cidade ao sentido de progresso, sendo este ali significado como algo “bom” e, ao mesmo tempo, como um “bem” a ser almejado, algo exemplar.

Ainda em relação ao recorte 14, mais especificamente à segunda coluna do recorte⁸⁶, os fotogramas mostram formulações que funcionam discursivamente significando outras nuances da relação de Ranulpho com a espacialidade que ele fortemente rechaça naquele momento da vida. O contato com a tecnologia cinematográfica e com os filmes trazidos por Johann fortalece a identificação que direciona o seu desejo para o que se encontra fora e longe dali, para algo que era imajado, até aquele momento, sobretudo a partir de relatos alheios, e que ele designa fazendo alusão à cidade do Rio de Janeiro: lugar que ele almeja como o outro possível além da serra que contorna o “buraco” em que vive.

Com efeito, é possível dizer que a serra, enquanto elemento topográfico constitutivo da espacialidade interpretada em *Cinema, aspirinas e urubus*, é significada a partir das linhas, contornos e limites que lhe são atribuídos, como objeto simbólico que demarca a possibilidade de transposição entre realidades aparentemente distintas, opostas e conflitantes. A serra demarca, dessa maneira, o lugar específico – o “buraco” – em que as trajetórias de Ranulpho e Johann se cruzam, se identificam (ou não), se sondam, se (des)encontram, produzindo rearranjos em seus percursos de subjetivação, em seus itinerários enquanto sujeitos.

⁸⁶ Referimo-nos aos fotogramas 118 (00:49:44) - 63 (00:49:59) - 64 (00:50:01) e 65 (00:50:12).

Dessa maneira, a serra configura esse lugar espacial, simbólico e político, em que o equívoco se instaura, fazendo reverberar modos de significar a própria existência da relação entre os sujeitos e a espacialidade ali em questão. Em outras palavras, na relação com a espacialidade sertaneja imediata recortada pelo filme, o olhar do sujeito ali presente encontra, na linha do horizonte, o elemento topográfico “serra”. Esse movimento é injuntivo à interpretação (como é todo e qualquer contato entre os sujeitos e o real, pelo real de seu corpo) e situa a posição discursiva do sujeito em relação à serra, o que o coloca numa relação de identificação com a evidência seja de ali *ficar* ou de *partir* dali.

Assim é que algo do real do espaço ali advém; em resposta a tal contingência, formula-se o topográfico, que é discursivizado pelo modo como aí intervêm a relação entre o simbólico, o político, o histórico e o ideológico. Esse contato com o real movimenta as práticas sociais que conformam a existência do/para o(s) sujeito(s). Práticas sociais, do nosso ponto de vista, são lidas como processos discursivos e seus efeitos. Instaura-se, desde sempre para o sujeito, qualquer que seja ele (e para os personagens Johann e Ranulpho), a injunção à interpretação da existência que ele pode vivenciar na relação com o(s) espaço(s) que se lhe apresentam como contingenciais, possíveis e/ou desejados. São esses gestos que conformam a realidade do/para o sujeito.

Em relação à narratividade de *Cinema, aspirinas e urubus*, a equivocidade também funciona, produzindo outros efeitos, na medida em que Johann e Ranulpho se encontram. Nesse encontro, discursividades que os identificam rivalizam entre si, colocando em xeque efeitos de evidência que historicizam os termos “forasteiro”, “estrangeiro”, “gringo”, “nativo”, “local”. Eleva-se aí o ruído da contradição histórica que atravessa essas designações.

Johann, por exemplo, identificado inicialmente enquanto “estrangeiro”, “estranho”, “forasteiro”, em face desse encontro com Ranulpho e com os outros moradores locais e com aquela espacialidade, começa a questionar os efeitos de evidência que o situariam diante do – e/ou enquanto – estranho. Marca desse conflito aparece no diálogo que compõe o recorte 17 (mais adiante), quando ele admite: “nunca estive num lugar assim” (linha 09), “interessante” (linha 07). Ranulpho, por outro lado, quem poderia ser identificado como “nativo”, reconhece-se estrangeiro, forasteiro em *seu próprio buraco*,

pois deseja transpor o que seria para ele *familiar, já conhecido, sabido*. O familiar para Ranulpho, contudo, não produz identificação – laço – suficientemente forte para ele ali permanecer: “que é que o moço acha de interessante num lugar tão miserável como este?” (cf. linha 08, recorte 17). Isto o leva a olhar-significar a serra nordestina como objeto-objstáculo a ser superado, o que lhe abria, segundo parece ser sua perspectiva, outros percursos e outras possibilidades de continuar seu itinerário enquanto sujeito fora dali.



Recorte 16. Fotogramas 12 (00:02:55) - 34 (00:15:37) - 67 (00:51:07).

O recorte 16 apresenta formulações que narram instantes e aspectos do encontro e da relação de amizade – o que inclui certa gratidão – que se estabelece entre Johann e Ranulpho. Ao longo do percurso que ambos percorrem, as posições discursivas que os significam produzem como efeito certo afeto, certa confiança entre os dois. O estranhamento, a desconfiança e/ou o encantamento que marca o início da relação entre eles

desliza para um vínculo de amizade e respeito, com o qual ambos passam a contar para enfrentar o desafio imposto pelos medos e desejos que os colocaram na estrada, buscando e, ao mesmo tempo, fugindo de algo. Além disso, à medida que a relação de amizade entre eles vai se estabilizando, tornam-se mais visíveis os efeitos de evidência que significam a perspectiva e/ou o olhar de cada um sobre a espacialidade que os rodeia, isto é, como ela integra a realidade que se lhes conforma enquanto evidência.

- 01 R: — A guerra mudou a vida do moço também?
02 J: — Eu me saí de lá antes que tinha guerra.
03 MA: — E correu logo do perigo, né? Saiu de onde tá o perigo, né?
04 J: — **Eu viajei, cheguei no Brasil. Aqui, nada de guerra.**
05 R: — No Brasil, nem guerra chega.
06 MA: — Chega, não. Nosso Brasil é bom demais. Calmo.
(00:26:00-00:26:23)
- 07 J: — **Interessante.**
08 R: — **Que é que o moço acha de interessante num lugar tão miserável como este?**
09 J: — **Nunca estive num lugar assim.**
10 R: — **Aqui é seco e pobre.**
11 J: — **Mas, pelo menos, não caem bombas do céu.**
(00:29:17-00:29:34)
- 12 J: — Que foi?
13 M: — Não. Nada, não. É que esse filme é tão triste.
14 J: — Triste? Eu acho feliz.
15 M: — É feliz, mas é triste. A gente começa a pensar na vida. E a pensar na vida da gente.
16 Uma vida que devia ser assim: buscar a felicidade, e mais nada. Cada vez que a gente
17 procura, acontece uma coisa errada.
18 R: — Gostou?
19 M: — Gostei.
20 R: — A moça podia ser artista de cinema.
21 M: — Não! Eu não.
22 R: — Não? Por que não, moça?
23 M: — Porque eu quero ser feliz. Esse povo que aparece aí nem tem cara de quem é feliz.
24 Nem parece gente de verdade, de carne e osso. Nem tem linha da vida.
(00:35:57-00:37:01)

Recorte 17. Transcrição do texto oral referente às falas de Ranulpho (R), Johann (J), um morador anônimo (MA), dono de uma residência que também funciona como restaurante, onde Ranulpho e Johann param para almoçar, e uma moça (M) que recebe carona de Johann. As falas que compõem este recorte são formuladas ao longo de diferentes sequências fílmicas (indicadas entre parênteses) de *Cinema, aspirinas e urubus*.

No recorte 16, os fotogramas 12 e 34 mostram Johann e Ranulpho contemplando, examinando, tentando atribuir sentido ao estranho diante deles (o sertão, o caminhão carregado com aspirinas e cinema, o outro, por exemplo). Essa contemplação e tentativa de significar o estranho produz questionamento acerca do universo logicamente (mais ou menos) estável – a realidade forjada – que funcionava, para cada um, antes do discurso-outro histórico fazer ruído contundente no interior dessa realidade.

O abraço formulado no fotograma 67 (recorte 16) significa um dos efeitos do encontro entre Ranulpho e Johann. Johann é picado por uma cobra venenosa e é socorrido por Ranulpho, quem acompanha o reestabelecimento total do companheiro de viagem (talvez porque Johann, na visão de Ranulpho, represente a possibilidade de ele efetivar a travessia em direção ao Rio). A partir daquele instante, ambos passam a apoiar um ao outro até o momento de se encontrarem separados novamente – o que efetivamente ocorre, pelo menos fisicamente, até o fim do longa. Assim, ambos se comprometem, de uma forma ou de outra, por efeito de identificação, com o sucesso do outro relativamente ao objetivo que cada um estabeleceria para si.

Ou seja, ao se encontrarem, Ranulpho e Johann passam a se estranhar e a se identificar; questionam-se e questionam o próprio percurso, o que podem vislumbrar enquanto (próximo) destino (ver, também, a esse respeito, o recorte 18, mais adiante). Ao adentrar o sertão nordestino, por uma de suas muitas portas de entrada, o alemão Johann pretendia escapar da segunda guerra. O sertão, no Brasil, o colocava ainda mais distante da guerra e de seus efeitos. E se lhe apresentava como esperança, expectativa em relação ao futuro e, possivelmente, ao desfecho da guerra.

Esta posição de Johann é contestada por Ranulpho, para quem o sertão seria sinônimo de miséria, secura e pobreza, conforme mostram as formulações constituintes do recorte 17. A entrada de Johann – da aspirina, do cinema, dos ares do que representaria progresso e civilização advindos do outro lado da serra⁸⁷ – no sertão nordestino é significada por Ranulpho como possibilidade de saída dali. Para Johann, estar no sertão (e no Brasil) significava possibilidade de ser e ser outra coisa (*cf.* recortes 17 e 18).

⁸⁷ Vale ressaltar nossa posição quando nos referimos ao “outro lado da serra” ou ao “lado de lá da serra”: são muitos os lados, os pontos, por onde a exterioridade invade a região de vale que a serra cerca, tantos quantos são necessários para perfazer toda a sua extensão. Esta exterioridade vai além do que supõe Ranulpho.

Parte das formulações que constituem os recortes 17 e 18 descreve e interpreta, da posição de Ranulpho, parte do imaginário que circula socialmente a respeito do sertão nordestino. A descrição que ele faz de sua cidade de origem, Bonança, por exemplo, estabelece outra marca de equívocidade para a significação da espacialidade circunscrita na e pelo filme *Cinema, aspirinas e urubus*. Bonança seria e, ao mesmo tempo, não seria representativa do que o nome da cidade pode, num primeiro momento, sugerir: “ventura”, “prosperidade”, “fortuna”, “felicidade”. Para Ranulpho, ao contrário, o que haveria em Bonança seria falta dos elementos que, para ele, parecem estar associados ao sentido de progresso (numerosas casas e pessoas, tecnologias que seriam típicas das espacialidades mais urbanizadas, como a presença de fábricas e linhas de produção etc.). Ou haveria, em Bonança, apenas excessos: de sol, secura, pobreza, miséria etc.

01	J:	— Arranjei um emprego de garçom num navio, pra viajar. Depois de viajar muito,
02		cheguei no Brasil. Gostei. Fiquei. Procurei um emprego pra ir embora da Alemanha...
03		e não lutar nessa guerra. Fugi dessa guerra com medo de morrer, e olha agora! Eu não
04		consigo mais. Conte uma história.
05	R:	— A única história que eu sei contar é a minha.
06	J:	— Conte essa. Deve ser melhor do que a minha.
07	R:	— É a coisa mais sem graça. Ainda mais pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama,
08		com a licença da palavra, Bonança. Umas cinco casas, uma cruz no meio... uma
09		viva alma... um sol de lascar.
10		[...]
11		Agora, não. Agora, vai ser diferente.
12		[...]
13		Eu vou pegar a carteira de trabalho assinada com o emprego na fábrica da
14		Aspirina e vou mostrar na cara dele assim, ó. No dia seguinte, vou escrever uma
15		carta pra minha mãe contando do novo funcionário da fábrica. E ela vai abrir... e
16		vai ler pra todos os moradores de Bonança ouvir.

Recorte 18 – Transcrição do texto oral referente às falas de Ranulpho (R) e Johann (J), durante o período em que Johann tenta, com a ajuda de Ranulpho, se reestabelecer após ter sido picado por uma cobra. As falas que compõem este recorte são formuladas e postas em cena entre 00:45:24 e 00:49:04.

Essas imagens e interpretações também são formuladas, por relações parafrásticas, no recorte 19, sobre outras bases materiais significantes. O que torna mais

uma vez visível, em relação à formulação fílmica, como as diferentes bases significantes – linguísticas, não linguísticas ou híbridas – estão ali relacionadas, permitindo funcionamentos discursivos que ora atualizam redes de sentidos que convergem para uma determinada direção, ora divergem umas em relação a outras.



Recorte 19. Fotogramas 49 (00:29:44) - 51 (00:34:46) - 57 (00:41:07) - 71 (00:55:06) - 85 (01:17:14) - 95 (01:26:43), dispostos em sequência, verticalmente, em 2 colunas.

Os fotogramas do recorte 19, extraídos de diferentes posições da sequência fílmica (entre 00:29:44 e 01:26:43), ampliam a visibilidade relativa ao percurso que Johann e Ranulpho realizam pela espacialidade sertaneja. Além disso, os fotogramas parafraseiam a seca e a secura do chão, o chão de terra, a secura da vegetação, a tendência à monocromia (com predominância do tom amarronzado e/ou acinzentado), a escassez de habitantes, casas e construções habitacionais, o sol e o calor insistentes, ou seja, significam a reformulação discursiva de efeitos de evidência já apontados em outros recortes. A repetição desses

efeitos de sentido ao longo do filme indicia certo esforço em estabilizar o universo discursivo de significação do sertão, produzindo para essa espacialidade o efeito de imutabilidade. Com efeito, a narratividade do filme é trabalhada ideologicamente também nessa direção, especialmente no que diz respeito ao modo como ela constrói a conformação da espacialidade sertaneja, cenário do enredo que o filme textualiza.

De nossa perspectiva, contudo, a insistência em mostrar tal face do sertão (nordestino) corresponde a uma versão⁸⁸ possível da espacialidade sertaneja (trataremos disso mais adiante). Interpretação. Cruzando essa espacialidade, Ranulpho e Johann parecem estar quase sempre isolados, imersos no processo histórico que os coloca frente a frente com essa espacialidade, tendo de (res)significá-la para viver com ela/apesar dela/fora ou dentro dela.

São esses decisivos elementos que se encontram “represados” no buraco a que Ranulpho faz menção (*cf.* recorte 5). Represados pela topografia que projeta a serra na linha do horizonte, determinando o modo como os sujeitos ali se leem e leem sua existência relativamente àquele espaço e ao que se encontra fora dele. Pois o que se vê, “atemporalmente” e para onde quer que se olhe, são os contornos da serra estabelecendo, portanto, os (des)limites da espacialidade a eles possível e existente. “(Des)limites” aqui significa, para nós, produção de certa versão significativa que projeta (supõe), tanto para aquém quanto para além da linha do horizonte, imagens estabilizadoras de certa realidade.

É assim, portanto, que o que está fora também está dentro daquela espacialidade e vice-versa, pois fica projetado no “buraco” o que ali não coube porque não condisse com o espaço de interpretação encarnado a partir do qual o gesto de interpretação significou enquanto “sertão”. O que está fora foi silenciado, mas *permanece* em silêncio, em ausência. Equivocidade constitutiva colocando o saber(-se) na relação sobredeterminante com a experiência, com a vivência, com o entorno – espaço-real. A esse respeito, Orlandi (2007b, p. 174) afirma o seguinte:

⁸⁸ Segundo Eni Orlandi (2001b, p. 13), versão significa “direção, espaço significante, recorte do processo discursivo, gesto de interpretação, identificação e reconhecimento do sujeito e do sentido”. E, mais adiante no mesmo trabalho, a autora acrescenta: “à procura de um dizer possível, em suas diferentes posições, os sujeitos produzem versões plausíveis, explorando um espaço de significações” (p. 145).

toda palavra refere ao discurso no qual significa ou significou. Dito de forma mais incisiva: toda palavra é atestação do interdiscurso. Uma palavra por outra, que é próprio do funcionamento discursivo, significa assim um discurso por outro. Ou seja, ideologia. Se é essa a condição de funcionamento da linguagem – não falamos só com nossas palavras; habitamos o equívoco necessário –, a relação do silêncio é com outro(s) discurso(s) inscrito(s) nas palavras. Por isso, a proposta que bem define a análise de discurso é a que a pensa como um programa de leitura particular: a que vê em todo texto a presença de um outro texto necessariamente excluído mas que o constitui. [...] Aí está a ideologia em pleno funcionamento: no que necessariamente se silencia. (ORLANDI, 2007b, p. 174)

Ou seja, no que fica necessariamente fora da formulação, não se mostra, como no caso dos fotogramas que compõe os recortes aqui analisados. Portanto, o que se supõe fora do “buraco”, para além de seus limites, constitui a formulação do “buraco”, associado, no filme, à espacialidade do sertão. Ou seja, a formulação da espacialidade no filme, na relação histórica com o processo de metaforização do sujeito do discurso, reporta-se, contudo, ao que não se constitui enquanto sertão, ao seu possível enquanto sua contraparte significativa. No filme, esta outra espacialidade é discursivamente preenchida pela espacialidade nomeada e conhecida como Rio de Janeiro ou à espacialidade que forja certa continuidade entre Rio de Janeiro e São Paulo – *o Brasil maravilhoso*.

Ainda sobre essa questão, Pêcheux (1990) nos ensina que o invisível e a ausência existem materialmente, constituindo estruturalmente diferentes formas significantes e, portanto, os mais diversos efeitos de sentido. O autor afirma que

através das estruturas que lhe são próprias, toda língua está necessariamente em relação com o “não está”, o “não está mais”, o “ainda não está” e o “nunca estará” da percepção imediata: nela se inscreve assim a eficácia omni-histórica da ideologia como tendência incontornável a representar as origens e os fins últimos, o alhures, o além e o invisível. (PÊCHEUX, 1990, p. 8).

Ao admitirmos que esse funcionamento estruturante é válido não apenas para materialidades linguísticas, mas para qualquer forma material significante⁸⁹, nos

⁸⁹ Fazemos esta observação em trabalho anterior, Rodrigues (2012), em que consideramos um desfile de moda enquanto material de análise de funcionamentos discursivos e seus efeitos sobre a relação sujeito-sentido. Nesta ocasião discutimos, de forma inicial, a materialidade e os espaços materiais da moda constituindo objetos simbólicos, isto é, espaços encarnados de interpretação.

fotogramas do recorte 19, por exemplo, torna-se visível o funcionamento do trabalho simbólico da ideologia – apagando e silenciando o alhures, o além e o invisível, e – produzindo os contornos do “buraco” sertanejo a que os sujeitos ali são reportados sem cessar; e produzindo, ao mesmo tempo, a imposição da linha do horizonte como marca visível da serra que se julga intransponível, definindo o “buraco”, o lado de cá da serra, como único sentido – evidência – para a espacialidade possível aos olhos dos sujeitos que ali se encontram *dentro do buraco*.

Pelo menos para os sujeitos que ali permanecem é o *buraco* que faz sentido; *o Brasil maravilhoso* se mistifica no tempo de exibição das propagandas de aspirina e na lembrança de seus espectadores. Para o sujeito(s) que decide(m) deixar o *buraco*, o obstáculo da serra se desfaz na medida em que sua linha limítrofe encontra o traçado da estrada de chão, da estrada de ferro, que simboliza a possibilidade de encontro com o outro histórico e, em decorrência, com a possibilidade de resignificação da metáfora ordenadora do próprio percurso de subjetivação: promessa de *vida nova*! Promessa de *outro “eu”*!

Nessa direção, podemos afirmar que a espacialidade sertaneja é construída, em *Cinema, aspirinas e urubus*, pelo modo como incide (queima!) sobre o espaço material concreto (real) o gesto de interpretação específico que recorta o sítio de significação que o sustenta. Lembramos – a partir do que formula Orlandi (2001c), refletindo sobre a especificidade do espaço urbano – que o sertão enquanto espacialidade pode também ser compreendido enquanto “espaço simbólico trabalhado na/pela história, um espaço de sujeitos e de significantes” (p. 12). Pensado dessa maneira, o espaço sertanejo é um espaço determinado pelo modo como os sujeitos nele se inserem com seus modos de significar, intervindo na materialidade que lhe é própria, e sendo afetados por ela. Fazendo nossas as palavras da autora, estamos trabalhando a espacialidade significada no filme como “espaço material (político-simbólico), sócio-histórico, com uma quantidade de sujeitos (significantes) vivendo dentro” (*ibidem*, p. 24).

Nessa perspectiva, “o espaço significa” (ORLANDI, 2012a, p. 87), constituindo os processos de significação que são determinados pelo modo como a linguagem inscreve-se na história, relativamente a uma posição sujeito (forma sujeito) específica, a um gesto de interpretação específico. Sendo assim, ao significar, o espaço ganha corporalidade e fica,

dessa maneira, atado à corporalidade dos sentidos, que é atada à corporalidade dos sujeitos. Sujeito, sentido e espaço se constituem, dessa maneira, simultânea e mutuamente.

Neste trabalho, portanto, examinamos o modo como essas corporalidades ganham existência, isto é, se historicizam, uma vez que este processo as coloca em relação. Inspiramo-nos, para isso, no fundamento estabelecido por Orlandi, ao afirmar que “o corpo do sujeito está atado ao corpo da cidade, ao corpo social” (ORLANDI, 2012a, p. 86)⁹⁰. Seguindo esse raciocínio, pensamos que as espacialidades são discursivamente significadas nos entremeios de relações entre corpo, cidade, espaço, sociedade, linguagem, sujeito e história: relações de (efeitos de) sentido que aí se estabelecem. Constituem, dessa maneira, as condições de produção que sustentam as práticas significativas possíveis de serem produzidas em determinadas situações. Ou seja, constituem o acontecimento discursivo que as produz enquanto fato de linguagem⁹¹.

Ao pensar a delinquência como questão urbana, a autora (ORLANDI, 2009, p. 224) afirma: “estamos considerando o espaço como parte do acontecimento discursivo urbano. E nele incluímos o sujeito”. E acrescenta: “os sentidos são determinados pelas condições de produção, nesse caso, pelo modo como o espaço enquadra o acontecimento urbano. Para nós, enquadrar significa aqui determinar o espaço de significação” (ORLANDI, 2009, p. 224). Diremos, então, que o espaço enquadra o acontecimento discursivo que determina o engendramento de diferentes espacialidades.

Concluimos, com a autora, que uma determina espacialidade produzida a partir de um gesto de interpretação específico sobre uma dada territorialidade, na relação com os sujeitos que nela vivem, admitem diferentes espaços de significação, com diferentes efeitos de sentidos, correspondendo a “disposições diferentes do espaço (do sujeito e dos sentidos),

⁹⁰ Vale lembrarmos a reflexão dessa mesma autora em um texto anterior, em que afirma o seguinte: “no território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um só, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do destino do outro. [...] O corpo social e o corpo urbano formam um só” (ORLANDI, 2004a, p. 11). Acreditamos que esse “um” também está sujeito à falha; mas é fundamental pensarmos, com a autora, que o movimento do sujeito e o movimento do espaço se sobredeterminam, pois se constituem articuladamente.

⁹¹ Aludimos, aqui, ao fundamento que coloca a cidade discursivamente compreendida como “objeto de linguagem” (ORLANDI; RODRÓGUEZ-ALCALÁ, 2004), isto é, “espaço simbólico particular, que tem sua materialidade e suas formas específicas de significar” (ORLANDI, 1999b). De maneira análoga, pensamos as diferentes espacialidades (como a sertaneja) – com suas especificidades materiais, suas formas de significar – constituindo diferentemente os gestos de interpretação que incidem sobre elas, e, em consequência, sobre as formas de historicizá-las.

dadas as condições de sua produção. Daí se conclui portanto que o espaço significa, tem materialidade e não é indiferente em seus distintos modos de significar, de *enquadrar* o acontecimento” (ORLANDI, 2009, p. 224, itálico no original).

Rodríguez-Alcalá (2011), por sua vez, afirma que o espaço é “constitutivo do processo do qual resultam sujeitos e sentidos, enquanto aspecto fundamental das condições de produção do discurso” (p. 246). E conclui o seguinte sobre a relação espaço e sujeito:

[...] *sociedades e espaço se con-formam em/por um mesmo processo histórico, [...] as formas de sociabilidade são indissociáveis das formas de espacialidade.* Isso confere ao espaço, à sua própria configuração física, um estatuto específico para a compreensão dos processos históricos, enquanto observatório de processos políticos, de significação, enquanto sua *corporalidade* espacial, que é indissociável da *corporalidade* dos sujeitos (ORLANDI). Se a *língua* é, conforme assumimos na AD, uma das instâncias em que a ideologia se materializa, devemos concluir que as outras instâncias são os *sujeitos* e o *espaço*. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 246-247, itálicos no original)

Sendo assim, a “atemporalidade” a que nos referimos mais acima é efeito do modo como o histórico retorna sobre o dizer, e do modo como aí a ideologia intervém produzindo seus efeitos, apagando, fazendo esquecer o processo sobre o qual a significação se constitui. Decorre desse funcionamento discursivo a produção de interpretações como “isso é natural”, “para sempre”, “obra da natureza”, que ganham estatuto de “evidências”. Ocorre que inclusive as formações topográficas são processos históricos associados a condições de produção específicas, o que inclui o modo como a existência – do homem, dos espaços, do visível e do invisível, do sensível e do imperceptível – se propaga na cronologia sem início nem fim a que todo acontecimento (toda discursividade) está sujeito(a).

Conhecer-se e saber-se, ou seja, significar(-se) é também e necessariamente poder interpretar – conhecer e saber algo (jamais a totalidade) sobre – a espacialidade imediata que se apresenta para o(s) sujeito(s) como existente, e que passa a fazer sentido na relação histórica que se estabelece entre sujeito(s) e espaço(s). Interpretar a realidade que se lhe apresenta como “ao alcance” é projetar o que aí não cabe ou é silenciado (excluído), não se encontra ao alcance imediato, não se vê, não é, ou é outra coisa: o possível.

Pergunta-se pelo quê ou como tal espacialidade pode ser (ou deve ser – foi – é) diferente, relativamente ao que se pode (ou pôde, ou poderá) viver/experienciar/sentir.

A espacialidade estabelece para o sujeito (des)limite(s) simbólicos, discursivos, da realidade que se lhe apresenta como “evidente”. Ali os sujeitos se constituem e são constituídos historicamente enquanto interlocutores, sujeitos à injunção desse acontecimento. Nessa medida, não lhes cabe escapar à força e ao desconhecido que marca a situação histórica que os coloca nessa posição – a de interlocutores. Desta feita, sujeitos são sempre já sujeitos injungidos à interpretação, gesto fundamental e fundador de sua constituição, do processo de sua subjetivação. Tudo demanda, para o sujeito, interpretação; e tudo escapa à interpretação totalizadora, final. *Pois sentidos, sujeitos e espaços constituem-se mutua e historicamente: em movimento. Eles não param. Apenas – dadas as circunstâncias históricas que determinam o modo como podem se atualizar, materializar – mudam de caminho.*⁹²

No recorte 20, a seguir, efeitos da relação com espacialidades distintas retornam e tornam-se visíveis no (des)encontro entre Johann e Ranulpho. Este retorno marca tanto divergências, diferenças, quanto convergências, semelhanças no funcionamento de discursividades que enquadram o posicionamento dos personagens enquanto sujeitos e o modo como suas histórias de vida e o que sabem, sentem sobre elas são significadas.

Ao analisar o diálogo reproduzido no recorte 20, podemos identificar que os mundos de ambos os personagens se tornam ora mais ou menos familiares, ora mais ou menos estranhos entre si. Marca desse funcionamento está no modo como cada um reconhece e reproduz o nome do outro: nomes estrangeiros e estranhos, difíceis de serem pronunciados, num primeiro momento. Daí a necessidade de serem repetidos (*cf.* negritos no recorte, linhas 05, 07 e 08).

Socialmente, é possível dizer que todo sujeito é de algum modo significado por um nome, portanto, algo que os sujeitos compartilham socialmente. A significação, isto é, o modo como o nome atribuído ao sujeito o interpreta e interpreta suas relações é, contudo, um processo sem início nem fim, também determinado pelo modo como o entorno do

⁹² Incorporamos, aqui, formulações de Eni Orlandi (*cf.* 2001b e 2007b).

sujeito – a(s) espacialidade(s) projetada(s) para/por ele – é histórica e socialmente construído e ressoa ao longo de sua existência.

- | | | |
|----|----|--|
| 01 | J: | — Como se chama você? |
| 02 | R: | — Ranulpho. |
| 03 | J: | — E o seu mesmo, como é que se diz? |
| 04 | J: | — Johann. |
| 05 | R: | — Podia repetir? |
| 06 | J: | — Johann... Johann. [diz algo em alemão] |
| 07 | R: | — Quê? |
| 08 | J: | — E o seu? Repete de novo. |
| 09 | R: | — Ranulpho. |
| 10 | J: | — Você é sempre assim? |
| 11 | R: | — "Assim" como? |
| 12 | J: | — Assim... Assim, ácido. |
| 13 | R: | — Podia explicar? |
| 14 | J: | — Não... |

Recorte 20. Transcrição do texto oral referente às falas de Ranulpho (R) e Johann (J) – diálogo entre os personagens realizado no início do filme, logo depois de terem se conhecido. As falas que compõem este recorte são formuladas e postas em cena entre 00:13:42 e 00:14:25.

O estranhamento daí decorrente se deve ao modo como esses mundos (entornos) são entrevistados, contrastados, relacionados. A diferença que se produz aí como resíduo e como efeito demanda algum tipo de acomodação por parte dos sujeitos, para poderem partilhar os mesmos espaços e significá-los ainda que diferentemente, como temos mostrado ao longo desta análise.

A(s) lacuna(s), as imprecisões – as não-coincidências – decorrentes das interpretações produzidas ao longo do (des)encontro entre Ranulpho e Johann, em *Cinema, aspirinas e urubus*, demandam, para ambos os sujeitos, preenchimento, explicação, ajuste, estabilização. Dessa maneira, Johann pergunta ao nativo Ranulpho “—Você é sempre assim?”, ao que este retruca “— Assim como?”. Johann procura esclarecer: “— Assim, ácido”; e Ranulpho inquieto lhe responde: “— Pode explicar?”. Essas formulações, que compõem o diálogo constituinte do recorte 20, tornam visível o funcionamento discursivo

fundante e fundador da possibilidade de sujeitos existirem e conviverem em suas posições de interlocutores: o fundamento da (não-)comunicação, a opacidade e espessura da linguagem e dos processos de significação, o que sustenta a possibilidade de convergência, estabilização apenas enquanto efeito da relação entre eles, circunscritos a condições históricas de significação específicas e submetidos à injunção de interpretarem seus entornos – espacialidades – ao longo de seus itinerários enquanto sujeitos.

(Re)colocar-se no espaço, subjetivar-se em um determinado espaço é também uma relação de significação, na medida em que o sujeito se desloca relativamente a este espaço ou em direção a outros espaços, em busca de *fazer sua existência fazer sentido*. (Re)colocar-se porque não há sujeito fora de uma determinada espacialidade. O sujeito jamais se resume ao limite de seu próprio corpo, ao seu suposto centro; ao contrário, está sempre dividido e projetado para fora de si mesmo, sempre reportando-se e sendo significado relativamente ao Outro (e aos outros)⁹³. Rolnik (1995) mobiliza esse campo da alteridade como processo real e invisível, com funcionamento caótico. Segundo esta autora,

se levarmos em consideração essa dimensão invisível da alteridade, torna-se impossível pensar a subjetividade sem o outro, já que o outro nos arranca permanentemente de nós mesmos. A dimensão invisível da alteridade é o que extrapola nossa identidade – essa unidade provisória onde nos reconhecemos –, dimensão em que estamos dissolvidos nos fluxos e na qual se operam permanentemente novas composições que, a partir de um certo limiar, provocam turbulência e transformações irreversíveis no atual contorno de nossa subjetividade. [...] A alteridade vista da perspectiva do invisível é [...] o próprio caos, bem como os devires-outro que aí se engendram. Assim a alteridade (e seus efeitos), embora invisível, é real: nossa natureza é essencialmente produção de diferença e a diferença é gênese de devir-outro. Se consideramos que a processualidade é esse devir-outro – ou seja, a corporificação, no visível, das diferenças que vão se engendrando no invisível –, ganha maior

⁹³ O “Outro”, aqui, para nós, iniciado com letra maiúscula, remete à alteridade constitutiva de todo processo (relação) de subjetivação. Os “outros”, grafado com inicial minúscula e flexionado no plural, remete aos demais indivíduos que pertencem a uma dada conjuntura sócio-histórica interpelados enquanto outros sujeitos relativamente a um determinado sujeito. Por “alteridade” compreendemos “divisão”, isto é, o alhures, a exterioridade, o que existe em outro lugar-espaço-memória discursiva (ver, a este respeito, o texto de Paveau (2008)). Nessa direção, “a singularidade está determinada, não se constitui senão em função da alteridade” (AGUSTINI; GRIGOLETTO, 2008, p. 150). Ao que Guatarri (1986, p. 109) pode acrescentar: “o que é fundador [...] da metáfora é este algo fora do sujeito, adjacente ao sujeito, que Lacan descreveu sob o termo objeto ‘a’”.

consistência a ideia de que a processualidade é intrínseca à(s) ordem(ns) que nos constitui(em). (ROLNIK, 1995, p. 148-149)

Dessa maneira, o itinerário do sujeito é o processo metafórico pelo qual o sujeito corporifica o – atribui sentido ao – encontro com o devir-outro, pela capacidade e pelo modo como ele se move efetivamente no espaço. Espaço que é também seu espaço de subjetivação, de (des)encontro com o Outro e com os outros, espaço de estabelecer (des)limite(s) para si e para a espacialidade que se lhe apresenta como seu entorno provisoriamente “transparente”, “imediato”, “óbvio”.

Ao longo do processo de subjetivação, o sujeito teme e evita fracassar. Isto via identificação com o imaginário que sustenta o que ele supõe corresponder ao fracasso. O que “fracassar” pode significar é determinado diferentemente para cada sujeito, pela relação que cada um estabelece com a espacialidade em seu entorno. Eventualmente, o fracasso, ou a possibilidade de fracassar, temer o acontecimento do fracasso produz uma demanda de significação e, por isso, é discursivizado.

No recorte 21, a seguir, o fracasso é discursivizado na fala de Ranulpho (*cf.* linhas 08-10). O fracasso ali é temido, pois fica associado a algo que seria “ruim”, “difícil”, algo que produz “raiva” e “revolta” no/para o sujeito, no caso em/para Ranulpho. E fracassar seria, para ele, não conseguir transpor os limites daquela espacialidade cuja evidência ele passa a questionar. A partir do encontro com Johann, Ranulpho passa a sonhar e desejar o devir-outro, o que significaria, para ele, conseguir, por exemplo, um ofício na fábrica da aspirina, no Rio de Janeiro (*cf.* recorte 18).

Para Johann, ao contrário, fracassar implicaria ter de voltar à Alemanha, deixar o Brasil e lutar em uma guerra que não seria sua, com a qual não concordava, da qual não faria parte – “Eu não concordo com essa guerra. Eu não nasci pra matar gente!” (01:14:10-01:14:18). No sertão nordestino, sua busca aparentemente se limita a encontrar localidades correspondentes a povoados/cidades/vilarejos para fazer o seu negócio: levar/vender a elas “a cura de todos os males”, a aspirina. Adentrou o sertão para vender aspirinas, e, dessa maneira, manteve-se o mais longe possível da guerra.

A certa altura, com o filme já se aproximando de seu desfecho, Johann e Ranulpho, então amigos e cúmplices, precisam se separar, pois torna-se sabido que o Brasil

declarara guerra à Alemanha e aos aliados deste país. Isso ocorreu em 31 de agosto de 1942, por meio de decreto-lei (nº. 10.358) assinado pelo então presidente Getúlio Vargas. Por meio de correspondência, Johann é intimado a retornar a seu país de origem ou ficar retido em um campo de concentração no interior do Estado de São Paulo.

01	J:	— Por que você não me contou que você já conhecia a capital?
02	R:	— Você não tava dormindo, rapaz?
03	J:	— Não.
04	R:	— Era mentira.
05	J:	— O quê?
06	R:	— Nunca viajei pra lugar nenhum, não. Eu inventei tudo aquilo. Nunca tive a sorte de
07		sair por aí, como uns e outros. Eu tava falando do que acontece com o povo que sai
08		daqui e vai pra lá. E se eu fracassar? Fracasso é ruim, rapaz. É difícil, dá uma
09		raiva, uma revolta. Ainda mais eu. Que tenho uma natureza assim, meio azeda,
10		né?

Recorte 21 – Transcrição do texto oral referente às falas de Ranulpho (R) e Johann (J) – diálogo entre os personagens realizado posto em cena entre 01:18:09 e 01:18:52.

Johann decide, por isso, deixar o sertão, fugir – pegar o trem e o navio em direção à Amazônia, aproveitando-se do fato de que o Governo brasileiro, à época, estimulava a migração para aquele estado, pois investia na extração de borracha dos seringais da região. Johann decide, também por isso, abandonar o caminhão, o que causa nele e em Ranulpho tristeza (*cf.* linhas 10-12 negritadas no recorte 22, mais adiante).

Ranulpho, naquele momento, demonstra que não pretende abrir mão de seguir viagem, sozinho, até o Rio de Janeiro, único destino que reconhece como outro possível (*cf.* linhas 25-31, recorte 22). Mostra-se, dessa maneira, fortemente identificado com efeitos de sentidos que conformam certo imaginário da cidade do Rio de Janeiro que a define como a outra “única” espacialidade possível para além daquele “buraco”. Ir para a Amazônia não se lhe apresenta como alternativa. Assim como o sertão paraibano, a Amazônia também seria, para Ranulpho, o “fim do mundo” (*cf.* linhas 22-23, recorte 22). “Fim de mundo” que poderia assegurar a Johann manter distância da segunda grande guerra.

01 R: — É danado, né? A gente se divertindo que só, e o mundo todo se acabando.
02 E tu? Vai fazer o que agora?
03 J: — Eu não sei.
01:13:35-01:14:05

04 [...]
05 J: — Tomei uma decisão.
06 R: — Vai pra guerra?
07 J: — Vou não.
08 R: — Ah, bom.
09 J: — Amanhã, vou pra Amazônia. Você pode ser meu ajudante.
10 R: — Pronto, já arrumei um trabalho, né? **E o caminhão, hein?**
11 J: — **Vamos deixar ele aqui, né?** Não precisamos dele pra pegar um trem pra Amazônia.
12 R: — **Pense numa tristeza. Deixar esse caminhão é de partir o coração.**
01:24:14-01:25:32

13 [...]
14 R: — **Essa minha roupa te deixou com cara de paraibano!**
15 J: — Isso não é ridículo?
16 R: — É melhor assim.
17 [...]
18 J: — Ora, não me dá esse olhar.
19 R: — Tu tá melhor do que antes.
20 J: — Tá sonhando?
01:26:20-01:26:56

21 [...]
22 R: — Que situação desse povo! Perdeu tudo... e ainda é obrigado a ir **praquele fim de**
23 **mundo** [refere-se à Amazônia]. **Eu não quero isso pra mim, não, viu?**
24 J: — A gente chega lá em outra condição.
25 R: — **Eu sei. Agora, tenho que lhe dizer uma coisa: eu vou ficar até o trem chegar.**
26 **Depois, eu tô indo embora.**
27 J: — Como isso? Desistiu?
28 R: — **Desisti, não. Eu vou enfrentar. Vou fazer o que tu vai fazer lá na Amazônia.**
29 **Vou fazer meu destino.**
30 J: — **E por que não pode ser lá?**
31 R: — **O meu destino é outro.** Agora, pra tu, é melhor ficar lá mesmo... e só sair quando a
32 guerra acabar.
01:28:16-01:29:01

Recorte 22 – Transcrição do texto oral referente às falas de Ranulpho (R) e Johann (J) – diálogo entre os personagens postos em cena nos segmentos 01:13:35-01:14:05; 01:24:14-01:25:32; 01:26:20-01:26:56 e 01:28:16-01:29:01, respectivamente.

A nosso ver, satura-se, para Ranulpho, a convivência nos limites da realidade que se conformara para ele. Ele passa a questionar a evidência com que aquela realidade se faz presente, o que coloca em xeque sua permanência no sertão-buraco. Ranulpho discursiviza esta angústia mais uma vez: “meu destino é outro” (cf. linha 31, recorte 22).

Cada fotograma, cada sequência de *Cinema, aspirinas e urubus* reporta-se, ao mesmo tempo, ao filme e ao que ali não deveu caber, ficou silenciado. Estar em silêncio, contudo, é produzir ruído. O possível faz barulho ao ressoar o(s) sentido(s) outro(s) possível(eis). No recorte 23, fotograma 96, reescreve-se, por paráfrase, a linha do horizonte, e, abaixo dela, a serra que circunda a espacialidade sertaneja ainda partilhada por Johann e Ranulpho. Indo ao encontro da serra, como se fosse escalá-la e, eventualmente, transpô-la, a linha férrea, sugerindo um caminho como saída daquele “buraco”. Johann partirá dali a pouco para Fortaleza, em viagem de trem. De lá, seguirá de navio para a Amazônia, onde pretende assegurar seu destino longe e fora da guerra. Ranulpho também se despedirá finalmente do sertão, em busca do *Brasil maravilhoso*.



Recorte 23. Fotogramas 96 (01:27:31) e 103 (01:29:27), à esquerda. E fotograma 96, com nossos grifos, à direita.

Os personagens enfrentam a serra e a espacialidade que ela circunscreve de maneiras distintas: Johann parece ressentir ter de partir, enquanto Ranulpho parece convicto de que deixar o sertão é o que mais deseja. Juntos, como mostra o fotograma 103 (recorte 23), ocupam a posição de interlocutores um do outro: Ranulpho e Johann, diante da estrada de ferro que alcança o limite da serra, redesenam e projetam outro trajeto para percorrerem.

Os fotogramas do recorte 23 mostram Johann caracterizado como um morador local, vestindo roupas de Ranulpho, misturado aos nativos que aguardam o trem na estação, para seguirem a Fortaleza e, posteriormente, à Amazônia. Naquele momento, tanto Johann como Ranulpho são flagrados de costas para o sertão (fotograma 96), o que indicia certa evidência da travessia que se aproxima. Aliás, proporcionalmente, o tamanho da imagem dos personagens ocupando a área retangular do fotograma 96 se agiganta, em perspectiva, diante da suposta soberania da serra. A expressão nos rostos dos personagens, dos quais vemos apenas o perfil, recorta certa memória de tristeza, inquietação, preocupação, sobretudo em relação ao devir, ao estranho com que cada um, a seu modo, irá se deparar em breve, sem poderem contar, dali pra frente, um com o outro.

O fim do filme se aproxima, à medida que os fotogramas dos recortes 23 e 24 são exibidos em tela. Com a estação cheia, parece prevalecer o efeito de inospitalidade a significar o sertão, de que há limite para resistir e ali ficar. Ganha força, dessa maneira, certa exterioridade significando efeitos que situam determina promessa de que alguma diferença, alguma mudança na ordem das coisas – da realidade – poderá fazer sentido, tanto para Johann e Ranulpho, quanto para os demais sertanejos que tomarão o trem em breve. Mas apenas fora dali.

Com isso, a narratividade de *Cinema, aspirinas e urubus*, em sua sequência final, atualiza o efeito de sustentação que tem significado, desde que o real do sertão se fez presente para os homens, várias textualidades que trabalham a evidência de que a prosperidade do homem se daria, necessariamente, fora dali. E que a saída para o sujeito sertanejo seria a migração para os grandes centros urbanos e civilizados: *solução para todos os males* dos sertanejos (sugerindo que a migração para os grandes centros funcionaria como “aspirina” para os sertanejos!). Neste momento final do filme, ficam

silenciados e invisíveis os sertanejos que estariam em suas casas, erguidas em algum ponto do buraco sertanejo, ou caminhando pelas estradas esculpidas no chão seco de terra.



Recorte 24. Fotograma 97 (01:27:44).

Em relação ao recorte 24, marca-se, mais uma vez, a regularidade do funcionamento discursivo relativo ao modo como o olhar e o corpo das personagens é materialmente formulado nos fotogramas e sequências fílmicas que constituem o longa. Neste recorte, a formulação constitui-se enquanto possível paráfrase de outros muitos fotogramas constitutivos de outros recortes já analisados e do longa-metragem tomado em seu conjunto: o sujeito-personagem de costas pra câmera, de modo que o espectador não possa vislumbrar o rosto, nem a expressão fácil, tampouco o olhar do personagem.

Como já dissemos de outro modo (*cf.* p. 111 *et. seq.*), dificilmente o olhar dos sujeitos é mostrado nos fotogramas, ou seja, dificilmente, torna-se possível localizar, identificar, em cada fotograma, o ponto para o qual o olhar dos sujeitos se direciona. Entretanto, cada olhar está presente na formulação do fotograma pelo modo como se faz ausente, ou seja, pelo modo como é apagado ao ser instantânea e tecnicamente substituído pelo registro da objetiva fotográfica que o simula.

Dessa maneira, tomado em ausência, o olhar, assim como seu alvo, pode ser lido nos fotogramas pelo reconhecimento da linha do horizonte projetada sobre a linha

limítrofe da serra. O fotograma 24 parafraseia um momento, entre outros àquela altura, em que Johann vê-se mais uma vez interrogando e sendo interrogado pela linha do horizonte que se dobra no topo da serra. Última oportunidade talvez que teria de contemplar o horizonte daquela perspectiva. Para Johann, o outro-discursivo é, a nosso ver, antes a Alemanha em guerra do que o Rio de Janeiro, em face, naquela ocasião, da Amazônia. Ali naquele momento, Johann é convocado a tomar uma decisão: seguir com o trem para a Amazônia, voltar para a Alemanha ou ser detido em um campo de concentração em São Paulo, ou ainda permanecer no sertão.

Na medida em que se toma a interpretação do elemento topográfico “serra” discursivizando os (des)limites do horizonte e, em decorrência, da própria espacialidade para os sujeitos, formula-se no topo da serra um lugar de trânsito de efeitos de sentido que conformam, face a face, pelos menos quatro espacialidades como evidências, quais sejam, o sertão (o “buraco”), o Brasil maravilhoso (Rio de Janeiro e/ou São Paulo), a Amazônia e a Alemanha. Além dessas espacialidades, pode-se considerar a linha do horizonte como um ponto de abertura à polissemia, permitindo imaginar outras possíveis espacialidades passíveis de se materializarem do outro lado da serra: outros sertões, outras cidades, outros países, e, ainda, o desconhecido, isto é, *outra(s) cena(s)*.

Xavier (2003b) discorre de forma extensa sobre diferentes “efeitos-câmeras” que, muitas vezes, destinam-se a produzir uma espécie de jogo de espelhos diante do qual o espectador teria acesso à perspectiva de personagens em um filme, isto é, o objeto sobre qual seu olhar se debruçaria. O fotograma 24, a exemplo de outros que compõe *Cinema, aspirinas e urubus*, faz, a nosso ver, recurso a esse tipo de montagem. A partir desse procedimento, por exemplo, teríamos acesso à imagem espelhada no olhar de Johann, capturada pela objetiva da câmera. Neste caso, nada mais parece ocupar o olhar de Johann, a não ser o horizonte que se lhe apresenta, naquele momento, enquanto dúvida, noutras palavras, polissemia – como se, na posição de espectadores, pudéssemos ouvi-lo perguntando-se: que outra cena haverá de se desdobrar além do horizonte? Que outra espacialidade a designação “Amazônia” recorta e materializa? A que evidências se ancorar para realizar tal travessia? Que sentido(s) atribuir à possibilidade que ainda disforme se apresenta diante de mim e como me reconhecer aí?

Para nós, o fotograma 24 parafraseia mais uma vez, no longa-metragem, a formulação do encontro do sujeito com a materialidade do silêncio discursivo: polissemia. Diante do silêncio, no silêncio, *o sentido é* (ORLANDI, 2007b). Para o sujeito, isso significa estar diante do *sem sentido*, da dispersão, da demanda por discretização do ruído que o silêncio é e produz. Para partir ou para ficar, faz-se necessário ao sujeito interpretar, colar-se no “um” sentido, tomá-lo enquanto evidência, isto é, conviver com o modo como tal evidência ressoa na cadeia significativa que sustenta seu próprio movimento.

Esta é uma metáfora que o fotograma 24, a nosso ver, põe em cena. Radicalmente. Esse procedimento é recorrente ao longo do filme, o que produz no espectador certa identificação, possível de se dar tanto a partir do modo como Johann lida com a experiência no/do sertão, quanto com a maneira com que Ranulpho faz o mesmo. Pois, estar diante do silêncio irrepresentável, do possível, faz parte do cotidiano do sujeito, que precisa reformular o “um” sentido, reconhecer-se em sua posição, ou ater-se a outra, a cada passo em sua trajetória sem início nem fim.

Com efeito, os objetos simbólicos, como o filme, são de extremo valor em uma sociedade de sujeitos, em que o real – impossível (LACAN, 2008)⁹⁴ – jamais é recoberto simbólica e/ou imaginariamente. Do modo como compreendemos, os objetos simbólicos forjam e transmitem, de uma forma ou de outra, algum acesso a determinado saber que diz respeito ao funcionamento da função significante no processo de subjetivação. Noutras palavras, a leitura desses objetos torna possível apreender – ainda que em *flashes*, instantânea e provisoriamente, para depois retornar ao esquecimento – algo da estrutura radical que constitui o movimento de constituição dos sujeitos: certamente algo relativo ao processo que estabelece a ligação material entre inconsciente e ideologia.

Nessa medida, esses objetos podem suscitar, no espectador, certa percepção, isto é, certa experiência, certa relação, por um lado, com a ordem do sublime, ou seja, com montagens de imagens e ideias produzidas discursivamente que deslocam e significam a relação com o impossível (o real); e, por outro lado e concomitantemente, com a ordem da

⁹⁴ Ver também a esse respeito Chaves (2006).

sublimação⁹⁵. Ao mesmo tempo, podemos reconhecer nos objetos simbólicos certo investimento na explicitação (necessária) do modo como se constitui e funciona a realidade, em suas diferentes conformações, dos/para os homens.

3. Cinema, aspirinas e urubus – um sertão entre outros sertões

Ou... a força material da interpretação

*A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.*⁹⁶

*Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalhos, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo.*⁹⁷

*Viu as nuvens que se desmanchavam no céu azul, embirrou com elas. Interessou-se pelo voo dos urubus.*⁹⁸

Os urubus: operadores de certo limiar (olhar) interminável

Quantos aos urubus de *Cinema, aspirinas e urubus*, como aqueles flagrados nos fotogramas do recorte 25, eles passam a ser enquadrados nos fotogramas a partir do instante 01:27:00. As relações aqui discutidas não se colocariam, pois, para essas aves. A relação

⁹⁵ No sentido psicanalítico do termo: movimento em direção a certa satisfação de uma pulsão (relativa ao funcionamento estruturante do objeto de desejo – absoluto e faltante – para o sujeito). Cruxên (2004) nos explica que “a pulsão é um estímulo mental constante, com renovável poder de pressão, que visa a satisfação. [...] A pulsão é uma montagem humana histórica e singular. Ela prescinde de um objeto preestabelecido tal qual existente no mundo animal. Sua satisfação passa por uma pluralidade de encaminhamentos. Ela pode ser recalçada, revertida em seu oposto, retornar em direção ao eu ou ser sublimada. Na sublimação [...] a pulsão mantém seu teor sexual, modificando uma finalidade que de sexual passa a ser social” (p. 8-9). Ao que ele acrescenta: “a sublimação troca um fim sexual por outro ideal e social. Ela sofre uma incidência moral que legisla sobre o desejo” (p. 15). Ver também a este respeito Barros (2010).

⁹⁶ Ramos (2013, p. 7).

⁹⁷ *Ibidem, idem*, p. 84.

⁹⁸ *Ibidem, idem*, p. 36.

com a espacialidade – ou seja, a presença ou ausência deles nos entornos do sertão nordestino, tal como este é descrito e interpretado no filme – decorre de uma necessidade de sobrevivência, diríamos instintiva, e não de sentido.



Recorte 25. Fotogramas 98 (01:27:44) - 100 (01:28:58) - 101 (01:29:18).

Todavia, a presença dessas aves na formulação dos fotogramas metaforiza algo que seria da ordem das relações que podem se estabelecer entre os sujeitos e a espacialidade em questão, e coloca em cena a relação de morte que pode aí se constituir. Pois, os urubus são aves que se alimentam, principalmente, de tecidos (carne de animais) em putrefação, e habitam, larga e predominantemente, regiões tropicais e semitropicais, como o árido e semiárido nordestino (veja sobre essas aves SICK (2001)).

A presença dos urubus, portanto, torna visíveis aspectos da presença ali de sujeitos, que significam aquela espacialidade como propícia a acolher a vida em sociedade, a instituição de atividades tipicamente reconhecidas como indiciais da presença de sujeitos, como a agricultura, a pecuária, o estabelecimento de aldeias, povoações, cidades, estações de trem, trânsito etc. Sujeitos que parecem significar possível a superação de condições típicas da espacialidade nordestina sertaneja, comumente significada como região de seca, altas temperaturas, escassez de recursos hídricos etc. e, por isso, de vida difícil e sacrificada, e também de morte fácil – talvez mais “certa”.

O texto de Graciliano Ramos, *Vidas secas* (2013), cujos fragmentos funcionam como epígrafe desta seção, pode nos auxiliar a descrever-interpretar os fotogramas do recorte 25, funcionando como uma narratividade outra que pode reestabelecer ali algumas condições necessárias à leitura daquela montagem específica. Os urubus são aves que se

adaptam bem a regiões áridas como a caatinga sertaneja. São aves que se colocam (como a águia, o gavião ou o falcão, por exemplo⁹⁹) sempre à espreita de alimento, o que as faz voar alto, geralmente em círculos, mergulhando em rasante seja para descansarem ou se fartarem. Trata-se, portanto, de “companhia” típica (mas não exclusiva¹⁰⁰) do sertanejo, quem vê com frequência, no chão seco, a sombra negra das aves em pleno voo.

Até aparecerem em tela pela formulação do fotograma 98, o que marca o início dos 10 minutos finais do longa-metragem, os urubus se fizeram presentes fora dos limites retangulares dos fotogramas do filme. O recorte 25 parece sugerir isto, mostrando, por fim, que as aves estiveram ali desde o início, espreitando do alto, junto às nuvens, o drama humano em face do real – do “assim” – das coisas que se desdobrava em solo. Esse movimento, que também funciona como uma revelação, para o espectador, parafraseia o efeito-câmera e o jogo de espelhos que ele produz, já referidos no fim da seção anterior.

Dessa maneira, os urubus metaforizam a perspectiva que, tanto de cima quanto rasante, seria capaz de observar e registrar todo o desdobramento da narrativa textualizada pelo objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*. Seriam eles, portanto, portadores e veiculadores de certo *interminável limiar do olhar*¹⁰¹, reproduzido pela objetiva cinematográfica, como se tivessem acoplados a si uma câmera que partilharia do olhar privilegiado por eles alcançado enquanto aves de médio/grande porte. Nessa perspectiva, os urubus seriam operadores de um olhar¹⁰² que, ao invés de revelar, subjuga à polissemia, à opacidade e à incompletude, construídas a partir da montagem – conjunto de enquadramentos – de perspectivas possíveis, uma vez que se está no alto, ou embaixo, dependendo das condições e demanda pelo que se deseja olhar ou perder de vista.

⁹⁹ Ver nas páginas 157 e seguintes nossa análise do recorte 8.

¹⁰⁰ Pois os urubus habitam áreas mais, ou menos, urbanizadas.

¹⁰¹ Expressão emprestada de Didi-Huberman (1998), para designar certo “limiar absoluto”, “visão sem fim”, por isso “interminável”, pois corresponderia – assim a compreendemos – a determinada evidência – deslocamento, esvaziamento – que não responderia a nada, não seria chave de nada; limiar que opera certa abertura simbólica (das imagens) ao invés de resolvê-las, fechá-las, pois joga, justamente, com o limite (com o fim) do(s) percurso(s) do(s) sentido(s).

¹⁰² A exemplo do “horizonte”, da “serra”, da “tela de exibição”, da “cabine do caminhão de Johann” etc.

O devir e a força material da interpretação

A esta altura, já sabemos que Ranulpho está decidido a “fazer seu destino” no Rio de Janeiro, o que o coloca, ao final do filme, tomando direção distinta em relação a Johann, quem, depois de mais de 90 minutos de filme, embarca no trem que lhe permitirá pegar o navio para a Amazônia e, provavelmente, ver-se definitivamente livre da guerra. O fotograma 104, no recorte 26, formula a chegada do trem no sertão. A chegada-passagem do trem naquela espacialidade e a estação tomada por passageiros a sua espera formulam a metáfora que produz certa estabilização em relação ao silêncio predominante no fotograma 24. É o acontecimento da partida que se significa para parte dos sertanejos.



Recorte 26. Fotograma 104 (01:30:37).

Os fotogramas que mostram a separação entre Ranulpho e Johann compõem o recorte 27, a seguir. Esses fotogramas exibem efeitos do (des)encontro entre Johann e Ranulpho, além de flagrar a separação material entre os dois, o que produzirá, já a partir daquele instante, efeitos históricos: sentidos que retornarão produzindo (res)significações e (re)projeções do percurso por eles então partilhado, também efeito da iminente presença da ausência de cada um para o outro. Johann se vai e deixa para o amigo o caminhão que seria

ali abandonado, atribuindo a Ranulpho uma missão: “vai ser feliz” (01:32:40-01:32:42), ao que Ranulpho responde “agora mesmo” (01:32:44-01:32:46).

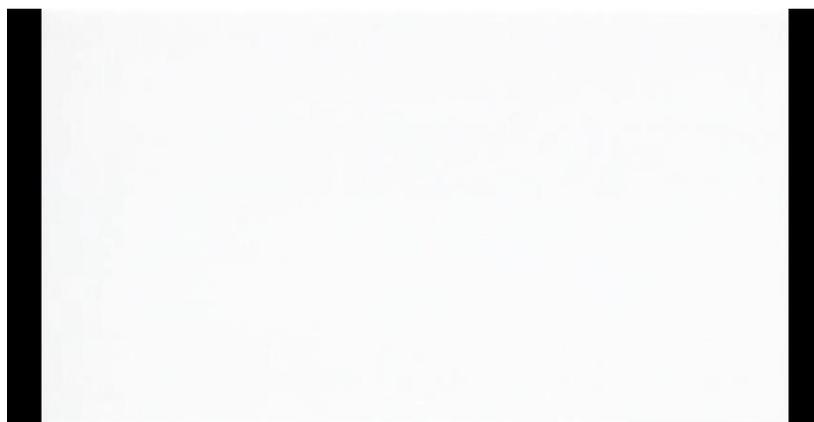


Recorte 27. Fotogramas 108 (01:30:37) - 109 (01:34:08) - 110 (01:34:21) - 111 (01:34:41) - 112 (01:35:01) - 113 (01:35:06) - 114 (01:35:08) - 115 (01:35:10).

Na medida em que deixam o sertão e, conseqüentemente, posicionam-se em um processo de identificação com sentidos outros, o percurso de existência de cada um começa a se reconfigurar relativamente a outras espacialidades ainda imprecisas, indefinidas. E a

espessura material do possível toma a materialidade fílmica: a luz “cega” o fotograma (cf. fotogramas 113, 114, 115, recorte 27), o silêncio invade novamente a tela – pura dispersão de sentidos em relação à qual o imaginário e o simbólico começam a operar... *o que será daqueles sujeitos? Que itinerário se desdobrará para cada um? Que sentidos farão a existência de cada um se materializar fora daquele buraco, daquela espacialidade? Que espacialidade será construída, significada para suportar a existência de ambos a partir daquele instante?*

O silêncio, o possível se faz historicamente presente, sendo representado pelo fotograma luminoso, de cor brilhante, que cega e segue, tornando visível uma abertura na fresta histórica a partir da qual outras relações poderão ser constituídas entre os sujeitos – Ranulpho e Johann – e as espacialidades que lhes *servirão* enquanto morada, ainda que provisória. Com efeito, o fim do filme reencontra seu início: o possível a partir do qual histórias de sujeitos podem se (re)escrever... em tela, em versos e versões, em canções e cenas etc.



Recorte 28. Fotograma 001 (00:01:21).

(Re)escrevem-se, assim, inúmeros ciclos históricos de possíveis existências para os sujeitos, na medida em que estes recortam e interpretam, via interpelação-identificação, espacialidades específicas capazes de lhes suportarem e reportarem a

existência. Dessa maneira, podemos afirmar que o último fotograma (115) do recorte 27 é aquele que se formula encerrando o longa-metragem: paráfrase do fotograma 001 (00:01:21), que formula o instante inicial do filme, conforme recorte 28. Este fotograma (001) reescreve-se, por paráfrase, ao longo do filme, em montagens específicas, sendo assim preenchido materialmente a partir de diferentes caracteres significantes (linhas, formas, figuras, cores, pigmentos, traços, perspectiva etc.). É dessa maneira que algo do processo histórico, ou seja, efeitos de sentidos que constituem e tornam legível e visível o itinerário dos sujeitos Ranulpho e Johann vão se desdobrando em tela.

Noutras palavras, algo do processo histórico – da memória – que sustenta tal itinerário vai sendo atualizado via gesto(s) de interpretação empreendido(s) por eles, pelo diretor e pelo espectador, em um trabalho de contenção do possível, do silêncio, da polissemia. Um objeto simbólico opera esta contenção, mas incapaz, contudo, de estancar o fluxo do possível que corre em todas as direções (ORLANDI, 2007b).

Observar o fotograma 001, projetado em tela como primeiro fotograma de *Cinema, aspirinas e urubus*, coloca-nos diante da presença de um branco profundo, que lemos como metáfora formulada por determinado efeito-câmera que conseguisse produzir um poderoso o suficiente para registrar a presença e o fluxo do possível quando há ausência de qualquer forma de linguagem. Situação apenas hipotética.

Porém, enquanto metáfora da eminência do devir, o fotograma 001 formula certa abertura em relação ao trabalho simultâneo do simbólico e do político, por onde entra a ideologia: logo em sequência, o espectador verá em tela a conformação de determinada espacialidade ao passo que o caminhão negro guiado por Johann e o cenário sertanejo vão substituindo o insuportável branco em tela. Branco preenche de sentidos, espaço de demanda por diferença: gesto de interpretação.

Aos poucos, portanto, os fotogramas que sucedem o fotograma inicial vão ganhando traços, a lente da câmera começa a enquadrar formas, a paisagem vai se configurando; isso a partir do ângulo que se define por meio do olhar do personagem. É o olhar do sujeito – ora inacessível, ora parcialmente acessível ao espectador – que ali vai con-formando o gesto responsável por recortar o que mostra o efeito-câmera produzido pelo jogo de objetivas: o seu olhar, o seu corpo atado aos diferentes corpos-sentidos.

Com efeito, é a interpretação a força material que põe em funcionamento a relação histórica constitutiva entre sujeito(s) e espacialidade(s) – trata-se da injunção histórica e social que se coloca para o sujeito, aquela que marca a existência do sujeito sujeita à tal demanda de/por sentido(s). A interpretação é a força material motriz capaz de garantir ao sujeito uma existência singular no espaço social material que se coloca para ele como demanda de sentido, demanda de existência. Ao interpretar o movimento do sujeito pelo possível dos sentidos se con-forma nos limites imaginários da(s) realidade(s).

Dessa maneira, a interpretação pode ser vista como a força material motriz do(s) ciclo(s) histórico(s) que colocam em relação constitutiva e simultânea a corporalidade dos sujeitos, a corporalidade dos sentidos e a corporalidade dos espaços. Portanto, essas corporalidades só podem existir numa relação indissociável.

Para esclarecer a referência que fazemos à força material da interpretação, recorreremos mais uma vez a Henry (2003), a partir da afirmação de que a questão do sentido é uma questão aberta. Recorreremos também à explicação de Orlandi (2012b): “a sociedade não é inerte e o sentido não é exato. O sujeito não é exato. Constituídos pela metáfora, sujeitos e sentidos, não coincidem em si, não coincidem entre si, se movem, se deslocam, fogem” (p. 27). Em face de tal inexatidão, incompletude, falta, coloca-se para o sujeito a interpretação enquanto injunção. “A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação”, assevera Orlandi (2007c, p. 9). Para esta autora, a interpretação é o real que o analista e a análise de discurso trabalham (cf. ORLANDI, 2013a).

Dessa maneira, a força material dos gestos de interpretação reside no fato de que estes “intervêm no real dos sentidos, enquanto atos simbólicos com sua materialidade” (*ibidem*), pois a materialidade de tais gestos está diretamente relacionada à historicidade, à memória (cf. ORLANDI, *ibidem*). Concluímos, com a autora, que, em face da abertura do simbólico, da incompletude da linguagem, da inexatidão do sentido, “a interpretação é aberta e a significação sempre incompleta em seus processos de apreensão” (*ibidem*).

Partimos desse fundamento para afirmar, em relação à *Cinema, aspirinas e urubus*, que a materialidade fílmica do longa dispõe em cena um gesto de interpretação que atualiza ciclos históricos – redes históricas – de sentido. Ao ganhar existência, ao longo de

seu movimento quadro-a-quadro, do instante 00:00:00 ao instante final, o filme torna material e existente um dizer histórico sobre a espacialidade sertaneja, assim como também sobre a espacialidade brasileira e sobre espacialidades outras, alhures, ali reportadas enquanto exterioridade constitutiva da conformação do “um” sentido, do sentido enquanto evidência. Essas espacialidades, enquanto discursividades postas em relação pela narratividade fílmica, constituem-se enquanto formação histórica, política, social e simbólica, ou seja, construídas pelo modo como foram e são historicamente significadas, silenciadas, enfim, recortadas linguagemira-discursivamente.

Dizer “linguagemira-discursivamente” significa insistir no caráter histórico dessa construção e no âmbito social em que ocorre; significa insistir no fundamento de que tal construção jamais pode ocorrer fora da relação indissociável entre sujeito(s), linguagem e história – relação de entremeio que possibilita os diferentes contornos que constituem ao mesmo tempo o que se passa a conhecer e nomear, a cada temporalidade, como social/sociedade, espaço/espacialidade, e realidade, no singular e no plural.

Serra da Boa Esperança cantando o(s) sertão(ões)

Ao atualizar ciclos históricos específicos, o filme materializa certa(s) espacialidade(s) específica(s) que deve(m) corresponder ao cenário de uma história (enredo) que será revelada, contada e mostrada. Uma das maneiras, além daquelas aqui já analisadas, desse funcionamento se materializar está no modo como, logo nos instantes iniciais do filme, a canção “Serra da Boa Esperança” passa a integrar a materialidade de *Cinema, aspirinas e urubus*, colocando em relação, no que concerne à espacialidade que ali começa a se conformar, a série parafrástica *(não-)serra – (não-)terra – (não-)território – (não-)espaço – (não-)esperança*.

Como veremos, esta série atualiza – e silencia – ciclos históricos determinantes do que há e haverá, na espacialidade ali iminente, de caracterizações que a significarão relativamente a uma ordem de sentidos que será/deverá ser reconhecida, quadro-a-quadro,

como pertencente à ordem sertaneja e/ou brasileira, em suas formas e nuances heterogêneas, desiguais, divergentes e plurais.

A canção “Serra da Boa Esperança” compõe a materialidade fílmica integrando-a logo no início, sendo reproduzida parcialmente, ao longo da sequência 00:01:21–00:02:37, durante a qual parte dos créditos e planos cênicos iniciais do filme são mostrados, rivalizando, ao mesmo tempo, com o barulho do caminhão pilotado por Johann, o que anuncia a chegada dele no então suposto sertão paraibano de 1942. A canção é também reproduzida totalmente no fim do filme, ao longo da sequência 01:35:22–01:38:47, sendo ali ouvida à medida que o espectador acompanha a suposta despedida de Ranulpho do sertão. A propósito, é Ranulpho quem dirige o caminhão na cena final do filme, o que sinaliza para ele o início da jornada em direção ao Rio de Janeiro, logo, em direção ao que ele supõe ser o lugar ideal de seu destino ideal. A canção permanece audível enquanto os créditos finais do filme tomam a tela, em sequência.

“Serra da Boa Esperança” foi composta pelo carioca Lamartine Babo (1904-1963) em 1936, durante visita que o compositor fez à cidade mineira de Dores da Boa Esperança¹⁰³. A canção tornou-se, em 1937, um de seus maiores sucessos ao ser interpretada pelo cantor carioca Francisco Alves (1898-1952). Reproduzimos, no recorte 29, a letra da canção. Quando composta, a canção aludia à situação específica, sendo contemporânea à época retratada no filme – fim da década de 1930 e início da década de 1940. Aludia, portanto, assim como o exercício de sua leitura hoje alude também, a um processo histórico, a relações de sentidos que atribuíram a tal situação o estatuto de existente.

¹⁰³ A reportagem publicada em 1980 no jornal O Globo, escrita por José Guilherme Araújo e intitulada “A calma cidade que inspirou Lamartine Babo”, faz referência à possível colaboração do dentista e músico Carlos Alves Netto com a autoria da letra da canção. Segundo ali se lê, Netto era morador de Dores da Boa Esperança (como era nomeada a cidade) na época em que Lamartine lá esteve pela primeira vez, em 1936, para prestigiar a estreia da orquestra Bando dos Tangarás, da qual Netto era cofundador e maestro, e para se encontrar com uma suposta moça da cidade, Nair Pimenta de Oliveira, com quem Lamartine se correspondia. Ao chegar na cidade, é revelado a Lamartine que “Nair” era pseudônimo usado por Netto para tentar conseguir que Lamartine lhe enviasse uma foto autografada para figurar entre as demais que compunham a coleção de fotos autografadas de artistas mantida por Netto (cf. **O Globo** [Acervo Digital; Matutina, Turismo e Automóveis], 4 de agosto de 1983, p. 36).

É também o processo histórico da significação – de constituição, formulação e circulação de sentidos¹⁰⁴ – que permite, a nosso ver, a inclusão da canção no filme, isto é, *faz* a série parafrástica supracitada *fazer sentido*. Ou seja, a alusão histórica que a canção produz é atualizada e deslocada para a situação fundadora do filme enquanto objeto simbólico, o que dá certa visibilidade à situação que se desdobra em cena, significando o que a constitui enquanto tal, sucessiva e relativamente às demais cenas que não cessarão de se sobrepor até o fim da sequência fílmica.

01	Serra da Boa Esperança, esperança que encerra
02	No coração do Brasil um punhado de terra
03	No coração de quem vai, no coração de quem vem
04	Serra da Boa Esperança meu último bem
05	Parto levando saudades, saudades deixando
06	Murchas caídas na serra lá perto de Deus
07	Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora
08	Deixo a luz do olhar no teu luar
09	Adeus
10	Levo na minha cantiga a imagem da serra
11	Sei que Jesus não castiga o poeta que erra
12	Nós os poetas erramos, porque rimamos também
13	Os nossos olhos nos olhos de alguém que não vem
14	Serra da Boa Esperança não tenhas receio
15	Hei de guardar tua imagem com a graça de Deus
16	Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora
17	Deixo a luz do olhar no teu luar
18	Adeus

Recorte 29¹⁰⁵.

Com efeito, o funcionamento discursivo da série parafrástica (*não*-)serra – (*não*-)terra – (*não*-)território – (*não*-)espaço – (*não*-)esperança historiciza relações de sentido que colocam em paralelo a serra (paraibana, sertaneja) que os fotogramas registram

¹⁰⁴ Cf. Orlandi (2001b).

¹⁰⁵ O áudio da canção está disponível no endereço <https://drive.google.com/folderview?id=0Bwd6coGv-WxISIJGX0szUGFuLUE&usp=sharing>.

e projetam e a *Serra da Boa Esperança*, formação topográfica mineira reformulada sob a forma de poesia e canção. Dessa maneira, é discursivamente, ou seja, como efeito de processos discursivos, que a serra em cena (topográfica e plasticamente fotografada e impressa na película fílmica) passa a ser interpretada como a Serra da Boa Esperança que a trilha sonora atualiza ao integrar o filme. A serra nordestina paraibana sertaneja passa a ser cantada como **Serra da Boa Esperança: serra – esperança** (cf. linha 01: “**Serra da Boa Esperança, esperança que encerra**”).

Terra, território, territorialidade – espacialidade – em que se produz(iu)(irá), em que há, haverá ou houve esperança (ou não!). Atualiza-se, ao mesmo tempo, a polissemia do verbo “encerrar” (linha 01), o que permite interpretar polissemicamente a serra enquanto um lugar a partir do qual determinada circunstância se configura, espacialidade a partir da qual o sujeito que ali se constitui projeta – guarda-recolhe-inclui-cessa-limita-suspende – esperança, e também a falta dela.

Serra-terra, espaço, enquanto lugar de partidas e chegadas, de produção de saudades (cf. linhas 03 – “vai” / “vem” – e 05 – “levando saudades” / “saudades deixando”). Essa interpretação funciona também significando algo da própria espacialidade brasileira: o Brasil – tomado metonimicamente pelo sertão mostrado no filme, ou pela região que encerra seu cerne (“no coração do Brasil”, linha 02) – enquanto lugar que propicia o movimento – o vai e vem – dos sujeitos, que buscam e encontram – ou não – esperanças, saudades em suas muitas e diversas paragens, sendo estas convergentes ou divergentes em relação à espacialidade recortada pela serra retratada no filme.

A espacialidade brasileira é significada, a partir desse lugar material de interpretação, como um lugar de muitos “punhados de terra” (cf. linha 02), distintas espacialidades, diferentes lugares de constituição histórica de sujeitos e, portanto, de histórias. Ao final de *Cinema, aspirinas e urubus*, notamos que, tanto para Ranulpho quanto para Johann, o sertão vai se configurando como lugar de encontro, assim como também o lugar do adeus, o que é prenunciado na canção (cf. linhas 07, 09, 16 e 18).

Além disso, ao longo do filme há um funcionamento discursivo que se encarrega de redividir – quase polarizar – a espacialidade brasileira ali referida. Isto ocorre pelo modo como o mecanismo de formulação parafrástico atualiza certas regiões do

interdiscurso, para a construção do (des)limite do sertão ali mostrado em relação à espacialidade brasileira mais ampla.

No movimento quadro-a-quadro do filme, que constitui as cenas e vai enquadrando em tela a materialidade linguística dos diálogos encenados sobretudo entre Johann e Ranulpho, a espacialidade brasileira é referida e recortada de diferentes modos. Formam-se as seis séries parafrástica, dispostas adiante, a partir da relação que se estabelece entre designações referentes a distintos espaços – geográficos, políticos e simbólicos – que conformariam a territorialidade brasileira: cidades, estados, outros países e/ou continentes, regiões topográficas, “porções de terra” etc. Essas séries, portanto, recortam a territorialidade brasileira pelo efeito metonímico produzido a partir do modo como o Brasil pode ser lido – (re)dividido – nas paráfrases que elas abrangem.

Série nº. 1:
(S1)

Brasil –
Bonança – Triunfo – Paraíba –
Recife –Pernambuco –
Fortaleza –
Sergipe –
Amazônia –
Sertão –
(Serra da) Boa Esperança –
Capital –

Série nº. 2:
(S2)

Brasil –
Rio de Janeiro –
São Paulo –

Série nº. 3:
(S3)

Brasil –
Alemanha –
América (sem o Alasca) –

Série nº. 4:
(S4)

Brasil –	nordestino –
	cangaceiro –
	estrangeiro –
	povinho –
	povo –
	o senhor (você) –
	pessoas –
	gente –

Série nº. 5:
(S5)

Brasil –	lá –
	(d) aqui –
	buraco –
	(um) lugar –

Série nº. 6:

Brasil –	seco –	seca –	quentura –
	pobre –	miserável –	
	bombas x urubus –		

Veremos, mais adiante, como essas séries se formam na relação entre formulações linguísticas que compõem a materialidade fílmica, produzindo efeitos a partir do modo como funcionam na transversalidade, ou seja, reportando-se umas às outras de forma mais ou menos fluida. A figura 4, a seguir, mostra uma maneira alternativa de representar a transversalidade nas relações entre as séries S1-S6 forjadas acima. Nos quadros subsequentes, mostramos e analisamos os recortes a partir dos quais as paráfrases em cada série S1-S6 se sustentam.

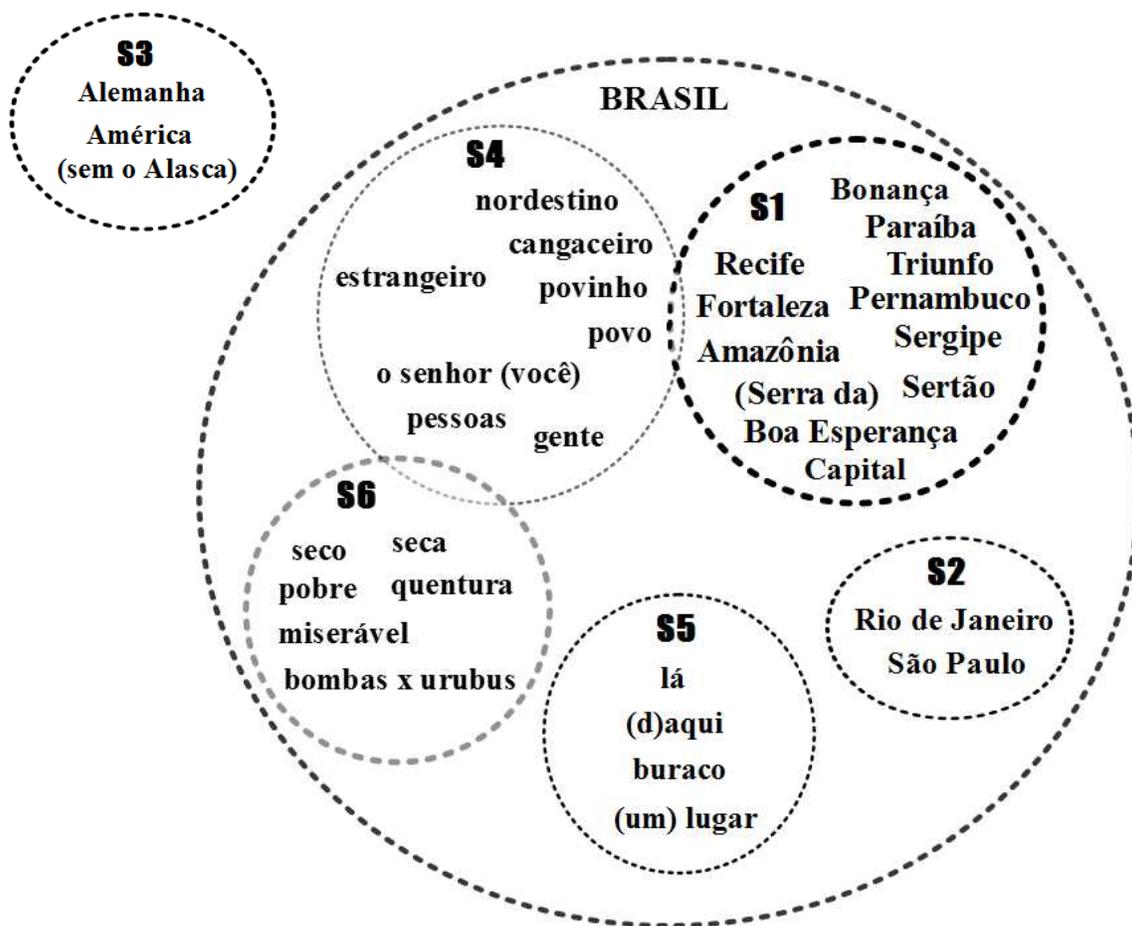


Figura 4. Composição esquemática das séries parafrásticas – formuladas linguisticamente – em relação, funcionando em *Cinema, aspirinas e urubus*. Os pontilhados significam que essas séries funcionam na transversalidade, ou seja, podem se interpenetrar.

Quadro 1. Recortes parafrásticos que compõem a Série n.º. 1 (S1).

	Localidade Espacialidade	Recortes na materialidade linguística de <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>
Brasil	Bonança	(a partir do instante 00:46:34, fala de Ranulpho:) Ainda mais pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama, com a licença da palavra, Bonança . <i>Umas cinco casas, uma cruz no meio... uma viva alma... um sol de lascar.</i>
	Paraíba	(a partir do instante 00:47:51, fala de Ranulpho:) Juntava o povinho todo assim e ficava falando: “Fala aí de novo, rapaz!” “Mais um paraíba .”, “É verdade que você bota peixeira debaixo das calças que nem cangaceiro?” (a partir do instante 00:55:50, pronunciamento no rádio do caminhão de Johann:) Notícias da Paraíba . Outra pirataria nazista! Foi preso nesta manhã no Paraíba um Alemão que supostamente enviava mensagens de localização de navios na costa

		<p>brasileira. [...]</p> <p>(o recorte abaixo não constitui a materialidade linguística do filme) “Cinema, aspirinas e urubus” [...] longa-metragem de estreia do diretor Marcelo Gomes. [...] <i>o filme foi rodado nas cidades de Patos, Picote, Pocinhos e Cabaceiras, todas localizadas no sertão da Paraíba</i>.¹⁰⁶</p>
	Recife	<p>(a partir do instante 00:23:49, anúncio no rádio do caminhão de Johann:) Agora serão dois cargueiros saindo do porto do Recife nas quartas e sextas, e de Fortaleza nas quintas e sábados.</p> <p>(a partir de 00:25:04, diálogo com um morador anônimo (MA), durante almoço em um “restaurante improvisado” que Ranulpho (R) e Johann (J) encontram no percurso:)</p> <p>(R:) — O moço já foi? (MA:) — Não, eu sou do Recife. Nós nunca fomos pra <i>Amazônia</i>, não. — Gosta do Recife ou de <i>São Paulo</i>? (R:) — Eu gosto do <i>Rio de Janeiro</i>. (MA:) — Do <i>Rio</i>, né? (R:) — É pra <i>lá</i> que eu vou, moço.</p> <p>(a partir do instante 00:32:53. Johann, acompanhado de Ranulpho, dá carona a uma moça (M):) (M:) — Eu vou pra casa da minha irmã, que mora em Recife. [...] (R:) — Bom, em Recife, <i>é uma vida melhor que aqui</i>, né?</p>
	Pernambuco	<p>(a partir do instante 00:40:33, anúncio no rádio do caminhão de Johann:) Os primeiros sobreviventes dos navios bombardeados covardemente pelos submarinos nazistas chegaram ao litoral de Pernambuco.</p>
	Fortaleza	<p>(a partir do instante 01:29:26, em que Ranulpho e Johann se encontram na estação para que Johann pegue o trem, dando início a sua viagem-fuga em direção à Amazônia Brasileira:) (Fala do oficial encarregado do trem:) Vocês vão até Fortaleza de trem. E de lá tomam o navio até a Amazônia. Só entra no trem quando eu mandar. E, lá em Fortaleza, só sai quando eu mandar, e ensinar o caminho até o vapor.</p> <p>(a partir do instante 00:23:49, anúncio no rádio do caminhão de Johann:) Agora serão dois cargueiros saindo do porto do Recife nas quartas e sextas, e de Fortaleza nas quintas e sábados.</p>
	Sergipe	<p>(a partir do instante 00:40:28, anúncio no rádio do caminhão de Johann:) BRA-8 anuncia mais outra edição extraordinária. Os primeiros sobreviventes dos navios bombardeados covardemente pelos submarinos nazistas chegaram ao litoral de Pernambuco. O barco estava bem próximo da costa de Sergipe e com a bandeira brasileira. [R: — Vixe! Sergipe <i>é aqui perto</i>.] E as reações aos ataques já começam em todo o Brasil.</p>
	Triunfo	<p>(a partir do instante 00:09:38, em que Johann se depara com um morador local (M), que se encontra à pé na estrada de terra:) (J:) — Triunfo? Sabe... Esta é a estrada para Triunfo? (M:) — Não sei.</p>

¹⁰⁶ Recorte extraído da versão *on-line* do Jornal **O Mossoroense**, disponível em http://www2.uol.com.br/omossoroense/240509/conteudo/universo_dia2.htm. Acesso em nov. de 2013.

	<p>(J:) — Nunca ouviu falar? Triunfo? Não?</p> <p>(M:) — Nunca ouvi falar, não.</p> <p>(a partir do instante 00:54:10, fala de Johann:)</p> <p>(J:) — Sabe o que eu vou fazer quando chegarmos em Triunfo? [...] Eu vou comemorar a vida. Você é meu convidado.</p> <p>(a partir do instante 00:57:57, em que Johann e Ranulpho estão em Triunfo, tendo já exibido um dos filmes que anunciam a aspirina. São abordados por um morador da cidade (M), espécie de “líder político” da cidade:)</p> <p>(a partir do instante 01:03:24:) — Meus prezados, Triunfo vai ser a capital de todo o <i>sertão</i>.</p> <p>(M:) — Aspirina e cinema na minha Triunfo. Quanta honra. Pela primeira vez É, porque Triunfo é muito longe do Rio. O Brasil é um continente! Isso aqui é maior do que a América. Sem o Alasca, é claro.</p>
<p>Amazônia</p>	<p>(a partir do instante 00:23:42, anúncio no rádio:)</p> <p>Os horários de partida dos navios do governo para a Amazônia foram mudados. [...] Os interessados podem se inscrever nas prefeituras. Avante, soldados da borracha! E o Brasil sempre em marcha!</p> <p>(No restaurante, a partir do instante 00:24:16:)</p> <p>(J:) — Mas como assim?</p> <p>(R:) — O governo pega os retirantes, os miseráveis, e manda tudo pra Amazônia. Chega lá, você tem que ficar trabalhando no seringal, fazendo borracha pra americano usar na guerra.</p> <p>(J:) — E quem paga essa passagem?</p> <p>(R:) — O governo. Tu nunca viu, não? Os trens empesteados de gente. Pra Amazônia, é de graça.</p> <p>(J:) — E você nunca pensou em ir?</p> <p>(R:) — <i>Deus é mais! E eu lá gosto de Amazônia?</i> [...] <i>Não é caso nem de se pensar!</i></p> <p>(a partir do instante 01:24:14:)</p> <p>(J:) — Tomei uma decisão.</p> <p>(R:) — Vai pra guerra?</p> <p>(J:) — Vou, não. [...] Amanhã, vou pra Amazônia.</p> <p>(a partir do instante 01:28:35:)</p> <p>(R:) — Eu sei. Agora, tenho que lhe dizer uma coisa: eu vou ficar até o trem chegar. Depois, eu tô indo embora.</p> <p>(J:) — Como isso? Desistiu?</p> <p>(R:) — Desisti, não. Eu vou enfrentar. Vou fazer o que tu vai fazer lá na Amazônia. Vou fazer meu destino.</p> <p>(J:) — E por que não pode ser lá?</p> <p>(R:) — <i>O meu destino é outro</i>. Agora, pra tu, é melhor ficar lá mesmo, e só sair quando a guerra acabar.</p> <p>(a partir do instante 01:29:26:)</p> <p>Vocês vão até Fortaleza de trem. E de lá tomam o navio até a Amazônia. Só entra no trem quando eu mandar. E, lá em Fortaleza, só sai quando eu mandar [...].</p>

	sertão	<p>(a partir de 01:21:01:) Olha lá, rapaz. Aquele galego que eu conheci <i>lá</i> no sertão. É ele. É ele que acha tudo interessante, tudo interessante. Chega a ser um cabra cabuloso.</p> <p>(a partir do instante 01:03:24:) — Meus prezados, <i>Triunfo</i> vai ser a capital de todo o sertão.</p> <p>(o recorte abaixo não constitui a materialidade linguística do filme, cf. nota 104) “Cinema, aspirinas e urubus” [...] longa-metragem de estreia do diretor Marcelo Gomes. [...] o filme foi rodado nas cidades de Patos, Picote, Pocinhos e Cabaceiras, todas localizadas no sertão da Paraíba.”</p>
	(Serra da) Boa Esperança	<p>(canção de Lamartine Babo:) Serra da Boa Esperança, esperança que encerra <i>No coração do Brasil um punhado de terra</i> No coração de quem vai, no coração de quem vem Serra da Boa Esperança meu último bem Parto levando saudades, saudades deixando Murchas caídas na serra lá perto de Deus Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora [...] <i>Levo na minha cantiga a imagem da serra</i> [...] Serra da Boa Esperança não tenhas receio Hei de guardar tua imagem com a graça de Deus Oh minha serra eis a hora do adeus vou me embora [...]</p>
	Capital	<p>(a partir do instante 00:46:34, fala de Ranulpho:) Ainda mais pelo nome da cidade que eu nasci. Se chama, com a licença da palavra, <i>Bonança</i>. Umas cinco casas, uma cruz no meio... uma viva alma... um sol de lascar. Um dia, eu olhei pro lado, olhei pro outro, e disse: “É hoje”. Arribei. [...] Penei, penei, mas cheguei <i>lá</i>... na capital. Quando a fome começou a bater, eu voltei. Fiquei com medo de morrer de fome.</p> <p>(a partir do instante 01:18:09, em alusão ao relato anterior:) (J:) — Por que você não me contou que você já conhecia a capital? (R:) — Você não tava dormindo, rapaz? [...] Era mentira. [...] Nunca viajei pra <i>lugar</i> nenhum, não. Eu inventei tudo aquilo. Nunca tive a sorte de sair por aí, como uns e outros. Eu tava falando do que acontece com o povo que sai <i>daqui</i> e vai pra <i>lá</i>.</p>

Ao propormos essa primeira série, enquanto recorte e lugar de observação de relações de efeitos de sentido, podemos identificar referência a certa espacialidade brasileira que enquadra diferentes porções do espaço, sendo que uma das evidências aí trabalhadas é a da dimensão continental do território brasileiro: *o Brasil é um continente [...] maior do que a América, sem o Alasca*. Este processo se dá por meio da alusão a diferentes espacialidades, caracterizadas socialmente como pertencentes a diferentes categorias políticas utilizadas como base de divisão do território nacional. São cidades –

Bonança, Recife, Triunfo, Boa Esperança, (a cidade) capital; Estados – Paraíba, Pernambuco, Fortaleza, Sergipe; e regiões topográficas específicas – Amazônia, sertão, serra.

Em maioria, essas espacialidades estão localizadas na macrorregião designada, no Brasil, de Nordeste; todas concorrem para reforçar um dos polos que parametrizam, no filme, a redivisão do território brasileiro, e que será mostrado, associado, durante a maior parte do longa-metragem, como sendo o sertão, mais precisamente uma região de sertão localizada em chão nordestino. Um sertão que se quer, via gesto de interpretação, necessariamente reconhecido como lugar de pobreza, miséria, seca, lugar em que falta esperança – ao contrário do que canta a canção de Lamartine Babo, logo no início do filme.

Pela série nº. 1, os polos são definidos pelo sertão (nordestino) – o *aqui* – relativamente à Amazônia ou à Capital (que pode ser Recife (Pernambuco) ou João Pessoa (Paraíba)) – o *lá*. No entanto, para Ranulpho, o que se define como “lá”, a partir desse recorte, mostra-se ainda insuficiente como lugar de seu destino, em oposição à miséria, que é a única coisa que ele reconhece do lado de cá da serra, isto é, lugar onde não há, para ele, esperança(s), bonança. “Bonança”, a propósito, na posição de Ranulpho, é evidência de lugar sem futuro: “umas cinco casas, uma cruz no meio... uma viva alma... um sol de lascar”; e opõe-se à capital, Recife, por exemplo, onde é possível encontrar “uma vida melhor que aqui [no sertão]”.

Quadro 2. Recortes parafrásticos que compõem a Série nº. 2 (S2).

	Localidade Espacialidade	Recortes na materialidade linguística de <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>
Brasil	Rio de Janeiro	(a partir do instante 00:10:57:) (R:) — O moço vem de onde, hein? (J:) — Sou da Alemanha. (R:) — Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem, de onde o moço veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu? (J:) — Comecei no Rio de Janeiro . (R:) — <i>Eu vou pra onde o moço veio. [...] Tentar a vida. Cansei. Cansei [...] desse lugar aqui, esse buraco.</i>
	São Paulo	(a partir do instante 00:18:04, anúncio em filme-propaganda da aspirina:) A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos do forasteiro ainda pouco

		<p>informado como <i>produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas. Nela, se encontram, à primeira vista, os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia e de habilitação que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizadora.</i></p> <p>(a partir do instante 01:09:16, anúncio no rádio:) O governo brasileiro decidiu declarar guerra à Alemanha e seus aliados. Nesse processo a Cia. Aspirina fica, a partir de agora, sob intervenção federal. Seus principais diretores e gerentes, presos e levados para campos de concentração no interior de São Paulo. Senhor Johann Rohenfelsdt deve voltar à capital e partir imediatamente para seu país de origem, a Alemanha, ou se dirigir a algum campo de concentração a ser determinado.</p>
--	--	---

Outro polo delimitado na redivisão da espacialidade brasileira é determinado, por meio da série nº. 2, pelo binômio Rio de Janeiro-São Paulo. Um lado de lá que é significado como autêntico lugar de desejo – destino – para o não-civilizado, provavelmente todos aqueles sujeitos que não se encontrariam dentro dessa espacialidade. São Paulo, mais especificamente, é descrita como a cidade modelo de civilização, virtuosidade e progresso.

Ranulpho, por sua vez, ao eleger o Rio como o lugar que lhe possibilitará “uma vida” (o que nos faz compreender que até aquele momento ele não reconhecia sua experiência no mundo como tal, pelo menos não ali no sertão, no “buraco”), jamais justifica tal escolha. Sua decisão parece se basear pura e simplesmente na relação imaginária (e romântica), que, de sua posição discursiva, o Rio de Janeiro é sinônimo evidente de cidade ideal, lugar onde poderá conseguir, assim imagina, um emprego que dê orgulho a sua mãe e cause inveja aos conterrâneos de Bonança.

Quadro 3. Recortes parafrásticos que compõem a Série nº. 3 (S3).

	Localidade Espacialidade	Recortes na materialidade linguística de <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>
Brasil	Alemanha	<p>(a partir do instante 00:10:57:) (R:) — O moço vem de onde, hein? (J:) — Sou da Alemanha. (R:) — Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem, de onde o moço veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu?</p>

		<p>(a partir do instante 00:45:24, fala de Johann:) Arranjei um emprego de garçom num navio, pra viajar. Depois de viajar muito, cheguei no Brasil. Gostei. Fiquei. Procurei um emprego pra ir embora da Alemanha e não lutar nessa guerra. Fugi dessa guerra com medo de morrer, e olha agora!</p> <p>(a partir do instante 01:08:25, diálogo entre Johann e um funcionário (F) do então Correios e Telégrafos (provavelmente em Triunfo):) (F:) — O senhor tem negócio com a Alemanha, né? (J:) — Sim, tenho.</p> <p>(a partir do instante 01:09:16, anuncio no rádio:) O governo brasileiro decidiu declarar guerra à Alemanha e seus aliados. Nesse processo a Cia. Aspirina fica, a partir de agora, sob intervenção federal. Seus principais diretores e gerentes, presos e levados para campos de concentração no interior de São Paulo. Senhor Johann Rohenfelsdt deve voltar à capital e partir imediatamente para seu país de origem, a Alemanha, ou se dirigir a algum campo de concentração a ser determinado.</p>
	América (sem o Alasca)	<p>(a partir do instante 00:57:57, em que Johann e Ranulpho estão em Triunfo, tendo já exibido um dos filmes que anunciam a aspirina. São abordados por um morador da cidade (M), espécie de “líder político” da cidade:) (M:) — Aspirina e cinema na minha Triunfo. Quanta honra. Pela primeira vez. É, porque Triunfo é muito longe do Rio. <i>O Brasil é um continente! Isso aqui é maior do que a América. Sem o Alasca, é claro.</i></p>

Esta terceira série, coloca em cena espacialidades estrangeiras que atestam o enquadramento da existência da espacialidade brasileira em um cenário mais amplo e complexo, estabelecendo seus limites relativamente à Alemanha, do outro lado do Atlântico, e ao continente Americano. Atesta, ao mesmo tempo, a complexidade e extensão territorial brasileira, o que sugere que esta possa abrigar um sem número – “esse Brasil parece que não acaba nunca” (00:11:32) – de espacialidades distintas e mais ou menos distantes entre si. Todavia, relativamente às demais séries, essa extensão do território é reorganizada em alguns poucos polos como estamos vendo, sobretudo no polo Nordeste (sertão) – Sudeste (caracterizado por franca expansão, à época, da urbanicidade).

Quadro 4. Recortes parafrásticos que compõem a Série nº. 4 (S4).

	Localidade Espacialidade	Recortes na materialidade linguística de <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>
Brasil	nordestino	<p>(a partir do instante 00:47:43, fala de Ranulpho:) Também, lá [na capital] é assim: nordestino só serve de mangação. Juntava o <i>povinho</i> todo assim e ficava falando: “Fala aí de novo, rapaz!” “Mais um</p>

cangaceiro	<i>paraíba.</i> ” “É verdade que você bota peixeira debaixo das calças que nem cangaceiro ?”
estrangeiro	(a partir do instante 01:03:57, em Triunfo, fala de Ranulpho:) Tá todo mundo admirado com o moço! Parece até que ninguém nunca viu um estrangeiro antes. Eh, <i>povinho</i> besta!
	(a partir do instante 00:17:26, fala de Ranulpho:) Viu? Povo é <i>cismado, pirangueiro, mesquinho, do tempo do ronco</i> . Como é que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo, com esse povo atrasado ?
	(a partir do instante 00:29:44:) (R:) — Se o moço parar na estrada pra toda essa corriola que pede condução a gente vai chegar no Rio de Janeiro no ano que vem. (J:) — Mas o senhor não pediu uma condução também? (R:) — Mas esse povo só faz <i>sujar seu carro</i> . (J:) — “Esse povo ” que o senhor está falando... o senhor também faz parte dele, não é? (R:) — Mais ou menos. (J:) — Como “mais ou menos”?
povinho	(a partir do instante 00:36:37, diálogo entre Ranulpho, Johann e uma moça (M) que recebe carona:)
povo	(R:) — Gostou? (M:) — Gostei.
o senhor	(R:) — A moça podia ser artista de cinema. (M:) — Não! Eu não.
(você)	(R:) — Não? Por que não, moça?
peessoas	(M:) — Porque eu quero ser feliz. Esse povo que aparece aí <i>nem tem cara de quem é feliz. Nem parece gente de verdade, de carne e osso. Nem tem linha da vida</i> .
gente	(a partir do instante 00:47:43, fala de Ranulpho:) Também, <i>lá</i> [na capital] é assim: nordestino só serve de mangação. Juntava o povinho todo assim e ficava falando: “Fala aí de novo, rapaz!”, “Mais um paraíba”.
	(a partir do instante 01:03:57, em Triunfo, fala de Ranulpho:) Tá todo mundo admirado com o moço! Parece até que ninguém nunca viu um estrangeiro antes. Eh, povinho besta!
	(a partir do instante 01:28:16, fala de Ranulpho:) Que situação desse povo ! <i>Perdeu tudo e ainda é obrigado a ir praquela fim de mundo</i> . Eu não quero <i>isso</i> pra mim, não, viu?
	(a partir do instante 01:29:42:) (R:) — O país tá cheio de filha-da-puta. Bota uma farda, e pronto. Sai gritando com todo mundo . [...] Isso é jeito de tratar gente ? Somente porque <i>é flagelado</i> . (J:) — Você tratava as peessoas às vezes assim no caminho. (R:) — Eu fiz o que fizeram comigo. [...] Agora, eu mudei. Posso não? (J:) — Pode.

As formulações destacadas na série nº. 4 tornam ainda mais visível o funcionamento discursivo que polariza a espacialidade brasileira em *Cinema, aspirinas e urubus*. De um lado, produzem o contraste entre o sertanejo, cangaceiro, sujeito habitante do sertão nordestino – que “só serve de mangação / bota peixeira debaixo das calças” – face ao estrangeiro e/ou forasteiro, seja Johann ou aqueles mostrados nas propagandas da aspirina, os quais, para a moradora que recebe carona, “nem têm cara de quem é feliz / nem parece gente de verdade, de carne e osso. Nem tem linha da vida”.

Por outro lado, entre essas formulações, identificamos o deslizamento de sentidos que o termo “povo” opera, na medida em que é retomado por Ranulpho em suas formulações. Inicialmente, “povo” refere um contingente de indivíduos qualificados como “atrasados”, com os quais e por esta razão, Ranulpho jamais se identifica; para ele, trata-se de “povinho besta”, “sujo”, “cismado, pirangueiro, mesquinho, do tempo do ronco”, sujeitos incapazes de vislumbrar a transposição da serra e almejar pertencer a outra espacialidade para ser alguém na vida.

À medida que a sequência fílmica progride, no entanto, “povo” é reescrito como “gente” (ora como *povo flagelado*), pessoas que merecem ser melhor tratadas: “— O país tá cheio de filha-da-puta. Bota uma farda, e pronto. Sai gritando com todo mundo. [...] Isso é jeito de tratar gente? Somente porque é flagelado”, indigna-se Ranulpho. Esse deslizamento de sentidos decorre da produção de um gesto de interpretação e parece coincidir com o fato de o próprio Ranulpho ter passado por um processo que o deslocou também em seu percurso – “eu mudei”, declara ele.

Muito embora, em função desse processo que produzira certa transformação em Ranulpho, ele tenha se tornado capaz de reconhecer-se “mais ou menos” (*cf.* quadro 5, a partir do instante 00:29:44) como pertencente *àquela gente*, ele continua afirmando que o modelo de vida que elas tomam como evidente não o é para ele, não é o que ele deseja: “que situação desse *povo*! Perdeu tudo e ainda é obrigado a ir praquele fim de mundo [Amazônia]. Eu não quero isso pra mim, não, viu?” Dessa maneira, podemos afirmar que as nuances relativas à significação do “povo” sertanejo, à medida que este termo desliza de paráfrase em paráfrase, reescrevem a polarização da espacialidade brasileira, entre sertão (Nordeste) e Rio de Janeiro (Sudeste).

Quadro 5. Recortes parafrásticos que compõem a Série nº. 5 (S5).

	Localidade Espacialidade	Recortes na materialidade linguística de <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>
Brasil	lá	<p>(a partir do instante 00:10:01, diálogo entre Johann e um transeunte local (T), na estrada de terra:)</p> <p>(T:) — Quentura, né?</p> <p>(J:) — Vai pra lá ou pra lá?</p> <p>(T:) — Eu vou ficar por <i>aqui</i> mesmo.</p> <p>(No restaurante, a partir do instante 00:24:16:)</p> <p>(J:) — Mas como assim?</p> <p>(R:) — O governo pega os retirantes, os miseráveis, e manda tudo pra <i>Amazônia</i>. Chega lá, você tem que ficar trabalhando no seringal, fazendo borracha pra americano usar na guerra.</p> <p>(a partir de 00:25:09:)</p> <p>(MA:) — Gosta do <i>Recife</i> ou de <i>São Paulo</i>?</p> <p>(R:) — Eu gosto do <i>Rio de Janeiro</i>.</p> <p>(MA:) — Do <i>Rio</i>, né?</p> <p>(R:) — É pra lá que eu vou, moço.</p> <p>(R:) — O moço já foi pra <i>Amazônia</i>?</p> <p>(MA:) — Não, nunca fui, não. Tenho dois primos que foram pra lá.</p> <p>(R:) — E aí?</p> <p>(MA:) — Convidaram pra eu ir lá, mas eu não quero ir, não. Porque lá é perigoso. Cheio de feras, né? Bicho feroz.</p> <p>[...]</p> <p>(R:) — A guerra mudou a vida do moço também?</p> <p>(J:) — Eu me saí de lá antes que tinha guerra.</p> <p>(MA:) — E correu logo do perigo, né? Saiu <i>de onde</i> tá o perigo, né?</p> <p>(J:) — Eu viajei, cheguei no <i>Brasil</i>. <i>Aqui</i>, nada de guerra.</p> <p>(R:) — No <i>Brasil</i>, nem guerra chega.</p> <p>(MA:) — Chega, não. Nosso <i>Brasil é bom demais</i>. <i>Calmo</i>.</p> <p>(00:47:24, fala de Ranulpho:) Penei, penei, mas cheguei lá... <i>na capital</i>.</p> <p>(a partir do instante 00:47:43, fala de Ranulpho:)</p> <p>Também, lá [na capital] é assim: <i>nordestino</i> só serve de mangação.</p> <p>(a partir do instante 01:18:09, em alusão ao relato anterior:)</p> <p>(J:) — Por que você não me contou que você já conhecia a <i>capital</i>?</p> <p>(R:) — Você não tava dormindo, rapaz? [...] Era mentira. [...] Nunca viajei pra lugar nenhum, não. Eu inventei tudo aquilo. Nunca tive a sorte de sair por aí, como uns e outros. Eu tava falando do que acontece com o povo que sai <i>daqui</i> e vai pra lá.</p> <p>(a partir do instante 01:28:35:)</p> <p>(R:) — Eu sei. Agora, tenho que lhe dizer uma coisa: eu vou ficar até o trem chegar. Depois, eu tô indo embora.</p> <p>(J:) — Como isso? Desistiu?</p> <p>(R:) — Desisti, não. Eu vou enfrentar. Vou fazer o que tu vai fazer lá na</p>

		<p><i>Amazônia</i>. Vou fazer meu destino.</p> <p>(J:) — E por que não pode ser lá?</p> <p>(R:) — <i>O meu destino é outro</i>. Agora, pra tu, é melhor ficar lá mesmo, e só sair quando a guerra acabar.</p>
	(d) aqui	<p>(a partir do instante 00:10:57:)</p> <p>(R:) — Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem, de onde o moço veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu?</p> <p>(J:) — Comecei no <i>Rio de Janeiro</i>.</p> <p>(R:) — Eu vou <i>pra onde</i> o moço veio. [...] Tentar a vida. Cansei. Cansei [...] desse lugar aqui, esse <i>buraco</i>.</p> <p>(a partir do instante 00:26:00:)</p> <p>(R:) — A guerra mudou a vida do moço também?</p> <p>(J:) — Eu me saí de <i>lá</i> antes que tinha guerra.</p> <p>(MA:) — E correu logo do perigo, né? Saiu <i>de onde</i> tá o perigo, né?</p> <p>(J:) — Eu viajei, cheguei no <i>Brasil</i>. Aqui, nada de guerra.</p> <p>(R:) — No <i>Brasil</i>, nem guerra chega.</p> <p>(MA:) — Chega, não. Nosso <i>Brasil é bom demais</i>. <i>Calmo</i>.</p> <p>(a partir do instante 00:29:21:)</p> <p>(R:) — Que é que o moço acha de interessante <i>num lugar</i> tão miserável como este?</p> <p>(J:) — Nunca estive <i>num lugar</i> assim.</p> <p>(R:) — Aqui é seco e pobre.</p> <p>(J:) — Mas, pelo menos, não caem <i>bombas</i> do céu.</p> <p>(a partir do instante 00:32:53. Johann, acompanhado de Ranulpho, dá carona a uma moça (M):)</p> <p>(M:) — Eu vou pra casa da minha irmã, que mora em <i>Recife</i>. [...]</p> <p>(R:) — Bom, em <i>Recife</i>, é uma vida melhor que aqui, né?</p> <p>(00:40:43, fala de Ranulpho:) — Vixe! <i>Sergipe é aqui perto</i>.</p> <p>(a partir do instante 00:56:11:)</p> <p>(R:) — Mas não se aperreie, não, que aqui o cabra tá seguro.</p> <p>(J:) — É.</p> <p>(R:) — Não tem bomba que chegue nesse fim de mundo.</p> <p>(J:) — Olha os urubus.</p> <p>(00:58:08:) — <i>O Brasil é um continente! Isso aqui é maior do que a América. Sem o Alasca, é claro</i>.</p> <p>(a partir do instante 01:18:09, em alusão ao relato anterior:)</p> <p>(J:) — Por que você não me contou que você já conhecia a <i>capital</i>?</p> <p>(R:) — Você não tava dormindo, rapaz? [...] Era mentira. [...] Nunca viajei pra <i>lugar</i> nenhum, não. Eu inventei tudo aquilo. Nunca tive a sorte de sair por aí, como uns e outros. Eu tava falando do que acontece com o povo que sai daqui e vai pra <i>lá</i>.</p>

		(a partir do instante 01:24:52:) (R:) — E o caminhão, hein? (J:) — Vamos deixar ele aqui , né? Não precisamos dele pra pegar um trem pra <i>Amazônia</i> .
	buraco	(a partir do instante 00:10:57:) (R:) — O moço vem de onde, hein? (J:) — Sou da <i>Alemanha</i> . (R:) — Não, homem. Perguntei de onde o moço começou essa viagem, de onde o moço veio com esse caminhão, não de onde o moço é, viu? (J:) — Comecei no <i>Rio de Janeiro</i> . (R:) — Eu vou <i>pra onde</i> o moço veio. [...] Tentar a vida. Cansei. Cansei [...] desse lugar <i>aqui</i> , esse buraco .
	(um) lugar	(a partir do instante 00:10:57:) (J:) — Comecei no <i>Rio de Janeiro</i> . (R:) — <i>Eu vou pra onde o moço veio</i> . [...] <i>Tentar a vida</i> . Cansei. Cansei [...] desse lugar aqui , esse <i>buraco</i> . O moço parece cansado, viu? (J:) — São 3 meses de viagem. E agora esse <i>Brasil</i> parece que não acaba nunca. (R:) — Lugar que não presta é assim . <i>Demora pra acabar</i> . (a partir do instante 00:28:14:) (R:) — É. Já vi que o negócio do moço é viajar mesmo. Gosta até de viajar por este lugar infame! (a partir do instante 00:29:21:) (R:) — Que é que o moço acha de interessante num lugar tão miserável como este? (J:) — Nunca estive num lugar assim. (R:) — <i>Aqui</i> é seco e pobre. (J:) — Mas, pelo menos, não caem <i>bombas</i> do céu.

Esta quinta série parafrástica coloca em contraste o funcionamento de alguns dêiticos e outros termos que designam alguma espacialidade reportada no filme. O “lá” e o “(d)aqui” atualizam a polarização entre o interior e o exterior do “buraco”, ou seja, da espacialidade sertaneja circunscrita ao contorno e aos limites impostos pela linha do horizonte, que é determinada pela linha que estabelece a extensão da serra topográfica mostrada nos fotogramas aqui analisados.

No processo de metaforização dos sujeitos que ali ganham existência e, ao mesmo tempo, pertencimento a determinada espacialidade, o “lá” ancora a evidência do lugar que estaria “fora” do buraco, para além da linha do horizonte; enquanto que o termo “aqui” ancora a evidência do que se localiza “dentro” do buraco, conformando-se sertão.

Ranulpho deseja transpor o “aqui”, ver-se do lado de “lá”; este também pode ser lido, neste caso, como a cidade do Rio de Janeiro.

O funcionamento discursivo dos dêiticos “lá” e “aqui”, contudo, não referem espacialidades únicas, exclusivas. Apontam para diferentes espacialidades possíveis de serem lidas a partir de diferentes efeitos de referência que se estabilizam na passagem entre as formulações linguísticas presentes no quadro 5. Com efeito, Amazônia, São Paulo, Rio de Janeiro, Alemanha são produzidos enquanto referentes localizáveis do lado de *lá* da serra, assim como Recife, Pernambuco e Sergipe. Neste caso, esses referentes correspondem a efeitos de evidência do que se encontraria, sem nenhuma precisão, uma vez transposta a linha do horizonte. Constrói-se, dessa maneira, a ilusão (a evidência) de que o buraco sertanejo – sem início nem fim – estaria isolado do resto do mundo. E o resto do mundo se faria ao alcance se a serra fosse transposta.

Portanto, o funcionamento dêitico atualizado nas formulações que compõem esta série, na relação com as demais, multiplica os contornos e (des)limites da espacialidade sertaneja, assim como também multiplica as referências ausentes e externas que ali se presentificam pelo silenciamento e/ou apagamento. Sendo assim, embora um dos polos da espacialidade brasileira no filme possa ser reconhecido como sendo alguma região do sertão nordestino, a espacialidade enquanto formulação e discursividade ancorada na sequência fílmica, pode pender enquanto acontecimento tornando-se “outro” efeito de evidência, sobretudo se considerarmos a polissemia da exterioridade que afeta a conformação e a estabilização dos contornos do próprio buraco ali dito sertanejo.

Todavia, a sexta e última série que propusemos, disposta em seguida, dá visibilidade ao modo como a narratividade fílmica trabalha a estabilização da espacialidade em seu recorte sertanejo, isolado, impróprio à vida humana e, conseqüentemente, à conformação de realidades civilizadas e/ou civilizadoras. Nesta série, a espacialidade sertaneja é discursivamente significada a partir de um espaço de interpretação que encarna a pobreza, a seca incessante, o calor, a miséria enquanto evidências: “lugar tão miserável / aqui é seco e pobre / quentura”.

Daí a associação com “buraco” – “fim de mundo”, lugar que “não acaba nunca”, e que seria, em decorrência, tanto impossível ou muito difícil de ser transposto,

superado, quanto insuportável à permanência e/ou à vida. Entretanto, o buraco sertanejo apresentaria uma compensação: ali não seria necessário temer bombas caindo do céu, pois o céu do sertão seria habitado tão-somente por urubus (*cf.* fotograma 75, quadro 6) – ave rainha nos céus que se dobram sobre terras de miséria¹⁰⁷; a miséria que representaria a evidência de morte iminente, ou seja, alimento privilegiado pelos urubus.

Quadro 6. Recortes parafrásticos que compõem a Série n.º. 6 (S6).

	Localidade Espacialidade	Recortes na materialidade linguística de <i>Cinema, aspirinas e urubus</i>
Brasil	seco	(00:29:14, fala de Ranulpho:) O rio estava tão seco que as vacas estavam tudo fugindo pro lado.
	pobre miserável	(00:29:21, Ranulpho:) Que é que o moço acha de interessante num <i>lugar</i> tão miserável como este? (00:29:28, Ranulpho:) Aqui é seco e pobre .
	seca quentura	(00:10:01, morador anônimo:) Quentura , né? (00:28:39, outro morador anônimo:) É a seca .
	bombas x urubus	(a partir do instante 00:29:28) (R:) — Aqui é <i>seco e pobre</i> . (J:) — Mas, pelo menos, não caem bombas do céu. (00:56:20:) Não tem bomba que chegue <i>nesse fim de mundo</i> . (00:57:00, fala de Johann:) Olha os urubus ...
		 <p>Fotograma 75 (00:56:59). Johann projetando na tela, com as mãos, uma imagem de urubu.</p>

¹⁰⁷ Ou, nas palavras de Riobaldo (ROSA, 2001, p. 438), “sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...”.

Nesta direção, o fotograma 75 (quadro 6) formula, em certa medida, a contraparte material da montagem cinematográfica que é a base dos efeitos de evidência produzidos discursivamente a partir das propagandas da aspirina exibidas por Johann. Naquela ocasião, pela primeira e única vez, o cinematógrafo de Johann projeta em tela algo pertinente à evidência da realidade sertaneja, tal como significada em *Cinema, aspirinas e urubus*, em substituição às imagens de São Paulo e/ou do Rio de Janeiro. E o que se vê do sertão em tela parece ser o que ali restaria quando da partida dos sertanejos “fugindo” em função da miséria e/ou seca (cf. fotogramas 104, recorte 26, p. 184; e 109, recorte 27, p. 185): urubus sobrevoando os céus em busca de migalhas de vida que ali resistiram e/ou foram abandonadas.

Conclusões Parciais

A análise do material, apresentado sob a forma de recortes compostos a partir de regularidades identificadas no procedimento de montagem do objeto simbólico, o longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus*, expôs o funcionamento discursivo que produz como efeito certa conformação (direcionamento) da significação da espacialidade no filme, que é o lugar de nosso interesse na análise que empreendemos neste trabalho.

Esse direcionamento da significação da espacialidade no longa-metragem é determinado pelo processo de historicização – (re)produção – de efeitos de pré-construído e de sustentação que constroem, no âmbito da sociedade brasileira contemporânea, desde a década de 1930, com o início dos processos de urbanização e industrialização, sobretudo na região sudeste (São Paulo e Rio de Janeiro)¹⁰⁸, certa polarização e/ou oposição entre a espacialidade sertaneja (agreste nordestino, em especial) e a espacialidade urbanizada, civilizada, associada à região sudeste, em especial às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Um dos modos de produção desse efeito de polarização/oposição entre a região sertaneja (nordestina) e a região sudeste “civilizada” decorre, sobretudo, do investimento que se faz, via gestos de interpretação, sobre o contraste, permanente ao longo do filme,

¹⁰⁸ Cf. Cano (2012), Ruiz e Domingues (2008) e Brito *et al.* (2001).

entre efeitos de evidência que significam a experiência da espacialidade sertaneja e os efeitos de evidência que significam a experiência de especiação das propagandas da aspirina, ambas vivenciadas pelos sujeitos-personagens sertanejos do filme, em especial, pelo personagem Ranulpho, ali nascido e criado.

Para Ranulpho, os efeitos do encontro com o alemão Johann e com as propagandas da aspirina mexem com o universo que se lhe apresentava logicamente estabilizado. Este universo é de alguma forma minado, seus contornos questionados e reconfigurados, em decorrência do efeito produzido pelo significante “Rio de Janeiro” sobre o processo de interpelação-identificação que determina o reposicionamento de Ranulpho face à exterioridade relativa àquela espacialidade que, até então, ancorava sua realidade. Ou seja, o encontro com Johann e a experiência que este encontro proporciona põem em xeque as evidências que definiam os limites da realidade para Ranulpho. Seu desejo passa a pulsionar noutra direção, tendo como destino, justamente, o Rio de Janeiro, ou o que este significante recorta da memória enquanto evidências outras a partir das quais ele passa a ressignificar o próprio projeto de vida. O significante “Rio de Janeiro” atualiza outra historicidade – formação discursiva – para Ranulpho, em relação à qual ele passa a se ressignificar noutra espacialidade. Esta formação discursiva disponibiliza como evidência a associação entre *trabalho operário assalariado* e (modelo de) *vida ideal* para um homem que se quer civilizado, cumprindo sua missão no mundo desde então “moderno”.

Nossa análise nos permitiu vislumbrar também marcas do funcionamento de discursividades pelas quais a equivocidade constitutiva trabalha, colocando em xeque o funcionamento da ideologia impondo certo trajeto semântico à significação do filme, como descrevemos acima. A equivocidade – histórica, interdiscursiva – mantém a abertura da significação, a inexactidão do(s) sentido(s), o efeito outro enquanto possibilidade no processo de leitura do material. No caso do filme, marcas do funcionamento dessa equivocidade são, por exemplo, a formulação de outros personagens que aparentemente vivenciam o sertão (nordestino) enquanto realidade possível, não questionável. Ou seja, há uma leitura possível do sertão distinta daquela determinada por discursividades que significam o progresso, a civilização, a virtuosidade e a própria realidade a partir de modelos e parâmetros exclusivamente trabalhados na ordem da urbanicidade e da

industrialização cristã-capitalista em vigência há mais de um século¹⁰⁹, sobretudo no mundo dito ocidental e/ou ocidentalizado.

Com efeito, a análise do modo como a espacialidade é formulada e significada no filme nos permite afirmar que a espacialidade sertaneja também se constitui como possível espaço de ancoragem de processos de subjetivação, de processos de metaforização da existência humana, de realidade(s) para o(s) sujeito(s). Há sujeitos que produzem laços singulares com a realidade sertaneja à medida que a interpretam como morada possível e passam a conviver com a *secura*, a *quentura*, a *escassez*, a *falta*, o *excesso*, isto é, desafiando a suposta inospitalidade que ela lhes impõe. Isto é possível porque essas evidências (“*secura*”, “*quentura*” etc.) adquirem sentidos outros que não representam impedimento à vida. (Os urubus, se pudessem, que o digam!)

Dado o funcionamento da contradição histórica constituindo a narratividade de *Cinema, aspirinas e urubus*, podemos identificar séries parafrásticas formuladas sobre a materialidade híbrida produzindo justamente o efeito de instabilidade para os limites e/ou contornos da espacialidade associada à cenografia fílmica, ou seja, ao espaço de desdobramento da história contada pelo filme. Daí podermos apontar para os limites e *deslimites* dessa espacialidade, construídos pelo embate entre o ideológico (a formulação do “um” sentido, o trabalho na direção do estancamento da polissemia) e o alhures (a exterioridade, a dispersão, a opacidade), no campo das relações ali materializadas entre o simbólico e o político. Nessa medida, podemos observar a movência da significação, em especial sobre a linha do horizonte – a extremidade topográfica da serra (re)formulada em todos os fotogramas, praticamente – que se apresentou como marca do limiar – lugar de trânsito e embate de forças – entre efeitos de sentido possíveis de significar o sertão em face de suas possíveis contrapartes, as outras cenas, outras espacialidades que, ausentes, se fizeram presentes significativamente.

Relemos, portanto, as paráfrases analisadas a partir do seguinte conjunto parafrástico, forjado aqui com o intuito de dar visibilidade a certo percurso do processo de significação da espacialidade no longa-metragem. Esse conjunto aponta para a espessura

¹⁰⁹ A conformação das condições de produção da discursividade cristã-capitalista ocidental (urbano-industrial) e seus efeitos remonta à Idade Média, mas se acirra a partir do século XVIII (cf. COMPARATO, 2011).

semântica da formulação discursiva do sertão, para a sua opacidade constitutiva, apesar de evidências produzidas em contrário. Este conjunto comportaria, por exemplo, as seguintes formulações, cuja leitura joga com a presença e com a ausência do que está posto entre parênteses.

O sertão (não) é o nordeste (?).
O nordeste é um sertão (?).
O sertão está apenas no nordeste (?).
O nordeste existe enquanto sertão (?).
O sertão (não) é exclusivo do território brasileiro (?).
O sertão (não) é habitável (?).
O sertão (não) é inóspito (?).
O sertão (não) está em todo lugar (?).
O sertão (não) é apenas um (?).
O sertão, no filme, (não) integra exclusivamente a espacialidade brasileira (?).
Etc.

Do modo como compreendemos, essas paráfrases evocam a opacidade, a complexidade, a polissemia da espacialidade significada no filme face aos espaços geopolíticos e sociais que constituem – uma vez que são construídos para significar – a territorialidade brasileira. Do nosso ponto de vista, a partir da análise do filme, podemos afirmar que há uma especificidade relativa ao real do sertão nordestino e/ou brasileiro, em suas diferentes conformações, que não se reproduz do mesmo modo fora desses contornos (Nordeste, Brasil). O mesmo não podemos afirmar sobre a situação de angústia vivenciada pelos personagens do filme em face da realidade que vivenciam e, em decorrência, em face de certas especificidades significadas enquanto constitutivas daquela espacialidade. Falamos da relação entre os sujeitos e o real da seca, da fome, do calor, da poeira, do chão de terra etc. Essa relação pode produzir tanto permanência quanto deslocamento.

Ressaltamos que há uma exterioridade que produz ruído na significação da espacialidade sertaneja em *Cinema, aspirinas e urubus*, o que determina que, de fato, “o sertão não tem janelas nem portas” (ROSA, 2001 [1956], p. 381). Noutras palavras, a espacialidade sertaneja transcende o que se estabiliza no “buraco” formulado, por exemplo, por Ranulpho, pois, todo e qualquer “buraco” está sujeito ao movimento da interpretação.

Todavia, o filme enquanto objeto simbólico apresenta-se, para o analista, como lugar privilegiado de observação da força material do gesto de interpretação que constitui

ideologicamente a redivisão da espacialidade polissêmica brasileira pela dicotomização entre o sertão nordestino e o sudeste civilizado (Rio de Janeiro/São Paulo). Redivisão que é discursivamente costurada ao movimento de constituição dos sentidos e sujeitos ali representados, portanto, articulada aos processos de interpelação-identificação.

Com efeito, a significação da espacialidade – brasileira / sertaneja / estrangeira / outra – se materializa à medida que o espaço se corporifica relativamente à corporalidade dos sujeitos e à corporalidade dos sentidos: o movimento de subjetivação é determinante e determinado historicamente pelo modo como sentidos e espaço(s) se movem na história, sendo trabalhados pela ideologia que opera justamente sobre a incompletude/inexatidão do funcionamento indissociável entre sujeito-sentido-espaço. Historiciza-se um imaginário aí: o de sobredeterminação entre o homem e o meio (natural) que se lhe apresenta como destino, fortuna, fardo... trabalhados ideologicamente como obviedade, evidência.

A materialidade dos gestos de interpretação determina o modo como a existência do sujeito fica sujeita à existência do sentido. Os gestos de interpretação são inscrições materiais na história, um modo de a história se atualizar, retornar sobre o sujeito, pela via da linguagem. Enquanto objeto simbólico, o filme constitui-se como lugar privilegiado de observação do funcionamento discursivo de certa montagem material simbolicamente trabalhada na relação entre diferentes caracteres e sistemas significantes, em que o não linguístico trabalha a incompletude do linguístico e vice-versa (LAGAZZI, 2009b, 2008). A compreensão desse funcionamento dá visibilidade aos processos de identificação, à historicidade – opacidade – do processo de construção de espacialidades em face do movimento do sujeito no curso do processo de sua metaforização enquanto sujeito.

O modo específico de formulação da topografia da “serra” aponta para seu funcionamento enquanto ponto de equivocidade no processo de significação da espacialidade (sertaneja, brasileira), no filme, o que mostramos ao contrastarmos os funcionamentos desta formulação nos fotogramas (composição imagético-visual) e na materialidade linguística (em especial na canção “Serra Boa Esperança”). Esta equivocidade não afasta a produção da dicotomia sertão x civilização como um dos efeitos de evidência produzidos discursivamente e a partir da qual pode-se ler o sertão e/ou o sudeste brasileiros.

Noutras palavras, há marcas na materialidade fílmica de *Cinema, aspirinas e urubus* que furam – contrariam – esse efeito de dicotomização caricatural da espacialidade brasileira, mas não chegam a deslocar a relativa estabilidade desta significação, que, no filme, é atribuída a partir de uma formação discursiva dominante; sobretudo pelo modo como a sequência final mostra a separação de Johann e Ranulpho, impondo a ambos como “saída” o abandono do sertão. A sequência final do filme, portanto, reforça o efeito de pré-construído que atribui ao sertão o caráter de “inóspito” e, ao mesmo tempo, o efeito de sustentação a partir do qual parece ser incontestável determinado saber segundo o qual a vida no sertão estaria fadada ao insucesso, ao fracasso, à monotonia, à monocromia, à ausência de perspectivas, à impossibilidade de experienciar a missão civilizadora supostamente destinada à humanidade.

A prática significativa do filme segue uma direção, reforçada em seu desfecho, que produz certo silenciamento/apagamento da polissemia da espacialidade sertaneja, mascarando, assim, que o problema do sertão não lhe é intrínseco, mas uma construção interpretativa que o historiciza enquanto problema. Ao polarizar a espacialidade brasileira entre o sertão e o sudeste – metonimicamente por meio das designações “buraco” e “São Paulo/Rio de Janeiro”, o filme trabalha a homogeneização das espacialidades aí evocadas, mascarando a fluidez, a transversalidade, enfim, os (des)limites de seus contornos. Ou seja, mascara-se o fato de que o sertão não pode ser completamente significado do ponto de vista do suposto sujeito civilizado (e vice-versa). Com efeito, mascara-se o fato de que *a palavra e o Ser constituem-se mutuamente a partir dos muitos lados que os (in)definem*.

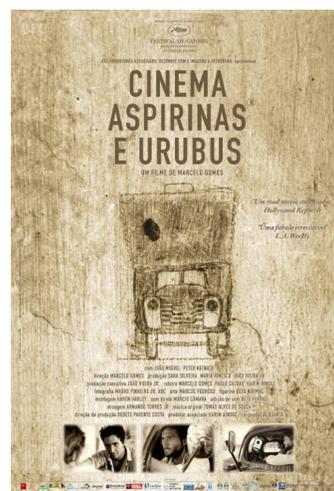
A interpretação da espacialidade no filme está relacionada ao modo como os processos de identificação constituem os sujeitos que a determinam e são por ela determinados, sustentando o movimento concomitante e contraditório de “busca e fuga” em relação ao que a espacialidade significa – lugar para se viver (Johann); lugar em que não é mais possível viver (Ranulpho). Este gesto de interpretação evoca nesse espaço de interpretação certos parâmetros de urbanidade significados como evidentes, embora insuficientes ou inconclusivos para se “explicar”, simbolizar a ordem do sertão; esses parâmetros conseguem apenas denegar aquela configuração de sertão como modelo possível que leve à civilização e/ou ao progresso.

Tais parâmetros da urbanicidade, os quais, no filme, são evocados em remissão à formações discursivas que determinam a historicização da “civilidade”, do “civilizado” e, em decorrência, do “progresso” e do que seria “o bom” ou “o bem”, não se aplicam para se compreender a espacialidade sertaneja enquanto um espaço possível para o sujeito – espaço de interpretação-identificação-interpelação-metaforização-subjetivação também consistente para o indivíduo e sua conformação enquanto sujeito – o cidadão juridicamente encarnado ou tão somente um homem em face do real do espaço.

Nessa direção, produz-se no filme uma decalagem entre o que significaria “habitar o” / “existir no” *lado de cá* da serra (*buraco sertanejo*); assim como também determina o modo de o sujeito (seja ele sertanejo ou não) olhar/habitar *a/na* serra, o seu ponto de fuga e/ou busca, seu limiar, seu (des)limite. Seguindo esse raciocínio, podemos reconhecer também, no movimento de constituição da relação sentido-sujeito-espaço no filme, sobretudo se consideramos os personagens secundários ali presentes, o gesto (e sua formulação) de certa resistência do sujeito ao urbano – resistência do sertão à ordem do urbano, do civilizado. Apesar das aspirinas, dos urubus e do cinema.

Essas considerações nos permitem, neste momento, retornar sobre o primeiro ponto de entrada no material que estabelecemos para a análise da significação da espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*, isto é, o cartaz de divulgação que compõe o recorte 1 (p. 100), que reproduzimos aqui novamente. Isto porque, de nosso ponto de vista, temos outros recursos a partir do qual podemos reestabelecer as condições de leitura deste cartaz, apontando algo que não pudemos fazê-lo naquele momento em que o conjunto do filme e das discursividades que o significam ainda eram majoritariamente desconhecidos.

Assim procedendo, podemos afirmar que o cartaz se constitui como uma paráfrase que reproduz o efeito metafórico da tela diante do espectador do filme. Dessa maneira, o cartaz reporta a muitos fotogramas constitutivos do filme, em especial aos fotogramas iniciais e finais (*cf.* recorte 2, fotograma 07, p. 111; recorte 27, fotogramas 110-



Recorte 1. Figura 2.

115, p. 203; recorte 28, fotograma 001, p. 204). Ali, relemos o pigmento amarronzado fazendo alusão ao branco da tela: indiscriminação de sentidos, silêncio, dispersão, o possível. A monocromia quase absoluta do cartaz evoca interpretações que lhe atribuam algum sentido, assim como a tela branca na sala do cinema produz este ruído do devir.

Nessa direção, a imagem do caminhão opacificado pela nuvem de areia, assim como a formulação linguística que intitula o filme, desencadeiam o processo de significação daquela espacialidade, evocando a presença histórica da materialidade significativa e, portanto, determinado recorte sobre a memória discursiva. Dali em diante, a exterioridade, seja diante do cartaz, seja diante da tela, não cessa de produzir seus efeitos sobre o gesto de interpretação formulado a partir de uma dada posição de espectação, constituindo assim possíveis efeitos sobre leituras possíveis do longa-metragem.

Como vimos, essa abertura do simbólico, da significação, é mais ou menos duramente contida ao longo do filme. Isto porque enquanto materialização de um gesto de interpretação, o objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubu* imprime certa narratividade acerca da espacialidade que funciona ali como cenografia, na relação com os sujeitos que ali representam protagonistas de determinada história (enredo). Com efeito, a narratividade em funcionamento no longa-metragem conforma uma versão discursiva que significa algo pertinente às relações entre sujeito, sentido e espaço que transcende os limites da montagem e as circunstâncias de exibição do filme. Esse algo diz respeito, a nosso ver, ao modo como os processos de subjetivação demandam a conformação de espacialidades sobre as quais alguma *realidade* pode/poderá fazer sentido para os diferentes sujeitos.

Portanto, no movimento quadro-a-quadro que marca a exibição do filme em tela, em que sua linearidade audiovisual é forjada, os efeitos de sentido decorrentes do gesto de interpretação encarnado no/pelo filme mobilizam, de uma forma ou de outra, o olhar, o corpo do sujeito espectador diante da tela, suscitando, em decorrência, a constituição de distintos gestos de leitura em face da opacidade e da incompletude que o constituem. Esse processo pode produzir, por parte do espectador, tanto adesão quanto recusa, ou seja, diferentes relações de identificação com os efeitos de evidência ali produzidos. Este funcionamento seria pertinente, a nosso ver, às relações de espectação decorrentes da apreciação, contemplação, leitura dos objetos simbólicos em geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Paulo Von Poser, da série “Desenhando São Paulo”, s/d.
Disponível em <http://thaisfrota.files.wordpress.com/2010/11/desenho-de-paulo-von-poser.jpg>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O QUE SERIA UM PONTO NEGRO NO *SEM FIM* DO(S) ESPAÇO(S)?

Ao longo da escrita deste trabalho em Análise de Discurso, pudemos sentir e reportar como mobilizamos e nos movimentamos no interior de um quadro teórico-metodológico, forjando e colocando para funcionar um dispositivo de leitura fundado sobre este quadro. Fomos notando esse aparato tomando forma e fazendo sentido, na medida em que era confrontado com o material analisado. Esta é uma especificidade desta análise. O que nos faz acrescentar que o próprio percurso analítico vai produzindo lacunas (no procedimento, na compreensão, no enlaçamento teórico) na medida em que produz certo enquadramento do material, dos recortes, das marcas discursivas. Com efeito, esperamos ter produzido analiticamente tais lacunas, o que possibilita o (nosso) retorno ao material e outras possíveis (re)leituras do mesmo. Afinal, “o encontro com a falta é também suscetível de fazer retorno, forçando os limites do visível” (ASSOUN, 1999, p. 74).

Para este trabalho, tomamos a decisão de analisar a conformação da espacialidade ao perscrutarmos modos de inscrição da materialidade híbrida audiovisual de *Cinema, aspirinas e urubus* na história. Selecionamos este longa-metragem pela especificidade de sua montagem, o que chamou nossa atenção logo de saída. O espaço cenográfico nos parecia ali apresentado como se fosse um dos protagonistas do filme, o tempo todo referido pelos personagens, sujeitos ali representados, sendo por eles falado, interpretado. O recorte dado àquela espacialidade também se imprimia nos fotogramas, pelo modo como a lente objetiva fazia seu trabalho, operada em parte pela “atuação” do diretor, do roteirista, dos atores em cena: selecionando o que mostrar, o detalhamento, a perspectiva, os efeitos-câmera, como o zum, etc.; mas também deixando de fora, silenciando, apagando o que não cabia mostrar e/ou dizer, deixar ouvir.

Partimos do fundamento de que a significação, inclusive dos espaços, é um processo que liga/ata o sujeito ao sentido, o inconsciente à ideologia, o político ao simbólico, a história à linguagem, dada certa “exposição” do sujeito aos efeitos da contingência relativa àquilo que não pode deixar de ser de tal modo, o real; circunstância

radical que lhe impõe certa injunção à necessidade de “dar sentido à” experiência por ele vivida. Portanto, para nós, a conformação da espacialidade no longa-metragem deveria ser produzida no entremeio de tais relações e ser tomada como efeito de sentido, ou seja, sujeita ao equívoco, à falha, à irrupção da diferença, marcando o efeito da presença da polissemia interdiscursiva, ao mesmo tempo que marcaria o direcionamento da significação conforme o trabalho simbólico da ideologia¹¹⁰. Dessa forma, a análise desse funcionamento também traria certa visibilidade aos percursos dos processos de subjetivação ali implicados, indiciando os efeitos da interpelação-identificação relativa às formações discursivas dominantes, no embate com outras formações discursivas.

Com efeito, pelo dispositivo de leitura procuramos restituir ao longa-metragem certas condições de leitura, expor-lhe a um possível recorte de sua exterioridade, mostrar como o longa materializa certo jogo entre dispersão e contenção de sentidos. Isto foi feito pelo modo como forjamos nossos recortes analíticos, remetendo-os sempre ao conjunto do objeto simbólico, sua especificidade material, sua narratividade, sua textualidade, o processo de sua montagem, perscrutando aí o movimento significativo das discursividades face aos efeitos da equivocidade; lembrando sempre da incompletude e da opacidade como marcas constitutivas do real da linguagem e do real da história, portanto, da corporalidade dos sujeitos, dos sentidos, das espacialidades e do social.

Dessa maneira, ao lidarmos com o recorte como unidade de análise das discursividades em funcionamento no longa-metragem, acreditamos ter dado visibilidade a aspectos do movimento da significação constitutivo do objeto simbólico *Cinema, aspirinas e urubus*; ou seja, o fato de que este objeto comporta tanto abertura à polissemia, quanto constrição ao trabalho simbólico da ideologia. Assim, os recortes tomados em análise podem, a nosso ver, dar visibilidade, ao mesmo tempo, ao movimento do filme em tela, assim como ao movimento dos sentidos no filme.

Nesta direção, a análise dos recortes nos permitiu identificar marcas que indiciam certa filiação dos gestos de interpretação responsáveis pela significação do longa a esta ou aquela formação discursiva, reforçando este ou aquele efeito de evidência. Permitiu

¹¹⁰ Lagazzi (2011b, p. 275) nos adverte sobre o fato de que a interpretação se nega no próprio momento em que se realiza, o que está relacionado ao próprio funcionamento da ideologia, fazendo “parecer evidente o que é resultado da relação entre a materialidade significante e a história”.

também afirmarmos que o longa-metragem historiciza efeitos de sentido que produzem certa (re)divisão da espacialidade brasileira pelo modo como o espaço cenográfico vai sendo, no filme, conformado a uma espacialidade polarizada entre o sertão nordestino lido recorrentemente como “em defasagem” em relação ao sudeste civilizado.

Neste caso, podemos afirmar certa filiação do gesto de interpretação a efeitos de sustentação e de pré-construídos que produzem o repasse do social pela urbanicidade, pelo que seria da ordem do civilizado e do progresso, pois, de acordo com os dizeres pertinentes a esta formação discursiva, o sujeito encontraria dignidade e esperança de mudança de vida – para melhor: “sucesso”/deixar o sertão em oposição ao “fracasso”/permanecer no sertão – ao encontrar a possibilidade de emprego, salário, status social. Valores estes que seriam disponibilizados apenas em regiões civilizadas, longe do sertão, como as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Esta é a posição que significa predominantemente o olhar do personagem-protagonista Ranulpho, por exemplo, em relação ao seu entorno: sertão inóspito, buraco miserável, sem fim, sem valor, em que bonança-esperança não vinga. Identificação que se acirra, a nosso ver, da feita que se produz o encontro entre Ranulpho e o alemão Johann, quem chega ao sertão dirigindo um pequeno caminhão negro carregado de filmes, aspirinas e ilusões: a representação, para Ranulpho, da possibilidade de chegar ao Rio de Janeiro e empregar-se na fábrica de aspiras.

Seguindo a posição de Ranulpho, o sertão seria o lugar de gente suja, gente diferente (dele), gente sem vida de verdade, gente que desconhece tal sucesso, isto é, desconhece o prazer de vivenciar “a missão civilizadora” do progresso e da urbanicidade. O que parece consternar – desafiar – Ranulpho sobremaneira, especialmente quando o alemão Johann lhe questiona (00:29:59): “esse ‘povo’ que o senhor está falando... o senhor também faz parte dele, não é?”, ao que Ranulpho prontamente responde: “mais ou menos”. “Como ‘mais ou menos’?”, indigna-se Johann com o companheiro de travessia pelo sertão. Seguindo, portanto, o percurso de Ranulpho, a redenção para o sujeito estaria fora dali, fora do sertão. Caso, contrário, “aspirinas” para este e para todos os males existentes!

Por outro lado, a análise também deu visibilidade a outras discursividades significando a espacialidade cenográfica, a partir das quais os contornos sertanejos ficam menos evidentes. O alemão Johann chega ao sertão e ali busca e encontra, de uma forma ou

de outra, possibilidade de vida funcionando (inclusive para ele, quem foge da II Grande Guerra e do que a Alemanha significava para ele naquele momento), se organizando, ora se distanciando, ora se aproximando da forma-cidade-urbana. Sujeitos que significam aquele espaço para além de contornos alheios que o designam como “sertão”. Sujeitos que ali permanecem e conformam ao “local” uma realidade possível, que *faz sentido*.

Por essas discursividades outras, o caráter “local” da espacialidade conformada no filme faz alusão a outra cena, portanto, a outro(s) lugar(es), cuja descrição-interpretação é determinada por efeitos de evidência similares, simétricos, compatíveis àqueles que aparecem por meio do enquadramento produzido pelos fotogramas de *Cinema, aspirinas e urubus*: calor-quentura, seca-aridez, escassez-falta-excesso de, urubus etc. Evidências que situam os (des)limites daquela espacialidade insistentemente designada por “sertão”, mas que indiciam certa equivocidade, pontos de inflexão, isto é, dobradura da/na exterioridade interdiscursiva trazendo à tona a contradição, o sentido outro, a relativa (des)continuidade daquela espacialidade projetada em tela. Sertão? Deserto? Patagônia? Brasil? Como (re)nomear tal lugar? Como fazer caber ali as outras facetas da espacialidade sertaneja brasileira? Como conter ali o que poderia ou deve estar noutra lugar?

Na fotografia, a marca emblemática desse funcionamento é a linha da serra, que é a linha do horizonte, que é a linha “focada”, que capta, condensa e projeta o olhar mecânico da lente objetiva, que é também, muitas vezes, o olhar silenciado/apagado de rostos quase “desfigurados”. Marcas não exclusivas de uma suposta formação discursiva dominante acerca do caráter “sertanejo” dos espaços. Marcas que deslocam a função inóspita do sertão, fazendo os sentidos deslizarem do “não lugar” para o “sem lugar”, ou para “em toda parte”, “do tamanho do mundo”, o sertão como espacialidade que “aceita todos os nomes” (*cf.* p. 137).

A partir da análise, portanto, nossa compreensão desnaturaliza a leitura das espacialidades (e dos espaços) enquanto cenário plano, cenografia estática, paisagem de fundo, mostrando sua determinação histórica, isto é, sua conformação enquanto efeito de gestos de interpretação. Um trabalho com a linguagem, com as diferentes materialidades significantes, com as diferentes textualidades e objetos simbólicos que, a nosso ver, deveria fazer parte, desde o início, do cotidiano escolar: expor à leitura aos limites das evidências.

E, para não dizerem que não falamos (o suficiente) das aspirinas, eis que surge, também nos (des)limites do sertão nordestino, *a mal-dita!*

Num Monumento à Aspirina

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol imune às leis de meteorologia,
a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,
quará-la, em linhos de um meio-dia.

*

Convergem: a aparência e os efeitos
da lente do comprimido de aspirina:
o acabamento esmerado desse cristal,
polido a esmeril e repolido a lima,
prefigura o clima onde ele faz viver
e o cartesiano de tudo nesse clima.
De outro lado, porque lente interna,
de uso interno, por detrás da retina,
não serve exclusivamente para o olho
a lente, ou o comprimido de aspirina:
ela reenfoca, para o corpo inteiro,
o borroso de ao redor, e o reafina.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999)
A educação pela pedra e outros poemas,
Alfaguara, 2008 [1966]

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS CITADAS

AGUSTINI, Carmen. (N)as dobraduras do dizer e (n)o não-um do sentido e do sujeito: um efeito da presença do interdiscurso no intradiscurso. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C. (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. pp. 303-312.

_____. A enunciação do transbordamento das regras: a estilística no discurso da gramática. Tese. Doutorado em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2003.

AGUSTINI, Carmen; GRIGOLETTO, Evandra. Escrita, alteridade e autoria em *Análise do Discurso*. **Matraga**, Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, v.15, n.º. 22, p.145-156, jan./jun. de 2008.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Trad. Bras. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. Resposta a John Lewis. In: **Posições I**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

ANDRADE, Émile C. O cinema brasileiro contemporâneo e a invenção do sertão-mundo: errância e céu aberto. Tese. Doutorado em Literatura, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2011.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Trad. Port. Lisboa, Portugal: Editora Teorema, 2004.

_____. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Trad. Bras. 3ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ARAÚJO, José Guilherme. A calma cidade que inspirou Lamartine Babo. **O Globo** [Acervo Digital; Matutina, Turismo e Automóveis], 4 de agosto de 1983. p. 36.

ASSOUN, Paul-Laurent. **O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Bras. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BABO, L.; ALVES, F. Serra da Boa Esperança. Francisco Alves [álbum; Coleção Revivendo], CEDAR, 1999.

BALÁZS, Béla. **Theory of the film**. Character and growth of a new art. London: Dennis Dobson Ltd, 1931.

BALLERINI, Frantiesco. **Cinema Brasileiro no Século 21**: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BARBAI, M. A. Discurso e identificação: o migrante brasileiro clandestino deportado. Tese. Doutorado em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2008.

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. [1991] In: **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Maria T. da Costa. Problematizações sobre as relações entre o desejo, seus objetos e a sublimação. **Cadernos de Psicanálise**. Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 32, n. 23, p. 145-165, 2010.

BRANCO, Luiza K. A. Castello. A língua em além-mar: sentidos à deriva – o discurso da CPLP sobre língua portuguesa. Tese. Doutorado em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2013.

BRITO, F. *et al.* A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas. Anais da XXIV Conferência Internacional IUSSP [International union for the scientific study of population], Salvador (BA). v. único, p. 168-184, 2001. Disponível em http://www.nre.seed.pr.gov.br/cascavel/arquivos/File/A_urbanizacao_no_brasil.pdf. Acesso em jan. de 2013.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Bras. 4ª. ed. 4ª. reimp. São Paulo: EdUSP, 2008a.

CANGUILHEM, Georges. O cérebro e o pensamento [1980]. Trad. Bras. **Natureza humana**, Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise, São Paulo, n. 8, v. 1, 183-210, jan./jun. 2006.

_____. Le cerveau et la pensée [1980]. In: CANGUILHEM, G. *et al.* [Actes du colloque] **Georges Canguilhem: philosophe, historien des sciences**. Paris: Bibliothèque du Collège International de Philosophie; Albin Michel, 1993. pp. 11-33.

CANO, Wilson. Da década de 1920 à de 1930: transição rumo à crise e à industrialização no Brasil. **EconomiA**, Brasília (DF), v.13, n.º. 3b, p. 897–916, set./dez. de 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Bras. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1989].

CHALLONER, J. **1001 invenções que mudaram o mundo**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

CHAVES, Wilson C. O estatuto do real em Lacan: dos primeiros escritos ao Seminário VII, a ética da psicanálise. **Paidéia**, Programa de Pós-graduação em Psicologia, FFCLRP-USP, 16(34), p. 161-168, 2006.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (Eds.). **The road movie book**. [e-book edition] London; New York: Routledge, 2001.

COLLOT, Michel (Dir.). **Les enjeux du paysage**. Bruxelas: Éditions OUSIA, 1997.

COMPARATO, Fábio Konder. Capitalismo: civilização e poder. **Estudos Avançados**, Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP, São Paulo, v. 25, n.º. 72, p. 251-276, 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000200020&lng=en&nrm=iso. Acesso em jan. de 2013.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Trad. Bras. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Ricardo. **Os olhos e o cinema**. Mimesis e onomatopeia. Biblioteca *on-line* de Ciências da Comunicação (BOCC). 1997. Disponível em <http://www.bocc.uff.br/pag/costa-ricardo-olhos-cinema.pdf>. Acesso em jan. 2014.

COURTINE, Jean-Jacques. O professor e o militante. In: **Metamorfoses do discurso político**: as derivas da fala pública. Trad. Bras. São Carlos: Claraluz, 2006 [1982]. pp. 9-28.

_____. O chapéu de Clementis. Trad. Bras. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C. (Orgs). **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre, Sagra-Luzzatto, 1999. pp. 15-22.

_____. Définition d'orientations théoriques et construction de procédures en analyse du discours. **Philosophiques**, vol. 9, n°. 2, pp. 239-264, 1982.

_____. Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). *Langages*, n°. 62, Paris, Larousse, 1991.

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 3ª. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

DA-RIN, Maya W. **Terras**. 75min., son., color., port., esp., Cineluz, Synapse, Rio de Janeiro, Brasil, 1DVD, 2009.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: história, teoria e prática. Trad. Bras. 4ª. ed. São Paulo: Campus, 2007.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre *et al.* **O papel da memória**. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 1999. pp. 23-37.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós** [Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG], Belo Horizonte, EBA, UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012 [2007].

_____. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Trad. Esp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. **La Imagen Mariposa**. Trad. Esp. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Bras. São Paulo: Editora 34, 1998.

ESCOREL, Eduardo. (Des)importância da montagem. In: PUPPO, E. (Org.): **A montagem no cinema**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Heco Produções, 2006. pp. 20-23. Disponível em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php. Acesso em jan. de 2013.

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006. pp. 413-428.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**; entre a linguagem e o gozo. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FRANÇA, Andréa. A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **rebeca** [Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual], Socine [Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual], ano 1, no. 1, pp. 54-71, jan./jun. de 2012. Disponível em http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_2.pdf. Acesso em jan. de 2013.

_____; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

GEIGER, Pedro Pinchas. **As formas do espaço brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. Bras. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 143-179.

GOMES, Marcelo (Dir.). **Cinema, aspirinas e urubus**. 110 min., son., color., port., Europa Filmes, Imovision, Brasil, 1 DVD, 2005.

GRANT, Barry Keith (Ed.). **Schirmer Encyclopedia of Film**. v. 3 [Independent films – Road Movies]. Detroit: Schirmer Reference, Thomson Corp., 2007.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Trad. Bras. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 2002.

HENRY, Paul. A história não existe? Trad. Bras. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. pp. 23-48.

_____. Sentido, sujeito, origem. Trad. Bras. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Discurso fundador**. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2003. pp. 151-162.

KLINGER, Karina; GOMES, Marcelo. Cineasta premiado em Cannes enfrenta saga para estrear no Brasil [Entrevista]. **FOLHA ONLINE** [Ilustrada]. São Paulo, Editora da Folha de São Paulo, 08 de julho de 2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51830.shtml>, acesso em ago. de 2013.

KODAK. **The essential reference guide for filmmakers**. Rochester, NY, USA: Eastman Kodak Company, 2007. [KODAK Educational Products] Disponível em http://motion.kodak.com/motion/uploadedFiles/Kodak/motion/Education/Publications/Essential_Reference_Guide/kodak_essential_reference_guide.pdf. Acesso em jan. de 2013.

LACAN, J. **O Seminário: Livro 7: a ética da psicanálise**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Outros escritos**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **O Seminário: Livro 6: o desejo e sua interpretação, 1958-59**. Trad. Bras. [não comercial, destinada à circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (RS)]. Porto Alegre: APPOA, 2002. (mimeo)

_____. **Escritos**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **O Seminário: Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964**. Trad. Bras. 2ª ed. 5ª reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

_____. **O Seminário: Livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. **Séminaire XXII RSI, 1974-1975**. [versão eletrônica]. Disponível em http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_r.s.i.pdf. Acesso em jan. 2014.

LADERMAN, David. **Driving visions**. Exploring the road movie. Austin: University of Texas Press, 2002.

LAGAZZI, Suzy. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In: LAGAZZI, S.; ROMUALDO, E. C.; TASSO, I. (Orgs.). **Estudos do texto e do discurso: o**

discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. pp. 311-331.

_____. A materialidade significativa em análise. In: TFOUNI, L. V.; MONTE-SERRAT, D. M.; CHIARETTI, P. (Orgs.). **A Análise de Discurso e suas interfaces**. São Carlos, SP: Pedro & João, 2011a. pp. 311-324.

_____. Análise de Discurso: a materialidade significativa na história. In: DI RENZO, Ana *et. al.* **Linguagem, história e memória** – discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011b.

_____. Resistência e contradição na materialidade do social. Trabalho apresentado no XXV ENANPOLL [Encontro ANPOLL, GT de Análise de Discurso], FFLCH, USP, 2010a. Disponível em <http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/SUZY%20LAGAZZI.pdf>. Acesso em jan. de 2013.

_____. *Linha de Passe*: a materialidade significativa em análise. **RUA** [online], Labeurb, Nudecri, Unicamp, Campinas (SP), n.º. 16, v. 2, 2010b. Disponível em <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/pdf/16-2/10-16-2.pdf>. Acesso em jan. de 2013.

_____. A contradição no funcionamento das discursividades. Trabalho apresentado no IV SEAD [Seminário de Estudos em Análise do Discurso (1969-2009: Memória e história na/da Análise do Discurso)], UFRGS, Porto Alegre, 2009a. Disponível em <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/SuzyLagazzi.pdf>. Acesso em jan. de 2013.

_____. Recorte significativo na memória. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos, SP: Claraluz, 2009b. pp. 67-78.

_____. A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes. Trabalho apresentado no XXIII ENANPOLL (ANPOLL, GT Análise de Discurso), DLM, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em <http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/Suzy%20Lagazzi.pdf>. Acesso nov. 2009.

_____. A prática do confronto com a materialidade significativa: um desafio. In: GUIMARÃES, E; BRUM DE PAULA, M. R. (Org.). **Sentido e memória**. Campinas, SP: Pontes, 2005. pp. 185-206.

_____. Pontos de parada na discursividade social: alternância e janelas. In: MORELLO, Rosângela (Org.). **Giros na cidade: materialidade do espaço**. Campinas, SP: Labeurb, Nudecri, Unicamp, 2004. pp. 67-82.

_____. **O desafio de dizer não**. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy M. A discussão do sujeito no movimento do discurso. Tese. Doutorado em Linguística. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. **Organon**, Porto Alegre (RS), Instituto de Letras, UFRGS, v. 24, n. 48 [A pesquisa em Análise do Discurso no PPG-Letras/UFRGS e sua expansão institucional], pp. 11-34, jan./jun. 2010. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28636/17316>. Acesso em jan. de 2011.

_____. A trama enfática do sujeito. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C. (Orgs.). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007. pp. 101-108.

LOPES, Denilson. Do entre-lugar ao transcultural. In: **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. pp. 21-46.

_____. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010. pp. 91-108.

_____. Invisibilidade e desaparecimento. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (Orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura e mídia**. Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2008. pp. 81-98.

_____. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. da UnB; Finatec, 2007.

LUMET, Sidney. **Making Movies**. New York: Random House Inc., 1995.

MAGNO, M. D. **Senso contra senso: da obra-de-arte, etc**. Seminário 1976. 2ª ed. Rio de Janeiro: Novamente Editora, 2009 [1977].

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

_____; MOURA, T. F. de; MEDEIROS, V. G. de. Habitar uma teoria. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos.; BRANCO, L. K. A. C. (Orgs.). **Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas, SP: Editora RG, 2011. pp. 293-310.

MARTINS DE SOUZA, Luiz Carlos. Cartas para quem? O funcionamento discursivo da “falta” no filme Central do Brasil. Tese. Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2012.

MEDEIROS, C. Ácido acetilsalicílico: o comprimido 1.001 utilidades. **Viva Saúde** [online]. São Paulo, Ed. Escala, ed. 22, fev. 2006. Disponível em <http://revistavivasauade.uol.com.br/Edicoes/22/artigo14912-1.asp/>. Acesso em ago. de 2013.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas**. [e-book] Rio de Janeiro: Alfabeta [Objetiva], 2014.

_____. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2008.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Bras. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Linguagem e cinema**. Trad. Bras. São Paulo: Perspectiva, 1980a.

_____. **O significante imaginário**. Psicanálise e cinema. Trad. Port. Lisboa: Livros Horizonte, 1980b.

MILNER, Jean-Claude. **Os nomes indistintos**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NECKEL, Nádía Regia Maffi. Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual. Tese. Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

_____. Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos. Dissertação. Mestrado em Ciências da Linguagem. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis (SC), 2004.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: (Org.). **O olhar**. 5ª reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Eni P. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In: DIAS, Cristiane. (Org.). **Formas de mobilidade no espaço e-urbano**: sentido e materialidade digital. Série e-urbano [*on-line*]. Campinas (SP), Labeurb, Nudetri, Unicamp, v. 2, 2013a. Disponível no Portal Labeurb no endereço <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/volumeII/index.php>. Acesso em dez. de 2013.

_____. A palavra dança e o mundo roda: Polícia! In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **Cidade, linguagem e tecnologia**: 20 anos de história. [e-book] Campinas, SP: Labeurb, Unicamp, 2013b. pp. 13-29.

_____. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. Campinas, SP: Pontes, 2012a.

_____. Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio. In: CARROZA, Guilherme; SANTOS, M. dos; SILVA, T. D. da. **Sujeito, sociedade, sentidos**. Campinas, SP: Editora RG, 2012b. pp. 11-27.

_____. Os sentidos de uma estátua: Fernão Dias, individuação e identidade pousalegrense. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Discurso, espaço, memória** – caminhos da identidade no Sul de Minas. Campinas, SP: Editora RG, 2011. pp. 13-34.

_____. Espaço da violência: o sentido da delinquência. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas (SP), IEL, Unicamp, n. 51(2), pp. 219-234, jul./dez. 2009.

_____. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007a.

_____. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007b.

_____. **Interpretação;** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007c.

_____. **Cidade dos sentidos.** Campinas, SP: Pontes, 2004a.

_____. Sobre o inatingível, o ausente e o evidente. In: PÊCHEUX, M.; GADET, F. **A língua inatingível.** Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 2004b. pp. 7-10.

_____. Polêmico. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Para uma enciclopédia da cidade.** Campinas, SP: Pontes; Labeurb/Unicamp, 2003.

_____. **Discurso e leitura.** 6ª ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001a [1988].

_____. **Discurso e texto:** formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001b.

_____. Tralhas e troços: o flagrante urbano. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Cidade atravessada:** os sentidos públicos no espaço. Campinas, SP: Pontes, 2001c. pp. 9-24.

_____. Do sujeito na história e no simbólico. **Escritos**, n. 4 [Contextos Epistemológicos da Análise de Discurso]. Labeurb, Nudecri, Unicamp, Fapesp, pp. 17-27, 1999a.

_____. N/O limiar da cidade. **Rua**, número especial, Campinas (SP), Labeurb, Nudecri, Unicamp, pp. 7-19, 1999b.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **RUA**, 1, Campinas (SP), Labeurb, Nudecri, Unicamp, pp. 35-47, 1995.

_____. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, E. (Org.). **Linguística:** questões e controvérsias. [Série Estudos], n. 10, Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas e Letras, Faculdades Integradas de Uberaba, Uberaba (MG), 9-26, 1984.

_____; RODRÍGUEZ-ALCALÁ. A construção do consenso nas políticas públicas urbanas: entre o administrativo e o jurídico (CAeL). **Escritos**, n. 8 [Cidade, consenso, e políticas públicas], Campinas (SP), Labeurb, Nudecri, pp. 11-23, dez. 2004.

PAVEAU, Marie-Anne. O redemoinho de palavras. Análise do Discurso, inconsciente, real, alteridade. Trad. Bras. **Matraga**, Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, v.15, nº. 22, p.13-p.32, jan./jun. de 2008.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. Trad. Bras. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 3ª. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2010. pp. 49-59.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre *et al.* **O papel da memória**. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 1999. pp. 49-57.

_____. Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso. Trad. Bras. **Cadernos de Tradução**, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), n. 1, 2ª ed., 47-55, nov. 1998.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Bras. 2ª ed. Campinas: Pontes, 1997a.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Bras. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997b.

_____. Análise automática do discurso. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bras. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1993. pp. 61-161.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. Trad. Bras. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas (SP), IEL, Unicamp, n. 19, pp. 7-24, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da Análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bras. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. pp. 163-246.

_____; GADET, F. **A língua inatingível**. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 120ª. ed. *e-book*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Bras. São Paulo: Editora 34; EXO experimental org., 2005.

_____. O dissenso. Trad. Bras. In: NOVAES, A. (Org.) **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das letras, 1996. pp. 367-383.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Eduardo A. A costura do invisível: sentido e sujeito na moda. In: CARROZA, Guilherme; SANTOS, M. dos; SILVA, T. D. da. **Sujeito, sociedade, sentidos**. Campinas, SP: Editora RG, 2012. pp. 117-134.

_____. Janelas que se abrem-e-fecham. Sujeito-sentido-movimento. In: AGUSTINI, C.; BERTOLDO, E. S. (Orgs.). **Linguagem e enunciação**: subjetividade-singularidade em perspectivas. [Série Linguística in focus, v. 8] Uberlândia, MG: EDUFU, 2011. pp. 229-256.

_____; SANTOS, G. L. dos.; BRANCO, L. K. A. C. (Orgs.). **Análise de Discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas, SP: RG, 2011.

_____. O jogo verbal vs. não-verbal: (re)formulação de estereótipos nas estampilustradas *Primeiras histórias*. Dissertação. Mestrado em Linguística. Instituto de Letras e Linguística. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG), 2008.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Discurso e cidade: a linguagem e a construção da “evidência do mundo”. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos.; BRANCO, L. K. A. C. (Orgs.). **Análise de Discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas, SP: Editora RG, 2011. pp. 243-258.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.) **Na sombra da cidade**. São Paulo: Editora Escuta, 1995. pp. 141-170. Também disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em jan. de 2013.

ROMÃO, Lucília M. S. Opacidade e incompletude: essa estranha tessitura do sujeito no discurso. In: ROMÃO, L. M. S.; ZANDWAIS, A. (Orgs.). **Leituras do Político**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2011. pp. 155-172.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 19ª ed. *e-book* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUIZ, R. M.; DOMINGUES, E. P. Aglomerações econômicas no sul-sudeste e no nordeste brasileiro: estruturas, escalas e diferenciais. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 38, nº. 4, dez. 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-41612008000400002&lng=en&nrm=iso. Acesso em jan. de 2013.

SALLES, W. **On the road**. 137min., son., color., inglês e francês, MK2 Productions, American Zoetrope, Jerry Leider Company, Vanguard Films *et al.*, França, EUA, Reino Unido, Brasil, Canadá, 1DVD, 2012

_____. **Central do Brasil**. 112min, son., color., port., Sony, Brasil, 1 DVD, 1998.

SERPA, Afonso. **Morte e Vida Severina** [em desenho animado]. 56min, son., p.&b., port., Ozi, Fundação Joaquim Nabuco, TV Escola, Brasil, 1 DVD, 2010.

SICK, H. **Ornitologia brasileira**. 3ª. Imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Edson Rosa da. Inventário e imaginação: escrever/escavar o(s) espaço(s) etc. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (Orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura e mídia**. Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2008. pp. 305-315.

SORIN, Carlos (Dir.). **Bombón (El perro)**. 97 min., son., color., espanhol, Guacamole Films, OK Films, Wanda Visión S.A., Romikin, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Argentina, Espanha, 1 DVD, 2004.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Derivas e montagem, outra cultura da imagem. **Trama Interdisciplinar**, Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura, U. P. Mackenzie, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 105-117, maio de 2014.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

WENDERS, Wim. **Paris, Texas**. 148min., son., color., eng., Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk, Channel Four Films, Pro-ject Filmproduktion, Alemanha, França, Reino Unido, Estados Unidos, 1 DVD, 1984.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003a. pp. 61-89.

_____. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. (Org.). **A experiência do cinema**. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno**. Trad. Bras. São Paulo: Boitempo, 2009.

ZOPPI-FONTANA, Mónica. G. Acontecimento, arquivo, memória: às margens da lei. **Leitura** [Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, PPGLL, UFAL], Maceió (AL), n. 30, pp. 175-206, jul./dez. 2002.

OBRAS CONSULTADAS

AÏNOUZ, Karim (Dir.). **O céu de Sueli**. 90min., son., color., port., VideoFilmes, Brasil, 1 DVD, 2006.

AMORIM, Vicente (Dir.). **O caminho das nuvens**. 85min., son., color., port., Disney, Buena Vista, Brasil, 1 DVD, 2003.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. 5th ed. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2000 [1996].

_____. Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: FEATHERSTONE, Mike (Ed.). **Global Culture: nationalism, globalization and modernity: a theory, culture &**

society special issue. 8th reimp. London, Thousand Oaks, New Dheli: Sage Publications, 1997 [1990].

CANCLINI, Nestor G. A globalização imaginada. Trad. Bras. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CARNEVALE, Ana Maria. Queridos... espero que esta vos encontre todos bem de saúde. O silêncio e o real na constituição do sujeito. Tese. Doutorado em Letras, Pós-Graduação em Letras, Estudos de Linguagem, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2012.

CLAVURIER, Vincent. Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó. Trad. Bras. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte (MG), n. 39, p. 125–136, Julho 2013.

COSTA, Antonio. Invention et reinvention du paysage. **CiNéMAS** [Revue d'études cinématographiques], Montreal, Université de Montréal, v. 12, n.º. 1, pp. 7-14, 2001. Disponível em <http://www.erudit.org/revue/cine/2001/v12/n1/024864ar.pdf>. Acesso em jan. de 2013. [Dossiê Le paysage et le cinema]

COSTA, Ricardo. **O olhar antes do cinema**. Biblioteca *on-line* de Ciências da Comunicação (BOCC). 1982. Disponível em <http://www.bocc.uff.br/pag/costa-ricardo-olhar-antes-cinema.pdf>. Acesso em jan. 2014.

COURTINE, J.-J. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Trad. Bras. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2009.

DANTAS, Aloísio de Medeiros. A língua e suas falhas: o discurso na contemporaneidade. **Leitura** [Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, PPGLL, UFAL], Maceió (AL), n. 50, pp. 17-40, jul./dez. 2012.

ESTEVINHO, Telmo A. D. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. **Aurora** [Revista de Arte, Mídia e Política]. São Paulo, PUC-SP, Programa de Estudos Pós-graduados em Estudos Sociais, Neamp, n. 5, 2009. Disponível em http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maior_2009/artigos/ed5/5_9_telmo.htm. Acesso em fev. de 2013.

FERREIRA, Lório (Dir.). **Árido Movie**. 115min., son., color., port., Cinema Brasil Digital, Brasil, 2005.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann. A igreja e a praça: um estudo das relações entre espaço e imaginário, **SHCU** [Anais do Seminário de História da Cidade e do Urbanismo], v. 6, n. 1

[Cinco Séculos de Cidade no Brasil], 2000. Disponível em <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/768/743>. Aces. jan. 2013.

GOMES, M.; AÏNOUZ, K. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. 75min, son., color., port., Espaço Filmes, Brasil, 1 DVD, 2009.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. Bras. 3ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MORALES, Blanca de S. V. Sujeito: imaginário, simbólico e real. In: MITTMANN, S; GRIGOLETTO, E.; CAZARIN, E. A. (Orgs.). **Práticas discursivas e identitárias**: sujeito e língua. Porto Alegre, RS: Nova Prova, 2008. pp. 34-46.

MÜLLER, Adalberto. Cinema (de) Novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinemas, aspirinas e urubus. Logos: comunicação & universidade, Faculdade de Comunicação Social, UERJ, Rio de Janeiro, n. 24 [Cinema, imagens e imaginário], ano 13, 1º. semestre de 2006.

NOVAES, Adauto. (Org.). O desejo. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. Árido (road) Movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano. **Contemporâneos** [Revista de Artes e Humanidades], São Paulo, UFABC, LEPCON, v. 7, nov./abril de 2011. Disponível em <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n7/dossie/arido-movie-sujeito-e-o-espaco-no-novo-cinema-pernambucano.pdf>. Acesso em fev. de 2013.

PATTI, Ane Ribeiro. Sentidos e sujeitos discursivos: filhos e netos do narcotráfico no movimento do discurso. Dissertação. Mestrado em Psicologia. FFCL, Departamento de Psicologia e Educação, Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto (SP), 2009.

POKORSKI, Maria Melania Wagner F.; POKORSKI, Luís Antônio. F. A linguagem constituinte do ser humano. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 38, dez. 2012. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372012000200011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em fev. de 2013.

POKORSKI, Maria M. Wagner F. O imaginário e o simbólico na constituição do sujeito. *Círculo Psicanalítico do Rio Grande do Sul [Artigos]*. 2012. Disponível em <http://www.cbpr.org.br/cprs/imaginariosimbolico.pdf>. Acesso em dez. 2013.

PORGE, Érik. **Transmitir a clínica psicanalítica**: Freud, Lacan, hoje. Trad. Bras. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2009a.

_____. Um sujeito sem subjetividade. Trad. Bras. **Literal**, n. 12, Campinas (SP), [Revista da] Escola de Psicanálise de Campinas, pp. 145-156, 2009b.

ROCHA, Glauber (Dir.). **Deus e o diabo na terra do sol**. 110 min., son., color., port., Copacabana Filmes, Brasil, 1964.

RODRIGUES, Ana Karla. A viagem no cinema brasileiro: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil. Dissertação. Mestrado em Mídias, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2007.

RSI. **Correio da APPOA**, [Associação Psicanalítica de Porto Alegre; Ligia Gomes Víctora *et al.*], Porto Alegre (RS), n.º. 128, ano XI, setembro de 2004. Disponível em <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio128.pdf>. Acesso em ago. 2013.

SERRANI, Silvana M. **A linguagem na pesquisa sociocultural** (um estudo da repetição na discursividade). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

SOUZA, Shirly Ferreira de. O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário *O país de São Saruê* entre a utopia e a política. Dissertação. Mestrado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2010.

ZANELLA, Andréa V. Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia & Sociedade**, Associação Brasileira de Psicologia Social, UFMG, FFCH, Belo Horizonte (MG), 17 (2), p. 99-104, mai./ago. de 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n2/27049.pdf/>. Acesso em jan. de 2013.

ZOPPI-FONTANA, Mónica. G. Língua política: modos de dizer na/da política. In: ROMÃO, L. M. S.; ZANDWAIS, A. (Orgs.). **Leituras do Político**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2011. pp. 65-82.