

A DENÚNCIA NA TEXTUALIZAÇÃO DO SOCIAL NO ENLACE DAS MATERIALIDADES SIGNIFICANTES

THE DENOUNCEMENT IN THE SOCIAL TEXTUALIZATION BY INTERWEAVEMENT OF SIGNIFICANT MATERIALITIES

Rogério Modesto¹

RESUMO: Neste texto, analiso o funcionamento discursivo de uma cena do filme brasileiro *Ó pai, ó!* dirigido por Monique Gardenberg e baseado na peça do escritor Marcio Meirelles. Como ponto de partida, considero que o filme textualiza o social a partir da relação entre o humor e a denúncia. Tal relação reflete uma outra entre a arte e a resistência que circula tanto no senso comum quanto no campo teórico-político e artístico. No que se refere ao humor, considero-o, a partir da análise, como a expressão do exagero e da ironia que se formulam no entrelaçamento das imagens, gestos, sons e texto. Já a denúncia, considero-a como a textualização do conflito, pois há um gesto de denúncia posto na concepção da peça (e do filme), porque se busca retratar a situação dos moradores de um bairro histórico de Salvador (o Pelourinho), quando este bairro passava, nos anos de 1990, por uma “revitalização” que visava especialmente interesses turísticos. A análise é feita seguindo os pressupostos teóricos e analíticos da Análise de Discurso de orientação materialista. Mobilizo, então, as noções teóricas de interdiscurso, resistência e denúncia no batimento com as noções analíticas de intradiscurso e memória discursiva. Assim, acredito poder mostrar como as formulações visuais textualizam o social, considerando o cruzamento entre o humor e a denúncia como ponto de sustentação dessas formulações.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso, Denúncia, Materialidades Significantes.

ABSTRACT: In this paper I analyse the discursive mechanics on a scene of the Brazilian film *Ó pai, ó!*, directed by Monique Gardenberg and based on Marcio Meirelles's play. As a start I reckon that the film textualises the social aspects parting from the relation between humour and denunciation. This relation mirrors at another one: the one between art and resistance, which is broadcast on the common sense as well as on the theoretical-political and artistical field. I reckon humour as the expression of both exaggeration and irony that is formulated by the interweavement of images, gestures, sounds and text. The denunciation, however, is viewed as the textualisation of the conflict, once there is an element of denouncement in the play (as well as in the film), since it intends to portrait the situation of the inhabitants of Pelourinho (a historical neighbourhood in Salvador) during the 90's. This was the period when the neighbourhood was under refurbishment, motivated by touristic interests. The analysis is done under the analytical and theoretical premises of the Discourse Analysis, on a materialist perspective. I also use the notions of interdiscourse, resistance and

¹ Doutorando em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista do CNPq (Processo: 140439/2014-5). roger.luid@gmail.com

denunciation against the analytical notions of intradiscourse and discursive memory. I believe to be able to show how the visual formulations textualise social aspects, considering the intersection between humour and denunciation as an axis of sustainability of these formulations.

KEYWORDS: Discourse, Denouncement, Significant Materialities.

1. UMA POLÍTICA DA DENÚNCIA

O funcionamento discursivo da denúncia na textualização social. Esse é o ponto que busco discutir ao mobilizar através de um gesto analítico uma cena do filme brasileiro *Ó pai, ó!*². A partir do lugar teórico da Análise de Discurso materialista, pergunto pelos modos a partir dos quais a denúncia atravessa a representação do social numa materialidade fílmica que, por sua vez, se coloca no entremeio da comédia e da crítica. Um material interessante que visibiliza um movimento de sentidos extremamente estabilizado em nossa sociedade que merece ser exposto ao equívoco. A pergunta “mas o que é mesmo denunciar?”, que talvez sequer fosse pensada em nosso cotidiano, aqui ganha corpo, sustentando toda a reflexão apresentada ao longo deste texto.

Na contemporaneidade, o ato de denunciar tem recebido bastante visibilidade como efeito das demandas sociais que se impõem a cada dia com mais força. No Brasil, por exemplo, a implementação crescente de políticas públicas de incentivo a igualdade social, traz à tona o exercício da denúncia enquanto um dos elementos favoráveis aos direitos da diversidade³. Esse recobrimento do social pelo jurídico satura os sentidos relacionados à *importância de denunciar*, construindo, assim, uma evidência, tal como os recortes abaixo permitem perceber:

1) *Polícia de PE alerta para a importância de denunciar casos de abuso sexual (Globo.com, 16/05/2013);*

² O filme é dirigido pela produtora cultural Monique Gardenberg e baseado na peça homônima do escritor Marcio Meirelles. A cena está disponível em: <http://youtu.be/eVCbb-cSgQY> Acesso em 01 de abril de 2015.

³ Não se quer dizer com isso que a causa das denúncias na contemporaneidade são as políticas públicas. Em verdade, o ato de denunciar é extremamente antigo e perpassa, desde tempos pretéritos, os domínios da religião, da moral, da política, do aparelho jurídico etc. Aqui ressalto apenas o modo como tais políticas potencializam a prática em questão, em virtude das condições de produção histórico-sociais que constituem a sociedade brasileira atualmente.

- 2) *Seminário reforça a importância da denúncia no enfrentamento ao abuso sexual da criança (União dos Municípios da Bahia - upb.org, 18/05/2013);*
- 3) *Desabafo postado na internet mostra a importância de denunciar os agressores (Bandsc.com, 17/05/2013);*
- 4) *Preconceito! Estudante sofre ataque homofóbico/preconceito: denúncia é importante (Jusbrasil.com, 31/03/2009).*

Dito de outro modo, acredito ser possível considerar que em nossa formação social capitalista, o ato de denunciar representa uma evidência que se transforma em um ponto de ancoragem para o sujeito-de-direito. Esse sujeito, que se constitui como cidadão tendo direitos e deveres, precisa ser solidário à causa alheia ou mesmo responsável por ela em certa medida (MARIANI, 2001). Assim, constrói-se uma evidência em torno da *importância de denunciar*: é, de fato, cidadão aquele que diante de uma “situação adversa” denuncia, fazendo valer seus direitos ou os direitos do outro.

Essa evidência de que denunciar é importante acaba por sustentar uma variedade de discursividades, como a dos movimentos sociais e também a das artes para os quais “denunciar” passa a ser uma prática de resistência.

Meu interesse é justamente investigar o funcionamento discursivo da denúncia em uma dessas discursividades em que “denunciar” funciona como um gesto de resistência. Busco compreender os pré-construídos⁴ que sustentam esse funcionamento discursivo. Volto-me, assim, para a discursividade artística considerando-a como este espaço entrelaçado pelos sentidos de denúncia como ressonância da resistência.

Se os sentidos relacionados ao ato de resistir estão habitualmente ligados à oposição e ao antagonismo (MODESTO, 2014), a denúncia é apropriada como uma prática de resistência, porque ela também joga com este “fazer oposição a”. Ela é tomada em seu sentido dicionarizado⁵ e põe em pauta um saber a ser (d)enunciado e um sujeito que precisa

⁴ Henry (1992) formula o conceito em questão, contrapondo o pré-construído ao pressuposto: ao contrário do pressuposto que é exclusivamente linguístico, o pré-construído estabelece relações discursivas que naturalizam uma ideia ou discursividade. Courtine (2009, p. 74), por sua vez, complementa, afirmando que “o pré-construído remete [...] às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir aos objetos de seu discurso ‘o que cada um sabe’ e simultaneamente ‘o que cada um pode ver’ em uma dada situação”.

⁵ “Tornar conhecido, difundir, propagar, anunciar; [...] fazer conhecer (o que está escondido), revelar, desocultar [...] expor(-se) à vista; evidenciar(-se), mostrar(-se); [...] levar ao conhecimento de, notificar; [...] anunciar, fazer saber” (HOUAISS, 2001, p. 926)

(d)enunciar este saber (PAYER, 2006) que, em geral, está sendo recoberto por aquele/algo que é alvo da denúncia.

Contudo, com base em nossa filiação teórica, concebendo a resistência como constituída pela contradição (PÊCHEUX, 1990; PÊCHEUX, 2009), somos levados a desconsiderar qualquer movimento voluntarista que focaliza a resistência no individualismo de ser “por contra”. A noção de “resistência possível” (MODESTO, 2014, p. 159) entra em cena para dar visibilidade às condições de produção dos modos de resistir em que os discursos daqueles que são alvo da resistência (ideologia jurídica, Estado, por exemplo) atravessam fortemente o discurso dos que resistem (movimentos sociais, artísticos, etc.) de modo que a resistência só se torna possível tendo como base o discurso dominante como pré-construído. Isto é, ela acontece no espaço contraditório que enlaça dominante e dominados (PÊCHEUX, 2009).

Embora tais movimentos imaginem resistir pela instituição de um outro lugar de fala, há, em verdade, a resistência ao já-posto pelo próprio já-posto. A resistência escapa à intenção de resistir dos sujeitos (engajados ou não), porque ela se efetiva nas relações de identificação que os interpela. Relações atravessadas por “uma multiplicidade de determinações” (ALTHUSSER, 1967, p. 54) que não deixam coincidir as causas (tais como elas se apresentam para o sujeito) e os sentidos (tais como constituem o sujeito e o significam no cruzamento das discursividades).

No que concerne ao discurso artístico, Rancière (2004) problematiza o binômio arte-resistência justamente por considerar que é o acaso que determina essa relação e não a mera vontade de fazer da arte um *objeto* da resistência. Arte e resistência, então, se tocam no lugar da tensão que escapa a esse voluntarismo

O tema “resistência” da arte, portanto, não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. [...] O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa, sem dúvida, opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência. (RANCIÈRE, 2004, p. 140).

Em outras palavras, se, de fato, a arte e a resistência se cruzam, tal cruzamento não pode ser idealizado, porque resistir não é um ato heroico. Se essa relação é possível, ela o é

alhures: fora desse lugar de evidência ao qual o pré-construído do “mundo da opinião” (RANCIÈRE, 2004, p. 126) lhe destinou.

Assim, atento a essas questões que relacionam denúncia, resistência e arte é que proponho expor à opacidade a cena em questão. Uma cena tomada pela discursividade do humor e pela discursividade da denúncia. Uma cena que põe em circulação a conjunção arte e resistência. Uma discursividade artística que se configura sobretudo na textualização do humor. Um jogo com a crítica (do) social que mobiliza a denúncia como prática de resistência. Em síntese, um material que, a partir de condições de produção próprias, inscreve-se nesse entre-lugar do cômico e do crítico e que deixa ver essa inscrição em sua constituição, formulação e circulação.

2. UM MODO DE CONSTITUIÇÃO, FORMULAÇÃO E CIRCULAÇÃO

Como discurso, o material analisado é produzido a partir de uma memória que o insere num contexto histórico-ideológico mais amplo (constituição). Tal memória ganha corpo em circunstâncias de enunciação específicas (formulação) e ressoa em certa conjuntura, tempo e espaço (circulação) (ORLANDI, 2008). Instâncias que produzem juntas o discurso, mas que se distinguem na especificidade do *intra* e do *interdiscurso*, uma vez que “todo dizer (intradiscurso, dimensão horizontal, formulação) se faz num ponto em que (se) atravessa o (do) interdiscurso (memória, dimensão vertical, estratificada, constituição) (ORLANDI, 2008, p. 11).

Essa é uma consideração importante, porque permite analisar o filme *Ó pai, ó!* no cruzamento arte-resistência, humor-denúncia, não apenas por sua etiquetagem comercial e interpretação evidente – tratar-se-ia uma produção artística etiquetada comercialmente como comédia que apresenta “ao fundo” uma crítica social – mas porque sua produção enquanto discurso sustenta-se nessas relações em que o humor toca a resistência pela denúncia. Relações que são imaginadas, vale dizer, mas que produzem efeito no modo como se textualiza o social.

No plano da *constituição*, o funcionamento ideológico da evidência arte-resistência está posto. Seja no campo do senso comum, seja no campo teórico-político a discussão que enlaça esses termos atravessa as produções artísticas de um modo geral (RANCIÈRE, 2004). O discurso da arte como interventora do/no social assim como os sentidos políticos da

comédia legitimam a possibilidade de que uma ficção, inserida no campo do humor e do riso, mais do que tematize, apresente uma denúncia social, sendo, desse modo, atravessada pelos sentidos de resistência.

Variadas perspectivas teóricas da Filosofia e da Literatura voltam-se para essa questão. Retomo, por exemplo, Adorno (2001, p. 13) para quem “a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos” e Agabem (2012) que, em seu “O homem sem conteúdo”, discute inúmeras referências de Kant a Nietzsche para problematizar a ideia ocidental de “arte interessada”. No Brasil, desde Gregório de Matos, a sátira e a comédia estão revestidas de sentidos políticos. Como ressonância, hoje, são comuns os programas televisivos⁶ que tentam relacionar humor, crítica social e denúncia. Um atravessamento que perpassa a história do humor, tal como mostram Bremmer e Roodenburg (2000) ao reunirem uma coletânea de ensaios que salientam, dentre outros aspectos, o “engajamento” político do humor⁷.

Se no mundo da opinião a relação arte-resistência, riso e denúncia é incontornável, no plano teórico e artístico ela fundamenta uma discussão nunca fechada, sempre a espera de retornos e que fundamenta o estabelecimento dos discursos. Enfim, este é um ponto que constitui uma memória a partir da qual teoria e arte formulam seu dizer, sua prática.

Nesses termos, a *formulação* do filme *Ó pai, ó!*, acontece no atravessamento de seu intradiscorso próprio com a memória acima exposta, pois a conjunção arte-resistência, humor-denúncia não lhe é estranha, sendo, ao contrário, ponto de sustentação. Como já dito, o filme está baseado em uma peça teatral homônima de autoria do escritor Marcio Meirelles. Boa parte do elenco dos atores que estão no filme são os mesmo que compõem o Bando de Teatro Olodum, grupo que encenava a peça no Teatro Vila Velha em Salvador, na Bahia. Tanto o grupo teatral quanto o teatro em questão são conhecidos no meio artístico por seu forte engajamento em lutas sociais da cidade baiana.

Mas a relação arte-denúncia-resistência não está apenas na escolha dos atores ou no espaço em que originalmente o texto era encenado. Há um gesto de denúncia posto na

⁶ Como o CQC (Custe o que custar) da Rede Bandeirantes, por exemplo.

⁷ Não posso deixar de mencionar o investimento de dois autores brasileiros que tematizam ou já tematizaram o humor de uma perspectiva discursiva. Embora nenhum dos dois tenha debatido pontualmente a relação arte/humor-resistência, ambos trazem indícios importantes para como essa relação pode ser considerada. Sírio Possenti, que efetivamente faz do humor um objeto de estudo, propõe que o humor é um campo que atravessa variadas discursividades e que não depende de aspectos exclusivamente culturais (POSSENTI, 2010). Eni Orlandi, por seu turno, tendo trabalhado pontualmente com a ironia, mostra o movimento peculiar dos sentidos que são pegos na configuração provocada pela estranheza que provoca o riso (ORLANDI, 2012a).

concepção da peça (e do filme), porque se busca retratar a situação dos moradores de um bairro histórico da capital do estado da Bahia, quando este bairro – o Pelourinho – passava, nos anos de 1990, por um processo de revitalização que visava especialmente interesses turísticos.

Esse enredo ganha corpo através de personagens pitorescos, que compõem o imaginário nacional acerca do modo de ser do baiano⁸ (a baiana de acarajé, a baiana que joga búzios, os baianos que fazem festa a todo momento etc.), associado a um cenário que explora os pontos turísticos da cidade. Além disso, a musicalidade é uma marca do filme, visto que a peça que lhe dá origem é um musical. Outro ponto forte é justamente a utilização de uma linguagem própria que remete ao modo de fala do baiano não apenas no que tange a sua prosódia e entonação, mas principalmente no que toca ao vocabulário e às construções linguísticas que marcam efetivamente a construção do humor.

Ao focalizar a vida dos moradores de um cortiço nesse bairro do centro histórico de Salvador, o filme procura dar visibilidade à maneira precária de vida de pessoas que resistiram à revitalização do Pelourinho (momento em que muitos moradores foram expulsos de lá). O carnaval é o pano de fundo da história, pois, nesse período do ano, a presença de turistas é expressiva na capital baiana e põe em evidência as tentativas de ocultação dos problemas sociais e urbanos e a manutenção de uma imagem de cidade turística.

Nesse sentido, o ponto de tensão do filme fica justamente em formular, (d)enunciar, que, para além de um lugar turístico, patrimônio histórico, o Pelourinho é um bairro comum em que pessoas comuns residem. Na sinopse⁹ de *Ó pai, ó!* é possível ler que: *o filme faz uma rasura na superfície de uma reordenação urbanística do Pelourinho que violentou territorialidades negras em tentativas vãs de embranquecimento cultural e de desafrianação dos espaços públicos de Salvador.* Tem-se assim uma temática que evoca uma postura política. Um gesto de resistência que atravessa a arte. Uma cenografia que refaz o cômico e o pitoresco para por em *circulação* a necessidade de se visibilizar um modo de vida sempre à margem.

⁸ Ou *baianidade* (ALBERGARIA, 2001; MOURA, 2005)

⁹ Disponível em <http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Site/0,,GFF105-5402.00.html> Acesso em 01 de abril de 2015.

3. UMA VISIBILIDADE PARA A RASURA

Meu gesto analítico começa pela retomada do texto da sinopse do filme apresentado acima. Trazê-lo de volta é um gesto importante que me permitirá compreender, mais adiante o modo como a denúncia textualiza o social a partir das materialidades significantes em jogo na cena. Transcrevo o texto novamente, apresentando-o como sequência discursiva:

SD1: o filme faz uma rasura na superfície de uma reordenação urbanística do Pelourinho que violentou territorialidades negras em tentativas vãs de embranquecimento cultural e de desafricanização dos espaços públicos de Salvador.

Proponho pensar essa rasura como um deslocamento necessário feito no filme. A rasura, assim, funciona como uma interpretação dissidente que quer negar a reordenação urbanística que segrega e divide os espaços por gestos de administração política. Não se trata do Pelourinho centro histórico, mas do Pelourinho bairro. Em outras palavras, da desconstrução do espaço *para* turista, do espaço para os que são de fora em favor do espaço cidadão, espaço público e a reapropriação desse espaço pelos os que já vivem nele. Nega-se, assim, a centralidade turística que (re)ordena e transforma o espaço, para visibilizar o bairro na sua expressão cultural cotidiana que lhe é negada. Esse é o ponto em que a denúncia se substancia.

Desse modo, o Pelourinho não é somente centro histórico: é periferia¹⁰. E é no batimento entre centro e periferia que ele é textualizado no filme. E por ser significado como periferia é que o Pelourinho é o espaço da tensão, da insegurança, do medo, da negação, da segregação, da falta. É o espaço em que as contradições sociais se tornam patentes, ainda que o discurso dominante, que significa tal lugar como turístico, queira silenciar-las, sobretudo pelo ordenamento administrativo designado “revitalização”.

Quando digo que o Pelourinho produz como efeito de sentido, ao ser significado também como periferia, o imaginário da falta, do medo, da segregação e da negação, estou me referindo a um trabalho da memória discursiva. É a memória discursiva, o interdiscurso, que contorna os sentidos de periferia por esse imaginário descrito. Imaginário que, a meu ver, é apropriado de certo modo pelo filme e sustenta a possibilidade da denúncia.

¹⁰ Não em termos geográficos, obviamente, mas em termos simbólicos.

Orlandi (2012b) afirma que, em nossa conjuntura histórica do neocapitalismo e da mundialização: i) a segregação tem sido a forma de relação entre os sujeitos; e ii) o Estado tem falhado/faltado em sua função de articulador simbólico-político. Esses são os fatores que têm propiciado “condições de produção específicas que produzem, nos furos da ideologia, também *formas de resistência*”. (ORLANDI, 2012b, p. 233) Uma resistência, vale pontuar, “não na forma heroica a que estamos habituados a pensar, mas na divergência desarrazoada de sujeitos que teimam em (r)existir” (ORLANDI, 2012b, p. 234).

Em *Ó pai, ó!* o Estado está no Pelourinho também pela falta. Está pela injunção administrativa da revitalização e da compreensão deste lugar como turístico, mas também (e sobretudo) está lá pela falta, na segregação da qual os moradores locais são inquilinos. Em síntese: Pelourinho: centro e periferia. O Estado está lá, mas não está: contradição.

Contradição que abre espaço para a denúncia. Denúncia que se quer resistência.

Tendo isto em mente, proponho analisar a cena considerando sua composição em diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2009). É esse movimento que me permitirá visualizar o funcionamento da denúncia materializado em objetos simbólicos diferentes e em contraponto. Poderei, então, compreender o funcionamento da denúncia não apenas no texto verbal, mas na relação deste com outros significantes (som, imagem, corpo, projeção, câmera etc.) que materializam a denúncia.

Na cena analisada, proponho considerar a denúncia como uma discursividade que textualiza a tensão. Um funcionamento discursivo. Um movimento de sentidos não apenas circunscrito no campo do jurídico, mas comum às práticas de linguagem cotidianas. Para mim, a questão é (d)enunciar: textualizar conflitos. Uma textualização – (d)enunciação –, vale dizer, não restrita à linguagem verbal, mas, ao contrário, passível de ser visibilizada pelo significante, seja ele de que ordem for. É por isso que, ao analisar o atravessamento da denúncia na cena para a qual me volto, quero compreender o enlace das materialidades significantes trabalhando suas incompletudes mutuamente.

Ao trabalhar com o cruzamento das materialidades, pergunto-me: como o efeito de evidência da denúncia é construído nessas materialidades? Como ele é narrativizado e como funciona discursivamente? Como esse funcionamento da denúncia posto nas materialidades em questão está imbricado à resistência?

4. UM GESTO DE ANÁLISE

A cena que trago para a análise é uma das primeiras cenas do filme *Ó pai, ó!* Nela, o contraponto centro-periferia, tal como mencionei anteriormente, pode, a meu ver, ser contemplado. Turistas passeiam pelo Pelourinho e registram o que nele acontece. Crianças abordam esses turistas na tentativa de conseguir algum dinheiro. O carnaval materializa-se nos corpos e nos espaços. Os moradores locais festejam a seu modo: se travestem e improvisam suas fantasias que nada têm em comum com as fantasias dos grandes blocos carnavalescos¹¹.

É a partir desse contexto que somos expostos à trivialidade das relações cotidianas: duas vizinhas – D. Joana (no andar de cima) e a Baiana (no andar de baixo) – se confrontam. Um confronto que borra as barreiras entre casa e rua, dentro e fora, público e privado. Um confronto que diz do modo como as relações entre sujeitos acontecem.

Dona Joana, a moradora do andar de cima, é a proprietária do imóvel. Um cortiço onde moram as personagens do filme. Onde sujeitos à margem se concentram também à margem do Pelourinho. Como proprietária do local, D. Joana se coloca no papel administrativo da “síndica” que, no movimento de sentidos e das posições-sujeito, desliza para a administração sócio-moral-religiosa. Uma posição que a investe de poder para confrontar os homens que fazem festa “em sua porta” e a Baiana que, mesmo no exercício de suas obrigações religiosas, admira a festa que se passa em frente ao prédio. Em síntese, D. Joana é a representação da censura, o que lhe habilita a confrontar aqueles que estão fora dos padrões sociais, morais e religiosos ditos aceitáveis.

¹¹ É pertinente lembrar que, em Salvador, a indústria carnavalesca arrecada milhões de reais e se consolida a cada ano como uma das maiores do Brasil. Muito se tem discutido sobre sua natureza: uma festa turística feita para turistas onde não há espaço para o cidadão local a não ser pela prestação de serviço (MOURA, 2012)



Imagem: Fotogramas do Filme Ó pai, ó!

Um confronto investido de humor e que se abre para a irrupção de uma denúncia.

De início, tomo as formulações visuais e sonoras para localizar o acontecimento do humor na construção de uma cenografia que atravessa a denúncia. Amparado em Lagazzi (2015), volto-me para o processo discursivo pelo desdobramento da formulação visual e sonora no batimento intradiscurso-interdiscurso.

Lagazzi (2015) propõe analisar discursivamente as imagens a partir de um processo designado “deslinearização” (LAGAZZI, 2015, p. 52) que se dá pela remissão intradiscurso-interdiscurso. Sua proposta dá consequência à compreensão teórica em torno da produção dos discursos já aqui apresentada: todo dizer (realização material, intradiscurso) se faz no ponto em que atravessa o interdiscurso (ORLANDI, 2008). Trata-se de considerar a imagem como um dizer que precisa atravessar a memória para produzir sentido.

Concebendo, então, o processo parafrástico como a atualização do efeito metafórico, Lagazzi (2015) estabelece a diferença entre formulação visual e imagem, considerando a formulação visual como intradiscurso e a imagem como o interdiscurso. Nesse sentido, a deslinearização da imagem consiste em compreender a especificidade dos elementos que compõem o objeto visual (formulação visual), considerando que cada elemento trabalha sua

incompletude na incompletude do outro com o qual se relaciona, e a especificidade da imagem que só se formula como efeito de sentido no funcionamento da memória.

Tomando como base esse dispositivo teórico-analítico, proponho pensar aqui a deslinearização da imagem (em movimento), compreendendo também as outras materialidades que atuam na produção dessa imagem (som, câmera, texto etc).

O intradiscorso que se formula pela perspectiva da câmera visibiliza uma série de movimentos e sons que, remetidos ao interdiscorso, ganham sentido pelas memórias evocadas: o close da câmera nos meninos que riem dos carnavalescos produz como efeito de sentido a graça e a estranheza que é ver homens vestidos de mulher numa situação de deboche; a câmera que captura o registro dos turistas em torno do que está acontecendo produzindo como efeito de sentido a diferença, a alteridade, o outro como exótico a ser fotografado; o som alto da música cantada em meio ao balançar dos corpos que sinaliza a alegria, a descontração, o riso.



Imagem: Fotogramas do Filme Ó paí, ó!

Mas, há também a formulação visual do contraponto: a câmera que focaliza D. Joana de baixo para cima e que focaliza os carnavalescos de cima para baixo, a câmera que focaliza o descontentamento na expressão facial de D. Joana e que mostra a alegria marcada entre os passantes que festejam, a câmera que mostra D. Joana falando curvada de uma janela e que mostra a baiana também de uma janela voltando-se para cima. Alto e baixo, dentro e fora, casa e rua, corpo sério e corpo descontraído: relações que estão postas intradiscursivamente pela câmera, mas que só fazem sentido remetidos à memória discursiva, o interdiscorso.



Imagem: Fotogramas do Filme Ó pai, ó!

Relações que nos levam a pensar na (in)distinção entre o público e o privado, o dentro e o fora a censura e a liberdade. Estando, então, em jogo essas formulações visuais – intradiscurso – que marcam a diferença, a alteridade, e que nos fazem sinalizar – pelo interdiscurso – diferentes posições sujeito, é que posso dizer que D. Joana situa-se numa posição mais forte para poder instituir uma sua fala. De cima, de dentro de sua casa, falando para a rua com uma expressão não amigável, ela se põe na posição de quem pode repreender.

Uma cenografia investida de humor produzido pelo contraponto das personagens (sérios e sorridentes, dançantes e parados) do qual irrompe a posição de D. Joana nos fazendo lembrar que a vigilância que ela exerce dá indícios de uma polícia discursiva, para citar Foucault (1996). Uma vigilância que antecede a denúncia e a punição: vigiar e punir, como o mesmo Foucault (2008) nos lembra.

Mas é aqui que nos deparamos com um equívoco importante. Tudo o que disse até aqui mostra a construção de uma cenografia que põe D. Joana numa posição de censura e coerção frente à aqueles que ela julga “fora do compasso”. Ela os vigia e está numa posição que lhe permite (d)enunciar. Porém (e é aqui que o equívoco se mostra) sua denúncia não incide sobre os sujeitos que ela vigia. Sua denúncia incide em outro lugar, alhures.

Retomo aqui a consideração que fiz acima em torno da denúncia: a meu ver, a denúncia se manifesta no material analisado como a textualização do conflito. Tal entendimento começa a partir da leitura discursiva de Payer (2006) em torno da denúncia. A autora pontua que a denúncia, enquanto “gesto de linguagem”, supõe um sujeito que (d)enuncia, um objeto de referência discursivo que passa a ser conhecido e um interlocutor supostamente (ou imaginariamente) numa posição de autoridade. Tal interlocutor seria “um Sujeito – nem sempre coincidente com o interlocutor empírico imediato – em posição de tomar providências em relação ao conteúdo denunciado” (PAYER, 2006, p. 64).

A consideração de Payer (2006) conjuga, na formulação das denúncias, sua constituição enquanto discurso e sua prática no modo de produção social. Se, por um lado, o sujeito denunciante detém um saber “não conhecido”, por outro, o interlocutor desse sujeito é colocado no lugar de árbitro. Ambos são representados em posições de poder: o primeiro *poder-saber* e o segundo *poder-fazer*. Lugar social e posição discursiva seriam, desse modo, fundamentais na estruturação da denúncia.

As considerações de Payer (2006) são muito relevantes e ajudam a compreender o efeito de denúncia da cena em questão. Sua consideração em torno da autoria e da recepção da denúncia (quem pode denunciar e para quem) ratifica a interpretação do funcionamento da formulação visual de que tratei acima. D. Joana, estando do “lado mais forte” na relação entre os sujeitos da cena, constitui essa posição discursiva legitimada por um lugar social de prestígio imaginado que se materializa nos modos pelos quais, sua feição, seu corpo e seu lugar na cena estão apresentados.

De minha parte, ao falar da denúncia como a textualização do conflito, busco chamar atenção para o funcionamento do objeto discursivo de referência do qual nos fala Payer (2006). Uma leitura discursiva não materialista que desconsidere que o sujeito não é a origem dos sentidos e que o que ele diz pode sempre ser dito de outro modo (esquecimentos números um e dois, conforme Pêcheux (2009)), poderia interpretar a formulação “objeto discursivo que passa a ser conhecido” como a exposição de algo novo, algo que não se sabe, não se conhece, mas que, pela denúncia “passa a ser conhecido”. Algo que nunca foi dito e é então (d)enunciado.

Tomando como base as formulações de Payer (2006), busco considerar a denúncia como a textualização do conflito justamente para reafirmar o trabalho da memória discursiva na formulação dos dizeres e, conseqüentemente, na construção desse objeto discursivo que passar a ser conhecido. É necessário, assim, ratificar a denúncia como um gesto de linguagem que constrói e visibiliza um objeto de referencia discursivo, mas não como uma mera visibilização de algo nunca dito e sim como a exposição de sentidos que ao se cruzarem produzem o conflito, a tensão, o dissenso. Sentido que já foram enunciados antes, em outro lugar, independentemente, mas que, no movimento dos sentidos, ficam abafados pelos sentidos dominantes, pelo logicamente estabilizado. Textualizar o conflito, para mim, seria trabalhar na contramão do lógico, fazer ver o político dos sentidos.

É por isso que retomo agora a fala de D. Joana para pensar em tudo isso que coloquei. Após censurar os passantes que festeja, a personagem censura também a obrigação religiosa da Baiana que abana seu incenso, vinculando tal gesto à contravenção do uso de substâncias ilícitas. D. Joana diz:

SD2: “Ôh, feiticeira, que fumaceiro é esse aí embaixo? Tá fumando maconha é? Quando a polícia chegar aí dando tiro, nega, fique doida com a bala perdida, viu! Ai, a chacina vai ser boa, o prédio vai pegar fogo e sabe onde a gente vai morar, nega? Cajazeiras 50! Ai vai ser gostoso!”

Aqui, novamente se materializa o humor atravessando e constituindo a denúncia. D. Joana constrói pelo exagero da ironia um quadro excessivamente catastrófico. Aqui, o exagero e o excesso são motivos para o riso. A ironia é patente: o quadro catastrófico é dito “gostoso”. Ironia e exagero produzindo o riso pelo absurdo.

Mas é justamente esse exagero engraçado que coloca em relação os elementos que produzem a denúncia. Ao citar a polícia, D. Joana coloca “bala perdida”, “chacina” e “fogo” atados a esse aparelho de Estado. O laço que se constrói é contrário ao que está no ordinário do sentido. Aqui, a polícia não retoma os significantes “ordem”, “segurança” e “proteção” como se poderia supor. Ao contrário, ela traz a memória do caos, do medo. São sentidos que racham com o esperado, embora sejam sentidos que também circulem e “façam sentido” em contexto sociais e políticos de segregação e falta como nas periferias brasileiras.

A denúncia se constitui na textualização do conflito: na significação da polícia pela “chacina”, pela “bala perdida”, pelo “fogo”. Uma significação que não é nova, mas que é constantemente silenciada. Um sentido que circula sem poder circular.

O funcionamento do humor e da denúncia enlaçados pelo exagero. Pelo exagero, D. Joana nos faz rir. Pelo exagero, ela (d)enuncia pondo em relação elementos que não deveriam estar em relação. No humor e no exagero, textualiza-se um conflito, uma tensão que sinaliza uma resistência frente à falta do Estado. Uma tensão que se dá, contraditoriamente, pelo medo da falta e pelo da presença. “Aqui não tem polícia (falta) mas ela pode chegar (presença)”, alguém poderia dizer. Mas sua presença é sinônimo de medo e repressão e sua falta é a condição para que os sujeitos estejam ali vivos e não em outro lugar¹².

Enfim, formulações que sinalizam para a contradição do e no social sempre presente e sempre formulada, seja pelo humor, seja pela denúncia, seja pelo trabalho mútuo de ambos.

5. UM MODO DE RESISTIR

Mais acima, pontuei, a partir da leitura de Michel Pêcheux, que a resistência não deve ser encarada como um gesto voluntário de sujeitos crítico-rebeldes. Também pontuei que embora o propósito dessa resistência voluntária esteja posto em variadas discursividades – algumas que, inclusive, mobilizam a denúncia como prática de resistência – a mera intenção de resistir por si só não efetiva o deslocamento, já que se resiste ao já posto pelo próprio já posto.

¹² Como na Cajazeiras 50, por exemplo! O bairro da Cajazeiras em Salvador é um grandioso complexo de conjuntos habitacionais, situado na periferia da cidade e onde moram em torno de 600 mil habitantes. Trata-se do segundo maior bairro de Salvador e compreende os setores: Cajazeiras 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 e 11, Fazenda Grande 1, 2, 3 e 4, Águas Claras e Boca da Mata. (Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cajazeiras_\(Salvador\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cajazeiras_(Salvador)) Acesso em 25 de abril de 2015). Fica claro, então, que, ao mencionar a Cajazeiras 50, a personagem D. Joana constrói um cenário absurdo: um lugar extremamente longe geograficamente e conseqüente extremamente periférico.

Diante desse quadro, uma pergunta inquietante poderia surgir: “mas o que fazer então para produzir os deslocamentos?”. Uma vez que compreendemos que a resistência precisa lidar com esse processo contraditório que imbrica e entrelaça os discursos do dominante e dos dominados, já que “as ideologias dominadas se formam *sob* a dominação ideológica e *contra* elas, e não em um ‘outro mundo’, anterior, exterior ou independente” (PÊCHEUX, 1990, p. 16), é preciso jogar com essa contradição. Um jogo na linguagem, vale dizer, em que também não podemos entrar como donos, mas como sujeitos *à* linguagem, sujeitos *de* linguagem. Sujeitos que, como suportes da linguagem, trabalham colocando-a em circulação: movimento necessário para que as contradições se mostrem.

É, pois, pondo a linguagem para circular que os sentidos se formulam e a possibilidade de dizer a cada momento “as mesmas coisas” de modos diferentes se estabelece. Uma possibilidade necessária porque é a partir dela que o *non-sens* pode vir a fazer sentido, fazendo irromper a resistência. É justamente pela linguagem em movimento que foi possível perceber uma conjunção de sentidos que, em nossa análise, permitiu ver um outro sentido para o Pelourinho, por exemplo.

Na trivialidade da vida cotidiana de mais uma periferia brasileira, D. Joana nos expõe ao equívoco de formulações que não são ditas no interior de uma passeata ou manifestação, mas na sacada de sua janela. Formulações que nos fazem pensar nos sentidos de intervenção policial, fazendo ver que a intervenção que ela descreve não combina com o espaço turístico imaginado do Pelourinho, mas faz todo sentido nos contextos de segregação e falta do Estado. Uma enunciação que nos põe frente à estranheza de pensar um quadro tão catastrófico pra um lugar atravessado por uma memória outra de felicidade, alegria, história, cultura, liberdade. Uma enunciação que transforma o Pelourinho em periferia, abrindo espaço para o equívoco e o sem sentido.

Talvez, no interior do conjunto de cenas que estão em *Ó pai, ó!*, essa não seja vista como a mais importante ou a mais contundente no que tange à visibilidade das contradições sociais que o filme pretende mostrar. Mas é justamente quando deixamos de focalizar exclusivamente o antagonismo e o confronto marcado que passamos a prestar atenção à linguagem em movimento. E é na linguagem que o equívoco é possível. É no equívoco que o ritual cede. E é no ritual falho que novas relações, versões, inversões e deslocamentos são possíveis.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? In: OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). *Teoria crítica, estética educação*. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ALBERGARIA, Roberto. O que é Identidade Cultural. Salvador: UFBA, 2001 Disponível em: <<http://www.sbpccultural.ufba.br/>>. Acesso em 07 jun. 2013.
- ALTHUSSER, Louis. *Sobre o trabalho teórico*. Lisboa: Editora Presença, 1967.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EDUFSCAR, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HENRY, Paul. *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAGAZZI, Suzy. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, Freda et al. *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos, 2009, p. 67-78.
- LAGAZZI, Suzy. A imagem em curso. A memória em pauta. In: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson. (Org). *Imagem e(m) discurso: a formação das modalidades enunciativas*. Campinas: Pontes, 2005, p. 51-65.
- MARIANI, Bethania. Questões sobre a solidariedade. In: ORLANID, Eni. (Org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos do espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001, pp. 43-50.
- MODESTO, Rogério. *Movimentos (d)e resistência no espaço urbano*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2014.
- MOURA, Milton. Identidade. In: RUBIM, Antônio (Org.). *Cidade e atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 77-91.

MOURA, Milton . O centro da cidade como palco da diversidade no Carnaval de Salvador no século XX. *Latinidade* (Rio de Janeiro), v. 1, p. 139-150, 2012.

Ó PAÍ, Ó! Direção: Monique Gardenberg e Dudu Miranda. Produção: Globo Filmes/Dueto Filmes/Dezenove Som e Imagem/Natasha Filmes, 2007. 1 DVD (96 min,) widescreen, color., baseado na peça Ó paí, ó!, de Márcio Meirelles.

ORLANDI, Eni. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Ed. Pontes, 2001

ORLANDI, Eni. Destruição e construção dos sentidos: um estudo da ironia. *Web-Revista Discursividade: Estudos Lingüísticos*, v. 9, p. 1-42, 2012a

ORLANDI, Eni. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes Editores, 2012b.

PAYER, M. Onice. Escrever, (d)enunciar a verdade, sugerir sentidos. In: MARIANI, Bethania. (Org.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise*. São Carlos, 2006. p. 59-70.

PÊCHEUX, Michel. “Delimitações, inversões, deslocamentos”. In: *Caderno de estudos linguístico*, n 19, Campinas: Unicamp, [1982] 1990, p. 07-24

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo, SP: Contexto, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel. (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 126-140.