

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170106-2022-53-68>

Recebido em 05/05/2022. Aprovado em 04/06/2022.

TESSITURA ENUNCIATIVA EM UMA ANÁLISE FÍLMICA DE DOCUMENTÁRIOS EXPERIMENTAIS ENUNCIATIVE TESSITURA IN A FILMIC ANALYSIS OF EXPERIMENTAL DOCUMENTARIES

Nádia Régia Maffi Neckel*

Resumo: Ao considerarmos os (des)territórios da produção contemporânea a partir de suas características singulares, assim como as interfaces das linguagens em suas materialidades significantes, tomamos um exemplar desta produção enquanto objeto de análise. Este artigo debruça-se sobre o documentário *Tereza* (1992), de Kiko Goifman e Caco P. de Souza, pautando-se na forma-funcionamento do filme, processo que denominamos: *Tessitura*. Nossa base teórica ancora-se na semântica da enunciação a partir das noções de cena enunciativa e lugares de enunciação de Guimarães (2002), a partir das quais buscamos tecer relações com conceitos discursivos como, por exemplo, a noção de Porta-Voz (ZOPPI-FONTANA, 1997), função-autor de (ORLANDI, 2001) e Imbricação Material (LAGAZZI, 2011). Sobre documentarismo, nossa discussão pauta-se principalmente em Ramos (2005), debruçando-nos sobre a noção de sujeito-da-câmera. Tal ancoragem teórica nos propiciou um intento analítico no batimento enunciação e discurso do/no corpus de análise.

Palavras-chave: Documentário. Sujeito. Enunciação.

Abstract: Considering the (de)territories of the contemporary production as from its singular characteristics, thus as the interfaces of the languages in their significant materiality, let's take a model of this production while object of analysis. This article looks for the documentary *Tereza* (1992), by Kiko Goifman and Caco P. de Souza, and is guided in the shape-operation, of the film, process called: *Tessitura*. Our theoretical basis anchors in the Semantics of Enunciation from the notions of enunciative scene and places of enunciation from Guimarães (2002), from which seeks weaving relations with discursive concepts as, for example, the notion of Spokesperson (ZOPPI-FONTANA, 1997), author-function from (ORLANDI, 2001) and Imbrication Material (LAGAZZI, 2009). About documentaries, our discussion works mainly on Ramos (2005), addressing us about the notion of subject-of-the-camera. This theoretical anchoring propitiated us an analytical intent in the enunciation and discourse functioning of/in the corpus of analysis.

Keywords: Documentary. Subject. Enunciation.

INTRODUÇÃO

Este texto pretende analisar um material audiovisual do documentário contemporâneo brasileiro. Tal análise será sustentada pelo escopo teórico da semântica da enunciação e da Análise do Discurso. Sabemos que compreender o funcionamento de um movimento enunciativo sugere um gesto de interpretação e que, por sua vez, este gesto é invariavelmente afetado pela materialidade significativa que se pretende compreender. Tomamos o gesto de análise, deste material audiovisual, tal como se toma um movimento musical.

* Doutora em Linguística IEL – Unicamp. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – Unisul. E-mail: nregia75@gmail.com.

Buscamos compreender o movimento, o intervalo, a variação rítmica ou “nota” que compõem a “partitura” deste material audiovisual no todo de sua enunciação. É neste contexto que tomamos a palavra tessitura enquanto organização e contextura do movimento musical, articulando este conceito para trabalhar a análise enunciativa do vídeo documentário *Tereza*¹, observando o funcionamento dos sentidos do/no material audiovisual. Para tanto, indagamos: Como funciona a tessitura do vídeo? Quais posições enunciativas que podemos demarcar no interior dessa tessitura audiovisual?

Para responder as questões de análise recorreremos aos pontos de ancoragem teórica que sustentarão as discussões aqui delineadas, debruçando-nos, principalmente, nos conceitos de Heterogeneidade Enunciativa - a partir de Authier-Revuz (1998) - e, nestes, a inscrição das noções de lugares de dizer e cena enunciativa, a partir das proposições de Guimarães (2002). Tal escopo teórico busca estabelecer uma relação com a noção de sujeito-da-câmera² no documentarismo delineado por Ramos (2005), abrindo, por fim, à perspectiva discursiva a partir do conceito de Porta-Voz em Zoppi-Fontana (1997).

Num primeiro momento, falaremos sobre as características do documentário experimental e, num segundo momento, pontuaremos nossa inscrição teórica nos conceitos semânticos e discursivos. Assim, delinearemos nossa proposição de análise do documentário.

CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS DO DOCUMENTÁRIO NAS PRODUÇÕES CONTEMPORÂNEAS EXPERIMENTAIS

O documentário, seja ele clássico ou contemporâneo, estabelece asserções. Documentário é uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e sobre o “eu”. A asserção é a “pedra angular” do documentário. (...) “um filme documentário responde à “expectativa de objetividade, baseadas em nosso reconhecimento da intenção do cineasta de que adotemos uma postura assertiva” (CARROL *apud* RAMOS, 2005, p. 166).

Na definição do que é documentário, a noção de “intenção” do autor orienta a definição do conceito de indexação, acompanhada na análise das condições necessárias para o enunciado das asserções (ou seja, a que corresponda às expectativas de objetividade). Carrol esgrime com a reflexão sobre o cinema documentário que está baseada na desconstrução da afirmação de objetividade e que nega a “intenção”, mas, também, a própria “autoria”. O conceito de indexação supõe que quase sempre sabemos quando estamos vendo um documentário e que desenvolvemos expectativas espectral em sintonia com a intenção documentária do autor da narrativa. (RAMOS, 2005 p.166/167).

Desde o documentário clássico, a materialidade VOZ é a principal responsável pelas asserções. Essa voz pode ter diversas formas. Dialógica por natureza, a voz documentarista produz asserções tecidas de forma polissêmica. Diversas formas,

¹ *Tereza* é um documentário produzido em 1992 por Kiko Goifman e Caco P. De Souza, que trata da vida cotidiana no presídio de Campinas. É importante ressaltar que tal documentário fora analisado em pesquisas filiadas à Análise do Discurso, citamos Suzy Lagazzi em seu artigo, “Pontos de parada na discursividade social: alternância e janelas” (2004).

² Tomamos aqui o conceito de sujeito-da-câmera em relação ao conceito de sujeito da enunciação, tal relação, trabalharemos no decorrer desta reflexão.

diferentes maneiras de estabelecer asserções sobre o eu e o mundo. E, é justamente neste terreno diverso que o documentário experimental se inscreve.

Analiticamente é preciso pensar tanto em termos estruturais/estilísticos/evolutivos do documentarismo, quanto em sua historicidade. No documentário contemporâneo, por exemplo, a performance³ da arte de vanguarda e a questão autoral se fazem presentes, fortemente marcadas na produção, seja na captação de imagens, seja na manipulação das imagens pela via tecnológica. Os territórios da produção contemporânea não são rigorosamente bem definidos ou facilmente caracterizáveis.

O documentário experimental considerado a 3ª fronteira⁴ do documentário explora os limites estilísticos e vale-se da performance e da videoinstalação⁵. Mesmo assumindo características diversas, mantém procedimentos estilísticos de documentário: 1º continente do documentário – asserção - e 2º continente do documentário – tomada – imagem maquínica.

A singularidade do documentário é o que o difere dos demais gêneros fílmicos é o ato de explorar de uma forma singular a questão da presença do sujeito-da-câmera. E, ao mencionar “sujeito-da-câmera” é preciso mencionar a Tomada. Pensar na tomada é pensar na imagem.

(...) a caracterização da narrativa documentária tem necessariamente em seu núcleo a questão do modo particular que a imagem, mediada pela câmera, se constitui através da “tomada”. A dimensão da tomada que nos permite dar pleno significado às questões relativas à enunciação documentária, como “voz” ou “asserção” sobre o mundo (...) A dimensão da tomada constitui a outra face da particularidade da enunciação documentária (...). (RAMOS, 2005, p. 167)

Ainda segundo Ramos, a “tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado), que se lança, na forma da imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência”. (2005, p.167). O espectador “recebe” a imagem da câmera⁶ e constrói

³ A etimologia da palavra Performance, num vocábulo inglês, pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático (GLUSBERG, 2003, p. 72). Movimento artístico que surge com força nos anos setenta.

⁴ Segundo Ramos, historicamente o documentarismo possui fronteiras. Essas fronteiras estariam ligadas aos procedimentos estilísticos e à evolução histórica das tendências documentais e seus recursos tecnológicos. A primeira fronteira seria o documentário clássico, a segunda fronteira doc-drama e telejornalismo, a terceira fronteira o documentário experimental e a quarta fronteira o documentário publicitário.

⁵ A Videoinstalação é uma forma híbrida de expressão artística que circula entre a Instalação e o Vídeo Arte. Por Instalação “busca desenvolver uma idéia ou conceito, por intermédio da junção simultânea de vários suportes diferentes: objetos, pessoas ou mesmo animais. A instalação procura criar um ambiente que traduza a idéia artística, utilizando-se, para isso, muitas vezes de recursos cênicos”. Já a Vídeo Arte, acompanhando a evolução natural da arte, “surge com caráter documental de obras ou eventos, possibilitando o espectador uma releitura posterior da manifestação artística. Em seu desenvolvimento, torna-se uma extensão natural do trabalho de artistas-do-corpo ou de artistas conceituais. Dentre suas diversas diferenças como o vídeo comercial, pode-se ressaltar a não priorização da linearidade da narrativa, utilizando-se, muitas vezes, da repetição exaustiva da imagem” (SUDAMERIS, 1992).

⁶ A imagem-câmera é obtida através da mediação de um dispositivo maquínico, heterogêneo ao corpo humano na situação da tomada, a essa heterogeneidade é determinante para a valorização ética que cerca a utilização desse maquinismo do documentário (RAMOS, 2005, p. 189).

sua leitura sobre, ou seja, ele se lança para a circunstância da tomada. E, a tomada por sua vez, se lança para o espectador. A noção de intensidade opera justamente neste movimento. Ou seja, a imagem deixa de ser uma imagem qualquer e passa a ser intensidade, ressaltamos neste estudo que esta passagem é discursiva⁷. Nesse sentido, a dimensão da tomada é o lançar-se, o espectador ao tomar contato com a imagem se lança para a circunstância da tomada.

O conceito de presença do sujeito-da-câmera, ou melhor, da dimensão da presença, está no sujeito-da-câmera. É o sujeito-da-câmera que funda a tomada. Ele constitui a circunstância da tomada. Quem é o sujeito-da-câmera? É aquele que deixa seu traço no suporte. Todavia, não necessariamente alguém. Pode ser aquele que está sendo feito e elaborado por, ou aquele que está encenando e sendo encenado.

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

O sujeito-da-câmera é, portanto, a subjetividade que sustenta a câmera, o corpo maquínico que tem sua dimensão moral, jurídica e ética. E, portanto, semântica e discursiva⁸.

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

Esses dois continentes: asserção e circunstância da tomada são, em nossa percepção, as características fundamentais do documentário⁹. Esse movimento se constitui *no e pelo* discurso, no agenciamento enunciativo. Partiremos para a análise onde poderemos delinear melhor estas convergências teóricas, bem como, explicitar marcas singulares em *Tereza* apontando para um funcionamento particular dos processos enunciativos e discursivos¹⁰.

⁷ Defendemos que esta passagem é discursiva, é o que pretendo mostrar durante a análise mais adiante, no entanto, essa noção de discursividade está ancorada na teoria da análise do discurso.

⁸ Como veremos no decorrer da análise o documentarista deixa suas marcas enunciativas ao longo do documentário por meio da montagem e sobreposição de imagens, assume, por tanto uma função autor.

⁹ Para uma postura analítica é preciso considerar uma série de outros fatores como a evolução histórica do documentário, desde o campo educativo ao reflexivo participativo e todas as demais discussões sobre o sujeito-da-câmera. No entanto, é preciso levar em conta que se trata aqui de um artigo, e, portanto, faz-se necessário um recorte, por isso recomendamos a leitura de Ramos (org) 2005, em sua íntegra, pois se trata de uma importante contribuição para a teoria documentária, no que diz respeito a textos em português.

¹⁰ Ressaltamos as publicações de Goifman (1998) sobre seu estudo em audiovisual, bem como a análise do processo de construção de *Tereza*, consideradas neste texto.

SEMÂNTICA DA ENUNCIÇÃO PROPOSIÇÕES DE ANÁLISE NA TESSITURA DE TEREZA

Como já delineamos no início deste artigo, tomamos o conceito de Tessitura referente ao funcionamento da música, da estrutura musical para pensar o funcionamento/estrutura do documentário a ser analisado. Então indagamos: Como as marcas de diferentes materialidades significantes constroem os argumentos do filme? Como a cor, o gesto, o som, o enquadramento se organizam e vão produzindo textualidade do/no documentário? Qual o funcionamento semântico-enunciativo que temos na organização das cenas enunciativas povoadas pelo não verbal? Podemos tomar por cenas enunciativas a circunstância da tomada? E, principalmente, como os argumentos do filme são construídos a partir da imagem, da gestualidade e do som? De que sujeito(s) da enunciação estamos falando? Que posições assumem o Locutor e os enunciadores?

Segundo Zoppi-Fontana

Guimarães (1987), por sua parte investiga o funcionamento argumentativo das conjunções em relação à textualidade e em trabalhos mais recentes (1995, 1998, 2002) introduz o conceito de interdiscurso, a partir do qual redefine tanto o conceito de argumentação quanto o de enunciação. Para este autor, a enunciação é o acontecimento de pôr-se a língua em funcionamento ao ser afetada pelo interdiscurso. Adotando a conceptualização desenvolvida pela análise do discurso e retomando reflexões de Orlandi (1992) sobre o silêncio, o autor entende o interdiscurso como memória do dizer estruturalmente afetada pelo esquecimento e determinada pela história, e o considera como condição determinante da diretiva da argumentação. Ou seja, a orientação argumentativa dos encadeamentos de enunciados no texto é constituída pelo interdiscurso e se sustenta no já-dito. Assim, a argumentação estabelece o modo de interpretar o que se segue no texto, o seu “futuro argumentativo”, e neste sentido produz textualidade (ZOPPI-FONTANA, 2006, p. 200).

Ao considerar tais ancoragens esta análise tomará tanto conceitos da Semântica do Acontecimento, quanto os conceitos discursivos que contribuem para a compreensão deste *corpus*. Quando falamos em vídeo-documentário, somos arremessados ao factual, ao jornalístico. O peso do significante, funcionando como arquivo, está presente na noção de documento pela nomeação – documentário. Fonte de informação histórica ou factual de um acontecimento-verdade a respeito da sociedade e do homem como seu articulador simbólico, o DOCUMENTO geralmente possui um funcionamento linear e atém-se à informação, a conscientizar o telespectador sobre o fato em questão. O documento possui, também, a incumbência de memória a respeito deste fato, ou seja, tem o seu peso histórico¹¹. Tal peso transforma o registro em monumento o que produz um efeito de verdade inquestionável. E, a nomeação documentário traz consigo essa marca. *Tereza*, ao mesmo tempo que se inscreve na ordem documental, subverte essa ordem, justamente por

¹¹ Lembramos aqui da noção de documento/monumento de Foucault, para o autor faz parte do papel da história a busca em “memorizar” seus monumentos, os registros desta memória são documentos que produzem um efeito inquestionável de verdade “a história é que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam os rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos de devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes interrelacionados, organizados em conjuntos”. (FOUCAULT, 2000, p.8)

ter em sua constitutividade o movimento performático, um funcionamento próprio do Discurso Artístico¹². Acentuado neste material que estamos analisando, justamente por se tratar de um documentário contemporâneo experimental que tem na performance sua “ancoragem” principal.

O movimento discursivo do artístico fala daquilo que não está e, por isso, desestabiliza. Em *Tereza*, ao se substituir um objeto por outro visualmente, produz-se um “efeito camaleão”, sendo esta, uma marca forte no documentário, que se mostra logo no início. As imagens camuflam-se e transmutam-se aos nossos olhos. Nos primeiros seis segundos de vídeo, temos um breu e um som, depois uma imagem e, no décimo segundo, uma fita métrica. Esse primeiro deslocamento nos dá a primeira marca do sujeito-da-câmera, sua interlocução não será de forma direta, nem tão pouco linearizada, coloca-se na posição de um comentarista experimental e lançará mão do maior número de recursos de imagem, som e verbo que dispuser. Temos nesse sujeito a posição do sujeito-da-câmara ou, ainda, o Locutor. Dito de outro modo, nesse gesto que dirige a câmara podemos reconhecer um lugar de locutor preenchido, de sujeito da enunciação que deixa sua marca no enunciado.

Este deslocamento opaco, complexo, se repete na fita métrica. Métrica, medida, linearização, ordenamento, unidade de comprimento, e o cumprimento da lei... Mas o que vaza? O que intervém? Não está materializada nesta fita métrica a medida ordenada, nem linearizada, nem quantificada, nem na forma crescente, nem decrescente; as numerações são aleatórias, aparentemente sem qualquer ordenação. No entanto, o que está aparentemente sem “ordem”, são códigos, artigos de Lei, artigos de enquadramento¹³. Efeitos desta tessitura enunciativa também vêm do som. Não um som qualquer, mas, um/so som de uma cuíca. Um som que intervém, vindo de outra ordem, de outra voz. Um som que mobiliza a memória do samba, do negro, da alegria, da malandragem. E, coloca-se no lugar outro, pela imagem da prisão e pelo som do guizo que o segue. Será que todo sambista é negro? Todo negro é malandro, e todo malandro vai preso? Ou estes sentidos postos estão funcionando no movimento de intervenção, para reforçarem-se enquanto gesto de interpretação e nos dizer que os sentidos sempre podem ser outro?

A circunstância da tomada não é um simples transcórrer do mundo, mas uma construção enunciativa de demanda sentidos do/no mundo. Podemos dizer que o documentário como um todo possui, marcadamente, dois acontecimentos enunciativos: um, o próprio filme como um enunciado que recorta outros enunciados; outro, acontecimento são os enunciados que se produzem como recortes do primeiro e que, por sua vez, produzem outros enunciadores. Estes últimos funcionam como uma enunciação reportada, um discurso indireto em relação ao acontecimento enunciativo principal.

O sujeito-da-câmera em *Tereza*, pela forma de seu traço no suporte, nos mostra que estamos frente à uma narrativa não linear e que desestabiliza. A sequência de circunstância de tomada que temos no decorrer do documentário, marca fortemente esse

¹² Conceito delineado na dissertação de Mestrado *Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos* (NECKEL, 2004). Aponto os processos discursivos fundantes do Discurso Artístico, como a polissemia e o não verbal.

¹³ O efeito de enquadramento se mostra como uma regularidade no decorrer do documentário como constitutividade das imagens.

agenciamento enunciativo daquilo que “vaza” sobre aquilo que “retém”. Ao assumir essa posição enunciativa, o efeito de descentramento do sujeito da enunciação é reescrito nas marcas heterogêneas das imagens enquanto formas visuais. Efeito este também reescrito pela diversidade de posições desenhadas pelos enunciadores no documentário.

Em *Tereza* o funcionamento da heterogeneidade, dispersão e unidade e porta-voz funcionam a partir de um movimento singular do processo enunciativo do/no vídeo, ou seja, de uma matéria significativa “polimórfica”¹⁴. Temos a consciência da impossibilidade analítica do documentário como um todo, justamente por sua constituição, na imbricação material (som – imagem – gestualidade – palavra) verbal e não verbal. Segundo Lagazzi,

As formulações “intersecção de diferentes materialidades” e “imbricação material significativa” ressaltam que não se trata de analisarmos a imagem *e* a fala *e* a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra (LAGAZZI, 2011, p. 402).

Dessa forma, torna-se necessário um recorte analítico tanto pela complexidade da materialidade significativa, quanto pelo contexto do documentário. Assim, optamos por realizar um pequeno recorte que pudesse ser explorado no contexto de um artigo.

Recortamos para esse texto apenas um depoimento¹⁵ dos inúmeros que circulam no vídeo, esse personagem articula “sua(s) história(s)” no transcorrer do documentário com inúmeras outras. Para cada uma das personagens há, marcadamente, o funcionamento de enunciadores que funcionam diferentemente. Tais enunciadores derivam discursivamente para a figura do Porta-Voz, no processo de “agenciamento do dizer” pela e na voz de classes: dos homossexuais, dos ladrões e marginalizados, da lei, dos loucos e dos artistas.

A personagem do primeiro *frame* – o rapaz do gorro vermelho [Figura 1] - assume uma posição enunciativa mostrada e marcada pelo discurso do presidiário. Estas marcas não estão apenas na oralidade. Mas, igualmente nas marcas do enunciado imagético temos as grades, mostradas e marcadas, delimitando materialmente o sujeito, seu espaço e seu território de dizer. As grades fazem parte da construção da cena enunciativa da/na circunstância dessa tomada. O processo de reescrituração das grades está na sua fala, passando pela sobreposição das imagens, pelos cortes, na circunstância da tomada no uso da imagem PB¹⁶, etc. É o agenciamento desses elementos que nos dá o argumento do filme. Segundo Zoppi-Fontana (2006, p.190), “argumentar pelo exemplo implica supor a existência de certa regularidade da qual o exemplo apresenta um caso concreto; é a descoberta desta regularidade que fornecerá o fundamento da conclusão para a qual se direciona o texto”. Assim, deparamo-nos, então, com o conceito de reescrituração, trabalhado por Guimarães:

¹⁴ Utilizamos provisoriamente o termo - “polimórfica” por entender que a matéria significativa em *Tereza* não pode ser nomeada como verbal ou não verbal, pois ela é constituída por ambos os processos, ou seja, diferentes formas que não essencialmente verbal, múltiplas formas significantes, essa é a materialidade de *Tereza*.

¹⁵ Ressaltamos que no texto completo de qualificação de área foram analisados cinco depoimentos deste documentário. Indicamos ainda outras publicações de Lagazzi de análise discursiva deste mesmo documentário (2004-2011) constantes nas referências bibliográficas.

¹⁶ PB = preto e branco, terminologia utilizada em audiovisual.

O procedimento de reescrituração no texto faz com que algo do texto seja interpretado como diferente de si. E analisar a designação de uma palavra é ver como sua presença no texto constitui predicções por sobre a segmentalidade do texto, e que produzem o sentido de designação. O que pretendo dizer é que as questões tomadas como procedimentos de textualidade são procedimentos de reescritura. Ou seja, são procedimentos pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. (...) A reescrituração é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento... (GUIMARÃES, 2002, p. 28)

O processo de reescrituração colabora para fazer da personagem um porta-voz dos sujeitos tematizados no vídeo. No caso dos procedimentos em *Tereza* temos a reescrituração pela via da imagem, do som, da oralidade e da escrita e isso ocorre pelo processo de montagem, ou, pelo agenciamento do dizer. Desse modo, todas as personagens são detentos, embora assumam posições e falas de diferentes ordens, estas falas são legitimadas pelos procedimentos do audiovisual. Ou seja, a posição de cada enunciador verbal sofre um processo de reescrituração pela imagem, seja na operação da câmera, no enquadramento, no tratamento da cor ou na posição das grades.

No caso da personagem em questão, o agenciamento enunciativo para a construção de sua cena, marca uma posição do dizer do sujeito tematizado no documentário: o detento. E tal posição é reescrita pelas grades colocadas visualmente à frente dessa personagem, o sentido “ele está atrás das grades” circula por toda a sua fala. Tendo sua postura reafirmada pelos dizeres que profere oralmente. Podemos dizer que temos aí dois enunciados: um verbal – a fala da personagem –; e outro visual – a imagem desta personagem atrás das grades. E, também, pela sobreposição da imagem de grades: ora em cores, ora em PB produzindo uma reafirmação das grades pelas próprias grades. Assim, essa personagem assume a voz de todos os demais presos, explica e defende sua posição de forma marcada e mostrada: “... já viu? Ladrão é a imagem do cão!”; “...como se diz, o juiz, mais ladrão que ele não existe!”; “...nós cavamos aqui, depois nós cavamos lá de novo, os guardas tudo ficam na miguelagem”; “Eu vô embora daqui, certo, não nasci aqui, certo?”

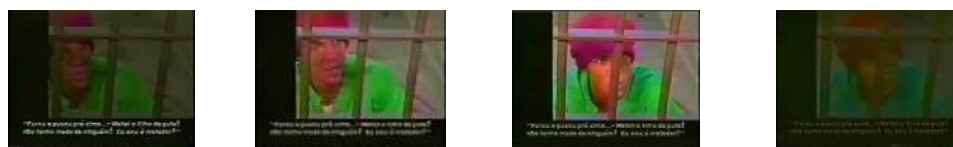


Figura 1

Os frames em sequência ainda trazem o enunciado: “Furou e puxou pra cima... Matei o filho da puta! Não tenho medo de ninguém! Eu sou é matador”. Tal enunciado é reescrito em outra sequência na própria fala da personagem que diz: “Eu ia matar mesmo! Eu ia matar mesmo!”. São falas-imagens que reafirmam o sentido de detento.

Relembrando Guimarães (2002), a enunciação de um enunciado não tem uma única figura de sujeito. É no desdobramento de diversas figuras de sujeito que diferentes tessituras de enunciação vão se formando. Em *Tereza* tal funcionamento é singular, pois, além da matéria significante verbal, temos o funcionamento de materialidades como a imagem, o som e a gestualidade.

Nessa sequência da personagem: um enunciador individual que fala do lugar social de detento e se dirige a um alocutário invisível e indeterminado, que, no entanto, pelas condições de produção do filme podemos identificar com o documentarista. Por outro lado, o funcionamento das imagens compoem a tessitura visual do filme, pelo movimento de câmera, pelo tratamento de cor, pelo enquadramento, permite descrever o preenchimento do lugar do Locutor pelo sujeito-da-câmera, do qual se ocupa Ramos (2005), e que, como já vimos, pode ser delimitado como a subjetividade que opera na forma singular de captar as imagens. Nós espectadores, não temos acesso a esse sujeito-da-câmera, senão pelo efeito de sua produção de sua forma polimórfica de enunciar, deixando suas marcas no dizer, pois, pela circunstância da tomada lançada para nós, através da inclusão dos *letterings*, das sobreposições e da própria organização dos depoimentos, aparece configurada a figura de um Locutor que assume a “responsabilidade” pela enunciação.

Tal funcionamento polimórfico nos faz perguntar: - Para quem a personagem fala? Para nós espectadores ou para o sujeito-da-câmera? De que lugar ele enuncia? Da posição de detento? Da posição de pobre? Da posição de malandro, ladrão? Ou de homossexual decidido? “*Quem gosta de barbado é gato!*” Durante toda sua fala a personagem, por sua vez, também assume diferentes posições enunciativas. Porém, o que vai se delineando em suas falas é uma posição preponderantemente: a de preso, pobre e ladrão, embora, não intrinsecamente pertencente à aquele lugar: “*Não nasci aqui, certo?*”. Sua posição enunciativa mais marcante é daquele que toma a voz dos “mais fracos” socialmente, para de certa forma mostrar como foi parar ali e que há diferentes tratamentos para os “pobres” e para os “ricos”. O que temos são marcadamente dois funcionamentos enunciativos: o documentário e outro dos diversos depoimentos que o compõe. Chamamos atenção para os *frames* que compõem essa cena enunciativa por meio das “falas” não verbais, ou seja, no tratamento audiovisual.

Iniciemos pelo tratamento da cor e enquadramento. E, a partir de sua tessitura, as posições de enunciação.

A presença do sujeito-da-câmera preenchendo o lugar de Locutor, que aqui tomamos pelo trabalho do cineasta, desde a captação da imagem até a montagem das sequências fílmicas, apresenta o ponto de vista de um enunciador individual que, a partir das condições de produção do documentário, podemos identificar como sendo a posição enunciativa preenchida pelos diretores do filme, dado que estes operam na composição da tessitura do filme como “os centros da perspectiva narrativa”; desde que tomemos, para isso, acontecimento enunciativo do documentário como um todo.

Porém, ao pensarmos a circulação social do documentário e os efeitos de sentido que ele produz enquanto texto polimórfico nos espectadores, podemos afirmar que o sujeito-da-câmera definido por Ramos e analisado aqui em relação ao filme *Tereza* não é, apenas, assimilável ao Locutor, enquanto responsável pela enunciação, mas, fundamentalmente, à função autor¹⁷, pois o gesto narrativo do documentarista marca o

¹⁷ Como já dissemos, o autor é a função que o *eu* assume enquanto produtor de linguagem. Sendo a dimensão discursiva do sujeito que está mais determinada pela relação com a exterioridade (contexto sócio-histórico), ela está mais submetida às regras das instituições. Nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares. (ORLANDI, 2001, p.77)

vídeo como um todo. E isso se materializa a cada corte, close, enquadramento, PB ou cores utilizados na cena enunciativa que chega ao espectador pela materialidade visual.

Já os depoimentos das personagens mostrados no filme, numa composição polimórfica que poderíamos aproximar à aquela do discurso direto inserido nos enunciados verbais, delineiam um segundo acontecimento enunciativo, os depoimentos: que apresentam uma segunda cena enunciativa, em que os presos que dão depoimento e que são apresentados como as personagens reais do filme, se apresentam como Locutores-detentos, e pelo efeito de verdade produzido pela imagem documental, como “sujeitos falantes empíricos” produtores efetivos dos enunciados nas entrevistas ou, dito de outro modo, como os presos “autênticos”. A imagem funcionaria enunciativamente a semelhança do mecanismo descrito por Ducrot (1984) para a assinatura, na qual coincidem a função enunciativa de locutor e a singularidade concreta do sujeito empírico que a produz. Por meio de um discurso direto, as personagens falam de si ao público, textualizam o *eu* em suas falas e se mostram com indivíduos na sua imagem.

Nas sequências que apresentaremos a seguir, é o sujeito-da-câmera (função-autor) que propõe como veremos a personagem. Enquadra, desenquadra, coloca cor, tira cor, sobrepõe imagens, utiliza *letterings* que reforçam a fala da personagem e, também, monta a sequência do depoimento ao qual teremos acesso. Os *letterings* inseridos na tessitura do filme funcionam enunciativamente como novos locutores, pois trazem à cena narrações outras (que em alguns casos não coincidem nem com a fala das personagens nem com o gesto narrativo do sujeito-da-câmera), que “explicam” o que estamos vendo.

Quanto à imagem, ela vai surgindo lentamente, se fixa e depois vai esfumando, como que desaparecendo, até ser tomada pelo fundo preto. Numa segunda sequência, desta mesma personagem, temos como tratamento visual a predominância do PB e da sobreposição de imagens, e o mesmo movimento, o de não nitidez até o breu.



Figura 2

O que temos nos *frames* acima é novamente a oscilação entre as telas escuras. De certo modo, uma reescrituração do próprio movimento do documentário: o desvelar, mostrar, ocultar. Movimento este escrito em diferentes momentos desde o início do documentário. Em um *lettering* inicial uma marca disso: “Descem as cortinas, começa o espetáculo” ou ainda: “Essa não é uma história...”; “histórias...”. Podemos dizer que o movimento elíptico¹⁸ é um movimento fundante do documentário. Voltemos à sequência de *frames*.

¹⁸ A elipse como inscrição silenciosa. Dito de outro modo, não evidente. Ver mais em Haroche, 1992.

O funcionamento das imagens reescreve a fala da personagem que tematiza o dentro e o fora da prisão. Quando os sentidos de estar preso são reforçados, o uso do PB é mais intenso, ao passo que, quando os sentidos de estar fora são postos em circulação, há uma sobreposição de imagens sobre as grades. Esse movimento de imagens começa com a própria imagem do detento com seu braço todo estendido para fora. Ele fala sobre a mulher que está fora do presídio e como age quando pensa nela. Esse “jogo” de imagens é reforçado pelo “jogo” que ele – o detento - faz ao pensar na mulher. Não são só pensamentos que “fogem das grades”, mas imagens também vazam delas. O uso discreto do colorido também é uma constante, como que tematizando o colorido da liberdade. Para sua fala, para sua memória, a sobreposição se esvanece, e a imagem é tomada pelo breu, como que um movimento para dentro da prisão novamente marcado e mostrado pela barra de ferro em primeiríssimo plano. Em seguida, a imagem escurece por completo e o documentário segue em outra sequência, com outro depoimento.

Tal sequência nos mostra o desenho das posições enunciativas do sujeito da câmara e seu interlocutor, o detento. E conta também com a posição dos interlocutores possíveis do acontecimento enunciativo que é o documentário: o público, em última instância, nós mesmos. Tais posições se inscrevem na constitutividade heterogênea do documentário, tanto em termos de cenas enunciativas, quanto de matérias significantes (a imagem, a fala, o som, etc.) numa verdadeira orquestração polifônica na polissemia dos sentidos.

Como a característica principal da tessitura do documentário é justamente a imbricação material e sua singularidade, a não linearidade, é quase impossível analisar o documentário a partir de um recorte isolado. O depoimento dessa personagem é entremeado com outros depoimentos de outras personagens, e estes com o documentário como um todo, tanto em seu processo de produção, quanto nos efeitos de sua circulação.

Poderíamos dizer, ainda, que as grades sofrem um processo de reescrituração pelos efeitos que apontamos acima. Ora mostradas e marcadas pelos cortes bruscos e sua presença no início e no final do enunciado imagético, ora mostradas e não marcadas pelo enquadramento da câmara e os recortes de quadros na tela. Funcionando a imagem como o reforço da fala da personagem. Temos uma forma de reescrituração que perpassa mais de uma materialidade significativa, temos a imagem, a oralidade e o som. Assim a imbricação material reforça os sentidos de prisão/liberdade – criminoso e inocente no seu conjunto e não uma materialidade em detrimento da outra.

Em “O papel de memória”, de Michel Pêcheux (1999), é possível perceber a abertura da Análise do Discurso para práticas de linguagem que advêm de processos discursivos não verbais, tanto constituintes da memória, quanto como produtos de processos discursivos. No primeiro caso, a imagem enquanto “operador de memória social”, ou seja, enquanto constitutiva do processo discursivo; e, no segundo caso, a imagem enquanto “reconhecimento”, enquanto um dos “múltiplos registros” do discurso, a imagem como dizer. Na teoria documentária diz-se que a imagem é a “carne” do documentário, sua matéria singular, porém não funciona independentemente.

No caso de *Tereza*, tem-se a imagem constitutiva da memória social, vemos isso na própria definição, ou melhor, definições da palavra “Tereza”, por similaridade ou por aproximação. O que temos é um processo de paráfrase, bem delimitado para os usos diversos de “Tereza” (tia, fuga, droga etc).

Outra posição parafrástica, de reescrituração do uso da imagem e da palavra, são as tomadas que usam como elo palavra-imagem. De certa forma, a imagem produz o sentido de ligação, desconstrói a linearidade temporal, cria o seu próprio espaço-tempo dentro do documentário.

Ao interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. (SOUZA, 2001, p. 73)

Como já apontava Pêcheux, “a questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura” (1999, p. 55). Tal reflexão em Pêcheux nos leva a trazer novamente à discussão o real da imagem, a ‘*a-imagem*’ do interdiscursivo que, assim como é constitutiva, também é denegada. O real da imagem que não temos acesso, entretanto, é parte constitutiva.

Apontamos para o fato que o movimento da circunstância da tomada da imagem qualquer à imagem intensa é a busca incessante e interminável ao real da imagem. No entanto, observamos que esse movimento é dotado de opacidade, o dizer é opaco, a montagem é opaca.

Durante o documentário *Tereza* nos deparamos com uma sequência de cenas repleta de sobreposições, a voz extracampo pode tornar-se a voz da entrevista e vice-versa. As imagens que seguem os depoimentos não necessariamente os ilustram, as sobreposições e o movimento intenso de câmera não retêm a imagem que está em constante transcorrer, assim como as pausas breves que acentuam os graus de intensidade. A “voz do cineasta” opera em extracampo, no agenciamento enunciativo.

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

A imagem em *Tereza* vem principalmente enquanto produto de processos discursivos, está em um lugar de entremeio entre diferentes materialidades significantes que só ocorre no e pelo gesto de interpretação. A partir da leitura em Ramos, podemos pensar na montagem como um “modo de dizer” ao voltarmos-nos a uma perspectiva discursiva¹⁹. As condições históricas de produção é que nos remetem a um gesto de interpretação possível do *corpus*. Segundo Lagazzi,

¹⁹ Ressaltamos que tratamos Discurso como noção inscrita no campo teórico da Análise do Discurso, por isso para essa análise o discurso não pode ser visto como transparente ou explícito, mas, dotado de opacidade. Pois quando falamos em discurso, o tomamos como “pano de fundo” e não como algo posto *a priori*.

Esse exercício feito sobre diferentes linguagens traz a relação simbólica marcada por significantes verbais e não verbais, o que faz a base material de análise um conjunto heterogêneo cuja regularidade de funcionamento deve ser buscada no entrecruzamento das diferentes materialidades (LAGAZZI, 2004, p. 67).

Lagazzi, ainda nomeia como “*reabertura de janelas*” os efeitos produzidos pelos processos verbais e não verbais, processos estes que se entrecruzam e se constituem mutuamente. Esses entrecruzamentos de processos verbais e não verbais conferem ao documentário um efeito polissêmico e de não linearidade. Tais efeitos, ainda nas palavras de Lagazzi, impedem um “fechamento único e conclusivo”. Tal como um objeto de arte contemporânea, conta com as diferentes vozes que o fazem re-significar, incluindo o gesto de leitura do espectador.

O espectador olha para dentro do presídio e espreita o dia-a-dia dos presos, uma “realidade” muito falada mas distante, e seu olhar é constantemente remetido às imagens das grades, dos inúmeros vidros, das portas recortadas por pequenas janelas que permitem espiar para dentro das celas, do arame farpado, o que não permite ao espectador esquecer o aprisionamento daqueles sujeitos que contam suas histórias e afirmam seu sono de sair de trás das grades. As histórias dos presidiários, contadas como episódios amalgamados, não são finalizadas e o efeito de incompletude produzido diz de um social contido pelas grades, que se repete no movimento de reabertura em janelas estruturante do documentário *Tereza*. (LAGAZZI, 2004, p.81)

Assim, é necessário considerar que as condições históricas de produção são determinantes da circunstância da tomada. A tomada é, portanto, um movimento discursivo, povoado por diferentes posições de sujeito - desde o diretor até o espectador, passando pela singularidade do sujeito-da-câmera. Discursivamente, pensamos em efeitos de sentido. Efeitos de sentidos que são determinados pelas condições de produção. Essas condições de produção são histórica, ideológica e socialmente determinadas, provocam efeitos que deixam marcas na materialidade enunciativo-discursiva.

“EFEITO DE FECHO”

Resistimos em utilizar o termo “conclusão” ou “considerações finais”, que deixa a sensação de que tudo foi dito (como se fosse possível dizer tudo). Por isso, tomamos em empréstimo a expressão de Gallo: “*efeito de fecho*”. Parece-nos mais prudente assumir que um trabalho de análise tenha explorado apenas uma das faces possíveis de interpretação do seu material e que um *corpus* de análise não se desvela por completo, apenas oferece ao analista uma parcialidade de sua opacidade. E, aqui, fala minha porção artística, dizer tudo de uma obra é o mesmo que extingui-la. Além disso, considerando que a linguagem é sempre opaca, seja ela de qual matéria significativa for composta, opaco será sempre o seu dizer e, por consequência, nossos acessos sempre limitados.

O documentário *Tereza* inscreve-se neste espaço opaco de multiplicidades linguísticas, seus processos significantes oferecem a abertura interpretativa, na qual as análises não se esgotam em si mesmas.

Tomamos as noções enunciativas e documentaristas a fim de compreender a tessitura de *Tereza*, bem como a função-autor assumida pelo próprio documentarista. Assim, reconhecemos o documentarista como um “locutor qualificado”, que assume a “responsabilidade” pelo seu dizer e o faz lançando mão de diferentes materialidades significantes em seus diferentes funcionamentos. A função-autor está preenchida por este locutor que coincide com o sujeito-da-câmera. Orlandi nos elucida sobre esse movimento quando enfoca as formas de representação do sujeito em seu texto discurso e leitura:

Vamos então nos ocupar do fato de que o sujeito está, de alguma forma, inscrito no texto que produz. Não nos interessa, entretanto, falar das marcas que atestam essa inscrição – elas existem e são muitas -, mas do fato de que os diferentes modos pelos quais o sujeito se inscreve no texto correspondem a diferentes representações que, por sua vez, indicam as suas diferentes funções enunciativo-discursivas. A partir do que diz Ducrot, teríamos as seguintes funções enunciativas do sujeito: a de locutor, que é aquela pela qual ele se representa como *eu* no discurso e a de enunciador que é (são) a(s) perspectivas que esse *eu* constrói. De nossa parte, e aí está nossa contribuição específica para esta reflexão, gostaríamos de acrescentar, de acordo com o “princípio da autoria” de Foucault (1971), uma outra função: a de autor. O princípio da autoria de Foucault estabelece que o *autor é o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações*. O autor está na base da coerência do discurso. Nossa proposta é, então, a de colocar a função (discursiva) autor junta às outras e na ordem (hierarquia) estabelecida: locutor, enunciador e autor. Nessa ordem, teríamos uma variedade de funções que vão em direção ao social. Desta forma, esta última, a de autor, é aquela (em nossa concepção) em que o sujeito falante está mais afetado pelo contato com o social e suas coerções (ORLANDI, 2001, p. 76-77).

Procuramos, no movimentar-se desse sujeito, buscar os possíveis agenciamentos enunciativos, não só pelas palavras oralizadas ou escritas, mas, igualmente, pelas materialidades não verbais - principalmente a imagem. Tomamos as múltiplas marcas de inscrição dos sujeitos envolvidos nesse processo de produção de sentido polimórfico que é o vídeo para melhor compreender suas posições. Tal procedimento nos ajudou a perceber que se tratava de dois acontecimentos enunciativos diferentes: o primeiro quando tomamos o documentário como um todo. Num outro momento, tomamos os depoimentos de quatro personagens no documentário, buscando descrever seu funcionamento pela noção da figura do porta-voz. E, neste ponto, apuramos um embate entre o individual e o coletivo, isso faz com que cada personagem assuma para si a tarefa de dizer por outros: pelos ladrões, pelos homossexuais, pelas “leis da cadeia”. E, por fim, alguém que não fala por outros, mas é a própria expressão de outra ordem no discurso estabelecido, um atravessamento do artístico no jurídico. Trata-se, aqui, do segundo acontecimento enunciativo: os diferentes depoimentos dentro documentário.

Desta forma, procuramos compreender as diferentes posições enunciativo-discursivas na tessitura de *Tereza*: a de locutor, a de enunciador e a de função autor. Esta última produzindo o efeito do todo pelo gesto narrativo do documentário assumido pelos cineastas.

As descrições da análise buscaram os agenciamentos enunciativos e as formas de reescrituração dos sentidos da prisão. Jogamos sempre com dois planos enunciativos: o plano da enunciação, assumida pelo sujeito-da-câmera – os documentaristas; e o plano do enunciado, o documentário na articulação dos enunciadores-locutores, como por exemplo nas marcas dos *letterings*.

Buscar os efeitos de sentido na opacidade de um discurso implica, como nos ensina Orlandi, ultrapassar a organização (regra e sistematicidade), para poder chegar à ordem (funcionamento, falha) da língua e da história (equivoco, interpretação). Pelos conceitos do documentarismo e pelas noções da Análise do Discurso buscamos compreender o funcionamento do simbólico em *Tereza*. Percebemos o documentário como algo singular em seu gênero, não apenas por sua tessitura, mas igualmente pelas ressonâncias que provoca, seu caráter assertivo é exacerbado, este efeito ressoa no ato de expectativa.

Foi possível perceber, durante a análise, que as operações argumentativas e a estruturação da “textualidade” do filme, seu funcionamento semântico (tessitura) é fortemente influenciado, tanto pelos dispositivos da linguagem visual, quanto pelos dispositivos discursivos, pela memória, pelo interdiscurso (tecedura). Vemos enunciação como acontecimento, como nos ensina Guimarães (2002), indiferentemente de termos nas mãos materialidades visuais, sonoras ou verbais. O que teremos, sempre, é linguagem e construção de sentido. Assim, o gesto de interpretação nesta análise buscou “o espaço do possível, da falha, do equivoco” (ORLANDI, 1998, p. 22), como lugar próprio da ideologia, materializado pela história²⁰, o transcorrer da imagem na circunstância da tomada. E, neste bólido de sentidos, não damos este percurso por encerrado, apenas o consideramos uma das faces da análise, uma possibilidade que ainda tem muito a ser explorada.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer*. Trad. Cláudia Pfeiffer, Gileade de Godoi, Luiz Dias, Maria Payer, Mônica Zoppi-Fontana, Pedro de Souza, Rôselange Morello, Suzy Lagazzi-Rodrigues. Rev. Eni Orlandi. Campinas, SP: Unicamp, 1998.
- DUCROT, Oswald. Enunciação. In: *Enciclopédia Einaud, 2: Linguagem – Enunciação*. Lisboa, Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984.
- FOUCAULT Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, 6ª Edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GALLO, Solange. Autoria: questão enunciativa ou discursiva? *Linguagem em (Dis)curso*, Universidade do Sul de Santa Catarina. V.1, n.1. Tubarão: Ed. Unisul, 2000.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas, SP: Pontes, 2ª edição, 2005.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas – SP: Pontes, 2ª edição, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LAGAZZI, Suzy. Pontos de parada na discursividade social: alternância e janela. In: MORELLO, Rosângela (org.) *Giros na Cidade: materialidade do espaço*. Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNICAMP, 2004.
- LAGAZZI, Suzy. A Contradição no Funcionamento das Discursividades Contemporâneas. In: *Anais do IV SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- LAGAZZI, Suzy. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES; et al. *Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi*. Campinas - SP: Ed RG, 2011.

²⁰ Isto justamente porque linguagem é estrutura e acontecimento, tendo assim de existir na relação necessária com a história (e com o equivoco) Orlandi, 2004, pág. 12.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. *Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos*. Dissertação de Mestrado. Unisul – Universidade do Sul Catarinense. Florianópolis, SC, 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1998.

PÊCHEUX, Michel. Papel de Memória. In: PÊCHEUX, Michel; DAVALLON, Jean. ACHARD, Pierre. DURRAND Jacques. ORLANDI Eni. *Papel de Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II – São Paulo: Ed. Senac, 2005.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. In: *Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp)*. n.º 7

NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, 2001.

SUDAMERIS, Banco SA. *A Metrópole e a Arte*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S.A. (Série Arte e Cultura, 13), 1992.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. *Cidadãos modernos: discurso e representação política*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. Retórica e Argumentação. In: LAGAZZI, Suzy; ORLANDI, Eni (orgs). *Discurso e Textualidade: Análise do Discurso – O texto nos Estudos da Linguagem Texto e Autoria – Semiótica e Semiologia Filologia – Retórica e Argumentação*. Campinas – SP: Pontes Editores, 2006.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.