

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

ATILIO CATOSSO SALLES

DISCURSO E IMAGEM:
NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA NA/DA TRAVESSIA

POUSO ALEGRE, MG
2014

ATILIO CATOSSO SALLES

**DISCURSO E IMAGEM:
NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA NA/DA TRAVESSIA**

V.1

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem para obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Área de Concentração:
Linguagem e Sociedade

Orientador: Profa. Dra.
Greciely Cristina da
Costa.

**POUSO ALEGRE, MG
2014**

Nome: SALLES, Atilio Catosso

Título: DISCURSO E IMAGEM: NARRATIVIDADE
CINEMATOGRAFICA NA/DA TRAVESSIA

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Linguagem
da Universidade do Vale do
Sapucaí para obtenção do
título de Mestre em
Ciências da Linguagem.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Suplente:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, meus
maiores amores...
pelas primeiras palavras
que ainda hoje insistem.

À Greci,
Pelo in-quieto sujeito,
[...]
Pela generosidade e delicadeza.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, [TERRITÓRIO PORTO-SEGURO], por todo apoio, mesmo quando em silêncio e/ou em ausência, mesmo sem entender "pra que serve isso..." e, ainda assim, oferecer condições que me permitiram realizar este trabalho. Em especial à Dona Marly, minha mãe, por *ser e estar*.

À Eni, [TERRITÓRIO AFETIVO E INTELECTUAL], pela construção e aposta, pela sensibilidade e escuta teórica, sobretudo, carinho e cuidado. Por mostrar que 'a saída é pela porta'.

À moça do sul, [TERRITÓRIO DA SAUDADE], Caciane, pelas discussões teóricas, serenidade na voz e carinho. 'Saudade' ela deixou.

Ao Edu, [TERRITÓRIO DAS RE-SIGNIFICAÇÕES], pelo abraço forte, pela presença e generosidade de cada gesto, porque é um dos sentidos que me causa a vir a ser.

À Lídia, [TERRITÓRIO DE PERTENCIMENTO], por todo sentimento e afetividade, pelo diálogo e discussões não somente teóricas. A ela poderia dedicar muito mais... "ajudou-me a 'me' pertencer". (nossa amizade se faz pelos entremeios).

À Gica, [TERRITÓRIO PORTO-SEGURO II], segunda mãe, mãe-amiga carioca diria, pela companhia nesses dois anos de Sul de Minas Gerais e por todos os momentos vividos ao seu lado.

À Greciely Costa, ou, Greci, [TERRITÓRIO DOS BONS ENCONTROS], pela orientação, leituras cuidadosas e comentários preciosos; pelo diálogo que resultou neste trabalho. Uma amiga também.

Aos professores - Renata Bianchi de Barros, Guilherme Carrozza - pela leitura cuidadosa na banca de qualificação.

Ao professor Marcos Babai, pelo 'sim' para participar da banca de defesa. Contribuição teórica em poesia que me causou.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem [TERRITÓRIO ACADÊMICO], pelo trabalho tão cuidadoso quanto fascinante... que, de alguma forma, colocou questão sobre o(s) meu(s) território(s) de existência; o vermelho dentre tantas as cores.

Irai [TERRITÓRIO DA PROSA BOA] pela companhia e afeto.

Às meninas - Ludmilla, Elis, Laise, [TERRITÓRIO "PRO QUE DER E VIER"], pela boa convivência; pelas longas discussões madrugadas adentro.

Dani, pela recente amizade com ares de amizade de infância.

À Érica, amiga que mesmo pelos longos períodos de ausência e distância, se faz presente.

Aos que, por conta da minha escrita apressada e torta, não estão aqui.

Pelo norte que me trouxe aos mares de morros
das Minas Gerais e a toda essa mineirice
compartilhada, agradeço.

"Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática, se revestir da forma de sujeito. A 'forma-sujeito', de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais".

(PÊCHEUX, 1998, p. 183)

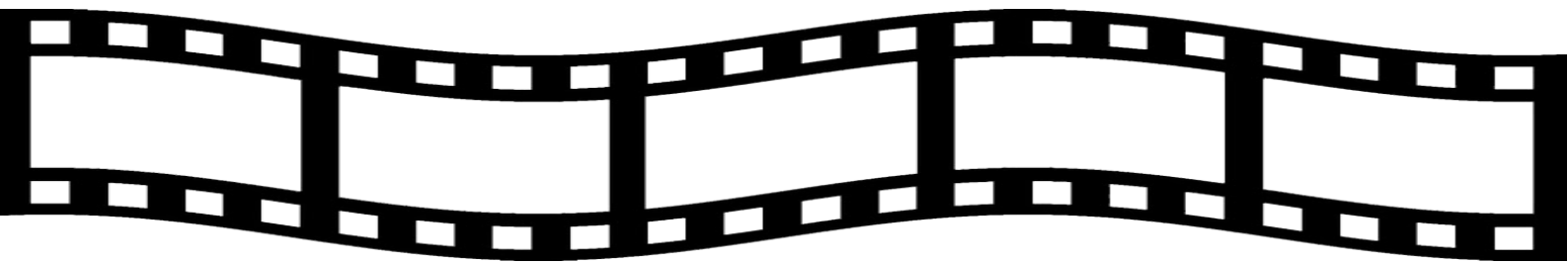
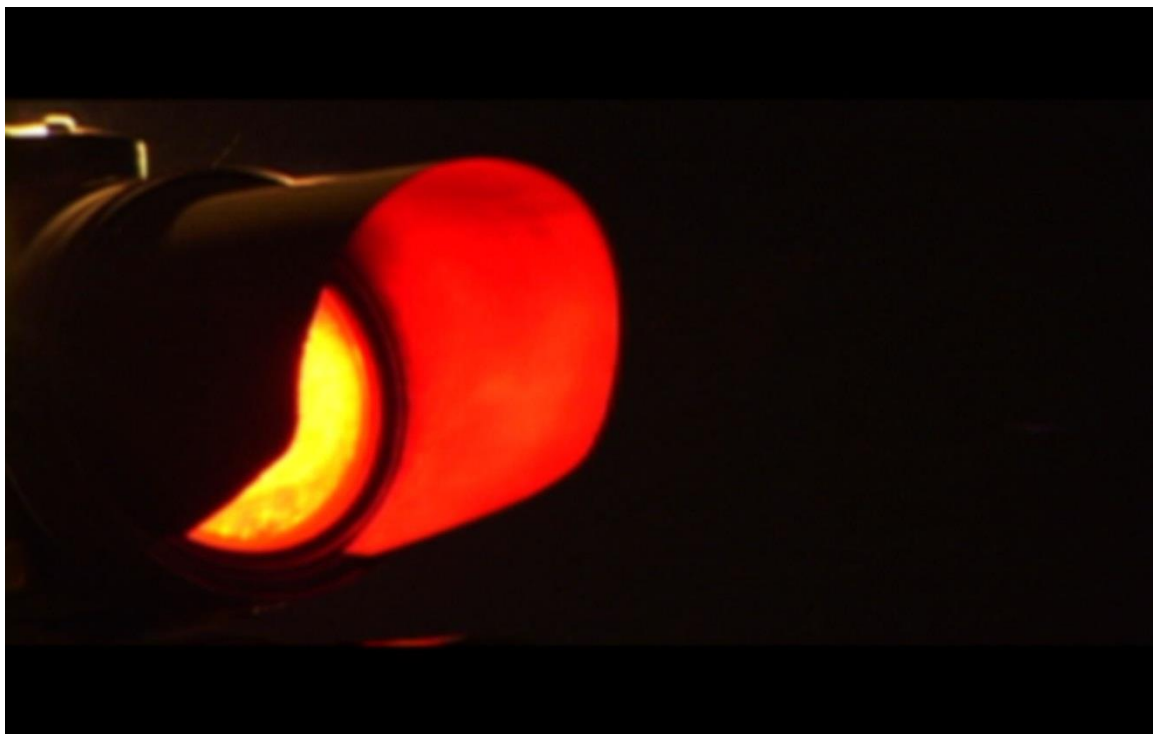
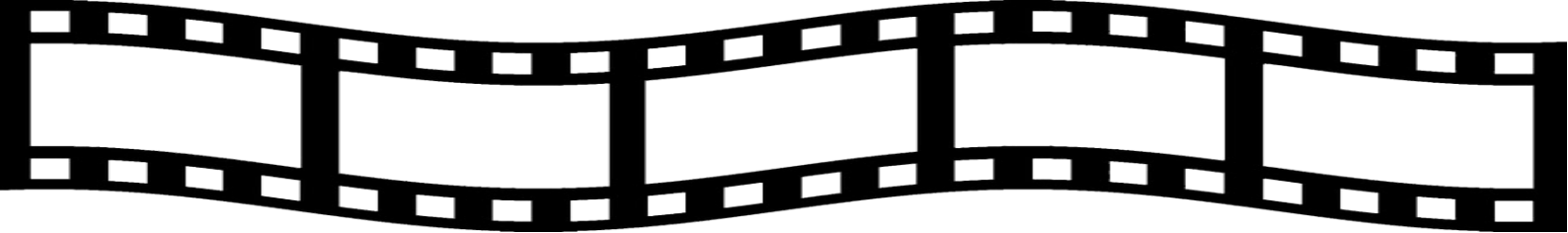
"Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta

[...]

Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para
Não para, não, não para

Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha num palheiro

Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro"
(Cazuza, *O tempo não para*)



RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo, numa posição discursiva, a partir do funcionamento do que temos chamado de uma política do olhar ideológico (XAVIER, 1977), compreender como se dão os efeitos de narratividade na base material da imagem. O corpus é constituído por recortes de imagens do documentário *Território Vermelho* de Kiko Goifman (2004) e, a partir do movimento destas imagens/recortes, na torção delas, pelo efeito de edição, que traçamos apontamentos sobre o modo como a cidade é discursivizada em uma narrativa fílmica. Escapantes, triviais, controladas... imagens que apresentam um traço em comum: um ponto de seu desenrolar, um movimento falado por si, transparente no seu próprio apagamento "simplesmente", na sua realização que acompanha as evidências inquestionáveis e interpõe-se como real, presença/ ausência. Imagem - matéria encontrada no trajeto do dizível da cidade [e diz] e que se impõe a ela como matéria - fa(dado) ao complexo funcionamento histórico-social. Nesta direção, partimos do princípio de compreensão das imagens, em nosso material, enquanto efeitos a serem lidos em sua relação com o corpo da cidade, pelo movimento de sombra, pelos cortes de cena, ou seja, pelo gesto próprio da montagem cinematográfica.

Neste jogo entre os efeitos da montagem e a cidade, temos os deslizamentos de sentidos que abrem o 'sinal' do semáforo para sujeitos da/na cidade se significarem em um *território de existência*, por seus diferentes modos, seja pelo lugar do silêncio e seus efeitos, ainda que aparentemente excluídos, sujeitos estão a significar, reclamando interpretação.

Palavras-chave: Análise de Discurso; Imagem; Território Vermelho; Sujeito; Narratividade.

ABSTRACT

This dissertation has as objective, in a discursive position, from the operation of what we have called for a policy of ideological (XAVIER, 1977), understand how the effects of narrativity in the material base of the image. The corpus is composed of excerpts from images of documentary *Território Vermelho* by Kiko Goifman(2004), and is from the movement of these images/clippings, twist them, by the effect of editing, we have sketched notes about how the city is *discursivizada* in a filmic narrative. *Escapantes*, trivial, controlled ... images that feature a trait in common: a point of his conduct, a movement spoken by itself, transparent in its own erasure "simply", in their realisation that accompanies the evidence unquestionable and lies as real, presence/ absence. Image - substance found in the path of the expressible of city (and says) and that if she needed to as raw - (*given*) to complex historical-social functioning. In this direction, we assume the principle of understanding of images, in our material, while effects to be read in its relationship with the body of the city, by the movement of shadow, the cuts of the scene, i.e. by gesture own mounting film. This game between the

effects of assembly and the city, we have the landslides of senses that open the 'signal' of the semaphore for subjects from the/in the city if generalize in a territory of existence, by their different modes, is the place of silence and its effects, although seemingly excluded, subject are the mean, complaining about interpretation.

Keywords: Discourse Analysis; Image; *Território Vermelho*; Subject; narrativity.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. CAPÍTULO I: O QUE FALTA (TAMBÉM) SE GRAVA/FLAGRA: AS PALAVRAS DA CIDADE EM IMAGENS.....	24
3. CAPÍTULO II: TERRITÓRIO VERMELHO: A ESCRITA DE SI.....	47
4. CAPÍTULO III: RECORTES E (M) ANÁLISE: NO MOVIMENTO DO POLÍTICO.....	68
5. VEJO O FAROL ABRIR E VOU: PALAVRAS FINAIS E/OU ABERTURA PARA OUTROS MOVIMENTOS.....	97
6. REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

Há algum tempo, desde a graduação, venho questionando o lugar da matéria significativa (ORLANDI, 1995) da imagem na prática teórica e analítica da Análise de Discurso. Agora, no mestrado, uma questão, não somente mais relativa à base material da imagem, mas ainda sobre ela, se fez presente. Eis a questão: sujeitos ao espaço da cidade nos significamos ao nos filiar a um *território* (ROLNIK, 1997)? Este compreendido enquanto lugar de *pertencimento* pelo próprio de nossa existência, não como mero espaço físico com suas divisas geográficas. Acontecimento de duas ordens, pensamos: do sujeito do discurso no espaço 'congestionado' da cidade e o próprio acontecimento de um material que flagra o sujeito e seu percurso.

Como material de leitura recortamos um documentário: *Território Vermelho* (2004)¹, produzido

¹ Ao recortar um objeto de leitura em Análise de Discurso, sabemos do caráter singular que o pesquisador imprime ao objeto: do recorte do material discursivo à inserção dos enunciados em determinada série de filiações sócio-históricas face às suas inquietações teórico-analíticas. O gesto de análise de cada pesquisador assim se constitui e se move. Nessa direção, lemos o trabalho da pesquisadora Suzy Lagazzi. A autora em sua leitura discursiva de *Território Vermelho* aborda a relação entre motoristas e abordadores no semáforo; ela ressalta que há uma impossibilidade de escuta, uma barreira que é da ordem do discurso, do simbólico, que se tece na história.

por Kiko Goifman. Um semáforo (compreendida também como uma câmera) e sujeitos que são 'salvos' pelas câmeras de vigilância. Sujeitos flagrados que percorrem o Território com câmeras e, num gesto duplo, são flagrados pelas câmeras ao mesmo tempo em que tentam capturar em imagem o *Território*. Flagras com espessura semântica que desliza por sentidos de existência.

O gesto de recortar as 'imagens' em *Território Vermelho* para a composição de nosso corpus é de alguma maneira tomar uma posição frente ao modo como a cidade se diz: ao sobrepor, recortar limites estamos chamando atenção para como a cidade em dizeres sobre a cidade, textualiza um enquadramento do espaço, produzindo um amontoado de interpretações. Segundo Nunes (2006; p.52), os cruzamentos urbanos trazem um amontoado de sujeitos que rompe o ritual cotidiano do trânsito. O autor ainda aponta,

"aquilo, que funciona, em princípio, para a organização do trânsito, condiciona contato [...], contato [...] marcado pela desigualdade social e pela produção de sentidos que metaforizam a distância entre os sujeitos."

Câmera, meio, rua. A câmera está no meio.

Câmeras dançam; sujeitos dançam.

Câmeras que seduzem; sujeitos seduzem também.

Câmeras autônomas; sujeitos autônomos.

Câmera muda; sujeitos mudos.

Câmera roda; sujeitos que rodam e com eles os sentidos.

Câmera clone; sujeitos que se fantasiam e se *desfantasiam*.

O vermelho do semáforo flagrado pela câmera é um momento de parada, de fluxo de sujeitos, de espera, de intervalo; um espaço de in-visibilidade, de interrupção organizada pela(des)ordem urbana. Semáforo: matéria significativa que 'salva' os sujeitos de *Território*. Trecho de um trajeto demarcado que opera no cotidiano da cidade e nos mostra as diferentes formas de estar sujeito: esperando dentro do carro ou em cima de uma motocicleta, passando organizadamente pela faixa ou fora dela, vendendo, pedindo, trabalhando, roubando... Espaço de interpretação (ORLANDI, 1996), de recorte de nossa análise.

Assim se constitui nosso empenho na compreensão de funcionamentos discursivos de um material que é constituído por diferentes recortes significantes (ORLANDI, 1984) formulados pelo/no jogo

da falta (no lugar do excesso) e da própria contradição estruturante da imagem e do sujeito.

Percorremos tal *Território*, levando às consequências, o exercício de interpretação das várias posições-sujeito e os modos parafrásticos possíveis de se dizer pela imagem. Re-associações, reformulações propiciam frente às condições de produção dadas, pontos de deriva/deslocamento; sempre é possível flagrar de outro modo, dizer de outro modo, significar de outro modo, focar ou apagar de outro modo... Por entre as reformulações não há limite. Há jogos de contradição e deslizamentos que trabalham no entrelaçamento da incompletude. Temos movimento; narrativa cinematográfica citadina que demanda rearranjo e reclama novos sentidos.

Compreendemos a narrativa cinematográfica como sendo a 'marca' de entrada da letra/da imagem do/no sujeito no processo discursivo de significação na/da tela. Em *Território Vermelho*, no que toca o específico de uma narrativa cinematográfica, não podemos pensar 'a narrativa' separada dos efeitos de sentidos produzidos pelo cinematográfico (pela conjugação da tecnologia das imagens e outras matérias significantes como o som, por exemplo). É a

narratividade pelo lugar do cinematográfico (lugar da imagem) que coloca os sujeitos de *Território Vermelho* na cidade, convocando-os no jogo próprio que temos de sentidos, em uma formulação particular, de/em espaços citadinos. Imagens em movimento regidas pelo som/ritmo, pela cidade, pelos sujeitos.

Em nosso primeiro capítulo questionamos *O que falta (também) se grava/flagra na imagem?* Esta pergunta até hoje ressoa para mim. No limite entre a câmera e o sujeito o que há? Espaço entre. A câmera flagrando corpos 'à distância', a contradição irrompe nos efeitos de movimento da câmera. Abre-se o plano da imagem e também se abre a indistinção entre o sujeito e a cidade. Afinal, o que significa *trabalhar* no semáforo? Como se dá essa relação do sujeito com o seu entorno? E somente ao acessar esse entorno de "faróis vermelhos, faróis que demoram pra ficar verde e congestionamento que também é muito bom", que pude compreender o funcionamento discursivo em relação a esses sujeitos que vivem no *Território Vermelho*. Textualização do sujeito no espaço do cruzamento que faz atravessar sentidos de social no corpo da cidade. Nesse lugar de travessia é que inscrevemos nosso modo de entrada nessas questões da linguagem e do sujeito. No ir e vir da teoria e prática (batimento entre descrição e

interpretação) transitamos no entremeio dos modos de materialização desse espaço, para compreender como sujeitos são significados na faixa de pedestres, no meio fio, nas esquinas.

Num segundo momento, agora em outro capítulo, *Território vermelho: a escrita de si*, discuto a organização da cidade mostrada no documentário, onde se vê a dimensão urbana na rua, na divisão das pistas para a passagem dos carros e a faixa de pedestre que então regula o vai-e-vem de pedestres. A cidade na produção de sentidos pelo movimento ininterrupto à narratividade; a narratividade cinematográfica e seus pontos de materialização enquanto um processo de eventos materialmente distintos que constituem formas de representar um deslocamento ideológico nos modos de significar o sujeito e o urbano. Em *Território* veremos que o processo de significação produz derivas em efeitos metafóricos que atravessam toda a narratividade cinematográfica:

[...] um ponto compõe-se em uma narrativa constituindo série. Efeito-Memória. Que se insere em formações discursivas distintas ou não, face a suas condições de produção e sua filiação à memória. (Orlandi, 2013, p.26)

Narratividade é compreendida como a maneira pela qual a memória se diz, apoiados em modos de individuação e em processos identitários. Espaço de interpretação determinado. Sendo o documentário *Território Vermelho* nosso objeto de pesquisa, tomamo-los nesta pesquisa como matéria que significa/corporifica/historiciza o espaço de interpretação da cidade na própria tela.

Urbano este que persiste, resiste, insiste, existe ao escrever sentidos na medida mesma em que inscreve sujeitos; é o ambulante que vende um produto, o pedestre que atravessa a faixa, o pedinte... a aposentada que sobrevive do semáforo, O ator que encena... o cara que brinca sério de fazer malabares para sobreviver e sobrevive. Sobre esse cheio de inscrições, de marcas de uma existência que não cessa de não se inscrever aos pedaços é que nos apoiamos para pensar o acontecimento urbano do invisível/in-dizível.

De saída, no terceiro capítulo, abre-se para uma reflexão da relação da forma-sujeito histórica com o real da cidade no movimento de contra-identificações, reinscrições que não cessam no jogo da narratividade cinematográfica de *Território Vermelho* e, também, busca-se problematizar pelos 'títulos' e 'nomes próprios' (vazados na tela) que

apresentam cada 'personagem' no documentário o encontro da dobra (de um fora e de um dentro) que se concretiza e se atualiza em palavras, grafias, imagens, flagrantes, espaços e memória.

Ao olharmos para as diferentes matérias significantes em cena damos consequência à noção de prática discursiva (ORLANDI, 1996); aproximando-nos pelas bordas de uma compreensão em profundidade da relação sujeito, corpo, sentido e cidade. Considerando a tensão das relações sociais imprimidas na constituição do espaço urbano, podendo formular enquanto leitura possível que a filiação ao espaço da faixa de pedestres no semáforo, possibilita um encontro de conflito(s) que trabalha(m) a contradição de uma urbanidade incontida [Real da cidade].

Assim apresentamos um trabalho que incide sobre uma atualização da memória urbana pelo próprio gesto de edição, formulação que dá corpo ao sentido de dispersão, que está determinado, de início, pelo imaginário de unidade e organização da cidade, mas conforme apontaremos em *Território Vermelho* fura, por torna-se fulgurações/lampejos frágeis.

“Já era hora de começar a quebrar os espelhos.”²

²Metaforicamente reportamo-nos ao próprio enunciado de Michel Pêcheux “Já era hora de começar a quebrar os espelhos”, o qual remete a uma leitura crítica do autor em torno da cegueira e da surdez dos analistas de discurso frente aos seus objetos de investigação na apresentação da Tese de Doutorado de Jean Jacques Courtine, de modo metafórico, para pensar o lugar de invisibilidades no tecido social.



CAPÍTULO I

O QUE FALTA (TAMBÉM) SE GRAVA/FLAGRA: AS PALAVRAS DA CIDADE EM IMAGENS

"Meu desejo é compreender as linhas, as formas, as sombras, o movimento" (Frida Khalo).



Digo: o real não está na
saída nem na chegada: ele se
dispõe para a gente é no meio
da travessia
(*João Guimarães Rosa*)

Num gesto duplo, pela perspectiva teórica da Análise de Discurso, pretendemos operar a análise que segue sob dois pontos de articulação: i) a reflexão acerca dos meandros de diferentes objetos simbólicos, na especificidade da cena e da imagem e ii) a questão de corpos "instalados", intensificadores de palavras e silêncios, em meio ao espaço urbano.

Como objeto discursivo desta análise, lemos o documentário *Território Vermelho* (2004), produzido pelo cineasta Kiko Goifman.

Território narra a vida de pessoas que sobre-vivem no/do semáforo. Conta por imagens a passagem de pessoas que atualizam dizeres e seus próprios modos de existir no dia-a-dia na rua de uma cidade; a cidade de São Paulo. Nesse trajeto de se dizer, os sujeitos flagrados percorrem a faixa de pedestre, os corredores de carros e dividem tal espaço congestionado da cidade com a câmera. Tanto a câmera que eles conduzem quanto a que tenta capturá-los pela dobra.

O enunciado "Só as câmeras de vigilância salvam"³ aparece ao lado de "Você já roubou uma imagem hoje?" dando início ao documentário:

Enunciado I



³ Ver em BARBAI, Marcos Aurélio. *Uma imagem na cidade: no flagrante um sentido*. Texto em que autor problematiza o acontecimento político e simbólico das imagens fabricadas pelos sistemas de vigilância e monitoramento urbano.

Enunciado II



Imagem colada ao verbal, imagem pensada como matéria que significa, constitui e inscreve os sujeitos. Ela que (in)dependente do verbal diz de uma memória que produz efeitos de sentido. Observamos, neste início, que as imagens juntamente com o áudio tencionam um caráter de veracidade que o próprio verbal reforça. Se, por um lado, temos, o verbal que joga com a relação do funcionamento discursivo do gesto de capturar; de outro, o movimento incisivo de 'ascender' e 'apagar', realça os sentidos do verbal. Enunciados que deslocam e, ou resignificam o sentido de "câmera de vigilância" já

estabilizado pelo dicionário, já cristalizado na cena social-urbana como câmeras de segurança. Segurança de quem, do quê? Vigilância de quem, do quê? Que é sujeito é este que está sendo interpelado? As câmeras passam a significar e a denominar os sujeitos filiados a este território. O que produz esse efeito de sentido?

Certamente a temática do documentário é desestabilizante. Afirmamos isso, ao pensarmos a desestabilização do social que joga no documentário com o próprio sujeito atravessado pela desestabilização da imagem. Ou seria o inverso?

Na ânsia de compreender o funcionamento discursivo - o modo de constituição dos sujeitos e sentidos - do documentário, questionamos: como se dá, a partir das distintas matérias significantes que constituem *Território Vermelho*, a relação entre lugar e corpo, entre sujeito, tempo e espaço urbano. Território está articulado a um espaço geográfico, onde sujeitos (pedestres, motoristas, ambulantes, pedintes...) atravessam e /ou ficam parados por um determinado tempo - o que determina isso é o tempo do semáforo vermelho. E é nesse período de tempo que se abre a possibilidade de criar/vivenciar, presencialmente, uma conjuntura, uma ambiência para aquele lugar. E nesse congestionamento, essa

ambiência não é sempre a mesma, ela não se repete. É sempre outra a cada exigência de parada.

Em "Só as câmeras de vigilância salvam" e "Você já roubou uma imagem hoje?": que sujeito é este que 'já roubou uma imagem hoje. Você? Um vândalo (?). Abertura de uma dobra de sentidos. Roubar? Roubar uma imagem hoje. Memória que se dá a ver e a ler. 'Memória da palavra' que neste enunciado abre também para o equívoco. Apropriar-se mediante violência e ameaça, raptar, cometer fraude, 'rapar', esquivar-se, plagiar: são sentidos inscritos na tessitura histórica da palavra 'roubar' e que de algum modo atravessa o enunciado, causando-o de todo um modo de equivocidade possível. É deslize de sentido.

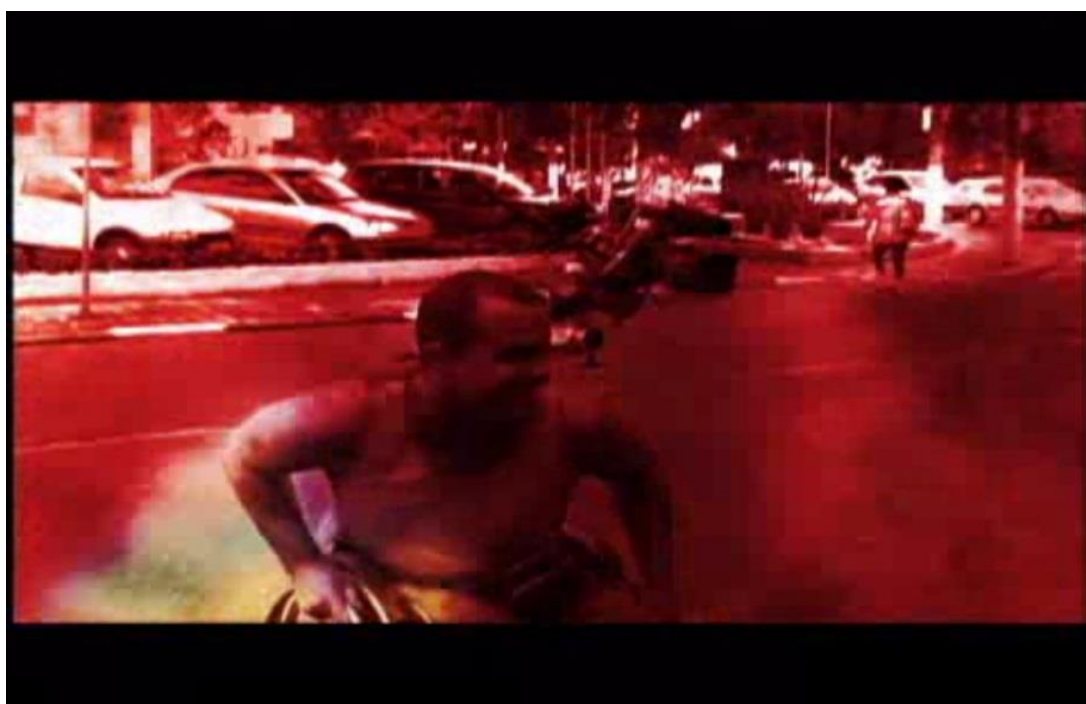
Essas câmeras que foram entregues aos sujeitos que ocupam *Território Vermelho*, isto é, que avançam para a realização de alguma atividade no asfalto enquanto o semáforo impede a passagem são as câmeras de vigilância, mas não são elas que necessariamente salvam ou roubam as imagens. São os sujeitos. São os gestos de flagrar e ser flagrado. E o que esses gestos salvam (registram, vigiam, roubam)? Os acontecimentos de um espaço; do espaço vermelho. Há uma premissa muito forte funcionando nesse enunciado (*Só as câmeras de vigilância*

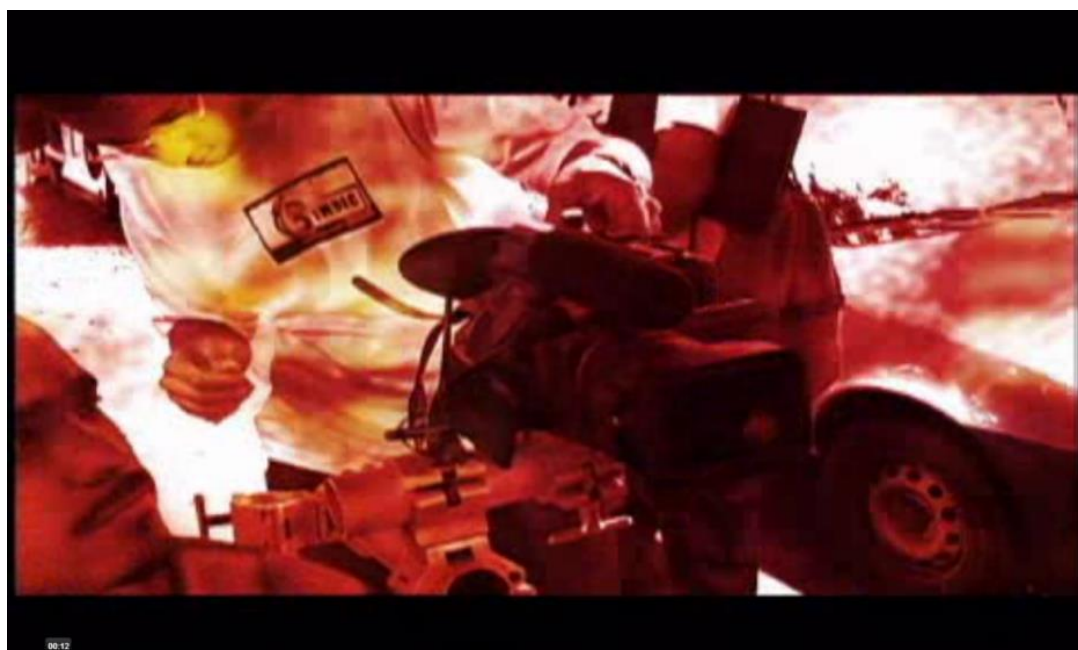
salvam): a cidade é desorganizada até que haja a intervenção urbanística. Premissa que joga com a palavra "salvar": vigiar, organizar-se torna necessário. Quem salva? O *Território Vermelho/ o vermelho do semáforo* salva.

Esses enunciados - recorte 01 "Só as câmeras de vigilância salvam"; e recorte 02 "Você já roubou uma imagem hoje?"-, pensados como matérias significantes, porque há neles a composição de objetos simbólicos, apontam para uma saturação de sentidos, atuando na evidência do congestionado, do cheio, que paralisa - paralisa o sujeito, porque direciona para a evidência do que está completo, de que não há nada mais a ser significado - ilusão da completude. Porém, também, ao passo em que os sujeitos se apoderam das câmeras para 'salvar acontecimentos', estabelece-se outra situação que faz parte da condição de produção na/para a sua relação com a cidade.

A significância, neste caso, se dá numa relação entre sujeito e o semáforo. Orlandi(2006b: p. 11) em seu trabalho sobre os meninos do tráfico afirma: um "habitante é capaz de forjar e transitar numa situação [...] é pressionado pela falta de lugar, pela impossibilidade de se criar uma 'situação'. Ele não habita". Em nossa análise,

compreendemos que as pessoas que participam do documentário pela impossibilidade de se criar uma situação, insistem/resistem ao irromper na organização da cidade. As discursividades aí implicadas são atravessadas por um sentido pelo pré-construído de um espaço. O sujeito faz deslizar sentidos e se significa na sua relação com o *Território Vermelho* e (o sujeito) ao insistir nessa/por essa relação, desorganiza-se.





Vermelho é a cor predominante das primeiras tomadas de cenas do documentário. Jogo tencionado que envolve além do vermelho, uma 'batida' rítmica

forte, que insiste. Temos pessoas aprendendo a 'brincar' com a câmera e também outros 'levando a sério' esse jogo. Estão interpretando a si, aparentemente. Brincando de si mesmos no 'pare' do objeto câmera.

Observamos que no documentário o reconhecimento discursivo de território se dá, *a priori*, a partir de duas posições-sujeito, uma de fora (o cinegrafista) e outra de dentro (os sujeitos que sobre-vivem neste espaço mais que vermelho dentre as cores possíveis). É a partir do momento em que essas pessoas que trabalham no semáforo se apropriam da faixa, o seu habitat vai se significando e também resignificando este espaço. Com a apropriação da faixa, do vermelho que abre e fecha, vai se constituindo aí certa apropriação de uma ambiência pelos sujeitos ditos que tentam se dizer: este que mora, que trabalha e ocupa. E esses lugares, pensamos enquanto hipótese, produzem posições discursivas a partir da individuação pelo espaço.

O sujeito se constitui ao se identificar em um espaço que é específico, o da travessia. Marca-se aí uma divisão entre os sujeitos que vivem na cidade e dividem este espaço também marcado pela divisão das relações sociais, por exemplo, aquele

que passa pela rua, aquele que mora na rua. Enquanto efeito, essa divisa estreita significa um sujeito que se reconhece, e reconhece a sua vida em um lugar que não é o dele, torna-se d(ele), sua vida. À medida que o sujeito se inscreve neste lugar, inscreve-se e inscreve sua vida.

O título deste documentário é importante pra compreendermos a relação do sujeito com o espaço. Sujeito do:

Território Vermelho

Ao passo em que *Território Vermelho* resignifica a noção de território, estabiliza também outra concepção, a de que essas pessoas se significam pelas práticas que exercem. O discurso nesse lugar explicita que os sujeitos não habitam a cidade, eles se dizem por um determinado e delimitado espaço. "Ao significar a cidade o sujeito se significa na e pela cidade" (ORLANDI, 2001c: p.07). De acordo com a autora:

São diferenças que resultam das relações de força - isto é, dos diferentes lugares sociais que os locutores ocupam e que significam em suas vozes - e das relações, ou melhor, dos conflitos de sentido, diríamos mesmo, da luta pela legitimidade de diferentes sentidos (ORLANDI, 1989, p.8).

O lugar de que falam os sujeitos estabelece pela relação entre lugar (social) e a posição (discursiva) uma tensão. Há esse jogo de diferenças tomados pela história (pelos lugares sociais) porque somos sujeitos de linguagem, falamos e interpretamos tomados na/pela história. Pode nos parecer contraditório tal afirmação, afinal não existe uma relação de biunivocidade entre a forma pela qual o sujeito é representado e o seu lugar social que inscreve o sujeito em uma formação discursiva.

“- Tá nervoso, Doutor? Não quer dar uma lavada hoje?”





São muitos dizeres, muitas falas, de lugares e saberes diferentes que entoam o canto: descrever e organizar a cidade. No entanto, nesse limite entre organizar, descrever e viver a cidade há algo de uma ordem que se apresenta como incontornável “que faz com que essa vontade de agir e de saber se depare sempre com um *impossível* (epistemológico, do saber) e com um *incontível* (histórico do saber)” (BARBOSA FILHO, 2012: p. 53).

Tensão textualizada pela impossibilidade de apreender o real na imagem, que é fugidio, da cidade. Há sempre o que foge ao traçado urbanístico, há o que também não se inscreve, escapa.

“Tá nervoso, Doutor? Não quer dar uma lavada hoje?” é o lugar do inapreensível, no qual

esse enunciado se configura como uma isca lançada para o sujeito adentrar, é a isca para a entrada no *Território* daquele de fora que se instala por uma historicidade e produz (hoje). Um real inapreensível que joga com uma organização e fala pela fal(h)a. Na cidade o saber formal está a todo o momento numa relação estreita com o engarrafamento, com o desentendimento cotidiano pelas mobilizações sociais (pensamos aqui tanto o *Parkour/Rap*, por exemplo, quanto às manifestações).



“Na tentativa de pintar,
na tela,
espaços convertidos,

espaços coloridos,
sujeitos significados sob tonalidades
Dispersas e constitutivas...”

(COSTA, 2008: p.11).

Nesse lugar de pensar os sujeitos "significados sob tonalidades" de vermelho, apontamos que a relação com o espaço material da cidade, é compreendida em nossa leitura como uma exterioridade constitutiva que diz sobre o dentro da própria formulação (que se dá em imagens) no documentário. A imagem na sua materialidade produz efeitos de sentidos pelo gesto de deriva de uma imagem em relação à outra, ela, a imagem, tal como no próprio funcionamento da língua, é formulada também *pelo que fora dito antes, em outro lugar e independentemente* (PÊCHEUX, 1975).

Em Pêcheux (2009), o conceito de pré-construído, de Paul Henry (1999), "remete simultaneamente 'àquilo que todo mundo sabe', isto é, aos conteúdos de pensamento do 'sujeito universal', suporte da identificação, e àquilo que todo mundo, em uma 'situação' dada, pode ser e entender, sob a forma de evidências do 'contexto situacional'" (ibid., p. 171).

Agora, a partir da formulação teórica de pré-construído apresentado, perguntamos:

Quais são os pré-construídos em jogo?

Quem é ele? A câmera não o foca. A filmagem é amadora. A imagem é tremida. Com tais questões e

apontamentos procuramos explicitar os sentidos que se materializam nas imagens que seguem:



Imagem: textualidade outra. Há em *Território Vermelho* discursos que se opõem, se misturam e constituem a formulação do documentário.

De acordo com Orlandi (1995),

“[Com a noção de prática discursiva], pode-se aproximar, no funcionamento das diferentes linguagens, aquilo que constitui uma relação produtiva na semelhança entre elas, e distinguir o que é lugar de particularidade irreduzível de diferenças constitutivas da especificidade dos distintos processos significantes dessas diferentes linguagens”. (ORLANDI, op. cit. p. 46).

A autora atenta para a importância de lermos os processos de significância específicos em diferentes linguagens. O verbal a partir dessa posição teórica constitui função imaginária decisivo na construção dos procedimentos de interpretação de outras bases materiais. E é por essa via, enquanto analistas, devemos atravessar a produção de efeitos de ilusão com relação à literalidade, à ciência, à mídia. Discursivamente, a proposta é resituarmos a historicidades dos fatos de linguagem pela relação posta entre homem, sociedade e linguagem e desfazermos a dicotomia entre verbal e não-verbal. Pensamos a textualidade de leitura do documentário como o processo pelo qual a cidade toma corpo e expõe nesse jogo ao mesmo tempo o corpo da linguagem às suas próprias formulações.

Discurso enquanto prática histórica, material: *línguaima@gem* (língua; imagem; e suas margens).

Podemos, a partir dessa posição, trabalhar com os atravessamentos que constituem todo o processo de significação da imagem relativo à constituição do sujeito no espaço da faixa dosemaforo. Vejamos.

Em plano fechado, letras grandes e vazadas por imagens vermelhas do *Território* se movimentam ininterruptamente na tela. É outra narrativa que nos é apresentada...



Em seguida se abre o plano, e no mesmo *Território*, agora capturado por um cinegrafista, o 'ator' que ali trabalha encenando "Gayparzinho o fantasma minha camarada", diz:

E1.

"Faróis vermelhos, faróis que demoram pra ficar verde e congestionamento que também é muito bom".

(Alessandro J. Guilherme; A câmera seduz)

Lembremos o que nos diz Orlandi: "O gesto da formulação é o gesto ideológico mínimo, o que consome o imaginário no sujeito" (ORLANDI, 1996: p.112). Em E1, ao dizer, 'o ator', coloca em pauta uma questão interessante: se a organização é o pré-construído do imaginário urbano, vemos, que pela formulação acima, outros sentidos de organização passam a circular, re(des)configurando os sentidos de espaço público. O semáforo vermelho agora abre 'oportunidade para sobreviver' e funciona enquanto 'espaço-tempo' de um jogo entre resistência, sonho e passagem. Um espaço de permanência, agora não mais de fluxo. "*O congestionamento que também é muito bom*", aponta para a compreensão de que a ordem do real, da cidade, passa a ser trabalhada; a cidade num transbordar do cotidiano. Orlandi (2003) aponta que o real da cidade, como forma, é o

prisma. PoliSêmico: polis (cidade), sêmico (sentido); polissemia.

Prisma. Faces entrelaçadas, triângulos que se recortam e se configuram em quantidade: espelho e transparência ao mesmo tempo. O que se atravessa - rua - o (no) que se vê - vitrina: eu na figura desenhada no vidro intransparente e o ônibus atravessando a mesma figura, espelho, do outro lado, a outra calçada, deste lado, pela transparência da vitrina, estão roupas e bijouterias, objetos de mulher, mais atrás, o vendedor que olha, o que eu olho, de costas para o ônibus que ele vê de frente. Através Cidade. No meio da rua, carros, gentes, papéis, traços de trânsito, faixas, regras e asfalto. Canto-chão. Limite-solo. Não é o fragmentário, é o olho que se move em eu, em ônibus, em vendedor, em roupas e pessoas, e regras em muitas direções, multifacetando em ângulos, tri-ângulos, multi-formas. Prismas. Essa é a ordem do urbano. O seu real. Que despenca, na sua "organização" em partes, no imaginário dos fragmentos, dos cortes, das unidades que fabricam os especialistas, os profissionais do espaço, partes separadas ou misturadas, nunca juntas: "povo"/classe dominante; "público"/privado; rua-calçada-via carroçável-pedestres-motoristas-prédios-condomínios. Aí trabalham os cientistas da cidade: planejam, linearizam o Prisma, organizam, medem, calculam, tomam medidas (cautelares, administrativas, políticas). Produzem a cidade como lugar plan(ejad)o, espaço (social) urbano. Do seu lado, o povo ajuda, tomando a carga (a carga de) suas responsabilidades. Amigos da escola, @migos do Sistema, @migos do Patrimônio & "Cidadania". Outros atrapalham. São os chamados "populares" ("elementos" de um "conjunto amorfo"): com seus corpos, com suas roupas, com seus grafismos letra-escrita-grafite, com seus sons-rap. Música/ruído;

escrita/grafite; ternos-e-gravata/troços e cia. Tudo lado-a-lado e não junto, contíguos, mas hierarquicamente verticalizados no social. [Pela análise de discurso abro as dicotomias e me volto para a desconcentração, a descontração, a descentração.]⁴

Agora os sentidos parecem outros.

O que significa estar em meio à cidade?

De acordo com Orlandi (2003), *uma quantidade de sujeitos significantes vivem dentro da cidade*. Nessa direção, questionamos, como meninos de rua, malabaristas, vendedores ambulantes, pedintes são significados e se significam nas faixas de pedestres, nos espaços entre os carros, nas esquinas? O sujeito que fica na rua, nos espaços-entre?

Pêcheux (1969) considera que a partir das relações de força (de lutas pelo que dizer) inscritas na sociedade, o sujeito, pela língua, se posiciona no discurso.

Ainda sobre a imagem, Clarice Lispector certa vez formulou: "*A fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?*"⁵. A fotografia/ a imagem é a introdução do nada.

⁴Verbete *prisma* da Enciclopédia Discursiva da Cidade: Projeto do Labeurb (CNPq, 2000-2001); cf. www.labeurb.unicamp.br/endici e Orlandi (2003, p. 31).

⁵Em "A paixão segundo GH" de Clarice Lispector.

Ao percorrer os corredores da materialidade significativa da imagem é possível compreendê-la como superfície de inscrição de sentidos. É preciso um esforço para olhar a imagem, sobretudo, por sua opacidade, sua falta ou excesso de dizeres. Fedatto (2011, p.163-164) formula:

quando procuramos o sentido sob as imagens, nos deparamos com a imagem, não com o sentido. é a história que se encarrega de significar os significantes, pois "se a questão do sentido é daquelas em que não se pode chegar ao fim, é possível deslocá-la, reformulá-la." os efeitos de sentido são produto tanto da linguagem quanto do silêncio e, ainda que pareça estarmos em um *solo tão batido*, partilham o campo da *inconstância*, da *movência*. as formulações imagéticas do espaço urbano, como tudo no mundo dos signos, são *sujeitas à interpretação e aos seus limites*.

Nessa posição teórica, pensar a imagem, e o modo como elas circulam instalando sentidos, significa considerar a ideologia (naturalização dos sentidos), e na mesma medida o apagamento que ela promove ao se atualizar. Souza (2001, p.8) formula: "*o trabalho de interpretação de imagem vai pressupor também a relação com a cultura, o social*".

Como se cruzam a língua e a imagem na cidade? Reformulando um trecho de música "Casa Cheia" dos Detentos do Rap, diríamos que bem *no meio*

da cidade dá ou não dá pra ver; bem no meio da imagem dá e não dá pra ver também. O olhar se esquiva. O pedinte, o ator, a senhora que vende canetas, o cadeirante... resignificam a técnica de gravar/filmar estendendo os sentidos de rua, de semáforo, de cruzamento, transbordando (bordando outros) modos de estar na rua.

Língua(gem), espaço, cena, escritura.

Imagem da cidade que não constitui apenas um quadro, uma paisagem, uma cena capturada que se projeta na tela. Temos uma estrutura de significações para o sujeito na atualidade. Imagem e cidade im(visível), im(previsível).

Assim, articulando esses lugares obscuros da linguagem, consideramos na imagem mostrada o que foi perdido. Perdido ou impossível dizer? Traços apagados, faltas e ausências, "imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória 'perdeu' o trajeto de leitura, ela perdeu, assim, um trajeto que jamais obteve em suas inscrições." (Pêcheux, 1999, p.55).



CAPÍTULO II

TERRITÓRIO VERMELHO: A ESCRITA DE SI

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.
(Manoel de Barros. In.: *O Livro das Ignoranças*)



"O mundo não aguenta
a narração
de mais nada."⁶
(Vasco Graça Moura)

Neste capítulo, procuramos pensar o funcionamento da narratividade cinematográfica [da palavra à imagem] em *Território Vermelho* (2004); também, apontar para o lugar em que a narratividade cinematográfica se estampa e/ou se projeta na tela. Assim, interessados nesse funcionamento da narratividade cinematográfica que produz, em nossa leitura, "cenas de que o sujeito participa, sem distância" (Orlandi, 2004, p. 30), tomamos como lugar de reflexão, na cena da cidade, aquilo que Deleuze e Parnet (1998, p. 70) chamam de "geografia das relações", para mostrar que na relação dos sujeitos de *Território* com a narratividade cinematográfica aí 'tecida', "os homens ou os grupos são feitos de linhas de naturezas bem diversas: segmentares, estranguladas, forçadas, fugidias e de fissuras."

Versões, cidade, espaços urbanos e suas injunções a trajetos, narrativas e boatos. Nesses termos é que Orlandi (2004) orienta o seu projeto de leitura sobre questões relevantes a uma urbanidade,

⁶ Terceto de autoria do poeta Vasco Graça Moura grafado num muro da cidade de São Paulo.

que ora compreenderemos de início, já partindo das formulações da autora, o urbano, enquanto espaço material (*o espaço é o enquadramento de todos os fenômenos* - P. Henry) discursivo em que a história a todo o momento se articula à língua e produz sentidos, diferente de uma perspectiva urbanística formal, em que o espaço urbano é de natureza abstrata, propenso à submissão de cálculos.

Recorte 01



Recorte 02



No recorte 01 temos um exemplo que é da instância da organização; organização da cidade mostrada no documentário, onde se vê a dimensão urbana na rua, na divisão das pistas para passagem dos carros e a faixa de pedestres que então regula o vai-e-vem do sujeito.

Já em 02, vemos o espaço urbano que é histórico-social e que tem uma ordem que se apresenta na tela pelo atravessamento da organização. Uma ordem que é própria e se dá a partir da dispersão daquilo que o sujeito se constitui. Se na primeira imagem, a organização do espaço urbano é capturada, na imagem dois, a

organização recorta o sujeito (mas ao mesmo tempo esse sujeito *fura* com a organização); câmeras flagram o sujeito que se significa numa dada posição discursiva entre os carros, na parada vermelha do semáforo, ao atravessar o lugar do imaginário urbano, mostrando que o corpo do sujeito e o corpo da cidade formam um corpo social.

No cotidiano da cidade (com sujeitos significando o espaço), os sentidos de *se estar* na cidade (em sua margem) começam a ser textualizados nos cruzamentos; cidade que é sobredeterminada pelo imaginário urbano de organização por um lado; e de outro, que trabalha a relação simbólico-política, sócio-histórica, *material* dos sujeitos. Dois modos de formular o urbano: um primeiro que coloca para fora o que não se inscreve nas regras de um *bem coletivo*; e um segundo, existência (insistência) da cidade enquanto território que demanda sentido, na medida em que o sujeito irrompe e significa nesse espaço.

P. Henry (*apud.* ORLANDI, 2004), acerca da palavra "espaço", reflete de início pela perspectiva da história da geometria e da matemática, que tal termo, espaço, pertence a um vocabulário técnico e abstrato nesses dois campos. O que difere da linha teórica discursiva a que nos filiamos. Isso, pois,

em nossa posição o "espaço" é material e concreto, sítio com espessura de significação. Espaço simbólico de sujeitos e não para sujeitos, espaço de significação e não para significação. O que já se distingue do modo como o urbano é resignificado pela perspectiva discursiva para a qual o espaço significa na sua relação com o sujeito, o político e o histórico. Ao passo que o espaço significa, é significado e tem a ver com o modo como o sujeito se dispõe nele, ao mesmo tempo em que diz sobre esse sujeito. Ou ainda, como no documentário, a imagem que captura a cidade deixa em seu funcionamento traços, flashes do espaço que não cessa de não se significar e de sujeitos que não cessam de se inscrever e escrever nesse território.

No espaço da cidade, o simbólico e o político estão articulados de forma particular. A isto Orlandi (2008) chama de "ordem do discurso urbano". Nesse momento, far-se-á necessário uma distinção: ordem x organização. Sendo ordem, "sentido do domínio do simbólico" e organização aquilo que se "refere ao empírico e ao imaginário" (p.186). Enfim, tendo como base tais considerações e tomada de posição teórica, a autora busca resposta para: "como a cidade se significa? Como o espaço da

cidade se diz, se simboliza, e, por outro lado, como a linguagem se espacializa na cidade?" (p.186).

Cidade e suas falas desorganizadas (ORLANDI,2004) estabelecem relações sociais significadas pelos lugares em que o sentido falta, lugares em que incidem constantemente novos processos de significação e atingem ao mesmo tempo ordem do discurso e ordem social urbana. À medida que a cidade nos expõe à sua ordem, o incompleto e o equívoco se apresentam diante daquilo que não se pode controlar, tal como no funcionamento da língua. Não há consenso na dispersão do discurso social. O habitante "cidadão", que para Orlandi é tomado como uma posição-sujeito-significativa é parte de todo o acontecimento urbano e é assim que estamos compreendendo os sujeitos de *Território Vermelho*. É como posição sujeito-urbano que se busca ler as relações sociais na cidade como sendo antes de tudo, relações de sentidos, de memória. Acerca do trabalho da memória, Robin (2003) aponta:

Mémoire collective, devoir de la mémoire, travail de la mémoire, abus de la mémoire, etc. À la limite, on ne parle plus que de cela, on n'écrit que sur ce sujet. Quand il n'est pas directement question de <<mémoire>> c'est la commémoration que vient au premier plan de l'actualité, Le patrimoine, les <<Journées du patrimoine>>, toutes les formes de muséification du passé (p.16).

Nesse sentido, nos orientamos na vertente contrária a do senso comum sobre o trabalho da memória, ao considerar de início que os urbanistas não buscam “a experiência da cidade em seu real” (ORLANDI, p.187), o que é próprio do discurso urbanístico. Pelo contrário, orientamos-nos pela distinção entre discurso urbano e sobre o urbano, reencontrar “o real desse processo de significação por onde ele foge” (188). Fuga administrada pelo sujeito e sobredeterminada pelo imaginário urbano já significado, afinal “tudo se faz de antemão, definitivamente projetado em um espaço fechado, em que a contradição estruturante da vida social no espaço urbano é silenciada” (ORLANDI, p.189). Mas que persiste, resiste, insiste, existe.

Os espaços de rua (o da periferia, dos becos, das favelas, dos lixões, das esquinas) e os diferentes sujeitos que ocupam esses espaços são, pelo movimento de torção da própria organização citadina, postos para fora da cidade. Há esse esforço de denegação de um espaço urbano não autorizado a se significar enquanto espaço público que, no entanto, conforme observamos, resiste, ao ocupar espaço numa produção cinematográfica como a do *Território Vermelho*. Em *Território*, parte desse esquecimento é flagrado [enquadrado], mais do que

isso, o espaço urbano de pertencimento (de sujeitos) passa a ocupar, pelo próprio gesto da narrativa cinematográfica em imagens, lugar na cidade. Lugar curto, frouxo, frágil, efêmero da passagem pela faixa do semáforo, no qual imaginariamente lugar que assegura a travessia de pedestres, mas que se torna lugar de significação para o que está além do imaginário, pois observamos como os sujeitos se significam na cidade face suas condições de existência. É o ambulante que vende um produto. O pedinte... A aposentada que trabalha informalmente. O ator que encena.

Ainda por essa vertente, nota-se que por esses movimentos de silêncios que se cria a impossibilidade da cidade se significar em seus não sentidos, irrealizados, e que se interdita diferentes condições de existência da sociedade, "restringindo o trabalho político" (ORLANDI, p.189). A noção de conflito apresenta Orlandi, se dá quando o urbano se fecha ao movimento, ao irrealizado e desliza para a violência.

Ao lado dessas relações sociais interditadas, se acrescenta outro elemento que diz e constitui a cidade: a quantidade. Não há espaço vazio. Não há espaço disponível. Há o cheio, há o excesso do discurso sobre o/no urbano. Uma espécie

de saturação dos sentidos tidos públicos que por sua vez recaem em uma desorganização, justamente porque não há espaço para a incompletude. Não há lugar para o "outro" que é "lançado na multidão desconhecida", intercepta o fluxo, interrompe. Orlandi (2004) considera: "pela quantidade ele (o outro) já vem significado como estranho, inimigo" (p. 190 e 191). Como em *Território Vermelho* essa quantidade produz efeito e que efeito? Há um cheio de inscrição de marcas de uma existência aos pedaços que escrevem o incompleto do sujeito (aos pedaços também).

Espaços urbanos que são organizados no lugar da falha, ou melhor, que são estruturados pela falha, no possível. Trabalhos da desorganização que resistem e que rompem dizeres urbanizados, desse modo é que Orlandi propõe pensar o trabalho de confronto do simbólico com político no espaço público. Trata-se, portanto, nessa direção, de pensar a questão da "formulação", da corporalidade da linguagem, vejamos:

"em uma sociedade como a nossa, o sujeito urbano é o corpo em que o capital está investido. Nesse espaço definido pela memória, a história se faz por um "eu" que é urbano" (Orlandi, 2004; p,193)

Sujeito este tomado pela inerente necessidade de produção de sentidos, inerente necessidade de "textualização de sua relação com o Outro". O Outro aqui é o interdiscurso; é o movimento de textualização do sujeito com o próprio já-lá de uma urbanidade pintada de vermelho, em que as pessoas que param seus carros quando o sinal do semáforo está vermelho e a passagem pela avenida/rua/travessa é impossibilitada por alguns minutos. E por esses poucos minutos, que barram os carros, há abertura de caminhos para sujeitos trabalharem/existirem, irrupção do não significado (vidas improváveis arrebatando sentidos) pelo urbano.





Segundo Pêcheux ao retomar Davallon (1983), a imagem é um discurso que reclama sentido, “um operador de memória social” (2002 [1983], p.51). Sendo discurso, a imagem, as narrativas cinematográficas do urbano aí em funcionamento operam, sobretudo, enquanto estrutura ou acontecimento. É a cidade produzindo sentidos. Um olhar em movimento sendo narrado, não por um “contador de histórias (como o cego nordestino, o violeiro, o velho indígena etc.)” (ORLANDI, 2004: p.31), isso, pois, a cidade não tem um narrador. Não são as pessoas que protagonizam o documentário simplesmente que ocupam o lugar dos contadores de história ao conduzirem a câmera pelo território vermelho, nem mesmo é o diretor ou editor que ocupa tal posição. As narrativas cinematográficas têm

os seus "vários pontos de materialização. Moventes. Fulgurações. Materialidade dispersa. E é nas suas relações que podemos compreender esses seus sentidos" (ORLANDI, 2004: p.31).

Consoante Orlandi:

Em nossa perspectiva, qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes posições discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade (memória). (1996:p.14)

Nessa direção, enquanto gesto que desorganiza a narratividade cinematográfica do urbano, é também um modo de dar relevo à espessura semântica da cidade, atravessar o urbano, os seus territórios saturados, e capturar pelas câmeras o flagrar do real da cidade se significando no instante de um flash, de uma mirada, ou focagem que ficam na película estetizável de cada imagem num abrir e fechar.

No vídeo, os movimentos de discursos, de imagens, cruzam-se dando lugar à incompreensão. À espera dos sentidos, e na ânsia de representar a cidade pela sua organização, o sujeito se desorganiza, tropeça na quantidade que não se pode metaforizar. Isso, pois como já dado pelo

imaginário, o discurso social não é homogêneo. Há de se pensar a cidade como:

“um processo em que se fazem presentes eventos não apenas empiricamente, mas materialmente diferentes, constituindo novas formas sociais e representando um real deslocamento ideológico nos modos de significar, e viver, a cidade” (ORLANDI, 2004: p.70).

Por essa via, questionamos então: de que modo a produção de um documentário como *Território Vermelho*, tomado enquanto acontecimento, é capaz de revestir um acontecimento urbano e com isso dar corpo a um território *esquecido/inexistente* (invisível para o urbanista)? É uma questão que joga com a relação de pertencimento (sujeito que toma o espaço e ao mesmo tempo é tomado por ele) do sujeito com a sociedade que o circunda.

Resistência sobre uma realidade apagada na imagem. O gradual silêncio da memória urbana em cena. Nessa direção, cabe ressaltar o que Queiroz (2008: p.162) propõe sobre a questão da temporalidade na edição, e questionar se tal funcionamento de “planos” na edição da imagem, funciona do mesmo modo na materialidade específica do documentário.

[...] ao falar das definições dos planos, torna-se relevante considerar a questão da temporalidade na edição das imagens, pois o recurso ao movimento rápido de imagens, restringe a duração da reflexão do espectador de modo a produzir interpretações rápidas, direcionadas. Mas, imagens alongadas pelo movimento lento em relação ao tempo real também funcionam de modo a direcionar, enfatizar alguns sentidos e não outros.

À medida que a cidade nos expõe à sua ordem, o incompleto e o equívoco se apresentam diante daquilo que não se pode controlar, tal como no funcionamento da língua. O "diretor" e os "editores" do documentário expostos a esse efeito do desamparo (ilusão de controle) diante do que não se pode controlar, entram no jogo incessante de dar unidade (atravessado pelo equívoco), lógica a esse espaço urbano, pelo próprio gesto de captura, foco, congelamento em/de imagens do corpo da cidade e dos sujeitos. O que nos aproxima ainda mais da possibilidade de compreensão de que o espaço urbano e os sujeitos se constituem ao mesmo tempo por uma tensão sem fim, ligada tanto à temporalidade marcada pelo abrir e fechar do semáforo no espaço da cidade que permite visibilidade ao sujeito, quanto pela formulação do documentário em sua edição, que abre e fecha, à medida que corta e recorta as sequências da narrativa cinematográfica do *Território Vermelho*. A edição é pensada aqui enquanto

formulação que dá corpo ao sentido de dispersão por um lado e por outro tenta atingir pelo gesto de produção uma unidade. Esse gesto de formular na relação com a memória discursiva, nos leva a observar que:

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (PÊCHEUX, 1999: p.56)

Pêcheux (1997), ao considerar o discurso como efeito de sentido entre interlocutores, traz para o debate as condições históricas de produção dos discursos, o que nos possibilita colocar a ideologia em questão, pois, o sujeito no gesto de formular é atravessado pelo Interdiscurso, ou seja, ele ocupa uma posição, se inscreve num já-lá de uma memória discursiva que, *a priori*, o antecede independentemente de sua vontade. Nessa direção, o sentido para Pêcheux:

"enquanto instância ideológica tem um 'caráter material' - formações ideológicas - e um 'caráter regional' - as posições de classe, o que assegura um funcionamento ao

mesmo tempo tenso e contraditório [...]”
(Maluf-Souza, 2010, s/p).

O funcionamento da instância ideológica, de acordo com Pêcheux (1997), produz, pelo próprio processo de interpelação ideológica, um assujeitamento que por sua vez constitui o sujeito enquanto forma-sujeito, àquele agente das práticas sociais. Para o autor, através da submissão aos significantes da língua (o já-lá, o pré-construído), “essa identificação, fundadora de unidade (imaginária) do sujeito apoia-se no fato de que elementos do interdiscurso [...], são re-inscritos no discurso do próprio sujeito” (PÊCHEUX, 1997: p.163).

Um dos pontos de interesse em se pensar a cidade é que as características atribuídas ao sujeito e ao espaço urbano é o da fragmentação. O que é pensado como fragmento, articula Orlandi (2004), “é na realidade flashes, sentidos fluidos em movimento, em trânsito, flagrantes” (p.194). Nessa direção, a autora aponta para a necessidade de estudo dos aspectos “flagrantes” da cidade, mostrando em como ela se materializa.

Para mostrar os movimentos flagrantes da cidade, Orlandi inicia questionando uma das formas mais frequentes de jogos de palavras: o trocadilho.

Forma discursiva que joga com lugar comum, com a repetição, associação, equívoco, considera a autora. Nessa situação discursiva, a do trocadilho, a cidade é o personagem principal. O que temos é um trabalho contínuo entre sujeito e cidade, "sendo a cidade o lugar simbólico da metáfora" (p. 196). Segundo a autora, o trocadilho fala contra a ideologia de uma mera criatividade, ele na verdade instala uma divergência que desestabiliza o modo de considerar o lugar comum, deslocando a dicotomia positivo/negativo. Nesse jogo de palavras "não se reproduz o estereótipo, o atravessa pelo excesso da repetição" (p.199).

Outra mexida analítica que Orlandi retoma é a instalação do "rap" enquanto um instantâneo da cidade. O "rap", indica a autora,

"é uma manifestação que denuncia a oposição erudito/popular, individual/social. Funcionando no registro da conversa informal (opinião), ele, no entanto constrói um texto (julgamento) de autor" (2004; p.199)

A forma pela qual o rap encontra vias para se significar é a instalação. No gesto de formulação desse flagrante temos o trabalho simbólico da exclusão. Orlandi afirma: "o rap des-transforma. Se, em uma lógica vertical, o estereótipo é o lugar da

fixação, aqui ele é o lugar da metaforização da quantidade" (p.199 - 200). Linguagem falada, uma poética do discurso.

Rap. Trocadilho. Formas de linguagem que comportam a:

"necessidade de textualizar uma memória do urbano nas condições em que o real da cidade é negado, faz aparecer um discurso que desestabiliza o urbano pela prática discursiva do entre-espaço, do entre-tempo, da narrativa urbana, da des-transformação. Divergência" (Orlnadi, 2004; p.201)

Lugar comum atravessado por narrativas urbanas.

De acordo com Orlandi (2004) quem vive no espaço urbano, "sabe que uma rua é uma rua, sem estar definindo isso a todo tempo; sabe que na rua há carros, por exemplo, [...]" (p.83). Esse é um lugar específico, portanto com uma memória. Uma Memória urbana que está determinada pelo imaginário de organização, mas que em *Território Vermelho* fura esse imaginário (arte de viver a cidade) ao tornar-se lugar de fulgurações, frágeis a todo o processo de organização, que por sua vez abre a possibilidade de atualização da memória urbana pelo acontecimento que irrompe nele. Payer (2006) afirma que o ritual discursivo, seja este em qualquer conjuntura dada,

estabelece uma relação intrínseca com a memória, a partir da circularidade na sociedade e na história. A memória pelas vias do simbólico funciona determinada por certas formações discursivas, em escalas coletivas, bem como percorre também esferas tidas como privadas e/ou pessoais, que, neste caso, coloca em funcionamento alguns processos de silenciamento. Um silenciamento administrado pela cor vermelha.



CAPÍTULO III

RECORTES E (M) ANÁLISE: NO MOVIMENTO DO POLÍTICO

“Ah, abre os frascos de loção e abafa o insuportável cheiro de memória”. (Carlos Drummond de Andrade)



Os homens fazem sua história, mas não fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de suas escolhas e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada.
(K. Marx, 1997: 21).

Antes da saída.

A fala do sujeito que protagoniza *Território*, seu percurso em imagens mostradas e não-mostradas em fragmentos que recorta a cidade, e diremos, produz - no sentido de uma prática - eixos de uma discursividade que se formula em torno da diferença, da repetição: por uma sociedade cujo modo de produção é capitalista. Com contornos e 'torções' específicas entra em cena a palavra resistência (pensada, não somente como "estar contra x" ou "fora de x"). Lembramos aqui a imagem de Roland Barthes: assim como o poder, o cotidiano é como uma água que escorre por toda parte. Resistência que remete à questão da identificação no funcionamento próprio da ideologia que fal(h)a ao sujeito. Ideologia esta que não é consciente, mas "um efeito da relação do sujeito com a língua e com a história na sua necessidade conjunta, na sua

materialidade" (ORLANDI, 1996, p.112). Nessa direção, questionamos: sujeitos de *Território* que contrariam o quê?, que força?

O que nos resta? A busca por um território de filiação (?). Espaço para repetir. *Repetir até ficar diferente* (Manoel de Barros, 1993). A ordenação do espaço, pensamos, não pode estar separada da ordenação do sujeito. Compreender os processos de significação do documentário *Território Vermelho* nesse espaço citadino de várias inscrições simbólicas, onde este fora gravado/produzido, nos permite retrair o percurso de sentidos, sentidos e seus efeitos em funcionamento na tela.

A textualização das imagens em *Território Vermelho* aponta para um complexo de sobreposições de diferentes materiais em processo de significação, faz acionar uma rede de memória do/sobre o urbano, marcado por divisões, disjunções, retomadas, deslocamentos... para além da dimensão do representável e visível.

Aqui, retomamos alguns trechos do documentário.

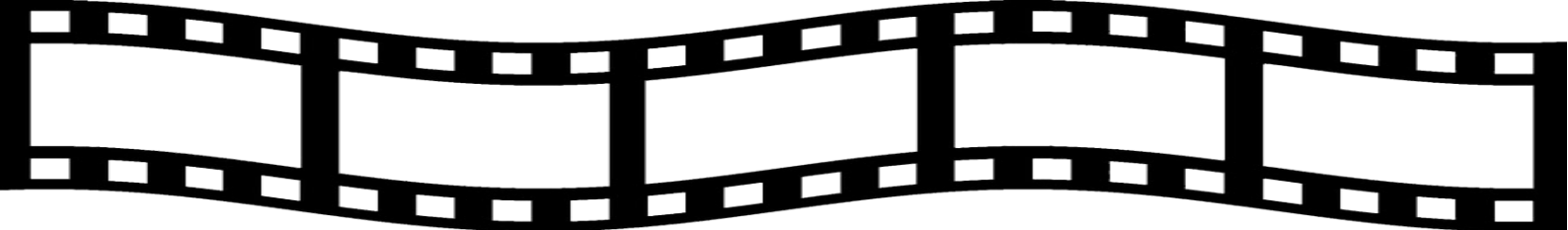
Território é dividido, picotado, recortado em seis narrativas que se entrecruzam. Há uma espécie de rachadura nas cenas que as separam. A tela é apagada, um som insistente começa a ser ouvido.

Vários sentidos para câmera e nomes de pessoas acendem na tela, as letras são vazadas e no buraco dessas letras passam imagens vermelhas em movimento rápido.

Tensão.

Recorte 01

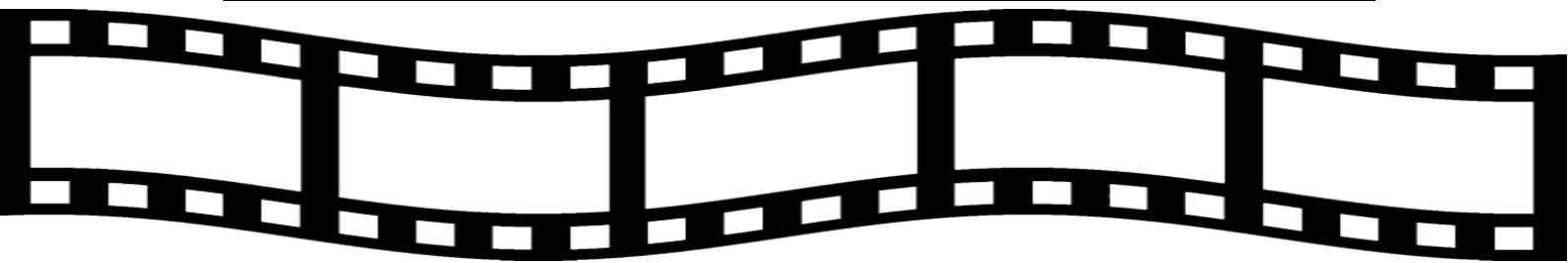


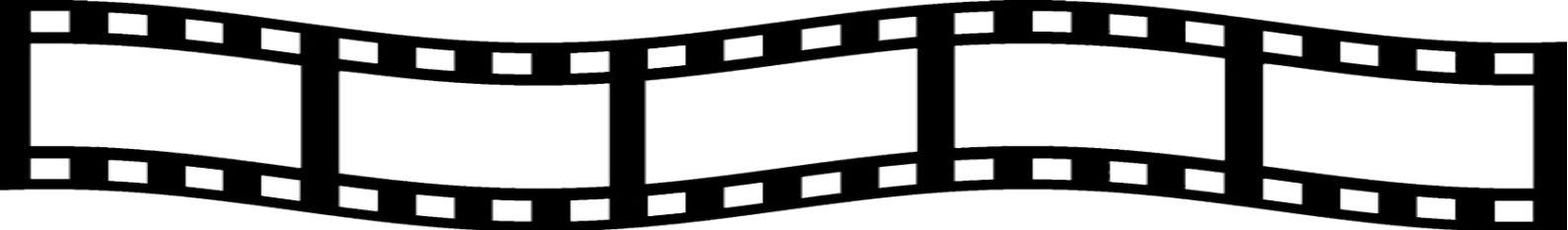


Recorte 02

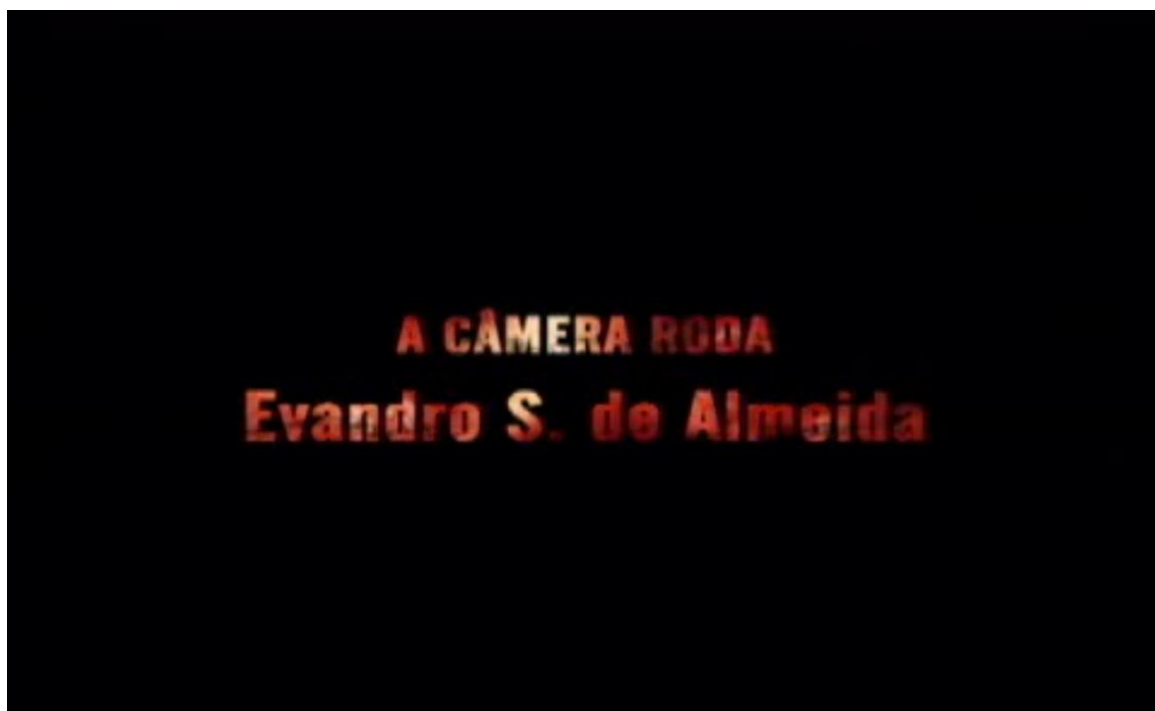


Recorte 03

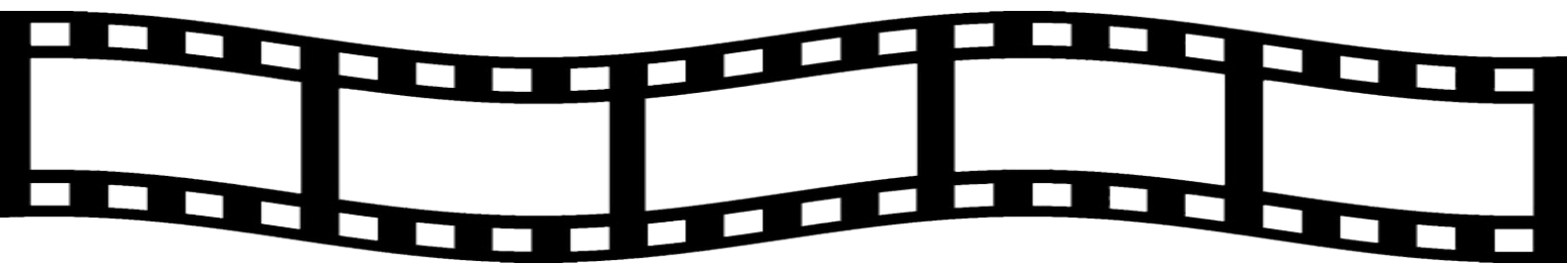




Recorte 04



Recorte 05



Recorte 06



Diante das sequências discursivas apresentadas, num primeiro movimento de análise, apontamos para uma intensa fragmentação da forma-sujeito em *Território*, dada as diferentes posições-sujeito ocupadas numa mesma formação discursiva; a formação discursiva dos que sobrevivem com o trabalho no semáforo. Esta possibilidade de fragmentação da forma-sujeito nos indica, de início, que o ritual discursivo não é capaz de engessar os sentidos, os sujeitos de *Território* se identificam, se contra-identificam, numa re-inscrição que não cessa, sem romper necessariamente com a formação

discursiva a que se encontram filiados. É devido a esse funcionamento que se abre a possibilidade dos deslizes de sentidos no interior de um mesmo domínio do saber.

Vejamos por passeios um pouco desse funcionamento que estamos *desejando* formular.

Primeiro passeio (recorte 01) - A câmera dança - Luiz F. Quiniliano com o seu fone de ouvido lava para-brisas, 'vidros'; "Essa é a nova moda agora, limpar o vidro com a câmera na mão, doutor", ele insiste ao transitar por entre os carros e motocicletas.

Segundo passeio (recorte 02) - A câmera seduz - Alessandro J. Guilherme interpreta o personagem 'gayparzinho' (o fantasma camarada), adaptado por ele mesmo.

Terceiro passeio (recorte 03) - A câmera autônoma - Genilson A. Ferreira trabalha como autônomo desde os cinco anos de idade vendendo 'pano de prato', 'saco alvejado' (?) e 'bolsinhas'.

Quarto passeio (recorte 04) - A câmera muda - Dona Roseta vende canetas e durante seu percurso ela enuncia: "o país aqui é rico, olha aí, (ela aponta para os arranha-céus da cidade de São Paulo), o país é rico, é pobre? Não é uma vergonha? Quê que você acha disso aí?".

Quinto passeio (recorte 05) - A câmera roda - Evandro S. de Almeida é um cadeirante, jogador de basquete que "trabalha solicitando contribuições" para o seu time.

Sexto e último passeio (recorte 06) - A câmera clone - Márcio F. Santos se "fantaseia" de jornalista/repórter famosa, se "desfantasia" e, ainda, às vezes sai de "normal", de "hominho", pedindo contribuição para a sua companhia de teatro. A sua última palavra é 'sucesso'.

A nomeação de espaços urbanos, a produção de uma referência no espaço tem a ver de modo específico com a simbolização desse espaço: ou seja, o modo como um nome, um título (se) projeta (em) outros recortando uma memória. É nessa direção que nos interessa pensar os efeitos de sentido do nome próprio e do título em face da produção de saber sobre a cidade.

A compreensão das relações discursivas joga com a produção da ilusão de uma objetividade, de um referente, como se o sentido estivesse sempre já-la: como se os espaços entre os carros, entre as esquinas guardassem a interpretação de possíveis significações.

A construção discursiva dos referentes é de uma complexidade muito maior neste caso. Há um

movimento entre o sujeito que diz e o que diz que constitui o sujeito quando ele filma. Uma dobra; de um sujeito em relação às próprias posições discursivas que o constitui. Sujeito que ocupa posição em uma formulação narrativa que o descreve, localiza, relata (justamente pela dificuldade que o discurso da urbanização tem em trabalhar com aquele que passa a ocupar o espaço planejado para ficar vazio).

Há um sujeito que filma e ao mesmo tempo é personagem: um duplo real do enquadramento. Nas telas recortadas pelos nomes próprios e títulos essa mesma dobra (ROLNIK, 1997) se tece, vejamos o recorte 05:



Abaixo do título "A câmera muda", aparece o autor, Dona Roseta, que desliza para o lugar de personagem também. O nome é do autor e do personagem que relata. A narratividade cinematográfica é, portanto, do nível da formulação dos sentidos. Narrar é se inscrever/escrever na linguagem, em sua materialidade; é o ponto de efeito da memória flagrada na tela que compõe o cenário: a cidade. Narrativa, boatos, versões. É o corpo do sujeito que pela narratividade cinematográfica cola ao corpo da cidade.

O nome próprio produz uma referência que é a que está no enquadramento que vem do olho que o torna imagem. O nome é o que decide "ter tido-lugar". É uma forma narrativa, a câmera que enquadra.



Câmera que enquadra ao dançar, ao seduzir, ao se constituir autônoma, ao mudar, ao rodar, ao ser clone...

Dessa forma, no que diz respeito ao funcionamento discursivo da referência, Pêcheux (2011), aponta:

A referência discursiva do objeto já é constituída em formações discursivas (técnicas, morais, políticas...) que combinam seus efeitos em efeitos de interdiscurso. Não haveria assim naturalidade "técnica" do balão livre ou da estrada de ferro, ou naturalidade "zoológica" da toupeira, que seria *em seguida* objeto de metáforas literárias ou políticas; a produção discursiva desses objetos "circularia" entre diferentes regiões discursivas, das quais nenhuma pode ser considerada originária.

Os nomes identificam os objetos em virtude de significá-los, enquanto que a referência, atravessada pelo simbólico, rediz o dito, aponta para outros dizeres na história. O nome próprio faz referência ao que está no enquadramento, ao passo que o título (a câmera + uma predicação) faz parte da narrativa a partir de uma formação discursiva, na qual se inscreve àquele que enquadra o sujeito. Lemos os títulos que vazam na tela de *Território Vermelho* (a câmera dança; a câmera seduz; a câmera

autônoma; a câmera muda; a câmera roda; a câmera clone), retomando Pêcheux (1990, p.20), como sendo um gesto que vem:

“a prefigurar o acontecimento, a dar-lhe forma e figura, na esperança de apressar a sua vinda... ou impedi-la [...]. Mas esta novidade não tira a opacidade do acontecimento, inscrita no jogo oblíquo de suas denominações”.

A inscrição de uma função autor na narratividade cinematográfica possibilita que esse sujeito se inscreva - real do enquadramento. **Acontecimento antes da denominação.** Denominação compreendida como sendo a marca de entrada no processo discursivo de significação.

No trajeto de dizeres, na forma do título vazado, as formulações dos sujeitos de *Território Vermelho* são enunciadas numa relação de dobra, que se dá entre a câmera e o sujeito que filma e ao mesmo tempo é filmado, colocando o sujeito em cena, em pedacinhos, flagrados e flagrantes, como se observa:



A partir ainda da sequência de imagens recortadas anteriormente, que introduz o passeio de cada sujeito pelo *Território*, é possível estabelecer paráfrases como:

Recorte 01 -

A câmera dança



Sujeito dança

Aquele (que) dança (?)

Recorte 02 -

A câmera seduz



Sujeito seduz

Aquele (que) seduz

Recorte 03 -

A câmera autônoma



Sujeito autônomo

Aquele que é autônomo

Recorte 04 -

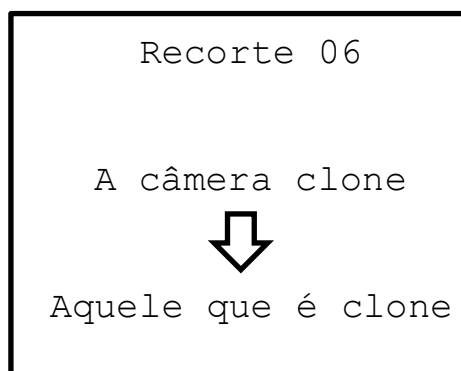
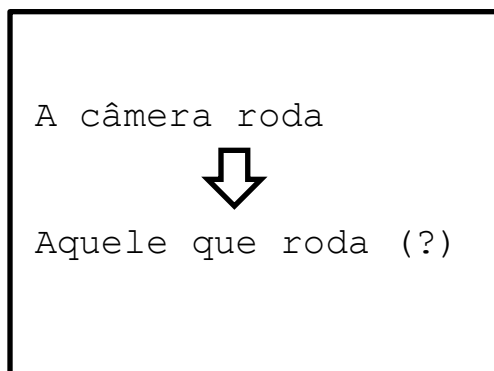
A câmera muda



Aquele que muda

Sujeito mudo (?)

Recorte 05 -



Mariani (2005, p.144) propõe pensar que “a relação de identidade se estabelece pela repetição do nome [...]”. Nessas telas congeladas, nomes próprios insistem e deslizam para o sentido de câmera. Ao passo que, afirmar que existe assim uma relação que se enuncia entre a câmera e o sujeito, pois há certa predicação da câmera que tem a ver com a predicação do sujeito, pela prática dele no semáforo, é importante para compreendermos o

processo de significação que se dá à medida que algo do sujeito ao significar é recortado para predicar a câmera.

A ambiguidade acima tecida entre os nomes (comum - câmera; e nome próprio - os nomes dos personagens que protagonizam *Território Vermelho*) nos possibilita *formular*⁷ alguns lugares possíveis de deriva:

"A câmera dança" - Luiz F. Quiniliano;

Em que a interpretação 'determinativa' supõe uma relação subjacente do tipo: Luiz F. Quiniliano (sendo o homem que, ao som do rap, trabalha no semáforo) se conduz a câmera que dança, dança também, o que corresponde à forma geral (onde "Nome próprio" designa e é designado pelo "Nome comum" (câmera)):

{ Um N comum
Um N próprio , } se o N comum é predicado como sendo

A, o N próprio pode ser A.

⁷Ver em Pêcheux (2009), In. *Articulação dos enunciados, implicação de propriedades, efeito de sustentação*, em que o autor avança na compreensão de 'composição preposicional', ao apontar para o equívoco fundamental do idealismo lógico de Frege.

A identificação pela câmera⁸ (nome comum que nas telas aparece predicado como sendo a câmera que dança, a que seduz, a autônoma, a 'que' muda, a 'que' roda e a clone), em que o sujeito se reconhece, é também organizada pela relação com aquilo que o (re)apresenta na narrativa documentária. Um jogo de *cumplicidade* entre o sujeito que trabalha, atua, encena, sobre-vive deste território, a câmera (aparelho estético ideológico), e um outro (personagem oculto) que irrompe na tela do documentário algumas vezes. É aquele que flagra pela câmera dele o sujeito que 'protagoniza' *Território Vermelho* (sujeito este com a sua câmera também em mãos para salvar 'acontecimentos').

Ponto de encontro: de uma atualidade e uma memória que nos permitem acessar o real do enquadramento pela irrupção de significantes inesperados inscritos na base material da imagem, no sujeito, em seu corpo. E são a partir dessas irrupções de significantes que, conforme aponta Pêcheux (2009):

⁸ Uma espécie de encantamento pela câmera por parte dos sujeitos de *Território*, isso, observado, quando apontamos para como cada um se relaciona com esse objeto (a câmera), fazendo-a deslizar pelo traçado da faixa de pedestre, e pelo gesto de deslizar mesmo, capturando pela lente um território de existência d(eles).

[...] 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. (p.277)

Retomando a análise de Pêcheux (1975), propusemos alguns deslizamentos metafóricos pela relação *Título* e *Nome próprio* apresentados nas telas que estamos recortando para análise.

Recorte 01



Implicadas na tela seguem os movimentos de sentido de relativas determinativas:

- 1-Luiz F. Quiniliano: **aquele que** dança e faz a câmera dançar ao som do 'rap'.
- 2- Alessandro J, Guilherme : **aquele que** com a câmera seduz pelo gesto da interpretação cênica.
- 3-Genilson A. Ferreiro : **aquele que** se diz como autônomo ao percorrer trajetos desde muito novo.
- 4-Dona Roseta : **aquela que** com a câmera muda ao resistir.
- 5-Evandro S. de Almeida : **aquele que** faz a câmera rodar.
- 6-Márcio F. Santos : **aquele que** com a câmera em mãos se fantasia e 'desfantasia'.

Aqueles que trabalham, atuam... em semáforos. A partir da construção dessas relativas determinativas do tipo: "aquele que.../ o que..." aponta para um "esvaziamento do objeto a partir da função" (p. 107), a determinação passa então a remeter ao *indeterminado*, "aquele que se torna equivalente a *qualquer um que*".

Aqueles que, qualquer um/todos. Paráfrases que em Território abre espaço para o comum, aponta o lugar vazio, ao mesmo tempo, para o excesso de inscrições. Essa colagem do sujeito no espaço é deriva de uma forma de significação do próprio sujeito lutando por significações num espaço urbanizado. No fio da narrativa cinematográfica deslizam diferentes modos de nomeação dos sujeitos de Território, temos o malabarista, o vendedor de caneta, o limpador de para-brisa, atores... Não há como significar o sujeito que está na rua sem dizer o que ele faz/ou onde ele está.

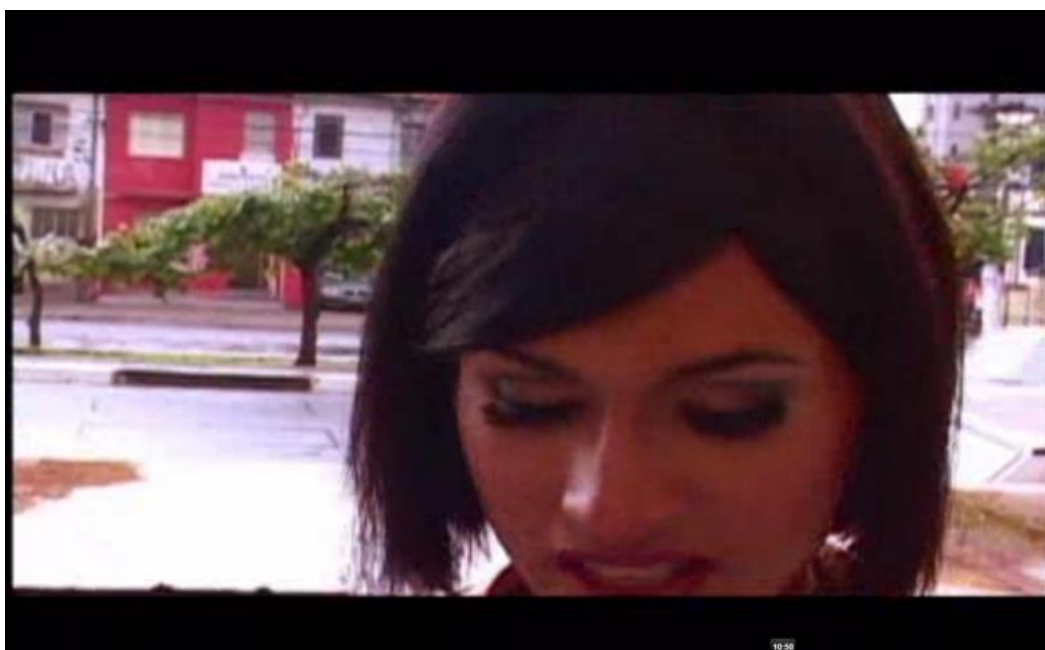
Ao que parece, conseguimos avançar na compreensão de que "as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam" (PÊCHUX, 2009, p.146-147), no entanto, não significa que "lugares sociais" distintos assumam posições discursivas diferentes; observação esta própria do funcionamento da ideologia. Não estamos aqui querendo propor que as posições entre "os protagonistas de Território", a lei e a do próprio documentarista, por exemplo, estejam numa relação de simetria. Não. Afirmamos apenas que tais posições-sujeito são sobredeterminadas pelo jurídico;

sujeitos que são constituídos pela identificação com a condição de ser/estar cidadão responsável.

Em termos de constituição do sujeito, Orlandi (2007, p.48) afirma que: "o modo pelo qual ele se constitui em sujeito, ou seja, o modo pelo qual ele se constitui em posição não lhe é acessível. Ligado a esta reflexão, propomos que em *Território*, os sujeitos estão investidos em um processo de constituição que nunca cessa ("um si e não si" em movimento que a todo o momento joga com "um sempre outro possível" na ordem da significação").

A vida tão 'vermelha' de sujeitos, quanto à do vermelho que dá nome ao documentário, atualiza por flashes, planos e enquadramentos tantos, no espaço do asfalto listrado de branco (faixa de pedestre), efeitos de sentido de um "dentro e fora" (do sujeito em relação ao 'seu' espaço). Não há separação. Temos corpos fletidos na faixa de pedestre que não se dissociam do Território. São pele e espaço sobrepostos materialmente.





O corpo do sujeito vai se mostrando, sendo mostrado na imagem, atado ao corpo da cidade, ao corpo urbano. Ele vai assim ganhando existência a partir dessa ligação com o espaço, com o que está

fora de seu corpo. Um modo de o corpo(r) existir e assim se significar.

Território Vermelho enquanto estrutura e acontecimento (PÊCHEUX, 1988) discursiviza corpos: o corpo curvado; o corpo que se 'fantasia' e se 'desfantasia'; o corpo... Pensando esse movimento entre o corpo e o seu fora no processo de identificação, Rolnik (2009, p.02) considera:

[...]o dentro é uma desintensificação do movimento das forças do fora, cristalizadas temporariamente num determinado diagrama que ganha corpo numa figura com seu microcosmo; o fora é uma permanente agitação de forças que acaba desfazendo a dobra e seu dentro, diluindo a figura atual da subjetividade até que outra se profile. Um tanto perplexos, nos damos conta que o dentro, aqui, nada mais é do que o interior de uma dobra da pele. E reciprocamente, a pele, por sua vez, nada mais é do que o fora do dentro.

Na dobra e por ela, na relação complexa, não mais agora de seu 'dentro' e 'fora', vão se constituindo traçados de um território de existência. Ao passo, que dentro e fora agora não tem mais a ver com meros espaços, "pelo contrário: o fora é uma nascente de linhas de tempo que se fazem ao sabor do acaso. Cada linha de tempo que se lança é uma dobra que se concretiza e se espacializa num

território de existência, seu dentro” (ROLNIK, 2009, p.02).

Na relação tensa entre os jogos de luz/ de sombra (câmera) e o sujeito, formulações deslizam e se distribuem na superfície da tela; acusando o silêncio de um braço estendido, de uma silhueta fletida nas latarias dos carros, monólogos em que o sujeito dito 'autônomo' transforma-se 'em senhor' de seu território.

Câmera que recolhe os ruídos do mundo: as modificações de luz, o espaço fechado dos arranha-céus e dos carros e os trajetos possíveis por entre um território... Uma curta viagem em que a paisagem é vista e percorrida por seis corpos diferentes: corpos que produzem o sentido de 'para ver' mas que no trajeto próprio da imagem em que são capturados ficam embaraçados tanto para escapar aos nossos olhares; quanto para dar visibilidade à divisão sócio-histórica do espaço.

Formulações como “a câmera roda”, “a câmera muda” e “a câmera dança” derivam, indo além, produzindo “seus efeitos de sentidos variados em que trabalha fortemente o silêncio. [...] sentidos pressionados, explosivos, manuseados com cautela” (ORLANDI, p.19, 2012), mas que em suas partículas guardam uma parte ao silêncio. A câmera roda? Rodar

(mera referência à cadeira de rodas) ou possibilidade outra de dizer sobre sujeitos e sentidos que também 'rodam' (?). A câmera muda? Mudar (câmera que se desloca por espaços físicos, percorre trajetos, vias) ou 'muda' (a que não fala pela sua própria impossibilidade, silenciada). Fuga de sentidos. A câmera dança? Dança (movimenta-se ao som do rap) ou *dança* com os sentidos?

A câmera;

Os sentidos;

E os sujeitos;

Qualquer um pode dançar.

Qualquer um pode rodar.

Sendo mudo ou ao se mudar.

Ponto de fuga que trabalha os desdobramentos de sentidos em diferentes formações discursivas que convivem no mesmo objeto simbólico.

Em cada acontecimento da palavra, em cada uma dessas formulações, se produz uma mexida na rede de filiações em suas diferentes condições específicas de produção. Ecos tecido por "muitas histórias, no plural", conforme aponta Orlandi (2012; p.20), "Fuga: porque, dada a ideologia uns ficam outros se vão. Historicidade. Matéria da contradição e do equívoco".

Jogando com as formulações temos as imagens. E imagem, pensamos, não é repetição, é parte do acontecimento como já propôs Baudrillard (2003). Acontecimento da palavra e da imagem trabalhando com o sentido e o não-sentido; o 'dessignificado'/'insignificado' para Orlandi (2012).

Em mais uma volta no movimento da tela lemos:

A câmera seduz

A câmera autônoma

A câmera clone

Palavras que falam. Na deriva o sujeito enuncia ou como neste caso, é enunciado. Fecha-se o plano, a tela fica escura e aos pedaços as formulações acima ganham espaço antes mesmo que o sujeito diga: eu sou. Esse é o trabalho da memória discursiva, do interdiscurso. Efeito da polissemia, da não-coincidência do sentido consigo mesmo, nem do sujeito na sua ordem do processo de significação e constituição. Então, sendo assim, questionamos como aí funciona a relação estreita da polissemia com o silêncio na predicação da câmera em *Território Vermelho*? A câmera é clone, ela seduz, é autônoma?

Predicações/'palavras que falam e não falam com as outras'.

Surpresos, ficamos ao assistir novamente o documentário, pois pode-se acompanhar, que no interior desta dobra irrompem cenas que 'causam' o sujeito de todo um modo de 'enorme' e 'demorada' existência.

Mas isso compreendemos, afinal...

"O sertão é uma espera enorme"
(Graciliano Ramos)

*Vejo o farol abrir e vou: palavras finais e/ou
abertura para outros movimentos*

esperando para atravessar a rua eu: acendo um cigarro vejo as
horas olho em volta tusso coço a cabeça penso em sexo cruzo
os braços apalpo os bolsos olho pra baixo descanso
esperando para atravessar a rua eu: conto os carros que
passam bato o pé no chão olho pra cima pergunto que horas são
penso em outra coisa abro um botão da camisa sinto sede
arrumo o cabelo com a mão
buzina sirene polícia ambulância fumaça barulho
buzina sirene polícia ambulância fumaça barulho
esperando para atravessar a rua eu: amarro o sapato apago o
cigarro pisco fico sem jeito começo a rir canto em silêncio
passo a língua nos dentes lembro algo que devia ter feito
vejo o farol abrir e vou⁹

Os espaços da cidade formulam trajetos, cruzam, entrecortam relações entre sujeitos... traz em suas matérias tensões entre morar e passar, entre ir e ficar, entre resistir e insistir. O urbano na relação com funcionamento discursivo de nosso *corpus* nos aponta que a cidade re-interpreta seus espaços a todo momento; espaços que ficam entremeados com outros: moradia, sobre-vivência, trabalho. Cidade que trabalha na dispersão do efeito de unidade. Cidade pensada como texto. Documentário pensado como texto que "representa imaginariamente o dizer como uma extensão com limites, pausas, beiradas (bordas) possíveis" (ORLANDI, 2001c: 93). Possíveis, pois

⁹Letra da música *Esperando para atravessar a rua* (Arnaldo Antunes, Tony Bellotto, Branco Mello, Charles Gavin, 2003).

sabemos que sempre podem ser outras. E são outras: o sujeito em movimento ressignifica, se ressignifica ao percorrer o espaço com seu corpo, seu nome. São percursos que dizem sobre o sujeito, na medida em que eles se dizem na cidade.

Território Vermelho, documentário produzido por Kiko Koifman e, que em nossa análise constituiu material de leitura, resignificou pelos lugares de *dobra* vários sentidos estabilizados de sujeito na sua relação com a cidade, e com o saber urbano. Espaço da faixa, no documentário, com espessura material que demanda sentido e materializa relações sociais - do sujeito com a história.

Discursivamente, trabalhamos o funcionamento da narratividade cinematográfica implicada em *Território*, numa remissão constante da interpretação às suas condições de produção. Ao recortar os modos de significação do sujeito no espaço da cidade, mais especificamente no espaço da calçada, dos cruzamentos, das esquinas, do semáforo, compreendemos os diferentes modos de formulações do sujeito em *Território Vermelho*.

Faixa do semáforo imaginada, possível, contada, suscetível de versões. Espaço/território de insistência/existência de/para sujeitos. Cidade aqui pensada numa relação forte com a linguagem.

Documentário também pensando nessa relação forte com a linguagem.

Nesse trânsito pelos sentidos possíveis de pertencimento, por entre o *comum*, o *mesmo*, o *muito* de inscrições da cidade enquanto espaço incontido que trabalha a tensão da constituição da subjetividade há a interrupção, a abertura, o fechamento, as paradas, os retornos; movimentos de sentidos de circulação da cidade. A partir destes apontamentos que fora possível problematizar a resistência do real do sujeito e do real da cidade, face às fragmentações de seus sentidos. Lembrando, que o real da língua/imagem reside na impossibilidade de tudo ser dito e o real da história é o jogo da contradição, em que o *um* se divide em *dois* (formulação do equívoco).

Jogo da falta/ do que falta; do mostrado em pedaços e também do apagado na imagem, silenciado.

Pêcheux (1983) teorizou que todo enunciado é "suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro" (p.53). Discursivamente, nessa direção, os sentidos de rua, semáforo, calçada, congestionamento podem ser pensados numa relação com esse limite histórico de constituição e circulação de sentidos. As significações em

Território se atualizam ininterruptamente dada as diferentes matérias significantes trabalhadas; imagem, língua, sonoridade...

Vimos também que nas formulações das telas vazadas que apresentam cada personagem/autor de *Território* trazem em sua materialização uma tensão entre os nomes próprios e os títulos que, em nossa leitura, pre-figuram um acontecimento. Sujeito autor/personagem que re-interpreta os espaços urbanizados como sendo espaço de inscrição d-ele.

Um *prisma* dos sentidos que a cidade textualiza e que *Território* faz trabalhar. O modo do urbano se significar; sujeito que forja seus espaços, seus sentidos. Olhares que se entrecruzam no gesto de se tentar flagrar a cidade; dizeres que se estilhaçam. Câmeras, vozes, sujeitos; o pedinte, o vendedor de canetas, o trabalhador, o malabarista, o ator de rua: sujeitos que resignificam os sentidos de se estar na cidade, em sua borda.

Sentidos aí vão se com-fundindo. O semáforo constitui lugar de formulação passível de metáfora. O semáforo que é saída, futuro, acesso, caminho, parada, interrupção... E quem está no semáforo? O pedestre, o pedinte, o trabalhador, o artista... Sentidos que se recobrem.

Por fim, vale aqui um trocadilho a propósito do provérbio mencionado por Pêcheux, no texto *Papel da memória* (1999 [1983], p. 54): “Quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo”, e por que não? Em nossa leitura, não olhamos somente para a imagem do documentário em si, com suas cores e formas, mas também nos lançamos para compreensão do processo discursivo material da narrativa que constitui o documentário, base da formulação, mesmo porque “a memória funciona com versões enunciativas, imagens do dizer... A memória inscreve o discurso em filiações” (ORLANDI, 2004, p. 132).

6- REFERÊNCIAS

BARBAI, Marcos Aurélio. *Uma imagem na cidade: no flagrante um sentido*. In. Cad.Est.Ling., Campinas, 53(2):169-178, Jul./Dez. 2011

BARBOSA-FILHO, Fábio Ramos. *A escrita urbana no (des)limites do impossível*. Dissertação. Unicamp, 2012.

BARROS, Manoel de. *O livro das Ignorâncias*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. pág 13

COSTA, Greciely Cristina. *Linguagem em funcionamento: sujeito e criminalidade*. Dissertação. Unicamp. 2008.

DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Editora Escuta, 1998.

FEDATTO, Carolina Padilha, 1983- *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira / Carolina Padilha Fedatto*. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. *Linha de Passe: a materialidade significante em análise*. RUA [online]. 2010, no. 16. Volume 2 - ISSN 1413-2109.

_____. *O discurso em diferentes territórios: o vermelho entre todas as cores*, 12/2012, "Discurso, Sujeito, Memória", Capítulo, ed. 1, Pontes, pp. 16, pp.83-98, 2012

MARX, K. e ENGELS, F. O 18 Brumário e cartas a KugelmannI. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

NUNES, J. H. (2006b) Escrita e subjetivação na cidade. Em: MARIANI, B. (org.) A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise, São Carlos: Ed. Claraluz, 2006.

ORLANDI, Eni P. (1984). *Segmentar ou Recortar*. In: Série Estudos 10. Uberaba: FIU.

_____. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Pontes, 1987.

_____. *Discurso e leitura*. São Paulo: Ed. UNICAMP: Cortez, 1988. cap.: Inteligibilidade, interpretação e compreensão.

_____. *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. In.: Revista Rua. Campinas, S/ed. : março, 1995 - n°.01

_____. (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994a.

_____. *Discurso, imaginário social e conhecimento*. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994b.

_____. *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis-RJ Vozes, 1996.

_____. *Do sujeito na história e no simbólico*. In: Revista Escritos n°4: Contextos epistemológicos da análise do discurso. Campinas, SP: LABEURB, 1999.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

- _____. *Discurso e Texto*. Campinas. Pontes, 2001a.
- _____. *Tralha e troços: o fragrante urbano*. In, ORLANDI, E. (org.) *Cidade Atravessada: os sentidos Públicos no espaço urbano*. Campinas, SP: Pontes, 2001b, p.9-24.
- _____. *Cidade dos sentidos*. Campinas/SP: Pontes, 2004.
- _____. *Violência e processo de individuação dos sujeitos na contemporaneidade*. Apresentado no primeiro I CIAD - Colóquio Internacional de Análise de Discurso-, na Universidade Federal de São Carlos, 2006.
- _____. *História das ideias lingüísticas: construção do saber metalingüístico e constituição da língua nacional*. Campinas: Pontes, Cáceres: Unemat, 2001.
- _____. *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.
- _____. *A palavra dança e o mundo roda: Polícia!*. In.: *Cidade, Linguagem e Tecnologia: 20 anos de História*. Eduardo Guimarães. (Org.) Campinas/SP; LABEURB, 2013.
- Maluf-Souza, Olímpia. *Cidade, Discurso e Ideologia*. Anais do Sead. [online] 2010. <http://www.discurso.ufrgs.br/anais/dosead/2SEAD/SIMPOSIOS/OlimpiaMalufSouza.pdf>.

MARIANI, Betânia (org.) *A Escrita e os Escritos: reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise*. São Carlos: Editora Claraluz, 2006 (215-222)

PÊCHEUX, M. L'étrange miroir de l'Analyse Du Discours. In: *Langages* n° 62, Paris, pp. 5-8; juin 1981.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. (1975) *Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP. 2009.

_____. (1978) Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação Em: Pêcheux, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

_____. *Metáfora e Interdiscurso*. In. *Análise de Discurso Michel Pêcheux*. Org. Eni P. Orlandi, Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

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

PÊCHEUX, M. e GADET, F (1981) *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Campinas/SP: Pontes, 2004.

QUEIROZ, Érica Karine Ramos. (N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia.

Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado), 2008.

ROMÃO, Lucília Maria Souza. *Sentidos de Clarice na exposição do Museu da Língua Portuguesa*. Data Grama Zero - Revista de Ciência da Informação - v.10 n.1 fev08.

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003.

ROLNIK, Sueli. *Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura*. 1997.

Disponível em:

<<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/sujeticabourdieu.doc>>.

Acesso em: 23jan. 2014

SOUZA, Tania C. Clemente de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Revista Ciberlegenda*, n.6, 2001.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Riode Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZOPPI-FONTANA, M. *Cidadãos modernos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

GOIFMAN, Kiko. Território Vermelho [documentário-vídeo]. Produção de Jurandir Muller, direção de Kiko Goifman, São Paulo, 2004.