

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Denise Machado Pinto

**A ENGRENAGEM FÍLMICA E SEUS EFEITOS À DERIVA EM UM  
MOVIMENTO DE SENTIDOS E SUJEITOS NA MATERIALIDADE  
DISCURSIVA SIGNIFICANTE**

Santa Maria, RS  
2016

**Denise Machado Pinto**

**A ENGRENAGEM FÍLMICA E SEUS EFEITOS À DERIVA EM UM MOVIMENTO  
DE SENTIDOS E SUJEITOS NA MATERIALIDADE DISCURSIVA SIGNIFICANTE**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Amanda Eloina Scherer

Santa Maria, RS  
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Machado Pinto, Denise

A engrenagem fílmica e seus efeitos à deriva em um movimento de sentidos e sujeitos na materialidade discursiva significativa / Denise Machado Pinto.-2016.  
113 p.; 30cm

Orientadora: Amanda Eloina Scherer

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2016


1. Materialidade Fílmica. 2. Sujeito. 3. Partilha do sensível. I. Eloina Scherer, Amanda II. Título.

Denise Machado Pinto

**A ENGRENAGEM FÍLMICA E SEUS EFEITOS À DERIVA EM UM MOVIMENTO DE SENTIDOS E SUJEITOS NA MATERIALIDADE DISCURSIVA SIGNIFICANTE**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM - RS) como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

**Aprovado em 2 de março de 2016:**



---

**Amanda Eloina Scherer, Dra. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)



---

**Maurício Beck, Dr. (UESC)**



---

**Verli Fátima Petri da Silveira, Dra. (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2016

*À professora Dra. Darlene Webler, por me abrir janelas e me encher de dúvidas e vontades intermináveis, as quais me tiraram da confortável planície costeira do sul do sul, levando-me às paisagens acidentadas do centro do RS e do Laboratório Corpus - UFSM.*

*À professora Dra. Amanda Scherer, por não somente abrir mais e mais janelas gauches, mas por arejá-las, mostrando que elas também podem ser passagem, portões.*

*Enfim, sem fim(s), dedico este trabalho às mulheres “ardentes” que me orientaram até aqui neste caminhar acadêmico.*

*Parto de uma memória musical, tão presente em mim quando lembro que sou nada sem as pessoas que me cercam, mesmo que pareça piegas e desnecessário, mesmo assim, digo:*

**GRACIAS A LA VIDA, POR ME HA DADO TANTO,  
ME DIO...<sup>1</sup>**

a Dra. Amanda Scherer e a sua acolhida, sempre paciente e confiante. Agradeço pela orientação e pelo exemplo. Agradeço pelas aulas, pelas explicações e pelos diálogos. *Merci...* reticente... com esperanças de isso sempre se repetir, construindo uma relação de afeto, admiração e aprendizado teórico de nunca acabar...

a professora Dra. Verli Petri, que me acompanhou durante esses dois anos, sempre com explicações e “sacadas” maravilhosas. Grata sou por ter a oportunidade de ter, entre cafés, leituras e discussões travadas em nossas aulas no Laboratório Corpus, a sua contribuição em minha formação como analista de discurso;

a leitura propositiva, instigante e atenciosa do professor Dr. Maurício Beck, durante a qualificação e a defesa. Ele sempre me aponta que não basta se revoltar, pois, fazer a revolução, no sentido pecheutiano do termo, é preciso! Obrigada!

o “sim” da professora Dra. Caciane Souza de Medeiros para participar como suplente na banca de defesa deste trabalho, obrigada!

os queridos colegas de mestrado, de Laboratório Corpus e de GEL, em especial a Caroline Schneiders, a Maria Iraci Costa, a Simone Oliveira, a Zélia Paim, o Felipe Echevarria, o Maurício Bilião e as gurias do PET;

a Luíza, com o seu inconformismo e a sua militância teórica; a Kelly, e o não óbvio posto em suas calmas palavras; a Liana e a sua revisão atenta, com sua posição-sujeito professora encantada pela língua viva, língua cheia de gente, aquela das estações de metrô; a Vivi, com a poesia, a língua de areia e também com a revisão final. Obrigada por dividirem comigo esta caminhada incerta pela Análise de Discurso, vocês foram as melhores companheiras de reflexão que no mestrado que eu poderia ter!

---

<sup>1</sup> Versos da música *Gracias a la vida*, da chilena Violeta Parra (1917 – 1967). A memória musical da qual falo, me vem pela voz forte e marcante da argentina, Mercedes Sosa (1935 – 2009), carinhosamente chamada de La negra.

o Grupo de Estudos em Análise de Discurso GEAD/FURG, representado na figura de Darlene Webler, que, entre um mate e outro, apresentou-me Michel Pêcheux Louis Althusser, Antonio Gramsci, Eni Orlandi, Verli Petri, Amanda Scherer e um outro mundo possível dentro do que eu estava inserida durante minha graduação em Letras Português/ Espanhol na FURG;

os amigos de Rio Grande – RS e espalhados pelo mundo. Obrigada pelo sorriso que sempre colocaram em meu rosto e pelo aconchego que cada um soube oferecer, mesmo com tantas ausências minhas;

o Micael Bacellar, “*el reto que me encanta*” em Santa Maria. Valeu e muito esse encontro inesperado. Minha ilusão do “somos um”. Meu muito e tantos. Obrigada pelas contradições, contribuições e inquietudes que insistem em inverter a lógica das coisas;

a família do Micael e sua acolhida com “ar de casa”, quando me sentia distante dessa noção simbólica;

a minha família, com sua peculiar união e heterogeneidade. Obrigada por me confirmarem que amor é realmente a anarquia da alma. Obrigada aos meus avós, tios e primos, que construíram palavras-pontes, sendo minha fortaleza no momento em que a distância, por sua vez, construiu saudades;

a Verônica e o Celso que, na posição-sujeito de meus pais amados, sempre foram imprescindíveis para que NADA faltasse. “Ermão”, não esqueci de ti, AQUELE ABRAÇO! e valeu por sempre me manter calma e a par de tudo para que eu pudesse seguir adiante...

a família Juliano, minha segunda família;

a bolsa CAPES, concedida para a realização de minha pesquisa em uma instituição PÚBLICA de qualidade.

**A vida me deu vocês e a vocês agradeço. Agradeço por toda e qualquer forma de contribuição que deram nessa parte tão gostosa e emancipatória da minha vida: o meu mestrado em Letras, finalizado com a concretização desta dissertação. Gracias...**

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el cielo, que van por el aire dormido engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra.

(Nuestra America, José Martí)

sem licença ou permissão poética  
eu invado,  
transbordo em forma de epígrafe  
pois tenho em mim um atraso de nascença  
que durante esses meses estranhos de escrita  
usei para compor minhas ideias.

fui aparelhada para viver no mar...  
no mar turvo e revoltado dos (des)sentidos.

((re)apanhando desperdícios, à memória de Manoel de Barros)



## RESUMO

### A ENGRENAGEM FÍLMICA E SEUS EFEITOS À DERIVA EM UM MOVIMENTO DE SENTIDOS E SUJEITOS NA MATERIALIDADE DISCURSIVA SIGNIFICANTE

AUTORA: Denise Machado Pinto  
ORIENTADORA: Amanda Eloina Scherer

Nesta dissertação, visamos a compreender o funcionamento discursivo da e na materialidade fílmica a partir do que definimos como (auto)visualização de sujeito por entre-lugares. Para tanto, perguntamo-nos pelo sujeito presente no processo criação e visualização fílmica e procuramos entender como se dá a relação entre tal sujeito e esse processo. Nosso *corpus* de pesquisa compreende os filmes *Maluco de Estrada II - Cultura de BR* (2015) e *Geração Bendita* (1971), com os quais realizamos três (3) montagens discursivas com vistas a observar o funcionamento da memória, por meio do funcionamento interdiscursivo, do processo parafrástico e do movimento dos sujeitos em seus gestos de se significar. Entre significantes que deslizam para o funcionamento em outras condições de produção, os sujeitos (re)significam-se e fazem com que o espaço público mantenha-se como ponto de conflito na materialidade discursiva significativa, lugar também de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005 [2000]). Por fim, cabe destacar que o presente trabalho fundamenta-se a partir da teoria da Análise de Discurso pecheutiana, a qual considera as condições de produção das discursividades e o funcionamento da ideologia e do inconsciente como fundantes para as análises desenvolvidas.

**Palavras-chave:** Materialidade Fílmica. Sujeito. Partilha do sensível.

## ABSTRACT

### THE STRUCTURE OF CINEMA AND ITS MARGINAL EFFECTS IN A MOVEMENT OF MEANINGS AND SUBJECTS IN THE SIGNIFICANT DISCOURSE MATERIALITY

AUTHOR: Denise Machado Pinto  
ADVISOR: Amanda Eloina Scherer

In this thesis, we aim at understanding how the discourse of and in the materiality of cinema works from what we define as (self)visualization of the subject in between places. For such, we ask ourselves about the subject present in the process of movie creation and visualization and try to understand how the relation between subject and process happens. Our research corpus is composed by the movies *Maluco de Estrada II - Cultura de BR* (2015) and *Geração Bendita* (1971), with which we performed 3 (three) discourse compositions in order to observe how memory works, through interdiscourse operation, of the paraphrastic process and the movement of subjects in their gestures to signify themselves. Among signifiers that extend to working in different conditions of production, subjects (re)signify themselves and keep the public space as point of conflict in the significant discourse materiality, also a place of *sharing of the sensitive* (RANCIÈRE, 2005 [2000]). Finally, it is relevant to mention that this study is based on Pêcheux's Discourse Analysis, which considers the conditions of discursivity production and how ideology and the unconscious act as founders for the developed analyses.

**KEYWORDS:** Materiality of Cinema. Subject. Sharing of the sensitive.

## LISTA DE QUADROS:

Quadro 1 - esquema 1.....	35
Quadro 2 - esquema 2.....	36
Quadro 3 - esquema 3.....	39
Quadro 4 - esquema 4.....	42

## LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 - Cartaz filme 1.....	70
Figura 2 - A extração da pedra da loucura.....	86
Figura 3 - Cartazes filme 2.....	88
Figura 4 - O tapete de retalhos discursivos.....	93
Figura 5 - Cena do filme <i>Tempos Modernos</i> (1968).....	96
Figura 6 - Foto encerramento do I Encontro de BR.....	99

## SUMÁRIO

<b>PREÂMBULO DESEJANTE</b> .....	11
<b>APRESENTANDO:</b> caminhos do cotidiano, percursos dissertativos....	22

### PARTE I

#### RESISTÊNCIA DISCURSIVA: entre trajetos, lugares e espaços

<b>1 TOMANDO PARTIDO PELO SIMBÓLICO</b> .....	30
1.1 SUJEITO E(M) TRAJETOS DE SENTIDOS: mas de qual sujeito falamos?.....	43
1.2 O FIO DAS RELAÇÕES ENTRE IDEOLOGIA E SUJEITO.....	46
1.3 SUJEITO ÀS AVESSAS NO E DO ESPAÇO FÍSICO.....	50

### PARTE II

#### A MATERIALIDADE FÍLMICA

<b>2 AÇÃO, LUZ, CÂMARA!</b> .....	55
2.1 O DOCUMENTÁRIO DE (AUTO)VISUALIZAÇÃO DE LUTAS SOCIAIS.....	62
2.2 POR UMA MEMÓRIA NÃO MEMORIOSA.....	65

### PARTE III

#### REDES, PEDRAS E PARADAS

<b>3 LANÇANDO REDES</b> .....	69
3.1 UMA TRILOGIA ANUNCIADA AOS AVESSOS: <i>Malucos de Estrada - Parte II Cultura de BR.</i> .....	70
3.2 FOI UMA GERAÇÃO BENDITA (1970)? É ISSO AÍ BICHO! .....	88
3.3 A LÍNGUA DESLIZANDO, OS SENTIDOS EM DISPUTA.....	91

<b>ALINHAVANDO DESFECHOS</b> .....	93
------------------------------------	----

<b>POST SCRIPTUM</b> .....	99
----------------------------	----

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	104
---	-----

## PREÂMBULO DESEJANTE

Preâmbulos em geral anunciam, propõem explicações preliminares ao texto dado como principal para o autor. Bagunçando tal lógica, afirmamos que nosso começo, preambular e desejante, apresenta certa autonomia frente aos capítulos que se seguem, assim como pretende expor divagações sobre algumas noções que não serão retomadas teoricamente na dissertação. Sem mais delongas, partimos para três entradas no texto. A primeira, dada pela temática da utopia – que perpassa as páginas por meio de um fio condutor imaginário –, apresenta questionamentos que poderão provocar no leitor múltiplos sentidos. Com ela, embarcamos na segunda entrada, heterotópica do espaço da linguagem, uma viagem que será retomada em nosso *post-scriptum*, no qual abordaremos questões sobre visualização de sujeitos e que, através da materialidade fílmica, constroem seus espaços, seus movimentos, seus direitos. Já a última entrada tem como objetivo um mergulho nos entremeios/entremares revoltos da Psicanálise e da Análise de Discurso, em que o desejar não se confunde com o querer, fazendo com que o sujeito esteja sempre imerso no inominável.

As reflexões desse preâmbulo começam ao longo da construção do dispositivo teórico-analítico de nossa dissertação, quando nos deparamos com algo que nos pareceu latente: utopia, utopia significando em ato. Utopia significando em sujeitos na história, ou, ainda, significando o mesmo no diferente. Surgiu-nos assim mesmo, em estado bruto de palavra. Palavra que reclama sentidos e que, quando trazida para a discussão teórica, não deve ser depurada ou aprimorada, mas trabalhada no limite e nas possibilidades do interpretável. Tentando compreendê-la, abrimos, a partir da nossa memória do dizer, alguns caminhos de leitura possíveis.

É fato que tal palavra também tem uma historicidade bastante contraditória. E como cada um de nós tem sua relação significativa com o que pode se dizer de utopia, lembramo-nos de como essa palavra significou-nos primeiramente. E a partir desse trajeto, retomamos a utopia numa instância dada quase que pelo senso comum, por um estado de movência, assim como é descrita pelo autor e poeta uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015), em um vídeo em circulação na *internet*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs>.

Para melhor situarmos, essa possibilidade surge-nos com uma entrevista realizada com o autor para um programa de TV, no qual é relatada uma situação vivida por ele e por Fernando Birri (1925, 91 anos), cineasta argentino, em um evento universitário em Cartagena de Índias, na Colômbia. No vídeo, Galeano relata que a seguinte pergunta foi feita a Birri: “¿Para qué sirve la utopia?”. Na sequência, o uruguaio relata a resposta do seu colega e amigo:

La utopía está en el horizonte (...) yo sé muy bien que nunca la alcanzaré, que se yo camino diez pasos, ella se alejará diez pasos. Cuanto más la busque, menos la encontrare, porque ella va se alejando, a medida en que yo me acerco. Buena pregunta, ¿no? ¿Para qué sirve? Pues la utopía sirve para eso, para caminar.<sup>3</sup>

O caminhar descrito por Birri faz Galeano resgatar sentidos de uma luta social e política, direcionada por um deslizamento de sentidos em que o metafórico da utopia é trabalhado como o impossível que impulsiona a prática militante (possível). Caminhando mais além, como propõe o autor, podemos também refletir acerca da utopia que se relaciona com a não mudança da base do mundo a partir das revoluções do século XX: o socialismo real que se desenvolveu na “periferia do sistema capitalista” (PÊCHEUX, 1990 [1982], p.13)<sup>4</sup>, e que, após a queda de fronteiras visíveis como muro de Berlim, teve sua derrocada simbólica enquanto estrutura para a sociedade<sup>5</sup>. Atualmente, para muitos que naturalizam a história ou até mesmo pressupõem o seu fim, – como Francis Fukuyama, cego pelo liberalismo, já pôde prever<sup>6</sup> –, falar em uma solução apocalíptica para o fim do mundo parece menos utópico que pensarmos na superação do capitalismo.

Recuperamos, de igual forma, outros percursos que vislumbram não a ilusão de origem, mas o sustento epistemológico da palavra utopia. Para tanto, instigamos o leitor que imagine uma viagem a um lugar onde não há mendigos e que um prato de comida pode servir de troca por manhã de trabalho, já que não há valor monetário estabelecido. Nesse lugar, também se pratica a partilha dos bens, da

<sup>3</sup> “A utopia está no horizonte (...) eu sei muito bem que nunca a alcançarei, se eu caminho dez passos, ela se distanciará dez passos. Quanto mais a busca, menos a encontrarei, porque ela vai se distanciando à medida que eu me aproximo. Boa pergunta, não? Para que serve? A utopia serve para isto, para caminhar.”: tradução nossa.

<sup>4</sup> As referências farão menção, primeiramente, à data da edição que utilizamos nas citações e, posteriormente, entre colchetes, à data de publicação original da obra em questão.

<sup>5</sup> Sobre essa temática, ver Beck (2005).

<sup>6</sup> Ver em: FUKUYAMA, F. O fim da História e o último homem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

língua, das tarefas, além do fato de os viajantes poderem caminhar tranquilamente por terrenos acolhedores e sem perigo. Quando as pessoas moradoras desse país viajam, “nada levam consigo e, no entanto, no trajeto nada lhes falta, porque em toda parte estão em casa<sup>7</sup>. Se ficarem em algum lugar mais de um dia, são acolhidos afavelmente pelos artesãos de sua corporação e podem praticar aí seu ofício” (MORUS, 2004 [1516], p. 68).

Como relatado acima, são descritas *As viagens em Utopia*, no livro II da obra com o título longo em latim *Libellus vere aureus Nec minus satutaris festivus de optimo reipublicae statu, deque nova Utopia*, escrito pelo inglês Thomas Morus (1478-1535), em 1516. Essa obra ficcional, conhecida apenas por *Utopia*, é considerada pelo valor documental que agrega na produção de sentidos fundadores de um discurso sobre utopia, uma vez que, servindo de “forma de representação, a literatura é impelida à condição de fonte pelo historiador, isto é, de um documento passível de responder às questões colocadas por uma investigação de caráter histórico” (FEDATTO, 2013, p. 56). Dessa forma, as descrições de uma ilha ideal, exemplo de uma sociedade perfeita, tendo como condições de produção a Inglaterra do absolutismo monárquico do século XVI, foram se (re) significando como forma de narrativa sobre um tema mais geral até a atualidade.

Para melhor detalhamento da obra, relembramos que a narrativa é travada a partir de um longo diálogo entre Thomas Morus e Peter Giles, em que o primeiro expõe que a República Utopiana foi conhecida pelo grande aventureiro português Rafael Hitlodeu, personagem descrito na obra por relatar os registros de viagem. Utopia, então, é descrita como uma terra em que só há igualdades fundamentadas em um ideal de felicidade, de trabalho e em que a *Lei dos Macarios* prevê a contenção de riquezas. Paim (2009) descreve que, mesmo sendo produzida em uma sociedade renascentista europeia, o discurso de Utopia (2004 [1516]) é

---

<sup>7</sup> Essa ideia de paraíso como alegoria para a própria casa, faz-nos lembrar da passagem do livro *A Panama, tout est bien plus beau!* (1978), do autor polonês Janosch. Trata-se de uma história infantil na qual um tigre e um urso empreendem uma viagem ao Panamá. A história conta que ambos viviam confortavelmente em uma casa a beira de um rio, até que um dia, o urso avista flutuando uma caixa de bananas com uma inscrição PANAMÁ na parte de madeira. Do encontro com o exótico e com a inscrição do nome, surge uma vontade de conhecer o agora lugar dos sonhos, o país Panamá. A partir disso, o urso e o tigre começam uma longa busca, passando por inúmeros lugares e animais, até acreditarem ter chegado ao destino, quando na verdade retornam a sua própria casa. É quando se dão conta que este, sim, era o país dos sonhos deles e que, no entanto, se não fossem em busca não conheceriam outras realidades, assim como não iriam reconhecer quão confortável era o sofá aveludado da casa dos dois.



essencialmente humanista e tenta resgatar um ideal de antiguidade, baseado no civismo Fiorentino e na centração do homem causa do seu próprio destino e centro de suas vontades.

A partir disso, observamos a ordem da contradição na descrição da ilha perdida: havendo infratores da lei em Utopia, esses são escravizados e identificados pelo uso de correntes de ouro e de prata, metais desprezados pela comunidade. Mediante o relato interpelado por uma identificação “plena” de Rafael, o viajante que também se torna um utopista, temos a ilha de Utopia marcada pelo descobrimento de terras à vista!, tomado pelo imaginário de colonizador europeu e pelas narrativas de viagens ao Novo Mundo. Seria, então, o discurso do (não) lugar remetendo a um mesmo, partindo da relação entre o Novo Mundo *versus* o Velho Mundo?

Utopia (2004 [1516]) coloca-se, portanto, como um discurso político de crítica, cujo funcionamento se dá pela existência de outro mundo não ficcional, a Europa, ou, mais especificamente, a Inglaterra do século XVI, ou, ainda, por um ataque aos reis da Europa, como Henrique VII. Mantendo um discurso autoritário e da ordem do impossível, mesmo sendo um lugar em que não há minorias em relação à maioria, ou seja, onde não há classes, constrói um lugar comum para a exploração. Não sendo abolicionista, nem separando a ordem do público e do privado - ponto esse que incide na identificação plena dos habitantes da ilha ao concordarem com a ideia de estarem submissos ao poder para decisões da ordem privada, como liberação para realizar uma viagem dentro do país -, faz o discurso utópico em Utopia (2004 [1516]) ser incoerente para os dias de hoje. Não poderíamos enquadrá-lo como democrático, uma vez que esse processo implicaria “a ação de sujeitos que, trabalhando no intervalo das identidades, reconfiguram as distribuições do privado e do público, do universal e do particular” (RANCIÈRE, 2014 [2005], p. 80). Em outras palavras, o discurso utópico em Utopia (2004 [1516]) não se relaciona com a partilha e com a distribuição, evidenciando a dominação do público sobre o particular.

Como já mencionamos, *Utopia* (2004 [1516]) consolida-se através de sua importância como gênero literário, portanto, ficcional, que representa um discurso político, mítico e filosófico, passível de desdobramentos e de questionamentos ao

longo de espaços de discussão em distintas áreas das ciências<sup>8</sup>, tais como as artes, a arquitetura, a literatura, nas quais há sempre um discurso sobre a “manifestação de inquietudes, de esperanças, de procura” (PAIM, 2009, p. 10). Independentemente de a obra de Thomas Morus ser do século XVI, os sentidos de *Utopia* (2004 [1516]) respingam na história, fazendo com que o discurso sobre a cidade justa e utópica esteja já plantado na *República*, de Platão (380 a.C.), ou, ainda, como localiza Paim (2009), de Hipodamos de Mileto (séc. V a.C.), considerado o fundador das regularidades da *polis* grega. Já no campo do gênero ficcional, podemos citar clássicos que, de alguma forma, também estabelecem uma relação com o imaginário da cidade perfeita e do paraíso perdido, ou ainda, “viagens imaginárias a ilhas desconhecidas, nas quais os humanos exercitam plenamente suas capacidades benfazejas” (CHAUI, 2008, p. 9). Somente para citar alguns títulos, temos a *Cidade do Sol*, de Tomasso Campanella (1623) e *Nova Atlântida*, de Francis Bacon (1624), ambos marcadas pelo ideal de cidade renascentista, além de traços de um Novo Mundo, de acordo com Trousson (2006).

Conduzindo nossa discussão à outra esteira, perguntamo-nos, então, o que fica, para os dias atuais, de utopia, partir de Morus e seu discurso fundador? Diríamos que “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, assim como o poeta português<sup>9</sup>, mas algo ainda irrompe com a memória discursiva, para ser retomado pelo discurso nas condições de produção discursivas atuais. E, assim, a noção construída do que se nomeia utópico resiste não só quando lembramos de lugares ideais, mas também quando lembramos de grupo de pessoas que, de alguma forma, se relacionam com a busca por um outro mundo (in)possível<sup>10</sup>. Utopia funciona através da construção de uma *sociedade alternativa*<sup>11</sup>, podendo estar relacionada a ideais de coletividade e à igualdade. Indagamo-nos, porém: qual coletividade e qual

<sup>8</sup> Destacamos, aqui, a existência do periódico científico brasileiro “Morus, utopia e renascimento”, editado por Carlos Berriel (IEL – UNICAMP), que, desde 2004, reúne pesquisadores de diversas áreas e de diversos países que tenham interesse por temas transversais às questões sobre utopia e o século XVI renascentista. O periódico, que tem sua publicação online, encontra-se disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/>.

<sup>9</sup> Referência ao poema “Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades”, do poeta português Luíz Vaz de Camões (1524 - 1580).

<sup>10</sup> Lembramos aqui novamente de Beck (2005) e de Eduardo Galeano. O primeiro, pela sua análise em sua dissertação de mestrado do *slogam* “Um outro mundo é possível”, do Fórum Social Mundial; o segundo, pelos versos: “Porque en el fondo uno ama al mundo a partir de la certeza de que este mundo, triste mundo convertido em campo de concentración, contiene outro mundo posible”, em <http://www.jornada.unam.mx/2015/04/14/politica/007a1pol>.

<sup>11</sup> A referência a uma sociedade alternativa relembra a música de título homônimo do cantor brasileiro Raul Seixas (1945-1989), mas também vai além disso, relacionando-se com a busca por alternativas diferentes do modo de vida *american of life*.

igualdade seriam essas? Para nós, elas implicam a tentativa de apagamento de individualidades e de contradições no sujeito. Mas há quem discorde disso (ainda bem!). Fato que faz com que dela advenham diversas interpretações e vivências relacionadas à alteridade e à sua relação com o outro, por vezes, um desconhecido.

A utopia incomoda, desassossega e nos faz repensar a própria validade para além do ficcional dado como um imaginário do paraíso perdido. Quem de nós não tem uma história que remeta a um lugar imaginário, utópico, em que se satisfaçam todas as necessidades do homem? Por entre Pasárgadas, países do Nunca e reinos do Passarinho Verde<sup>12</sup>, nossas lembranças vão rastreando um mapa de possibilidades imaginadas. Porém, questionamo-nos acerca de alguns movimentos de grupos da sociedade que, desviantes às estruturas ideológicas dominantes, se impõem, e que, em espaços determinados, em tempos sócio-históricos específicos, desestabilizam certos padrões. Onde estão tais movimentos, nos espaços de quimera, da utopia, como constantemente são pensados? Em um lampejo, o que é posto pelo cantor Ventania<sup>13</sup>, ao questionar “hippie, diga onde está o *beatnik* e um dos *punks* e *skinheads*, *heavy metal*, *heavy darks*, moicanos, bichos grilos...”, vem à tona. Estariam todos os grupos, citados pelo cantor, sucumbidos pela utopia? Pelo sonho e pelo não lugar da utopia? Na inquietude de propor um lugar não ideal para tais movimentos da história, observamos que as várias nomeações trazidas aqui, de alguma maneira, subvertem a ordem das coisas no mundo, instaurando um lugar real/imaginário de ser e de significar simbolicamente, uma vez que “ser é ser nomeável”, como nos diz o linguística Jean-Claude Milner, em *Amor da língua* (2014 [1978], p. 95).

Com isso, refletimos sobre outro ponto ofertado em nossa segunda entrada no texto. Foucault, ao abrir *Heterotopias* (2015[1966]), coloca-nos diante de dois paradigmas: dos espaços criados pela imaginação dos homens, pelas narrativas, espaços geograficamente inexistentes e sem cronologia, todos marcados pelo “doce

---

<sup>12</sup> Para nós, o Reino do Passarinho Verde sempre foi mais perto que os reinos encantados das princesas de Charles Perrault. Situado em um lugar incerto no fundo do mar, entre a Lagoa dos Patos (RS) e Oceano Atlântico, o Reino do Passarinho Verde é um lugar cheio de cachoeiras, castelos e cavalos marinhos, amigos de nosso avô, o pescador Anchieta Rios Pinto. Fragmentos doces e utópicos de nossa infância...

<sup>13</sup> Wilson da Silva, com codinome Ventania, é um cantor e compositor paulista radicado em São Thomé das Letras, em Minas Gerais. Em 2000, lançou o único disco de sua carreira, com o título “Só para loucos”. O álbum possui dezessete (17) canções sobre a vivência de artistas de rua, autodesignados malucos de BR ou de estrada e sobre um universo cheio de maluquices, estradas, “tramos” e cogumelos, isso baseado na experiência do cantor, que passou mais de vinte anos cantando nas ruas e viajando pelas estradas brasileiras.

gosto das utopias” (FOUCAULT, 2015 [1966], p.19); dos espaços situados no mapa da realidade, espaços realmente existentes em nossa sociedade humana. Com a troca de prefixos para um mesmo radical, a mudança conceitual de ou+topos (do grego) = não lugar para hetero + topos = outro espaço, realiza-se para além dos sentidos impostos no nível morfológico. Foucault (2015 [1966]), ao cunhar a noção de heterotopias, distancia-se dos sentidos postos sob a vontade do homem, centro de si, em direção a um lugar privilegiado para a história. Nesse sentido, há uma articulação dos espaços tortos de nossas cidades a lugares que seriam totalmente projetados, ou seja, contraespaços (utópicos). A crítica não está mais fundamentada em um possível ser e estar no mundo, mas no que é e já está deslocado na sociedade.

Distinguindo de outros espaços de nossa sociedade, eles, os contraespaços, seriam “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2015 [1966], p. 20). Ao indicar a noção tão ampla de heterotopias, o autor coloca-nos diante da articulação de um imaginário instalado em sociedades que se organiza deixando emergir lugares utópicos em espaços físicos, dentro de um mesmo espaço. Para defini-los, Foucault cita uma gama de lugares e instituições que, num primeiro momento, não teriam um fio condutor que as ligasse: as prisões, as casas de repouso, a cama dos pais, o navio imigratório, os jardins imperiais, os cemitérios, os museus e as bibliotecas. Para todos, nesses lugares heterotópicos, há sempre algo que é da ordem do imaginário, estabelecendo um ideal de completude que nunca falha, fazendo da heterotopia uma construção social, não psicologizada, que, na forma de espelho, reflete e reverbera outros espaços de fato existentes na sociedade. Pensar as heterotopias é trabalhar nos limites do espaço, do tempo (histórico) e da linguagem; portanto, de língua, de sujeito e de história.

Tomando como ponto de partida essa construção foucaultiana, lembramos da construção de lugares utópicos pensados por movimentos que a história conheceu, como, por exemplo, os movimentos tidos como contraculturais das décadas de 60 e 70 do século passado, que significaram a partir da tentativa de contraidentificação, ou até por meio de uma fuga ilusória ao sistema imposto, em modelo capitalista e liberal. Nesse campo, enquadra-se o movimento *hippie* que, nos anos 60, se manifestou através de sentidos de busca por outro espaço real, uma espécie de utopia realizada. O que seriam *Woodstock 69* ou *Live Isle Of Wight '70*, senão

lugares heterotópicos, construídos por uma geração que foi profundamente marcada pelas lutas por liberdade sexual e de expressão?

Além da memória dos festivais da época, remontamo-nos, também, ao cenário americano das comunidades dos anos 60, lugar em que o *movimento hippie* começa a conquistar seus “adeptos”. A fim de pensar sobre o espaço ideal para o sujeito *hippie*, neste momento, trazemos as contribuições de Ponge:

Designa-se como hippies (também chamados de flower children e, por antífrase, de flower power) um movimento pouco definido, extremamente difuso, espontaneísta (sem estruturas organizativas nem centralização ou programa preciso), que, nos EUA (com repercussões internacionais), procede do estado de espírito (ou intenção, nem sempre concretizada ou persistentemente perseguida) de criar comunidades alternativas, contraculturais, tendo como única plataforma Paz e Amor! (PONGE, 2009, p. 52)

Dentre todos os sentidos dados à constituição de algo que nomeasse *hippie*, relevando a posição contra a dominação imperialista americana, à contraidentificação em relação à guerra do Vietnã e à identificação com a defesa pacífica (e utópica?) de uma sociedade de paz, identificamos a construção de contraespaços. Por entre muitos sentidos, organizam-se em torno do amor livre e da revolução sexual, aliada a uma revolta “da paz”, expressa em momentos como o *Flower Power*.

Não desconsideramos que, ao fisgarmos a memória em torno do *hippie*, seria possível pensar em inúmeras vivências distintas. *Hippies* de Los Angeles, de Nova York, de Arembépe, de Paris, de Nova Friburgo... cada qual com suas particularidades e condições de produção discursivas, portanto históricas. No entanto, entre eles existe algo como uma *voz sem nome*<sup>14</sup>, recuperando um funcionamento interdiscursivo que os move e faz ressoar algo que se diz de *hippie*, sem dizer de onde vem e o que é. Essa *voz sem nome* é condição na produção de memórias que remetem a comunidades, contraespaços, ou, ainda, ocupações de espaços outros.

Também poderíamos ir mais longe, analisando o movimento *hippie* como um processo histórico, de movimento na sociedade, que se inicia muito antes dos anos

---

<sup>14</sup> O termo posto em itálico faz referência à noção de interdiscurso, em Análise de Discurso. Seu primeiro emprego foi realizado no texto *O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político*, sendo de autoria de Jean-Jacques Courtine (1999 [1983]). Sobre isso, retomaremos mais detidamente na segunda parte do trabalho.

60, com os chamados *Beats* - geração de Ginsberg, Kerouac, Burroughs, entre outros poetas que, durante os anos 40 e 50, tiveram seus costumes incorporados, posteriormente, pelos hippies americanos, que passaram a habitar os bairros *Beats*, em espécies de comunidades<sup>15</sup>, como relatou Ponge (2009) anteriormente.

Diferentemente dos *hippies*, os *beatnik* tiveram um espaço de criação literária, artística, anárquica e mística, “não mais subordinada à mensagem, à mera propaganda, nem ao confinamento da criação em cenáculos ou esterilizadas réplicas de laboratórios” (WILLER, 2014, p.190). Na errância entre a noite boemia e a vida na estrada, o lugar da literatura é incorporado a partir de outras condições de produção, e, portanto, proporcionando outros lugares não laborais de escrita. O que dizer da produção meteórica de três semanas de Kerouac em *On the Road*, constituído como clássico da geração? Seria a estrada, como lugar de vivência e produção de sentidos na escrita, um lugar heterotópico? Assim sendo pensada, ela se destinaria a representação de “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam” (FOUCAULT, 2015 [1966], p. 22), estando destinada “aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à media ou à norma exigida” (Ibidem).

São essas marcas errantes, inclassificáveis, que constroem a heterotopia. Não há como controlar os sentidos do heterotópico (e há como controlar os sentidos?), já que o lugar constitui-se como um não-todo sempre em relação com o querer. A estrada posta na representação de uma viagem, seja ela dada pela ordem mística, anárquica ou entorpecente, é sempre um objeto do querer, e de certa forma, de materialidade como condição de produção de um dizer e fazer (literário). Quem sabe aí estaria a genialidade da geração *beat*, na mistura da marginalidade, do dito espírito livre, entre a estrada e o bar e a poesia de românticos como William Blake.

Ao tomarmos a estrada para o *beat*, as comunidades *hippies*, os festivais, estabelecemos sempre uma relação de demandas de um querer, de uma vontade. No entanto, existe o que não funciona pelo jogo construído pelas possibilidades de leitura para além das utopias e heteropias foucaultianas, o que não se dá apenas pelo imaginário, tocando diretamente na incompletude da linguagem. Por vezes, a busca incessante falha, fazendo emergir a falta, aquilo que não se nomeia, e que, de alguma forma, é inscrito no sujeito por meio de suas práticas discursivas e literárias,

---

<sup>15</sup> Em relação ao Brasil, podemos apontar a praia de Arembépe – BA, no estado da Bahia e as comunidades *Kabo's* e *Abobora's*, em Nova Friburgo - RJ.

como citamos anteriormente. Sendo o trajeto de um sujeito desejante algo que está sempre em movimento, deparamo-nos com a ordem do desejo, que não é de qualquer ordem:

Pois desejar não é o mesmo que querer, e embora o desejo transpareça na demanda, no querer, ele se situa sempre em um para-além. Se podemos situar o querer no campo das demandas – quero X, quero Y, me dê X, me dê Y – essa demanda, por sua vez, é sempre insatisfeita no deslizamento metonímico do desejar: não há um objeto que possa completar o sujeito, assim como não há um significante que diga quem é ele. (MARIANI; MAGALHÃES, 2011, p. 139)

Essa noção de desejo que trazemos aqui para compor nossa última entrada no texto é dada também a partir de uma leitura de Milner (2014 [1978]), o qual, interessado em propor um lugar para *lalangue* e para o real da língua, introduz uma reflexão que coloca o desejo como estruturante do sujeito, o sempre para-além, trazido por Mariani e Magalhães (2011). Uma relação com o não-todo na qual o sujeito está sempre fadado a estar.

Como define Milner (2014 [1978]), é na forma de definição do amor, ou da língua, ou seja, na possibilidade de ser Um, que há a realização de um sujeito barrado pelo desejo. Aproximando à nossa discussão, diríamos que tanto a utopia como a heterotopia lidam com o que é barrado pelo desejo, a partir do funcionamento do imaginário, do que nomeia (o simbólico), diferentemente do desejo que se mostra inominável. É na forma de *lalangue* que Milner (2014 [1978]) pensa o lugar do não-todo, sendo ele “uma massa de arborescências pululantes nas quais o sujeito engata o seu desejo, podendo qualquer nó ser eleito por ele para que dê, aí, indícios” (MILNER, 2014 [1978], p. 100).

Para exemplificar *lalangue*, tão difícil de ser definida pela sua gama de possibilidades, assim como as noções foucaultianas, remetemo-nos ao que se refere o título deste nosso preâmbulo. Inicialmente, relatamos que, além de anunciar uma transversalidade do tema utopia, direcionando também à heteropia, haveria uma terceira entrada, agora dada pelo desejo que faz menção ao capítulo seis, “um linguista desejante”, da obra *O amor da Língua*, de Jean-Claude Milner (2014 [1978]). Esse capítulo tem por norte um Saussure, sujeito contraditório, designado fundador da ciência linguística ocidental, que conquista um espaço de desejo e de loucura pelas palavras, quando nos deparamos com a sua pesquisa tão sempre

renegada nas carteiras universitárias dos Cursos de Letras: as pesquisas dos anagramas e dos mitos. Tal fato faz com que Saussure, quando tomado em relação aos seus desejos e em sua relação com a *lalangue* (MILNER, 2014 [1978]), seja um sujeito recalcado para o seu grande público leitor. “Mas Saussure resiste: ele está particularmente interessado em articular um saber e, como só pode concebê-lo de uma única forma, extenua-se para lhe supor um sujeito.” (MILNER, 2014 [1978], p. 91). O tão falado “sujeito”, noção dada como excluída da obra saussuriana, retorna desejante, e seu objeto de desejo é justamente essa loucura de sentidos, loucura por palavras que resistem através de seus desejos que insistem em não dizer a que vêm, a exemplo da ilha desconhecida<sup>16</sup>, de José Saramago (1922 – 2010), que no sol do meio dia “fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma”.

Esperamos que estas páginas, em que muito se trouxe e pouco se estendeu, possam de fato produzir múltiplos sentidos ao leitor e que a relação que se estabelece entre a utopia, a heterotopia e o desejo do sujeito possam também ter suscitado outras relações. Não se trata de renegar uma noção em detrimento de outra, mas, sim, de reconhecer que há espaços em que cada uma está sujeita a significar, reflexões que nos levam a considerar que a possibilidade de que o espaço do outro (no mesmo) nunca seja apagado, já que entendemos esse gesto como construção de uma realidade possível de ser/estar no espaço da significação: o político em funcionamento e as resistências do inconsciente.

---

<sup>16</sup> *Conto da Ilha desconhecida* (1997).



**APRESENTANDO:**  
caminhos do cotidiano, percursos dissertativos

*Fatos vividos reclamam sentidos, e os sujeitos se movem entre o real da língua e o real da história, entre o acaso e a necessidade, entre o jogo e a regra, produzindo gestos de interpretação (SCHERER, 2013, p. 258).*

Com nossas leituras, citações, escritas e escolhas teóricas metemo-nos em um emaranhado de ditos, ou ainda, em uma rede discursiva, da ordem do simbólico, que nos constitui permanentemente. Justificamos a escolha pelo digitar esta dissertação em primeira pessoa do plural, com vistas a também entrarmos nessa rede. Somos subjetivados pelos “nós”, que faz com que este gesto de escrita não compreenda apenas o enquadramento nos “moldes” de escritura na e da academia brasileira, que, por vezes, tende mais à escrita em voz passiva com ares de neutralidade bastante suspeita. A escrita pressupõe autoria, revisão, reformulação, reflexão constante e, também, os distintos “nós” tão importantes de nossa formação. Pêcheux (2009 [1975]) nos diz que a ciência e o sujeito que a produz nunca estão dissociados. Juntamente com ele e outros analistas de discurso, outros pesquisadores, reiteramos: não estão dissociados, pois as amarras da história pessoal e coletiva os constituem. Em nosso caso, em nossa pesquisa, não seria diferente.

É nessa esteira que afirmamos que, entre os acasos da vida e de nossas inquietações sobre o mundo, fomos interpelados por um encantamento empírico por artesanatos feitos por mãos que ocupam espaços públicos. Ao longo de nossas andanças, muitas das quais foram em eventos relacionados à nossa área de pesquisa, tivemos vivências não acadêmicas que fortaleceram nossos conhecimentos sobre artesãos que inicialmente chamávamos de andarilhos. Na

possibilidade de convívio com sujeitos que vivem no “trecho”<sup>17</sup> da estrada, que desestabilizam sentidos em relação ao habitar cidades, e com aqueles que ocupam praças, calçadas e calçadões, (con)vivendo e vendendo artesanato com ampla predominância de trabalho com cordas de couro, pedras, sementes, galhos, conchas, alpaca, arames, entre uma mistura do que é coletado com o que é comprado, ou ainda, do natural e do industrializado, sentidos postos sobre vidas errantes reclamavam o seu lugar em nossas reflexões. Tal fato que fez com que frequentemente perguntássemos acerca do estético na produção do artesanato e sobre o político em funcionamento em tais práticas. Colocando essas últimas questões em suspenso, lembramo-nos que quando (ainda em nossas andanças) fomos indagados por artesãos que, com vistas a “vender”, trocam algumas palavras conosco, há uma relação com o outro na e pela linguagem. Estamos diante de histórias de vidas (re)contadas, em que o falar de si e o falar do mundo se misturam. Foi essa última questão acerca de **movimento de sentidos e sujeitos** que, em parte, mobilizou a produção desta dissertação.

Com sabemos, trabalhar com a Análise de Discurso de linha francesa implica considerar a historicidade: historicidade das palavras, historicidade das imagens, historicidade do discurso. Ela, a historicidade, não se confunde com a cronologia histórica, trazendo marcas na constituição dos sentidos que nesta dissertação circularão. Pintamos, então, um percurso em que há o funcionamento do sujeito significativo da contemporaneidade, caminhando e circulando por entre(s) do urbano e do não-urbano, ou, ainda, do que liga urbanos. Frisamos o interesse no por entre-

---

<sup>17</sup> Nunes (ENDICI), ao traçar uma definição discursiva para o verbete “trecheiro”, reconhece que o seu atual emprego não consta em dicionários de língua portuguesa, tais como Aurélio e Houaiss. Dessa forma, o autor aponta, a partir de empregos da palavra em estudos antropológicos e na mídia, que há usos relacionados tanto com uma condição de distinção do morador de rua, devido ao caráter andarilho e morador de albergues, como com a vida no trecho dada por uma condição do sujeito em (per)curso, em busca de dignidade e direitos. Ainda acrescentaríamos que o emprego de tal verbete, por produzir muitos efeitos de sentido relacionados ao “entre-lugares”, pode ser representado na figura dos trabalhadores temporários da construção civil, dentre os quais há os que reconhecem que ser trecheiro “é ter a alegria de reencontrar um amigo de trecho que não via há anos, se emocionar e constatar que “o mundo é grande, mas o trecho é pequeno”” (página do facebook “Somos trecheiros”, disponível em: [https://www.facebook.com/trecheiro/info?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/trecheiro/info?tab=page_info)).

lugares<sup>18</sup>, por não se restringir aos *entremeios* da cidade, que trabalham com as contradições citadinas, onde os que estão à margem (segregados) muitas vezes estão no meio, no centro urbano. Sabemos que é a partir dos *entremeios* do urbano que temos contato com a (con) fusão de sentidos em formas materiais: cartazes, decalques, placas, folhetos (no chão), vozes, buzinas, sujeitos à cidade e entre outros significantes da cidade decomposta em prisma<sup>19</sup>. No entanto, há o *entremeio*, mas há também algo além dele, algo que não se assenta nesses entre(meios) citadinos, afirmando-se no (semi)nomadismo (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2003). Nesse sentido, afirmamos o nosso interesse: observar os sujeitos do por entre-lugares, que, não estando apenas na cidade, estão também em espaços outros, “para além” do urbano. Trata-se do que não está por dentro, nem por fora, estando por entre o público e o privado, por entre os rios e as fontes de concreto do cenário urbanístico, por entre a estrada e a calçada.

Mas ainda nos perguntamos: para construir nossos trajetos de leitura, que implicam, também, observar, descrever, interpretar, quais critérios de seleção de arquivo são pertinentes? Para quem e para quais questões direcionaremos nosso gesto? Aprendemos, com Pêcheux (2010 [1982]), que há maneiras equivocadas de compreender os sentidos da leitura de um arquivo. Indo na contramão do que o autor chama de leitura solitária dos literatos, que pressupõe o sentido verdadeiro, ou, ainda, na contramão da leitura científica que visa à objetividade dos textos administrativos, devemos abrir lacunas, instaurando espaço para outras leituras e reflexões que, dentro de um sítio de significância possível, podem tanto reivindicar outros sentidos quanto outras questões. É através da noção de língua como sistema sintático, passível de cálculo, que resiste por caber nela uma discursividade, que nos distanciamos de maneiras equívocas de compreender o arquivo. “A questão do sentido surge no interior da sintaxe”, nos diz Pêcheux (2010 [1982], p. 51); no entanto, o autor também nos diz que é preciso ir além dela, à procura de disjunções,

---

<sup>18</sup> O poeta e crítico literário Silviano Santiago, segundo Hanciau (2003), cunhou, em *Uma Literatura nos trópicos* (1978), a designação “entre-lugares” para se referir ao descentramento do lugar de produção e crítica literária e artística na América Latina do século XX, termo esse que foi amplamente incorporado nos estudos literários e culturais da atualidade. Já em nossa pesquisa, o “entre-lugar” segundo Scherer (2008) compreende menos uma noção física de alteridade e mais uma questão disciplinar, política e, portanto, simbólica de “ser no mundo”, no sentido lacaniano. Tal noção dá bases para o emprego do que designamos “por entre-lugares”. Na primeira parte do trabalho o leitor poderá compreender melhor tais relações.

<sup>19</sup> Eni Orlandi, em a Enciclopédia Discursiva da Cidade (ENDICI), define o prisma como o real da cidade. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/endici/index.php?r=verbete/prisma> e em Orlandi (2003).

ambiguidades, possibilidades outras que devem considerar a questão tão polêmica das maneiras de ler um arquivo, visto que há uma efervescência de sentidos que residem na língua como materialidade histórica.

Compreendendo essa noção de seleção de arquivo pecheutiana, aportamos no longa-metragem *Malucos de Estrada II – Cultura de BR*, filme realizado pelo coletivo *A beleza da margem, à margem da beleza*, no ano de 2015. Esse filme, textualizado em nosso gesto de análise, coloca-se como observatório de sujeitos do por entre-lugares, situados em lugares de visualização que a narrativa fílmica constrói (re)editando, recortando, montando. Existente desde 2009, o grupo produtor do filme em questão constitui-se de artistas de rua autodesignados malucos (de estrada) (de BR), que pegam carona, pegam a estrada ou mesmo sua bicicleta e, de alguma maneira, significam por traçar percursos ou simplesmente por andar a esmo, respingado memórias. Através do *site* do coletivo<sup>20</sup>, assim como de sua página no *facebook*, publicam fotos, audiovisuais, textos, enfim, discursividades sobre o cotidiano do grupo, o que contempla o enfrentamento com a fiscalização municipal das cidades pelas quais passam, assim como articulação de eventos relacionados ao fortalecimento do que chamam “cultura de maluco”, a partir da autodesignação “maluco de estrada” e das relações com “trampo na pedra”<sup>21</sup>. Foi nesse contexto que “o primeiro filme de malucos de estrada” foi produzido, através de entrevistas com pessoas de distintos pontos do Brasil que, de alguma maneira, se identificavam com o que o coletivo chama de “cultura de estrada”.

Em relação ao que antes chamávamos amplamente artesãos andarilhos, na produção fílmica há a formulação quase que única e consensual sobre o funcionamento da autodesignação *maluco de estrada*, fazendo com que pensemos outra forma de nomeá-los, ou até mesmo a necessidade de tal investidura. Há evidências postas em ser maluco, assim como em produzir um filme do gênero documentário sobre esse grupo, uma vez que ninguém filma sem entrar em um processo de criação e elaboração que pressupõe a ilusão do dizer e do ver por primeiro. Cientes disso, perguntamo-nos: **como o sujeito do por entre-lugares significa na materialidade fílmica?** Com a vontade de produzir o novo (no documentário), sentidos se repetem. **Mas de que ordem é essa repetição? Se há a**

<sup>20</sup> Disponível em: <http://belezadamargem.com/>.

<sup>21</sup> Trampo, significando a prática trabalhista e a pedra, o lugar para praticá-la.

### **sustentação da (“nova”) designação *maluco de estrada*, como os sentidos do “velho” posto no que designa *hippie* retornam?**

A imagem, afirma Pêcheux (2002 [1983]), é “um operador de memória social” (2002 [1983], p.51), havendo, portanto, uma problemática estética envolvida na sua reprodução e repetibilidade. É nesse efeito de retorno proposto pela historicidade inscrita na materialidade significante, que elegemos o filme *Geração Bendita* (1971), produção de *Meldy Filmes Ltda.*, direção de Carlos Bini ((?)-2013) e participação de integrantes de comunidades (temporárias) de vida comunitária no interior de Nova Friburgo - RJ. Esse filme, intitulado o “primeiro filme hippie brasileiro”, na época de sua produção, também tentava instaurar o novo, o diferente, o nunca visto antes.

Mesmo que retomemos sentidos postos em significantes presentes nos filmes escolhidos, insistimos em não nomear nossa temática em torno do que se diz *maluco de estrada*, nem *hippie*, muito menos contracultural, por entendermos que a história não é estanque, como pressupõem tais divisões. O funcionamento da memória nos sujeitos, não sendo de uma ordem homogênea, faz com que eles se digam *hippies*, mas também não o digam, assim como tendem a apagar isso de forma não totalmente consciente. A memória resiste através dos sentidos em disputa; em nosso **preâmbulo desejante**, tentamos colocar parte dessa nossa angústia. Com algo que um dia foi dado como hippie (ou ainda é), damos vazão à elaboração de um trabalho com vistas a suspeitar desses sentidos, formando um arquivo que consideramos ser um “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (PÊCHEUX, 2010 [1982], p. 51) de sujeito por entre-lugares.

De tal forma, chegamos a nossas escolhas de arquivo, marcadas pelo atravessamento ideológico, que não é individual, já que toma por norte uma filiação teórico-analítica. Os filmes citados constituem-se de duas maneiras, evidenciam seu caráter material: são objetos estéticos, assim como são objetos memoriais. A engrenagem fílmica movimenta imagens, assim como *M. La Palice*, na canção popular francesa *La mort de la Palice*, “não colocava chapéu senão para cobrir a cabeça”<sup>22</sup>. Há, portanto, que suspeitar da técnica fílmica que engendra movimentos, encanta plateias a partir da engrenagem que roda o rolo de filmagem, que, na

<sup>22</sup> Michel Pêcheux, em *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (2009 [1975]), constrói uma crítica à forma como a ciência linguística, especialmente a área da semântica, era trabalhada em seu tempo. Referenciando a canção citada por nós, o autor concede ao militar francês La Palice, o lugar de patrono dos semanticistas, uma vez que, na canção, há um jogo construído a partir dos sentidos óbvios.

atualidade, é digital. O que fica à deriva nesse processo? A produção de sentidos, sua constituição, formulação e circulação jogam com a presença de sujeitos no processo de produção fílmica (produtores, personagens, espectadores), algo que incide diretamente na produção de materialidades significantes. Na materialidade fílmica, interessa-nos pelo funcionamento interdiscursivo. Ou, ainda, interessa-nos a **engrenagem fílmica e seus efeitos à deriva em movimento de sentidos e sujeitos na materialidade discursiva significativa**.

Para trabalhar os caminhos traçados em nosso extenso título, firmamos o nosso lugar teórico e metodológico em **resistência discursiva: entre trajetos, lugares e espaços**, primeira parte da dissertação. Nela, apresentamos reflexões acerca das noções de lugar simbólico na e da linguagem, assim como fazemos um percurso que teoriza acerca da “forma material” e da “materialidade significativa”, noções que procedem em análises com imagem e(m) movimento, ou seja, com sons, ruídos, inscrições de letras, falas e músicas que retomam imbricações da materialidade fílmica como um todo significativo. De igual forma, as noções de forma-sujeito histórica e de ideologia engendram-se ao corpo teórico exposto, abrindo caminhos para a relação, por vezes, conflituosa, do sujeito com os espaços físicos da cidade. Para tanto, retornamos efeitos de segregação realizados pelo discurso sobre o sujeito do por entre-lugares: a lei 10.257/01 – o *Estatuto da Cidade* e o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais, de 1941, popularmente conhecido com *lei de vadiagem*.

Na segunda parte, intitulada **materialidade fílmica**, afunilamos questões que, na primeira parte, são trazidas porque, de uma forma ou de outra, contemplam a situação do sujeito na contemporaneidade. Nesta segunda parte, especificamos um caminho estético/político de compreensão de filmes em geral. Para tanto, consideramos a relação entre a produção dos sentidos, para a Análise de Discurso, a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009 [2000]) e o funcionamento da materialidade discursiva significativa. Assim, apontamos duas entradas que trabalham na circulação dos sentidos de unidade no filme: desmitificar a classificação em gêneros e trabalhar o funcionamento de uma memória não memoriosa<sup>23</sup> no e do cinema,

---

<sup>23</sup> A noção que definimos com “memória não memoriosa” é proposta a partir do conto “Funes El memorioso”, do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986); sobre isso, desenvolveremos reflexão na terceira parte do trabalho.

sendo que, aquela que joga com os esquecimentos, opera a partir das imagens e da memória social.

**Sobre redes, pedras e espaços de paradas**, a terceira parte da dissertação, trabalha em um movimento pendular de oscilação entre teoria das partes anteriores e análise<sup>24</sup>, entre o ir ao e o vir do arquivo. Resistências, porosidades, densidades são postas no corpus escolhido. Traremos os filmes em nacos e recortes, entre o que o nosso gesto compreendeu como demanda para problematizar as questões do sujeito e sua produção fílmica, ou ainda, sobre o sujeito sendo visualizado. Recortamos o sujeito por entre-lugares no espaço urbano, uma vez que é nele que o conflito fílmico é desencadeado. Serão trazidas três (3) montagens discursivas: duas (2) do filme *Maluco de Estrada – Parte dois- Cultura de BR* (2015), e uma (1), do filme *Geração Bendita* (1971). Com nossas montagens discursivas, visamos a observar o funcionamento da memória, através do funcionamento interdiscursivo e do processo parafrástico e o movimento dos sujeitos em seus gestos de se significar por meio da materialidade fílmica, por meio de processos metonímicos. A ordem analítica dos filmes apresentados segue, primeiramente, um critério de interesses e buscas. Só foi possível chegarmos ao *Geração Bendita* (1971), através do filme *Malucos de Estrada II – Cultura de BR* (2015). Em nota divulgada no dia 1 de setembro de 2013, na página da rede social da “A beleza da margem, à margem da beleza”, o coletivo se manifestou em relação ao falecimento de Carlos Bini, o diretor de *Geração Bendita* (1971). Conforme o grupo, Bini seria um dos entrevistados do filme, estando com entrevista marcada para a primeira semana de setembro de 2013.

**Em Alinhavando desfechos**, insistimos em colocar um ponto final em questões que se desdobram em mais e mais pontos, ou ainda, em forma de *post scriptum*. Nomear nossas conclusões a partir do verbo no gerúndio (alinhavando) denuncia o funcionamento de uma ação em processo. Fato dado por não estarmos considerando as questões postas no decorrer de nossa dissertação como encerradas, estando elas sempre à deriva de novos questionamentos sobre o funcionamento do sujeito significativo em cena, na materialidade discursiva.

---

<sup>24</sup> Entre outros ditos comuns entre analistas do discurso, lembramo-nos da referência ao movimento pendular, trazida por Petri (2013), entendido pela autora como questão primordial na construção metodológica em *Análise do Discurso*. A metáfora do pêndulo nos ensina que “o pêndulo vai funcionar ‘apesar da resistência do ar’” (PETRI, 2013, p. 44).

O *post scriptum* - **Por uma pedra com mil panos!: um retorno à heterotopia** - funciona como diário de bordo de uma viagem a um evento não acadêmico. É parte de um deslumbramento nosso. Um relato que não constitui a dissertação propriamente dita, mas que nos fez pensar sobre pontos importantíssimos, como, por exemplo, a questão sobre o espectador de filmes e o nosso papel frente à materialidade fílmica que não cansa de mostrar entradas, possibilidades de “miradas discursivas”. Esse *post scriptum* também é parte de um dos momentos de pesquisa mais instigantes, um divisor de águas em que nos vimos pesquisadores frente ao objeto, tomando a mediação feita pelo afastamento necessário. Somente assim, podemos desconfiar dos “dados prontos”, sem nos fixarmos em uma ilusão de afastamento da ordem do ideológico, uma vez que é isso que nos coloca frente ao encantamento e ao desejo de sempre continuar. Trata-se, então, de um afastamento relacionado à (auto)crítica fundamentada na eterna luta contra os “efeitos Munchhausen”, apontados por Pêcheux (2009 [1975]), como referência ao Barão de Munchhausen, personagem da literatura alemã, que, quando se via em apuros, se puxava pelos próprios cabelos. Nesse sentido, a escrita dessa parte coloca-nos, também, mais uma vez, frente ao nosso gesto de não encerramento de pesquisa, tendo em vista que questões se desdobram após o desfecho que propomos alinhavar. Ao tomamos nosso trabalho como um “exemplo de formação continuada” (SCHERER, 2000, p. 16), justificamos assim o seu não fechamento, enlaçado também à necessidade de darmos vazão à nossa curiosidade epistemológica e à nossa vontade por mudanças para além do âmbito acadêmico, que acabam por sussurrar, mover-nos, dizendo: enquanto há desassossegos questionadores, continuaremos! Continuaremos estabelecendo “nós” e(m) redes, pois “para nós, o ato de pesquisar está intimamente ligado ao ato de viver” (idem, p. 17).

Sem mais delongas, deixamos que o leitor trace o percurso que atraca em nossa última parada, último porto nada seguro. O que sobram, por hora, são questões à deriva e (sempre) inacabadas, as quais nos colocam num constante processo de reflexão que, antes de tudo, começa pelo simbólico.



## PARTE 1

### RESISTÊNCIA DISCURSIVA: entre trajetos, lugares e espaços

#### 1 TOMANDO PARTIDO PELO SIMBÓLICO

Somos afetados por Scherer (2008) ao dizer que a metáfora do entre-lugar, do intervalar que falha, define suas práticas, o seu ser no mundo, que antes de tudo é político, marcado pelo disciplinar: “desenho particular de estar na Análise de Discurso e, ao mesmo tempo, fora dela” (SCHERER, 2008, p.131). De igual forma, aprendemos com a autora que é atravessada por suas pesquisas sobre a institucionalização e disciplinarização da linguística no sul do Brasil, a partir da História das Ideias Linguísticas (SCHERER, 2002, 2005), que a presença do Outro e do ser outro é imprescindível para a circulação do conhecimento.

O entre-lugares, para nós, começa a fazer sentido no começo do nosso curso de Mestrado, na Universidade Federal de Santa Maria, quando estar dentro de espaço físico laboral, mais precisamente dentro do Laboratório *Corpus*, representou imediatamente estar *entre*. Fato que se dá por entendermos que esse lugar físico é também simbólico, de *entremeios*. Sendo por conta do simbólico que a formação, interlocução, reflexão, produção e circulação científica são possíveis. Lembramos, também, que, lá, nosso encantamento por metáforas nos apontou que não é exclusividade da Área da Literatura trabalhar com as possibilidades múltiplas na linguagem, suscitando sentidos de *catarse*<sup>25</sup>, como priorizávamos em nossa graduação no Curso de Letras. Estar circulando nos intervalos dos entre(s) da Análise de Discurso, no laboratório *Corpus*, apresenta a possibilidade de compreendermos que a ordem da língua é a do deslizamento poético e do funcionamento do político.

Como nos diz o linguista Jean-Jacques Courtine (1965 - 50 anos), “para trabalhar com a categoria de discurso, é necessário ser linguista e deixar de sê-lo ao mesmo tempo” (COURTINE, 1999 [1983] p. 18), construindo uma abertura crítica

---

<sup>25</sup> Trazemos aqui o conceito de *catarse* (do grego, *kátharsis*, significa purificação): menos pelo que ele significa como efeito direto no espectador de tragédias, na tradição aristotélica; mais pela memória do uso corriqueiro de tal palavra em nossas aulas de literatura. O sentimento de *catarse* representou um para-além de questões relacionadas à emoção, sendo o nosso deslumbramento e encantamento frente à poesia em nós: polissemia, possibilidades.

que não permite sair da área da linguística para observar as questões amplas de linguagem, aproximando-nos do materialismo. Tais palavras, juntamente com o entre-lugar, de Scherer (2008), nunca representaram tão bem nosso lugar teórico frente à análise de produções fílmicas.

Assim, inscrevermos nossa dissertação nessa filiação de fronteiras porosas, que vai desde os liames impostos pelos espaços geográficos franceses e brasileiros, e por todos os desdobramentos simbólicos que essa relação pode construir, levando em conta as condições de produção históricas. Tal relação proporciona, a partir do além-mar, possibilidades de (des)territorializações teóricas<sup>26</sup> e de movências conceituais, por entre o materialismo histórico, a psicanálise e a linguística, no interior dos Cursos de Letras brasileiros. O arcabouço materialismo/inconsciente/linguística, o qual dá bases para a teoria do discurso pecheutiana, ao mesmo tempo que delimita um campo de domínio teórico, também se mostra difícil de ser desenhado, devido a não incorrer no interdisciplinar que reduz a teoria a métodos de análise. Acrescentamos, ainda, que, a partir desse campo pelo qual transitamos, emergem inquietações advindas de uma prática que oferece perspectivas de (re)pensar a teoria constantemente. Ou, ainda, em outras palavras, não nossas, mas que muito nos representam, diríamos que “justamente para aquém do óbvio é produzir a surpresa nas relações de sentido. Surpreender ao outro e surpreender-se. Aprendizado difícil e prazeroso” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2003, p.86). Aprendizado constante, árduo e sempre nômade, no sentido de não se assentar em possibilidades únicas, sempre se abrindo ao (in)possível.

Cientes desse difícil compromisso teórico, definimos nosso objeto de pesquisa: a produção fílmica como materialidade discursiva. Objeto significante de análise que não toma esquemas de comunicação linear, uma vez que o discurso serve para comunicar e não comunicar; para o visível e para o invisível (VARGAS; MEDEIROS; BECK, 2011). Como elucida Françoise Gadet, no prefácio brasileiro de *Por uma Análise Automática do Discurso*, o discurso “é um conceito que a reflexão deve visar construir” (2014 [1990], p. 7). Complementando-a, relacionamos o discurso, nesta dissertação, a um tapete de retalhos que, não possuindo simetria

---

<sup>26</sup> Não nos interessa estabelecer a dicotomia saussuriana língua/fala. Nesta perspectiva discursiva, pensamos língua/discurso, mas não apenas por uma troca de nomenclaturas, e sim por uma mudança de terrenos teóricos não dicotômicos. Língua para nós é a materialidade do discurso - possibilidade de sentidos.

ideal, traz como fundante a heterogeneidade constitutiva. A noção do tapete é retomada em Orth (2014) que, em sua dissertação de mestrado, define, a partir de um conto clariciano<sup>27</sup>, a constituição do discurso como um tapete discursivo onde fios, furos e nós são tomados na sua escrita dissertativa, em que contar e ouvir histórias faz parte de um processo em que sempre escapará algo. Para nós, o tapete discursivo, constituído em retalhos, reforça a importância dos fios díspares, em que são trabalhadas distintas tessituras e texturas, as quais mobilizam também a proporção dos furos. A metáfora do tapete trabalha na possibilidade de observar retalhos que não são apenas retalhos quando juntos, são tapete, assim como, na materialidade fílmica, sons, imagens, ruídos, cores, vozes de sujeitos, inscrições linguísticas e movimento não funcionam separadamente, são um todo: o filme significando na tela de projeção. Forma e conteúdo andam juntos, a história em retalhos inscreve memórias, fazendo irromper palavras para sua descrição.

Imagens significam, não apresentam o funcionamento do verbal, mas se relacionam com ele por duas formas: por ser materialidade significativa e por ser recorte de análise passível de textualização, que, em nossas análises, chamaremos de montagens discursivas. Para trabalhar com uma questão de pesquisa que envolve imagens - algo que não é novo para a teoria discursiva na qual nos filiamos - construímos dois jogos de entrada teórica, uma pela noção de forma material e, outra, de materialidade significativa. Essas noções estão sempre relacionadas, uma vez que o discurso como materialidade, no funcionamento de efeito de sentidos, enlaça significantes, construindo entre eles cadeias, podendo ser corpo, imagem, tatuagem, estando presente nos ruídos, na dança ou ainda, no filme. Esse elo entre as materialidades aqui expostas só é possível se negarmos a noção de abstração, tomando partido de uma leitura simbólica da noção de discurso enquanto forma material.

*Em Exterioridade e ideologia* (1996), Orlandi afirma que “para que a língua signifique há, pois, necessidade da história”. Ou seja, a história impõe sua estrutura e seus acontecimentos, e isso só é cabível porque há a relação sujeito e linguagem

---

<sup>27</sup> Referimo-nos ao conto *Os desastres de Sofia*, presente em *Legião Clandestina* (1964), de Clarice Lispector (1920 - 1977). A seguir, dispomos o trecho que serve como ponto de partida para a noção de tapete discursivo em Orth (2014) e, agora, em nós: “As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar.”.

acontecendo no mundo. O contrário possibilitaria uma visão funcionalista de agir por meio da linguagem, uma vez que ela significaria por sua livre vontade, por ser instrumento presente no mundo, como outros tantos feitos pelo homem. Refutamos de imediato essa concepção pragmática, afirmando que a língua tem, sim, uma ordem própria, mas esta está marcada pelo sistema significante, que engendra sujeito, história e inconsciente.

A noção de forma material precisa ser retomada para a reflexão com certos cuidados. É sabido, com Karl Marx (1818 – 1883) e o materialismo histórico e dialético, que o modo de produção da vida material determina o processo da história. Há mais de um século, continuamos repetindo, com Marx (1859 [s/d], s/p), que

O modo de produção da vida material é que condiciona o processo da vida social, política e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, inversamente, o seu ser social que determina a sua consciência.

Assim, o filósofo desloca-se de uma maneira idealista de concepção de mundo, focando na importância da força de produção que, por meio da divisão do trabalho, determina o processo da história. Em outras palavras, são as forças produtivas e o modo de produção da vida material que estruturam as divisões em classes econômicas e que definem as condições de produção de nossa sociedade em concepções não ideais.

A ordem material para os estudos discursivos, por estar no âmago da ordem do discurso, é dada como “relação da ordem simbólica com o mundo” (ORLANDI, 1996, p.28), implicando o funcionamento do real da história, da língua e do inconsciente. Por entendermos a importância desse triplo real, retomamos aqui o Colóquio Matérialités Discursives, ocorrido em 1980, na Université Paris X - Nanterre, em Paris. Com a proposta de reunir linguistas, psicanalistas e historiadores, bem ao estilo de entre-lugares em que se coloca a Análise de Discurso, o evento foi um espaço de reflexão sobre como trabalhar nos limites da materialidade da história, do inconsciente e do discurso, sempre priorizando a contradição existente entre essas relações estranhamente familiares, nunca interdisciplinares. Durante a apresentação do colóquio, Michel Pêcheux fez inúmeros questionamentos acerca da existência de materialidades específicas em relação à história, à psicanálise e à linguística. Constatando que há um real da língua, um real

da história e um real do inconsciente, o autor coloca a questão da materialidade discursiva como uma heterogeneidade irreduzível. Com isso, afirmamos que, para realizar uma análise materialista do discurso, precisamos compreender o espaço da materialidade de confrontação, em que se questionam os sentidos instaurados pelas ciências positivistas, que excluem a existência dos reais da história, do inconsciente e da língua na sua relação com o discurso.

Lagazzi (2015), ao comentar sobre a relevância do colóquio, expõe a importância fundamental em colocar-nos frente a “compreender a materialidade como suporte do discursivo” (idem, 2015, p. 3), uma vez que

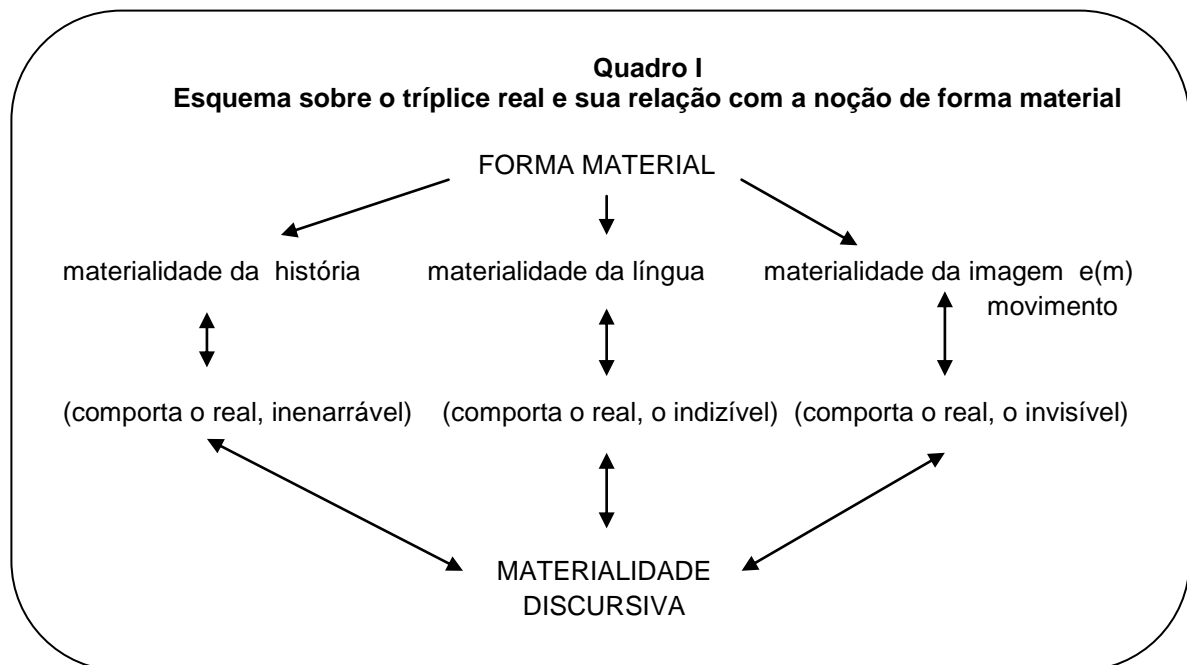
a leitura perscrute o sentido reconhecendo a equivocidade trazida pela contradição da história, a incompletude constitutiva do simbólico, as causas que nunca param de tentar encontrar explicações para o sujeito e que continuam a demandá-lo porque algo falha (ibidem, 2015, p. 3).

Constituindo-se a partir de uma relação simbólica com o mundo e sempre determinada por sujeitos marcados ideologicamente, a forma material só é dada como tal por comportar o funcionamento constitutivo da história, o qual não é mero pano de fundo, pois funciona pela contradição que instaura o real da história. O que Orlandi (1996) nos faz retomar é a não separação entre teoria e prática, assim como a relação de homem, como ser pensante, e a produção dos próprios pensamentos inscritos na história. As relações simbólicas implicam um sistema significativo que permite ao sujeito interpretar todo e qualquer fato de linguagem. O real da história, da língua e do inconsciente, em funcionamento, afasta-nos de uma concepção de forma material estritamente marxista, colocando-nos no entremeio da Análise de Discurso. Entre outras palavras, a materialidade não produz sentidos se eles estiverem dissociados de suas condições de produção.

Aproximando-nos de nosso objeto, diríamos que um filme que traga uma temática “x” não pode ser analisado de maneira idêntica à de um livro com a mesma temática. Isso porque a própria ordem de dizer, a qual trata de um mesmo “x” já está equivocada, tratando-se de sentidos sobre “x (s)”. O tratamento por temáticas por si só é problemático, fato que faz com que não dividamos discursos, por exemplo, como lúdico, autoritário, documental, uma vez que as formas do discurso são múltiplas, não se enquadrando na totalidade de uma dada tipologia. Trata-se de uma questão de efeitos de sentido que antecipam a recusa ao que é da ordem do

empírico e do idealismo: primado que diz que “a noção de forma material institui um espaço teórico particular que não reconhece a divisão forma/conteúdo” (ORLANDI, 1996, p. 28).

Em um deslocamento de materialidade da história para materialidade da ideologia, “partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua” (ORLANDI, 2010, p.17), colocamos a questão da imagem tomada a partir do que se diz discurso e que se relaciona com a língua. A imagem, pensada no tripé língua-discurso-ideologia, reafirma o lugar de materialidade significativa, não podendo ser pensada fora dessa relação. Vejamos no quadro a seguir:



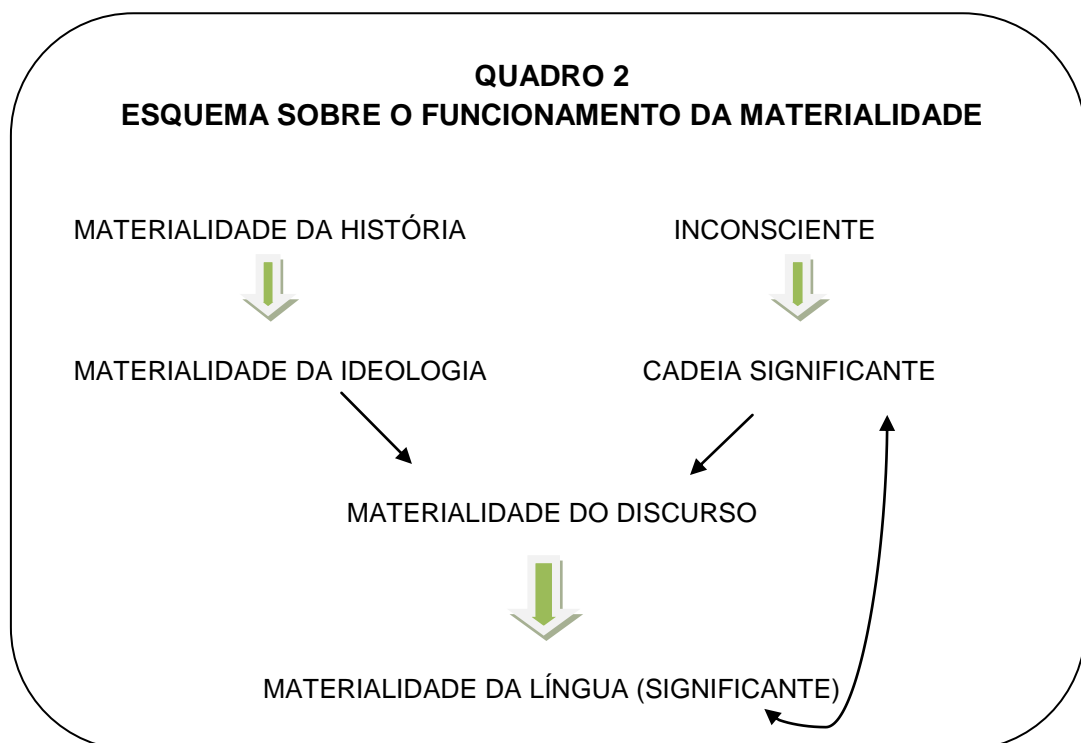
Quadro 1 – esquema 1

A forma material é materialidade discursiva à medida que a primeira noção sofre um deslocamento frente à forma material estritamente materialista, como relatamos anteriormente. Entendemos, também, que, a partir da noção de forma material, as noções de língua e de imagem se articulam para significarem na e pela história, formando outro tripé: história-língua-imagem, condicionado pelo funcionamento do real, possível por meio da intersecção da psicanálise nos estudos discursivos.

Para melhor explicitarmos, trazemos outro quadro na sequência. Com ele, tentamos abordar o caminho que não é tão linear como tentamos supor, mas que

leva em conta ideologia, discurso e significante. Pensamos essa hierarquia por uma questão de interesse e de buscas, já que, conforme Orlandi (2012), Paul Henry, em sua conferência dada no V SEAD (Seminário de Estudos em Análise de Discurso), ocorrido em Porto Alegre – RS, no ano de 2011, definiu que, ao perseguir a noção de ideologia, Michel Pêcheux chegou ao discurso e não o contrário. Algo que é observável na produção de Pêcheux, a qual apresenta resquícios dessa afirmação através de suas primeiras produções. Ainda poderíamos dizer que, sob o pseudônimo Thomas Herbert, o pesquisador tomou frente de questões ideológicas que, então como Pêcheux (1975 [2009]), amadureceu-as, fazendo-nos entender que a materialidade da ideologia só pode ser compreendida quando posta na materialidade do discurso.

A então citada afirmação de Henry, proferida em sua palestra “Quelques fondamentaux L’Analyse du Discours” (2011), também relembra nosso percurso na posição de pós-graduanda que perseguiu inicialmente um interesse sobre sujeitos que, de alguma maneira, resistiam (mas resistiam a quê?). Sem delimitarmos um corpus, ou ainda um percurso teórico-analítico, pudemos, mais tarde, compreender que estávamos frente a questões ideológicas que se apresentavam em um filme, como materialidade discursiva. Essa última noção, não estando fechada, como já antecipamos, abriu-se às noções de *forma material* e de *materialidade significativa*, tão importantes no embate do verbal com o não-verbal.



Quadro 2 – Esquema 2

Com esse quadro, tentamos ilustrar a constituição da noção de materialidade significante, a qual joga com o funcionamento da história e do inconsciente, incidindo nas noções de discurso e de língua. Como podemos observar, a noção de significante, na Análise de Discurso, constrói um trajeto teórico bastante instigante, entre o vai e vem entre a linguística saussuriana, a psicanálise lacaniana e a discursividade pecheutiana. Ou seja, um conceito fundante para compreendermos os efeitos de sentido.

Ao negar a supremacia do signo linguístico como produtor da significação, sendo esta produzida pela cadeia significante, Fedatto (2011) estabelece que “ter acesso à significação é ascender ao estatuto de um traço que desliza sob o significante; a unidade, portanto, mais pertinente, para tratar da significação, é a cadeia significante, não o signo” (FEDATTO, 2011, p. 58). As palavras da autora nos remetem a uma questão posta no cerne da construção estruturalista do signo linguístico e na relação arbitrariamente estabelecida na produção e funcionamento de sentidos na significação. Retornamos, então, à noção de signo linguístico presente no *Curso de Linguística Geral* (2013, [1916]), de Ferdinand Saussure, como “entidade psíquica de duas faces”, sendo constituído do par dicotômico significado e significante, ou, ainda, imagem acústica e conceito. Assim, é definida, no CLG (2013 [1916]), a língua, enquanto um sistema homogêneo de signos. Destacamos, de igual forma, a importância da noção de valor linguístico, em que são depositadas as investidas saussurianas frente à significação do signo: um significante é tudo aquilo que um outro não é, ou seja, ele funciona através de seu valor negativo e diferencial.

Mariani e Magalhães (2013, p. 108), ao se referirem à maneira como Lacan afeta o campo da linguagem, assim como é afetado por ele, afirmam que “é às voltas da releitura da obra de Saussure que se encontra o fio de uma teorização mais formalizada para a psicanálise em sua articulação linguagem/ inconsciente.” É, então, a partir de uma releitura<sup>28</sup> de Saussure, que Lacan encontra formas de ampliar questões postas em Freud sobre como lidar com a análise de inconsciente, o qual se estrutura como se fosse linguagem. Dessa forma,

---

<sup>28</sup> Falamos de releituras, fato comum entre franceses entre os anos 1940 e 1960 do século passado (MARIANI; MAGALHÃES, 2013). Ao melhor estilo *Quadrilha* (in: *Alguma Poesia*, 1930), de Carlos Drummond (1902-1987) diríamos que: Lacan relia Freud e Saussure, Pêcheux relia Saussure, Lacan e Althusser que, por sua vez, relia Marx que não havia entrado na história.



o que interessa, em parte, a Lacan é o modo como Saussure e, em especial Benveniste e Jakobson (com quem discutirá em muitos dos seus seminários), formalizam o objeto da linguística: a língua como sistema de signos constituídos por significados e significantes. (MARIANI, MAGALHÃES, idem, p. 110)

A escuta clínica e a observação de materialidades em funcionamento no mundo, de fato, flertam-se quando nos colocamos diante do estar-se sujeito a falhas nesses espaços, assim como se distanciam: do lado psicanalítico, a busca por sintomas; do outro, discursivo, a compreensão do funcionamento do político e da própria noção de interface). Lacan faz empréstimos da linguística ao traçar alguns deslocamentos a partir do princípio de arbitrariedade do signo, tendo como base a noção de sistema de signos e a supremacia do significante na cadeia que funciona a partir de deslizamentos metafóricos e metonímicos. Em outras palavras, no inconsciente há significantes funcionando por cadeia, retomando a máxima lacaniana: “significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante” (LACAN, 1998 [1960], p. 833). Trata-se de um sujeito vazio de significações, tendo que se realizar no Outro, ou ainda, algo que está posto a partir da negatividade e diferença do signo. Um significante é tudo aquilo que o outro não é; só que, agora, o significante não é mais linear, como Mariani e Magalhães (2013) supõem ser em Saussure (2013 [1916]).

Para os estudos discursivos, propor um lugar para o significante retoma o legado saussuriano e a subversão realizada por Lacan a partir das reflexões de Pêcheux. Dessa maneira, falar em cadeia significante, em deslizamento da cadeia significante e em processo metafórico e metonímico só é possível “desde que se compreenda que essa supremacia se exerce no quadro de uma formação discursiva determinada por seu exterior específico” (PÊCHEUX, 2009 [1975], p. 165). Há, portanto, uma relação direta com os lugares históricos ocupados pelo sujeito, pelas suas posições-sujeito e suas formações discursivas.

Imbricados à ordem significante da língua, inconsciente e ideologia estão ligados, para além das formas heterogêneas entre verbal e não verbal, encontrando-se no cerne da produção de sentidos, instaurada não pela complementaridade e, sim, pela contradição. Assim como, no próximo quadro, apresentamos mais um esquema para nortear nossa leitura frente ao objeto de análise. O filme, tomado no nível descritivo, é materialidade significante funcionando por cadeia:

**QUADRO 3**  
**Esquema sobre o primeiro nível do processo de análise material**

NÍVEL DESCRITIVO:  
 MATERIALIDADE SIGNIFICANTE – CADEIA SIGNIFICANTE

Quadro 3 - esquema 3

Nosso interesse se dá pela relação da língua que tanto desliza quanto determina relações de repetibilidade em relação a outras materialidades significantes, relação da ordem do simbólico. Essa abertura do simbólico, como afirma Orlandi (2011), instaura o equívoco e a incompletude constitutiva do sujeito, e é por considerarmos o equívoco que retomamos a importância do político, inscrito em práticas e em relações de poder. Nesse processo, o filme é um discurso, ele significa através de gesto de leitura e de interpretação da realidade e implica o funcionamento de noções: sujeito(s), que o elabore, e outro(s) sujeito(s) que o recebam, no lugar de espectador(es).

A produção fílmica enquanto materialidade significativa nos faz concentrar na reflexão de como trabalhar metodologicamente os procedimentos analíticos de materialidades que extrapolam a noção de texto. Com isso, perguntamo-nos: é consenso a prática do recorte? Por que e como recortar?

Refutamos o uso do recorte por consenso, uma vez que ele se coloca como uma opção dentre outras formas de observação de um corpus discursivo. Como mesmo propõe a teoria discursiva, a criação do dispositivo analítico é de inteira responsabilidade do analista. O segundo questionamento, no entanto, merece mais atenção, uma vez que, para respondê-lo, é preciso recuperar quando a noção de recorte foi cunhada em Análise de Discurso e frente a que ela vem se afirmar. Foi afirmando que “o recorte é naco, pedaço, fragmento. Não é segmento mensurável em sua linearidade” que Orlandi, em *Segmentar ou recortar?* (1984, p. 16), define, inicialmente, a noção de recorte discursivo: algo que compreende o gesto sempre ideológico e não linear do analista de discurso frente à incompletude da linguagem. Quando da escritura do texto - início de uns anos 80 ainda em ebulição teórica de Pêcheux e companheiros, na França -, era necessário abrir caminhos para uma teoria discursiva até então embrionária no Brasil, que negasse a noção de segmentação textual e as influências gerativistas que dividiam o campo da

linguagem entre o gramatical e o agramatical, entre o que é aceitável e o que não é, impossibilitando o real dos sentidos e a contradição dos sujeitos falantes.

Levando a últimas consequências o “compromisso ideológico com as teorias” (ORLANDI, 1984, p.10), a autora parte de uma noção da linguista da frase, que se ocupa de noções como tópico, comentário e texto, e, a partir disso, abre brechas que visam a dar conta de uma análise que não segmente o texto e que não o veja como mera informação. A noção de recorte extrapola, assim, a noção de texto; ela nos encaminha à outra questão definidora do próprio campo da AD: a textualização da materialidade. Portanto, é no fio do discurso que se determina o que deve ou não ser recortado, levando em conta o gesto ideológico do analista que considera *marcas/demandas/relações/elementos/conflitos* no objeto analisado.

Recortar é tomar partido pelo simbólico, é assumir que a realização se dá via a historicidade em funcionamento, assim como pela nossa história no mundo (história de palavras e sentidos). Em consequência disso, é também compreender que, como objeto de análise, o recorte nunca compreenderá uma totalidade da materialidade fílmica, fazendo com que sempre se estabeleçam relações com o que está fora e com o que se relaciona via interdiscurso.

Como já afirmamos, o recorte nem sempre é o ponto de partida para a realização das análises. Em nosso caso, ele é ancoradouro para a noção de montagem discursiva, que, por sua vez, pressupõe um encadeamento de relações de significação.

Para Vargas (2011), em sua tese de doutoramento, a noção de montagem discursiva é trabalhada a partir de Orlandi (2010; 2006). Vargas (2011) apresenta um trecho retirado de uma entrevista feita com Orlandi no Laboratório Corpus, no ano de 2004, quando esta afirma que a construção de montagens discursivas é uma caminho provável para que se trabalhe flagrando formulações de sentidos relacionados à resignificação, noção definida por Orlandi como um processo de esvaziamento de memória, ou, ainda, diríamos, um processo relacionado com o discurso higienizador e consensual do “politicamente correto”, em que a censura fala por primeiro.

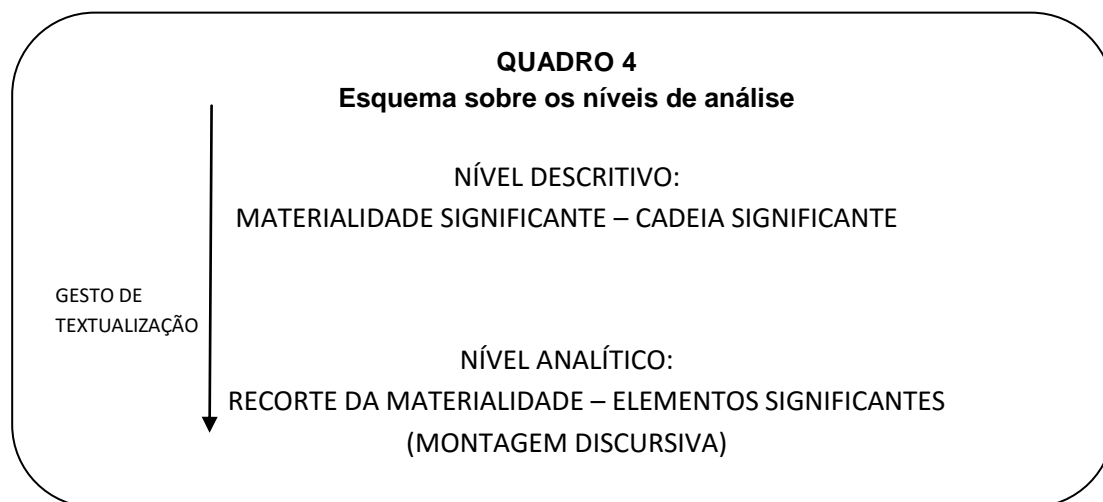
Sem dúvidas, Vargas (2011) faz avançar teoricamente a noção de montagem discursiva na construção de seu corpus de pesquisa, que versa sobre a circulação da nomeação favela/comunidade a partir da investigação de “flagrantes contemporâneos” (idem, p.126) na rede mundial de computadores, a *internet*. Assim,

a montagem discursiva parte da textualização do par favela/comunidade em uma sequência discursiva de referência (SDR), noção esta cunhada por Courtine (2009 [1981]). De forma simplificada, diríamos a SDR significa como ponto de referência da qual outras sequências discursivas são selecionadas no *corpus*. Após a determinação da SDR, engendra-se uma rede de significação em múltiplas textualidades do digital, em busca de um trabalho com as possibilidades de investigar sobre a dessignificação dos sentidos de favela a partir do nomear comunidade, trabalho pautado em observação de tensões e efeitos que nessas montagens podem surgir. Para a autora, montagem discursiva é, portanto,

[...] um gesto metodológico que demanda a determinação de uma ou mais formulações de referência no âmbito do intradiscorso a partir da qual as constelações de materialidades serão organizadas no âmbito do interdiscorso, visando, em nossa leitura, à análise de discursos da memória, da atualidade e da antecipação [de nossa parte diremos, domínio de sucessão] (cf. COURTINE, 2009, [1981]). Além disso, a esse gesto subjaz uma questão teórica. (VARGAS, 2011, p. 135)

Já em nosso caso, a montagem discursiva também está submetida a uma questão teórica. No entanto, não demanda formulações de referência; outrossim, vai em direção à noção de recorte, do múltiplo e, ao mesmo tempo, sem uma referência que se sobressaia às outras. O recorte, por trabalhar nas possibilidades de *marcas/demandas/relações/elementos/conflitos*, visa ao domínio do interdiscursivo. Não partimos de uma nomeação em circulação e de algum suporte, seja ele eletrônico ou impresso. Partimos, sim, de outra montagem, a montagem fílmica. Com isso, questionamo-nos sobre os sentidos postos na referida montagem, e sobre o ideal de completude posto no gesto de construir montagens. Em outras palavras, nosso gesto metodológico compreenderá o recorte da montagem fílmica que se desdobrará em montagem discursiva. Sobre essas questões que envolvem mais detidamente a forma como concebemos a montagem no cinema, voltaremos a tratar na segunda parte de nosso trabalho.

Por hora, damos continuidade a nossa reflexão com o próximo quadro, que começa como o nível descritivo da forma material em cadeia significativa, já trazido anteriormente, passando para o analítico, até então não apresentado em esquema. Realizamos uma leitura por meio de um gesto de textualização da materialidade recordada, posta em montagem discursiva:



Quadro 4 – esquema 4

O gesto de textualização da materialidade significativa não acontece de forma a linearizá-la, pelo contrário, por mais que o efeito de unidade e de apagamento das contradições se instaure, eles não passam de efeitos. O gesto funciona como norte de passagem para a fase analítica, dando vazão a dois pontos de refuta: a imagem não pode ser compreendida a partir de um funcionamento semiótico, assim como não pode ser analisável a partir de uma questão estritamente fílmica, do cinema. Imagens não significam sem a história e sem a ideologia, já que são discursos, como colocamos no nosso primeiro esquema das materialidades. Nossos interesses são outros frente à Semiótica e às teorias do cinema, nossa análise se propõe a outras perguntas relacionadas ao funcionamento interdiscursivo e aos processos metonímicos, a partir da instauração da metáfora e paráfrase, pela repetição do mesmo ou, ainda, da metonímia (a parte de um mesmo todo). Instiga-nos, portanto, o sujeito, na relação de produção, constituição e circulação, e a ideologia, que determina posições-sujeito como caros no processo analítico.

O que fica por enquanto é: a produção fílmica, a partir da Análise de Discurso, precisa ser considerada enquanto materialidade discursiva significativa que faz retomar um percurso que toma história, ideologia, discurso, língua e imagens como noções basilares de um processo fundante de sentidos. Não há como desconsiderar tal percurso. Com isso, entramos em dois níveis, um de descrição e outro de análise, engendrados por um gesto de interpretação que textualiza a materialidade, nunca linearizando. Tudo isso, fazemos com vistas a compreender como os elementos significantes do sujeito se constituem em um trajeto de memória do olhar, assim como do dizer.

Considerando a contradição posta entre os elementos não estanques que compõem as materialidades verbal e visual em cadeia significativa, nossa preocupação, neste trabalho, está no sujeito em movimento: sujeito que produz, sujeito que encena, sujeito problematizado em narrativas da história. Sujeitos que funcionam por significantes distintos: ora é maluco de estrada, ora, *hippie*. Significantes que nos fazem refletir sobre o sujeito na contemporaneidade como ponto de partida, como algo a ser textualizado, compreendido na sua relação com o espaço.

### 1.1 SUJEITO E(M) TRAJETOS DE SENTIDOS: mas de qual sujeito falamos?

A etimologia nos ensina que o sentido primeiro de “sujeito” (surgido no século XII) significa: “submetido à autoridade soberana”. “Sujeição” aparece igualmente igual na mesma época; no século XV, são derivadas as palavras “assujeitar” e depois “assujeitamento”. Bloch e Wartburg nos revelam também que o termo “sujeito”, significando no início “que era subordinado”, toma, a partir do século XVI, o sentido de “matéria, causa, motivo” e, enfim, de “pessoa que é motivo de algo, pessoa considerada em suas aptidões”... (HAROCHE, 1992 [1981], p. 158)

Partindo da indagação retórica ‘de que “sujeito” se trata?’ (idem), quando estamos no terreno amplo das Ciências Humanas, Haroche (1992 [1981]), direciona nosso olhar para um retorno etimológico à história do sujeito talhado nas condições de produção de cada época. Com isso, voltamo-nos a uma questão: qual nosso interesse pelo sujeito em deslizamento na cadeia significativa? Sujeito deslocado, não somente pelo funcionamento da psicanálise, mas também pela interpelação ideológica. Para responder tal questão, que diz respeito não somente à materialidade de nossa análise, retornamos a processos que norteiam toda e qualquer análise discursiva debruçada sobre os efeitos dos sujeitos às cidades na contemporaneidade.

Para Haroche (1992 [1981]), a noção sujeito é trabalhada a partir da historicidade da língua, tendo formas que são marcadas por determinações históricas: forma-sujeito religiosa e forma-sujeito capitalista. A partir dessas formas-sujeito, ressaltamos a importância das condições de produção e as fronteiras porosas dessa noção que não são fechadas, tendo diferentes articulações a partir de determinadas épocas. A forma-sujeito religiosa da alta idade média não é a mesma do protestantismo de Martin Lutero, em que os ideais, como a noção de trabalho

para atingir a salvação, são bastante marcados; a forma-sujeito capitalista iluminista, marcada pelo trabalho como fim para a obtenção de acumulação, não é a mesma de nossa contemporaneidade, calcada em ideais da economia neoliberal, em que as tecnologias são endeusadas, assim como as liberdades individuais de sujeitos líderes aptos ao sucesso, inspirados nos grandes empresários capas de livros *recordes* de vendas nas livrarias. Ainda poderíamos dizer que os não enquadrados nesses moldes da boa subjetivação à forma-sujeito capitalista são aqueles dados como fracassados consumidores/espectadores do (in)contestável espetáculo global, aos quais o “sistema” não cansa de tentar captar.

Fedatto (2013) determina dois movimentos distintos, mas não independentes, frente à constituição do sujeito histórico. A autora cita, primeiramente, a submissão do sujeito à língua, que possibilita a ilusão ao sujeito de ser origem das próprias palavras, e o efeito de individualização do Estado, que, por meio das instituições, produzem evidências para o sujeito em relação às ocupações sociais que são postas como identificação natural e evidente com a sua vida social<sup>29</sup>. A autora também nos faz retomar o que Pêcheux (2009 [1975]) designou como intersubjetividade do falante. Como *esquecimento número 1* é nomeado o funcionamento do recalque do falante que acredita ser a origem de ser origem de seu próprio dizer; já como *esquecimento número 2*, é nomeado aquele que “cobre o funcionamento do sujeito do discurso na formação discursiva que o domina, e que é aí, precisamente, que se apoia sua liberdade de sujeito-falante” (2009 [1975], p. 164), o que faz com que falemos sobre algo e acreditemos que algo vai atingir outro indivíduo da forma como compreendemos. Tal fato fundamenta-se na ilusão de contenção dos sentidos na e da linguagem e da sempre retomada enunciativa: o paliativo “não foi exatamente isso que eu quis dizer”, produzido com a intenção de dissimular o peso das palavras. Como sabemos, o sujeito cheio de intenções (da ordem da evidência) é também revestido de esquecimentos.

Em *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Pêcheux (2009 [1975]) faz menção à noção de forma-sujeito, definida primeiramente por Althusser (1985 [1969]), reafirmando que a forma-sujeito capitalista trabalha na contradição entre ser “livre” e submisso, portanto, um sujeito de direito. Ao observamos um

---

<sup>29</sup> É a partir dessa individualização que o sujeito vem a dizer “você sabe com quem está falando?”, denotando a importância à condição, ao lugar ocupado por ele socialmente, fato que pode ser comprovado com o seu nome, sua filiação, a partir de sua carteira de (identidade). Essas evidências são naturalizadas na relação entre forma-sujeito capitalista e a noção de sujeito de direito.

passado histórico em que escravos são não-sujeitos perante a lei, e que as suas relações com o trabalho se davam a partir da noção patrimonialista de pertencimento às famílias brancas, acabamos por desnaturalizar o fato de termos direitos e deveres perante ao Estado, sendo essa primazia dada por “um efeito de uma estrutura social bem delimitada: a sociedade capitalista” (HAROCHE, 1992 [1981], p.179).

A partir do sujeito de direito, joga-se com a ilusão de igualdade de direitos e com a inexistência de abismos sociais e desigualdade de oportunidades - a política silenciando o político, nos diria Rancière (1996 [1995]). Assim, o Estado constrói o seu jogo de individualização inscrito na máxima do artigo 7º da Declaração Universal dos Direitos Humanos<sup>30</sup>, que apregoa: “Todos são iguais perante a lei e têm direito, sem qualquer distinção, a igual proteção da lei”. No tocante ao significativo TODOS, que, na nossa democracia, funciona sob a bandeira da igualdade, lembra-nos Pêcheux (2009 [1975], p. 25), retomando palavras do escritor George Orwell, em *Revolução dos Bichos* (2007 [1945]): sim, “são iguais, mas há alguns que o são mais que outros!”. Os “outros” são marcados por uma desigualdade, que, já na escolarização, apenas para citar um exemplo, impõe a língua nacional comum, silenciando as diferenças linguísticas e ideológicas e, portanto, de classes. Mas há, também, os outros do sistema, que nem mesmo chegaram ao processo de escolarização. Como ficam os sujeitos de direito, sem direito à educação ou, ainda, sem teto, sem trabalho assalariado, sem carteira assinada, sem direito ao espaço público?

Sobre tal questão imposta pela segregação, Beck (2010) afirma que o sujeito dito segregado da situação atual econômica é aquele que, não tendo seu lugar assegurado pelo Estado (que tende a ser mínimo<sup>31</sup>), sofre diferentemente as consequências da lei, assim como não participa ativamente da cidadania e da construção das relações sociais. *Todos iguais, tão desiguais*<sup>32</sup>, esses sujeitos do “sem”, os “outros e desiguais” da forma-sujeito capitalista não têm os seus direitos assegurados pelo Estado, que, por vezes, realiza investidas da política do *politicamente correto* e da *inclusão*, de forma imediatista e ingênua, quando, na

<sup>30</sup> Disponível em: <http://www.dudh.org.br/declaracao/>.

<sup>31</sup> Um estado mínimo tende a privatizar os seus setores e a ocupar-se do mínimo, ou seja, da segurança e da justiça, deixando os outros setores a cargo de empresas privadas e do capital estrangeiro.

<sup>32</sup> Referência à música *Ninguém = ninguém*, da banda gaúcha *Engenheiro do Hawaii*.



verdade, a “demanda de inclusão do diferente é a formulação da contradição. E só podemos pensar as reivindicações de minorias no confronto das relações de poder” (ORLANDI, 2014, p. 34). Trazendo para o âmbito da visualização desses sujeitos, como sabemos, muitos são silenciados pelos grandes veículos de comunicação que falam por meio de “línguas de vento” (GADET e PECHÊUX, 2004 [1981]), que voam baixo, não chegando aos lugares de segregação, e quando chegam não fazem dos segregados protagonistas, pois eles só servem para a espetacularização que constrói um embate entre polícia *versus* fora da lei.

Portanto, afirmamos que o assujeitamento através do Estado diz respeito à individualização do sujeito inserido em práticas sociais, através de uma teoria não subjetivista na linguagem. Sobre isso, Rancière (1996 [1995], p.48) formula que “toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar a naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela”. Em outras palavras, é por meio da individualização que o sujeito se torna parte de um todo, na ilusão do consenso coletivo. Pensando, portanto, nesse processo de subjetivação, na sequência, discutiremos as formas de assujeitamento e controle que se dão pela interpelação ideológica: aquela que subjetiva, produz evidências sobre o sujeito, mas também é passível de falha.

## 1.2 O FIO DAS RELAÇÕES ENTRE IDEOLOGIA E SUJEITO

Lagazzi-Rodrigues (2004) ao analisar os filmes *Tereza* (1992), de Kiko Goifman e Caco P. Souza e *Boca de Lixo* (2001), de Eduardo Coutinho, aponta-nos uma possibilidade de trabalho com a materialidade fílmica, no embate teórico ideologia - sujeito: o filme como espaço de crítica social, possibilitando a crítica em relação ao espectador, uma vez que “é nessa relação que buscamos trabalhar os efeitos de intersecção de diferentes materialidades” (idem, p. 67). Dessa forma, a autora apresenta recortes de imagens: o lixo, no primeiro filme citado, como lugar em que os sentidos deslizam, não sendo apenas local de trabalho, mas de convivência. Trabalho e lixo são colocados lado a lado em relação parafrástica, em que o espectador tem a possibilidade de questionar “Aquele é um trabalho?” (idem, p. 74), o que suscita, na análise da autora, a relação com o consumo e com o que é posto fora, fazendo com que a relação trabalho/lixo não seja compatível,

provocando o equívoco. Já no segundo filme citado, que apresenta o cotidiano de encarcerados em um presídio de Campinas, as condições de vida e as relações entre o que está dentro do presídio e o que está fora convidam o espectador a entrar em uma realidade distinta da sua, a partir de montagens fílmicas que jogam com o estranhamento de palavras que surgem na tela preta, entre uma imagem e outra. O que a autora nos apresenta, então, são possibilidades de análise a partir do olhar do espectador, no sentido de que analista de discurso, para fazer análise, precisa ser espectador; portanto, reconhece o lugar comum do sujeito que observa, pois é de lá que sai para um gesto de análise.

No entanto, no que tal questão toca a produção das imagens? Poderíamos pensar, então, na possibilidade de observarmos o gesto de produção e de (auto)visualização daquele sujeito que se coloca frente à câmera, pois, de certa forma, está se colocando contra ou resistente à algo? Se observarmos a história do cinema, contextualizando apenas no Brasil, após os anos 80, temos a produção cinematográfica que surgiu através da abertura política dada pelo fim da ditadura, para significar os sujeitos à margem, que, a partir de desenvolvimento de projetos que corroboram com a criação da “periferia midiaticizada” (ZANETTI, 2010, p. 11), se inserem em práticas de resistência e de (auto)visualização. Para esses sujeitos que têm algo a dizer, pois vivenciam uma realidade em que os “conflitos e tensões se significam na resistência” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2004, p.81), como a produção fílmica se relaciona?

Quando falamos que o gesto de elaboração fílmica é fruto de uma resistência, devemos ter cuidado para não incorrer na relação consciência ideológica do sujeito, como forma atrelada às práticas do proletariado. De acordo com Eagleton (1996), um exemplo disso está na teoria proposta por Lukács, para quem a ideologia se relaciona não com o Estado e, sim, com as classes, sendo uma forma de tomada de consciência desta última. Tornando, então, o lugar que cabe ao proletariado na luta de classes capaz de possibilitar uma visão e consciência de todo no sistema, o caminho proposto por Lukács visa à totalidade, que pode ser vista como o lugar da classe proletária, no interior da qual existiria um bom militante, consciente do seu assujeitamento infalível e pleno.

Refutando esse caminho de compreender a ideologia, remontamos à questão colocada sobre a produção de sentidos na materialidade fílmica e o movimento de sujeitos à influência de Althusser (1975), para quem o Estado se constitui como a

máquina que primeiro faz funcionar o assujeitamento ideológico, em detrimento de qualquer consciência de classe. Ora, os exemplos citados significam parte dos Aparelhos Ideológicos de Estado, e é dentro deles que a ideologia “interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (ALTHUSSER, 1985 [1969], p. 93).

No caso de uma sociedade burguesa, a ideologia funciona por meio dos Aparelhos de Estado e, dessa forma, ainda que acabássemos com os AIEs, a Ideologia não iria terminar, já que é eterna, omni-histórica. Ainda, nas palavras do autor, “a luta pela reprodução da ideologia dominante é um combate inacabado que sempre é preciso retomar e que sempre está submetido à lei da luta de classes” (ALTHUSSER, 1985 [1969], p. 111). Compreendemos que é aí que está o grande ganho da concepção materialista de Althusser (1985 [1969]), que trabalha na condição de que todos são captados por essa “peste” ideológica, sem estar no nível da consciência - seja ela negativa/revolucionária - e, sim, no nível institucional, através de ações, de fatos materiais. Sobre esse último ponto, até mesmo Eagleton (1996), autor de duras críticas althusserianas, reconhece que, em Althusser, “a ideologia já não é, agora, apenas uma distorção ou uma reflexão falsa, uma tela que intervém entre nós e a realidade, ou um efeito automático da produção de mercadorias. É um meio indispensável para a produção de sujeitos humanos” (EAGLETON, p. 218, 1996). A ideologia, com Althusser (1985 [1969]) não prevê a noção de consciência de classe, sendo, então, “uma “representação” da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1985 [1969], p. 85).

Mesmo com a estreita relação entre o autor citado e as noções mobilizadas pela AD, é fato que temos de concordar com Pêcheux (2010 [1982]), quando afirma que “L. Althusser fala muito pouco de Linguística, e jamais, insistamos, de “Semântica”. Ao contrário, ele fala do sujeito e do sentido” (PÊCHEUX, 2010 [1982], p 31 - 32, grifos do autor). E é nesse falar de sujeito e sentido que se funda uma abertura para elaboração do lugar da ideologia no processo de reprodução e transformação das relações de produção discursiva:

Pêcheux começa a configurar os Aparelhos de Estado como “palcos” tanto para a perpetuação das relações de produção, como para as relações de transformação das formações ideológicas e das formações discursivas, enfim, ele abre um espaço para tratar das relações de ruptura no campo da prática política, adotando, por isso, uma ótica mais crítica do que a de

Althusser que limita o alcance da análise das formações ideológicas à prática da reprodução. (ZANDWAIS, 2011, p. 32)

No tocante à transformação, compreendemos os processos de resistência-revolta-revolução, apontados por Pêcheux (2009 [1975]), inscritos num processo de contradições de classes. Nesse sentido, retornamos à questão colocada, anteriormente, acerca da produção de materialidade fílmica e aos sujeitos que se significam a partir dela. É a partir da produção ideológica que pensamos a resistência em relação ao simbólico e em relação à produção de imagens que já não repetem um mesmo: instaurando um deslizamento de sentidos através do sujeito que afirma a existência do “ainda não visto”, através do que se diz “primeiro filme hippie”, ou ainda “primeiro filme de malucos de estrada”. Na ilusão do dizer e do nomear para designar, funda-se a resistência à ideologia dominante, o que não se dá de forma totalmente consciente para o sujeito.

Com relação a esses processos identificatórios, consideramos que as modalidades de identificação estão sempre em relação com a Formação Discursiva e com a forma-sujeito. O sujeito é dividido, por mais identificado que seja com a forma-sujeito, sempre haverá falhas no seu assujeitamento. Lembrando que *Só há causa naquilo que falha*<sup>33</sup>, temos, portanto, que a ordem do inconsciente não coincide com a da ideologia, e o recalque não se identifica com o assujeitamento, nem com a repressão. Isso não significa que a ideologia deva ser pensada sem referência ao registro do inconsciente. Dessa forma, quando pensamos o assujeitamento do sujeito no processo de (auto)visualização fílmica, conferimos relevância, também, à maneira de funcionar o inconsciente e suas manifestações no jogo de resistências às palavras, ao mesmo tempo em que a ordem do simbólico aponta para o que designa, mas não necessariamente nomeia ou, ainda, nomeia para designar de forma distinta.

Na próxima parte, propomos que, a partir dessa perspectiva, observemos o discurso sobre um sujeito e sua presença no espaço urbano, tido também como espaço público social e como cena ou foco fílmico. Qual a importância de espaço público nos filmes que compõem nosso *corpus*? Como eles se articulam com o rural? Sobre esse olhar, pensaremos as relações de subjetivação e identificação,

---

<sup>33</sup> Referência ao *anexo três*, de *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, de Pêcheux (2009 [1975]).

expostas neste subcapítulo, atreladas aos sentidos que deslizam. Para compreendermos o sujeito enquanto significante fílmico que é estruturante ao pensar o espaço em que ele se articula, tomamos a cidade em contraposição ao seminomadismo. Os sujeitos são (semi)nômades, mas a cidade ainda é o seu lugar de subsistência, de circulação e, conseqüentemente, de conflito.

### 1.3 SUJEITO ÀS AVESSAS NO ESPAÇO FÍSICO: ENTREMEIOS DISCURSIVOS

Para nós, as formas de mobilidade em espaços de condições de produção capitalistas estão diretamente relacionadas aos modos de individualização do Estado para com o sujeito. Retomaremos, na terceira parte do trabalho, a questão de como se dá um conflito fílmico a partir de problemáticas no espaço urbano, cabendo-nos, por hora, observarmos como os efeitos do discurso jurídico afetam a mobilidade na cidade, subjetivando e individualizando o sujeito que lá (con)vive. Para tanto, expomos, de forma breve, duas formas de legislar sobre o sujeito à cidade: a lei 10.257/01, nomeado Estatuto da Cidade, e o artigo 59 da lei de contravenções penais, datado de 1942 e amplamente conhecido como Lei da Vadiagem. Ambos em vigor na atualidade.

O Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001) coloca três textualidades em jogo: a própria lei Federal de julho de 2001, denominada Estatuto da Cidade, e os artigos 182 e 183 da Constituição Federal de 1988, que se propõem regulamentar sobre o espaço urbano e o plano diretor da cidade, que dá autonomia à esfera municipal de legislar sob a cidade.

Rodrigues-Lagazzi (2003), ao tomar o Estatuto da Cidade como espaço de interlocução na ENDICI (Enciclopédia Discursiva da Cidade), traz questionamentos acerca da abstração e generalidade presentes na textualidade da lei que se fundamenta em “normas de interesse social” (Interesse de quem? Quais interesses? Quais normas?) “bem coletivo” (Bem para quem? Mal para quem? Bem? Mal?)” (RODRIGUES-LAGAZZI, 2003, p. 89). Essas questões jogam com a generalidade da norma que trabalha no liame do “uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental” (BRASIL, 2001), fazendo com que os sentidos de urbano sejam determinados pelo que se define como “propriedade urbana”, na qual os sujeitos

individualizados pelo Estado de direito têm ampla responsabilidade de manutenção do “bem comum”. Já Fedatto (2008), ao fazer uma análise mais detalhada sobre os sentidos que a lei produz, questiona como trabalhar com o “social” na posição de adjunto de funções de controles do bem comum, fazendo com que esteja acrescentando algo que também funciona pela falta. Isso nos faz lembrar o caso da designação *língua adicional*, que, tentando ser mais completa que *estrangeira*, faz silenciar as diferenças. O estrangeiro nunca se deixará apagar, uma vez que nunca deixará de ser condição do sujeito. Na cidade, há também aquele que a lei tenta acrescentar como adicional, mas sendo diferente nunca funcionará da mesma forma. O social do Estatuto não compreende o sujeito que está na “contramão” atrapalhando o tráfego, na passagem, e, de certa forma, não se enquadrando no consensual sustentável do Estatuto.

Na apresentação do Estatuto da Cidade Comentado, ainda se pode observar a relação intertextual entre a criação do Ministério das Cidades e o Estatuto, com efeitos de implementação:

O governo brasileiro sinalizou suas intenções de mudança deste quadro com a criação do Ministério das Cidades, em 2003. O novo Ministério recebeu a incumbência de apoiar estados e municípios na consolidação de novo modelo de desenvolvimento urbano que engloba habitação, saneamento e mobilidade urbana, por meio da Secretaria Nacional de Programas Urbanos, cuja principal tarefa é apoiar a implementação do Estatuto das Cidades. (BRASIL, 2010, s/p )

Esta textualidade funciona a partir de efeitos de silenciamento do prisma no e do urbano, ou seja, a “mobilidade urbana” não trabalha com as possibilidades do real da cidade, ou, ainda, com o real do (semi) nomadismo. Diríamos, ainda, que o aparelho de Estado jurídico está no cerne das *relações de desigualdade/subordinação* no espaço público, quando tomado em relação aos outros aparelhos de Estado. Há que legislar sobre a cidade; no entanto, não há como fugir da legislação feita a partir de uma *língua de madeira* (GADET; PÊCHEUX 2004 [1981]), a qual apresenta, em forma de ementas, artigos, parágrafos únicos, sentidos dados como transparentes de uma causa para um efeito organizador do bem comum.

E quando os sujeitos à cidade são assujeitados às avessas, sendo segregados e privados do Estatuto da Cidade? Colocando a questão do espaço público dentro de uma questão histórica, retomamos, primeiramente, o decreto de 3

de outubro de 1942, previsto pelo Código Penal Brasileiro, no qual está incluso o artigo 59:

Art. 59. Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita:  
Pena – prisão simples, de quinze dias a três meses.  
Parágrafo único. A aquisição superveniente de renda, que assegure ao condenado meios bastantes de subsistência, extingue a pena.

Esse artigo de lei de contravenções penais, amplamente chamado de *crime de vadiagem* pela mídia da época e por populares, serviu para marcar os sentidos de circulação do espaço público durante o Estado Novo, do presidente Getúlio Vargas, até a abertura política pós-ditadura militar. No entanto, as origens dos ilícitos por vadiagem são anteriores e já vigoravam na época do Império, que tentava manter a ordem pública, sendo aplicado contra ex-escravos que povoavam as ruas, infringindo a ordem pública. A noção de crime de vadiagem também está presente no Código Penal da República, em 1890, mais especificamente no artigo 399 do decreto de lei n. 847 de 11 de outubro de 1890, como lei que retoma a formulação “moral e bons costumes”. Todos que infringissem a lei, não tendo “domicílio certo em que habite”, e sem “ocupação proibida por lei e manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes” estariam condenados de quinze dias a três meses de prisão. Diferentemente dos dias de hoje, quando a dita *lei de vadiagem* raramente é aplicável, retomamos que:

Uma leitura dos processos criminais da época demonstra tanto abuso quanto arbitrariedade das autoridades policiais, já que a aplicação da Lei 339 atingiu um grande número de pessoas que vagavam pela cidade. (VERIATO, 2015, p.82)

Os efeitos de sentido de higienização da cidade e o abuso policial sobre pessoas segregadas (mulheres, negros, pessoas dadas como loucas e dementes, mendigos) - que não possuíam direito de defesa sobre a *lei da vadiagem* - circulam também pelos jornais da época e na literatura, construindo uma memória do dizer sobre o sujeito que está na cidade (com) vivendo e não apenas circulando. Resolvia-se, a partir do Código Penal, questões que deveriam estar presentes em documentos referentes à educação. O sujeito vagabundo, em seus efeitos de sentido, estava subjetivado a condições de estar na cidade. A rua era espaço de

silêncio e organização, uma vez que não era possível ser *gauche* na Belle époque carioca, como apresenta-nos o escritor Paulo Barreto (1881 – 1921), conhecido como João do Rio:

Eu vivo triste como sapo na lagoa  
Cantando triste, escondido pelas matas.  
Para ver se endireito a minha vida  
Vou deixar das malditas serenatas.  
O meu nome na Gazeta de Notícias  
Ainda hoje eu vi bem declarado:  
Ontem, à noite foi preso um vagabundo...<sup>34</sup>

Dessa forma, o discurso da lei prevê o discurso da organização, quando na verdade, há a ordem da cidade que trabalha com a presença de segregados, entre eles os sujeitos (semi) nômades, sujeitos à cidade, à parte de uma relação por entre a cidade e outros espaços. Orlandi (2003), ao construir uma compreensão das cidades como espaços para o simbólico em funcionamento, considera que “em termos do imaginário, poderia mesmo dizer que a cidade não tem exterioridade” (ORLANDI, 2003, p. 21). Na continuação, a autora ainda afirma que tal proposição se dá pelo fato de que o espaço rural é também significado a partir dos sentidos do urbano, como se tudo que estivesse entre essa dicotomia urbano/rural também significasse de igual forma. O Estatuto da Cidade trabalha na manutenção desse imaginário de completude na cidade. São questões que deixamos em suspenso até a terceira parte do trabalho.

Entendemos que os espaços “entre”, espaços de disjunções, desestabilizam o urbano, fazendo significar o fluxo, que joga como uma suposta errância de sentidos. O entre-lugares, pensado a partir de uma situação de por entre-lugares na língua, como é o caso do (semi)nômade, é reconhecido através de um corpo discursivo que ora está aqui, ora acolá, construindo um vai e vem de sentidos que já não são marcados apenas pelo urbano ou pelo rural. O (semi)nomadismo não faz parte da cidade, portanto não há porque se estatuir sobre ele. O sujeito também pode ser tomado como sendo itinerante e, conforme Orlandi (1995), estando em relação com a sua prática no mundo, “o sentido não é um, é muitos” (idem, p. 38). E, como os sentidos em funcionamento podem sempre ser outros, chegamos ao que entendemos por real dos sentidos, ou seja, trazemos o sujeito como itinerante, para exemplificar a sua militância vã pela contenção de sentidos.

---

<sup>34</sup> Coletânea de textos publicados pelo jornalista no início do século XX.



Neste momento, lembramos que Rodriguez-Alcalá (2003), não mais tomando a questão do imaginário de relação urbano *versus* rural, que Orlandi (2003) sugere, afirma que, se levarmos em consideração o movimento em relação ao espaço, considerando que as aglomerações das cidades possuem um oposto (e se é que possuem um oposto), este não seria significado pelo rural, mas, sim, pelo (semi)nomadismo, definido pela autora como “sociedades que se fixam de modo mais ou menos provisórios no espaço” (RODRIGUEZ-ALCALÁ, 2003, p. 83). Pensando em termos amplos, poucos são os grupos que, na nossa contemporaneidade, não sucumbem ao sedentarismo e até mesmo à imobilidade dos grandes centros urbanos<sup>35</sup>. Tema este que não diz respeito apenas aos sentidos aqui trabalhados, mas também postos na organização das gestões públicas que atuam (ou não), a fim de melhorias na mobilidade para todos, na contramão de uma lógica de urbanismo para a circulação de carros.

Como vimos brevemente, por intermédio de textos jurídicos, as políticas públicas contemplam os sujeitos, contudo, diferenciando que “agir por leis e decretos no Aparelho (repressivo) do Estado é outra coisa que agir através da ideologia dominante nos Aparelhos Ideológicos de Estado” (ALTHUSSER, 1985 [1969], p.71). É através dos primeiros que o Estado atua com *língua de madeira* (GADET; PÊCHEUX, 2004 [1981]), assim como assujeita atribuindo direitos e deveres aos cidadãos. Indursky (2002) ainda propõe que tais pontos sejam pensados discursivamente, em dissonância com o que seria apenas o jurídico. Jurídico, para ela, estaria mais na ordem da construção discursiva que apresenta o lugar de interpretação e análise de legislações. Somente dessa forma é que se mobilizam sentidos advindos do interdiscurso, da nossa história com e na língua. Se antes nos tocava pensar o discursivo como um lugar de territorialização de resistências dentro de uma ciência linguística, agora, cabe-nos ir para outra dimensão da noção de lugar que toma mais diretamente a noção de espaço. Questões que, na terceira parte do nosso trabalho, serão retomadas, partindo de uma visualização fílmica.

---

<sup>35</sup> No norte da Mongólia existem, ainda hoje, pastores nômades que vivem entre os rebanhos de renas e a memória de seus antepassados. (fonte <http://nomadesdigitais.com/>)

## PARTE II

### A MATERIALIDADE FÍLMICA

#### 2 LUZ, CÂMERA, AÇÃO!/AÇÃO, LUZ E CÂMERA!<sup>36</sup>

Ação, luz e câmera! É dada a largada para pensarmos um cinema que se faz na necessidade de visualização do sujeito em tela (e todos não são assim?). Com o avanço das tecnologias e a facilidade de obter formas de captação de imagens, alguns sentidos no campo não só do cinema, mas também da fotografia acabam sendo desestabilizados. Roland Barthes, que em *A câmara clara* (2015 [1980]) relata que não se considerava fotógrafo, nem ao menos amador, certamente não imaginava que em nossos tempos haveria um espaço ocupado entre ser fotógrafo e ser fotógrafo amador: os fazedores de *selfies*, que possuem apenas a sua câmera de celular. Seríamos todos fotógrafos, independente de sermos amadores ou profissionais? O limite da profissão impõe-se determinando isso? Indo para o campo do cinema, pensamos, também: todos nós podemos realizar curtas e/ou longas metragens; no entanto, não sendo cineastas, a nomeação que se mantém para o “fotógrafo da vez”, de *selfies* e fotos do nosso dia a dia, não se aplica para pensarmos a função de realizadores de audiovisuais. E, se podemos registrar, sem pretensões, aquilo que não temos direitos em lugares impróprios, somos o que, então? A relação sala escura/pipoca/espectador, nesse caso, existe ou é deslocada para outros espaços de visualização e interação? Para quem são essas imagens (em movimento)? Somente essas indagações já dariam páginas e páginas percorridas sobre a diferença entre fazer audiovisuais e fazer cinema – uma vez que o cinema é uma representação da técnica audiovisual, mas não só –, assim como sobre a revolução da *internet* como suporte de arquivos experimentais, como nuvem<sup>37</sup> para um tipo de conhecimento que possui uma memória um tanto quando movediça e escorregadia. Há o que é feito para lá circular; há também arquivos remasterizados, com novas condições de circulação. Ora estão na rede, ora não mais, entre o gesto de imposição dos direitos autorais de alguns e o simples

<sup>36</sup> A frase “luz, câmera, ação!” é supostamente de autoria do americano David Wark Griffith (1875-1948). Um dos pioneiros de Hollywood, o cineasta consagrou-se com o filme *O nascimento de uma nação* (1915).

<sup>37</sup> Fazemos referência ao armazenamento de dados para a Tecnologia da Informação (TI).

remover de outros que já não julgam o seu conteúdo relevante para o outro internauta. Fatos e percursos de sentidos que fazem do “guardar” do e no digital construção de uma memória metálica, que, para Dias, na Enciclopédia Discursiva da Cidade (ENDICI), se dá no nível da circulação e da quantidade de dados acumulados na memória dos computadores, das máquinas em geral, assim como das mídias que trabalham por meio da repetição e reprodução.

Voltamos ao título de nosso capítulo para mais um questionamento. O cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, criador de diversos trabalhos reconhecidos, como *Boca de Lixo* (2001) e *Edifício Master* (2002), – produções do enredo que recriam o cotidiano habitacional de pessoas segregadas em nossa sociedade –, em uma palestra destinada a acadêmicos de Curso de História da PUC-SP (COUTINHO, 1997), definiu o seu trabalho de produção fílmica como algo que rouba a imagem alheia para depois mostrá-la, através de outras imagens, como espécie de produto final ou inacabado. Ao falar do seu processo de criação de gêneros documentários, estando imerso em uma imperfeição à qual toda a filmagem está fadada, o cineasta relata o compromisso que tem com o sujeito foco de sua gravação, o qual se converte em personagem e, futuramente, em espectador, processo que implica a apropriação e a filmagem, ou ainda, um fluxo de sentidos entre quem produz, quem está em cena e quem observa o realizado. No entanto, o que nos pega em cheio na fala de Coutinho é a afirmação: “uma câmera na mão, um instrumento de poder” (COUTINHO, 1997, p. 168). A certeza, baseada na prática fílmica, coloca-nos diante de uma relação de força, imposta por um instrumento de poder, por um ponto de vista que possibilita a criação, entre política e estética, mas também se relaciona, através da questão ética, com a problemática da manipulação de imagens.

Seria o filme produzido nessas condições uma forma de contar a própria história (a história dos vencidos)? De ser agente social histórico? Poder de quem? Diríamos que, para o coletivo *A beleza da margem, à margem da beleza*, produtor de um dos filmes que compõem o corpus desta pesquisa, filmar significa empoderamento. No entanto, é necessário ir além desse óbvio, motivo do título desta segunda parte de nosso trabalho. Com ação, luz e câmera!, a lógica inverte-se, e a filmagem coloca-se como mais um fator (segundo) que contribui para a construção do coletivo em questão como instância organizativa, formativa, colaborativa e mobilizadora da instância civil da nossa formação social. Com isso,

trazemos o nosso posicionamento de que o empreendimento da técnica posta na câmera enquanto instrumento é pensado como posterior ao gesto do estético e da memória em funcionamento. Estamos, antes de qualquer coisa, lidando com algo que gera a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009 [2000]) e que está nos limites do “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009 [2000], p. 16), sendo, antes de mais nada, uma relação do político que tem uma dimensão estética.

Concordamos com Rancière (2009 [2000]), ao tomar o cinema como arte mecânica que pretende à visibilidade das massas e dos indivíduos anônimos. Todavia, para que tais artes mecânicas sejam vistas como artes, fato que coloca a historicidade em funcionamento, recuperamos os regimes de arte na história e a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009 [2000]) instalada, inicialmente, com a pintura e a literatura, e posteriormente, com a fotografia e o cinema. O autor (idem, compreende a forma de desenvolvimento do processo de criação artística no ocidente a partir de três regimes: o ético, o poético e o estético. Sendo o primeiro uma relação da arte à imagem, problemática no sentido de que reduz a arte à imagem; o segundo, fundamentado na problemática em torno da *mímesis* aristotélica, e o último, dado como estético, advém da modernidade, criando um regime de valoração, de gêneros e de gostos que podem ser “estes ou aqueles”, assim como reivindica a autonomia e, na forma de corte, acaba negando a própria historicidade da arte.

Ficção e estética se relacionam diretamente, e, de fato, o regime estético nos faz lidar com uma memória heterogênea das artes, uma vez que está atrelada à *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009 [2000]), ela não está separada de forma autônoma da forma da vida, nem é uma mera representação desta. Não se trata da estetização da política e, sim, de que a política tem uma parte essencialmente estética, proposta na sua divisão. Fato que nos afasta, por exemplo, da leitura que Walter Benjamin faz da técnica, uma forma de visualização do anonimato e das massas.

A sétima arte é atormentada por um regime estético e pelo fantasma do rompimento com as artes anteriores à sua criação, mais especificamente, à fotografia, que é anunciado a partir de uma utopia do ver: dizia Jean Epstein, em *Bonjour Cinema* (1921), que o cinema “grava coisas que o olho humano não

percebe”. Assim, ele critica o encadeamento das histórias pela lógica aristotélica de um cinema a serviço da ordem representativa da literatura, fazendo referência a um cinema que nunca existiu. Na época de Epstein, levanta-se uma bandeira da modernidade, reivindicando autonomia e um corte que nega a própria historicidade da arte. Caímos, então, em um “sonho estético, científico e político de um mundo novo, onde todos os pesos materiais e históricos seriam dissolvidos no reino da energia luminosa” (RANCIÈRE, 2013 [2001], p.9). O sonho utópico subestimou o funcionamento do próprio cinema, não compreendendo que, com os objetos câmera (prolongamento da ação do homem) e tela de projeção (mediação de sentidos), instaura-se mais uma relação de poder, que joga com a maneira de produção artística, portanto, de sentidos sobre o mundo e o sujeito.

De certo, o cinema sempre foi uma fábula contrariada da realidade. Antes mesmo de seu surgimento, já era anunciado o seu fracasso. Os irmãos Lumiere, os quais são dignos de um dos títulos de inventores do cinema, equivocados com suas previsões quanto à eficácia do “cinematógrafo”, mal sabiam que, em dezembro de 1895, em Paris, pela primeira vez, um trem em cena, em uma tela de projeção, em preto e branco, sem os ruídos produzidos pelas rodas nos trilhos, seria capaz de tomar a atenção do público na época. O que de fato seduziu os parisienses deste fim de século, não foi o trem, e, sim, as luzes em movimento, “o sonho do movimento, da reprodução da vida” (BERNARDET, 1985, p. 126).

Há, por trás da imagem e(m) movimento, um espectro de ilusão de verdade que paira em toda e qualquer narratividade fílmica. A partir de nossa leitura discursiva, encaminhando-nos para uma questão de efeitos de sentido. Seriam resquícios de uma tentativa de rompimento com o regime poético, em que a representação está fundamentada na problemática em torno da *mimesis* aristotélica? A imagem e(m) movimento contrariaria qualquer regime de representatividade? Para Epstein, talvez. De nossa parte, acreditamos que o regime poético pauta-se menos numa noção de semelhança e imitação, referindo-se, assim, a um “vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (RANCIÈRE, 2014 [2001], p. 31), o que, de fato, o cinema hollywoodiano soube reproduzir.

Além da utopia da criação do cinema, do sonho do movimento, e de sua capacidade de se colocar como uma arte do regime estético, ilusoriamente tentando se contrapor a outros regimes de arte da história, o que está em suspenso na falsa

ideia de maior realidade, é a de nos colocar dentro das tramas. O que o cinema soube foi construir possibilidades com os cortes, os closes de cena, com as montagens, com o *phantom ride*<sup>38</sup>, com o corte do cinema falado: invenções do próprio cinema que o distinguiu de outras artes, fazendo com que o público em geral concordasse com a utopia posta nas ações, nas luzes filmadas por uma câmera, no movimento.

Com vistas a reproduzir reflexos da realidade, o cinema foi visto ao longo de sua existência como algo que está entre ficção e a não-ficção, uma problemática que toca os documentários em geral. Em especial, os gêneros tidos como documentários são tratados por nós como efeito de sentido do político em funcionamento nas artes. Ou, ainda, efeitos produzidos pelo funcionamento de uma dada ficcionalidade, uma vez que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2014 [2000], p. 58). Entre outras palavras, trata-se de encararmos o ponto de encontro da literatura e da história com o cinema.

Ainda diríamos que é pela inexistência da literalidade em qualquer produção de sentidos que essa reflexão se estabelece, além da tomada de posição do sujeito que constrói, de um determinado ponto de vista, de formações discursivas específicas. A realidade de nosso dia a dia precisa de uma narratividade para que, de uma maneira específica, se possa contar histórias e se consiga dar sentidos a pessoas anônimas do cotidiano. Ou seja, seria uma possibilidade de criação da história dos vencidos, quando as técnicas encontram o estético fundante da política.

Afirmamos, com Orlandi (2001), que há, na produção dos sentidos, uma série de *constituição, formulação e circulação*. A partir desses três momentos de produção de sentidos, afirmamos que, no cinema, a constituição se dá no nível do sujeito em relação com o mundo, ou seja, em um nível interdiscursivo em que o político entra em funcionamento, seja apagando, seja lembrando; a formulação, no processo de apropriação dos instrumentos de poder (câmera e tela de projeção), a qual se dá na noção de forma material, condicionada por condições de produção específicas. Por último, é na fase de circulação que a imagem e o áudio em movimento atingem a função-espectador, que está relacionada à circulação no eletrônico, nos cinemas populares de rua, nas salas de cinema que, em geral, estão alocadas em templos do

---

<sup>38</sup> Expressão atribuída ao movimento de câmera fantasmagórico, de criação do fotógrafo inglês George Albert Smith (1864 – 1959). Em *A Kiss in the Tunnel* (1899), ele filmou um trem saindo de um túnel com a câmera na frente do trem.

consumo nomeados *Shoppings Centers*, compreendendo, assim, a função política de constituição, formulação e circulação dos sentidos no e do cinema.

Entendemos que a noção de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009 [2000]) relaciona-se com a forma como tomamos a produção dos sentidos em Análise de Discurso. Enquanto divisor de sentidos, tal noção faz com que o político entre em funcionamento por meio de uma subjetividade da política. Tal noção ainda trabalha “um comum partilhado e partes exclusivas”, em que o desentendimento do político relaciona-se com tal noção por ser a base para o funcionamento da partilha. Assim como o político na linguagem, o estético é tomado com divisão e representa a ligação do cultural com o ideológico. Sobre isso, Rancière (2009 [2000]) afirma que as partes do comum estão diretamente relacionadas com a função daquilo que os sujeitos fazem na comunidade, assim como com o tempo e o espaço em que essa atividade é exercida.

Podemos, ainda, propor um diálogo com a produção dos sentidos. Para tanto, consideramos viável propor a materialidade discursiva significativa como um espaço de partilha, no qual o dissenso trabalha nas contradições, nas formas materiais verbais e não-verbais, ou, ainda, no visível e no não visível das relações interdiscursivas.

No viés de constituição e formulação dos sentidos, interessa-nos pensar o processo de criação de cenas e de produção de recortes e montagens de um material, e, como fatos que jogam com a ficcionalidade, refletir sobre o lugar ocupado por ela. Há, nesses processos, a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009 [2000]), uma vez que os sentidos estão em jogo, em desentendimento, em disputa. Voltamos ao filme *Maluco de Estrada II (cultura de BR)*, um dos filmes que compõe nosso corpus: nele há um financiamento por meio de uma campanha colaborativa que proporcionou cinco anos de gravação, chegando a 320 horas gravadas em dezenove (19) estados brasileiros. O que desse Brasil gravado em trezentas e vinte (320) horas se produziu e se recortou, produz efeitos sobre de um estético que determina o que deve ou não estar diante de uma tela. Esses procedimentos, por sua vez, podem ser guiados por uma ilusória intenção do produtor de construir a totalidade, não passando de um gesto de leitura de arquivo, uma maneira estética de *partilha do sensível* e de construir uma sociedade segregada, à margem, focando no que a sociedade julga ser feio e que deva estar fora do olhar atento de lentes ópticas. Nas filmagens, têm-se a ilusão da exaustão; quando se produz o filme,

temos o que de mais “importante” foi filmado aos olhos de quem o recorta. Nesse sentido, a montagem, em nossa perspectiva, é vista como um instrumento de poder, dado pelo assujeitamento ideológico do sujeito produtor, assim como, a partir dela, uma obra pode ou não tocar mais fortemente o artístico, além de nos colocar diante de uma questão de ética fílmica e de manipulação das cenas que, muitas vezes, funcionam com tentativa de contenção de dizeres.

A noção de montagem também chega à nossa dissertação com sua importância na forma de encadeamento analítico. Procedemos de maneira que recortes discursivos sejam montagens, ou, ainda, um agrupamento que delimita nosso interesse e nossas perguntas frente aos recortes. Agrupar em espécie de montagem cria uma narrativa para a dissertação, uma identidade dada por gestos ideológicos de interpretação que não queremos nem podemos apagar.

Dentro da questão montagem está a imagem, mas como tomar a imagem na produção fílmica? A veracidade contínua do (utópico) movimento nos faz dissimular uma questão de imagem, em detrimento da luz e do movimento de sons, ruídos, ou, ainda, o movimento pelo movimento. No entanto, com um olhar materialista sobre nosso objeto de pesquisa, afirmamos que a imagem cinematográfica se desdobra em fotogramas, sendo eles o que devemos analisar. O fotograma definido como “cada impressão ou quadro de um filme cinematográfico” (AULETE DIGITAL), e comportando ser nosso objeto a ser analisado, é captado através da tela do computador por meio da tecla *print screen*. Sendo assim, fotograma, na prática discursiva, é recorte; é parte, juntamente com a transcrição de áudio, daquilo que se deve focar. É pelo gesto metonímico de montagem em fotogramas que construímos o contato com a forma material do filme, sem estarmos iludidos com a falsa totalidade fílmica; bastam-nos olhares sobre fotogramas de sujeitos e de espaços, num encadeamento que só nossa busca teórica e analítica pode construir.

Por fim, apontamos duas problemáticas de circulação de sentidos na materialidade fílmica em que a Análise de Discurso deve atuar: a classificação em gêneros – aqui nos ocuparemos do gênero documentário -, que constrói efeito de evidências frente ao que se vai assistir, e a noção de funcionamento da memória discursiva, que descortina os sentidos postos na evidência de origem do dizer e do ver. É sobre isso que nos deteremos nos dois próximos pontos.



## 2.1 O DOCUMENTÁRIO DE (AUTO)VISUALIZAÇÃO DE LUTAS SOCIAIS

O estranhamento produzido pelo barrado (tachado do corretor do *Word*) no título deve-se aos sentidos que iremos trabalhar na classificação dada a um dos filmes que pretendemos analisar. Buscamos caminhos que se proponham a questionar a classificação dada como documentário, para, assim compreender os sentidos impostos nesse processo de circulação. Construindo um título que joga com um lugar de ausência presente, a noção dada ao gênero documentário traz à cena uma imposição do nomear em torno da sétima arte, uma vez que o mercado e o capital trabalham na manutenção das classificações. Há, dessa forma, um filme para cada tipo de humor, ou para certo período do dia<sup>39</sup>. Nesse mundo de classificações, os tidos como documentários sobrevivem como um gênero em que o efeito de ficcionalidade, por vezes, é esquecido pelo espectador, que o classifica como uma realidade sobre algo. Ao contrário de Sales (2005, p. 59), ao questionar-se “o que é um documentário?”, deslocamos a pergunta para: como funciona tal classificação como efeito de espelhamento de realidade, de transparência de sentidos?

Como já apontamos, é a partir do filme *Malucos de estrada II: cultura de BR*, classificado como documentário independente, produzido pelo coletivo de artesãos chamado *A margem da beleza, à beleza da margem* que nos questionamos, que construímos nosso gesto de leitura. Fato é que o filme em questão não tem um fim comercial e, sim, como já afirmamos, funciona como possibilidade de instrumento de luta por espaço de não segregação em nossa sociedade. O que aponto para o que já poderíamos supor: há uma questão classificatória de mercado, mas também há funcionamento da história que joga com os sentidos do que se diz do gênero na história. O radical *documento* + a derivação sufixal *-ário* referem-se, conforme o dicionário, “Ref. a documento; que tem valor de documento” (AULETE DIGITAL). Sendo assim, questionamo-nos: o que significa o filme ter um valor documental? Sendo qualquer filme um arquivo audiovisual, não seriam todos documentos?

Nessa perspectiva, resgatamos um passado não tão distante da consolidação do documentário como nomeação para um gênero. Penafria (1999), ao fazer uma

---

<sup>39</sup> Estamos fazendo referência à classificação “comédias para o fim de noite”, do *Netflix*, nome dado à empresa americana bastante conhecida no Brasil. Arriscaríamos dizer que, em matéria de *sites* de visualização de filmes *online*, o *Netflix* é o preferido do público brasileiro: uma espécie de locadora e produtora *mainstream*, na qual as séries americanas fazem mais sucesso.

busca historiográfica, traz nomes como Flaherty (1884-1954), Dziga Vertov (1895 – 1954) e, ao final, John Grierson (1898 – 1978), como fundadores do gênero. Tais nomes, entre a União Soviética e a Inglaterra, percorrendo diferenças abismais, servem para enfatizar a velha e polêmica problemática da dicotomização realidade e produção fílmica. Afirma Penafria (1999) que, até os anos 30 do século passado, não se tinha uma definição ou uma tentativa de nomeação para o gênero, foi apenas com a influência de Grierson e sua escola britânica que o gênero foi nomeado como tal e assumiu uma postura de afirmação frente a outras formas de fazer cinema na época. Grierson afirmou-se na posição de documentarista realizando filmagens *in loco*, com a voz *in off* e que privilegiavam o foco em problemas sociais e econômicos dos anos 30, por meio de um “tratamento criativo da realidade”. Essa “fórmula pronta” seria uma forma de tornar o documentário um gênero de não-ficção, superior por excelência por estar afastado das mazelas romantizadas do cinema hollywoodiano, nosso atual cinema pipoca que, mais do que nunca, enfrenta a problemática do monopólio da aparência e da não reflexão esboçada por Debord (1994 [1967]), em *Sociedade do Espetáculo*.

É inegável a contribuição de Grierson para a história do cinema, assim como também é inaceitável que a busca por uma identidade de gênero seja perseguida ainda hoje como foi pelo cineasta. A relação com a realidade, ou, ainda, a busca pelo real da cena é vista por nós como uma produção de efeitos de sentido que estão em funcionamento no imaginário do senso comum. Promovendo um deslocamento no dito de Grierson, diríamos que, mais do que relacionar a produção de um documentário à busca por uma realidade, o que deve ser evidenciado é a sua condição de ser uma produção fílmica realizada por sujeito marcado por formações ideológicas, o qual ocupa, no momento das filmagens, a posição sujeito produtor fílmico/cineasta. Talvez o que aconteça é que, no documentário, em específico, o posicionamento ideológico de produção ganhe contornos mais bem marcados, fruto de um efeito de homogeneidade devido à estrutura de elaboração que, em geral, comporta um sujeito que o filma e também o realiza. Entendemos também que o documentário, assim como qualquer outra produção fílmica, implica o funcionamento do político tomado a partir da relação com o simbólico, inscrito em práticas e em relações de poder.

Perseguindo essa formulação, Rancière (2013 [2001]) pergunta-se acerca da noção de memória proposta e de como seria o documentário como tipo de ficção. É

neste sentido que este último não iria se contrapor aos filmes tidos como ficcionais, acarretando maior complexidade, já que, em geral, traz uma série de imagens heterogêneas. Conforme o autor, o documentário

sempre foi preso entre ambiguidades do “cinema-verdade”, as armadilhas dialéticas da montagem e o imperialismo da voz do mestre, voz geralmente em off, que duplica, com sua continuidade melódica, os encadeamentos de imagens heterogêneas, ou que pontua, passo a passo, o sentido que se deve ler em sua presença muda, ou em arabescos elegantes. (RANCIÈRE, 2013 [2001], p.168)

E, a partir disso, trabalhamos não com a ideia de gênero, propondo, então, que a memória e ficção se articulem, uma vez que a primeira também é vista pelo autor como uma ficção, sendo definida, portanto, como “a mobilização dos recursos da arte para construir um “sistema” de ações representadas, de forma agregada, de signos que se respondem” (RANCIÈRE, 2013 [2001], p.160). O autor considera, assim, que real e invenção ficcional não são passíveis de oposição, afirmando que o primeiro não é “um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido”. A única problemática está posta na ficcionalidade, que o documentário também trabalha: a memória inscrita na narratividade e os efeitos de realidade acabam por enganar o espectador.

Entendemos que qualquer leitura que se faça, perseguindo noções de real ou de verdadeiro, desembocam apenas em efeitos de totalidade, já que o real da língua e da história são inatingíveis e inenarráveis, até mesmo para a câmera mais atenta. Por mais que nos aproximemos de discursos do campo do cinema, diferenciamos-nos na maneira de compreender a própria materialidade da língua e da história, implicando, assim, na forma como trabalharemos o simbólico, na relação com a historicidade, a partir do funcionamento da materialidade significante (LAGAZZI, 2004) proposta na produção fílmica.

Beck (2013), ao retomar a noção primeira do discurso como efeito de sentido entre locutores, coloca-nos diante da condição discursiva do documentário, afirmando que “não apenas o que é entendido por discurso verbal é de ordem discursiva, mas também o imagético é compreendido como dotado de materialidade discursiva” (BECK, 2013, p. 106). Nesse processo, o filme tido como documentário representa um discurso, significando através de um gesto de leitura e de interpretação que implica a existência de personagens sujeitos, de focos fílmicos,

desencadeamento de ações nas cenas e também de conflitos. Além disso, consideramos que a presença de linguagens verbais e imagéticas não funcionam, segundo nossa perspectiva materialista, em relação de complementaridade, e, sim, na contradição<sup>40</sup>. Para tanto, tomamos o processo discursivo como um processo sujeito a falhas, havendo sempre o que escapa, tanto na relação verbal e não-verbal, como em relação à historicidade da cena filmada.

Com a materialidade fílmica sendo observada a partir da tomada de posições sujeito, compreendemos o cinema de autovisualização de lutas como desarticulador de dicotomias do dispositivo clássico (sala escura, silêncio, espectadores mudos) que apresenta heróis e vítimas (ou ainda mocinhos e vilões), visto que estabelece uma relação ideológica de defesa de interesses a partir de um ponto a ser construído. Também colocamos a importância das condições de produção fílmica que trazem à cena o sujeito produtor, os sujeitos filmados e os espectadores – não exatamente tão estanques nessas posições que lhe cabem aqui – propondo um processo de desconstrução de uma evidência primeira: a tela de projeção, uma potência de origem dos sentidos no filme. Não podemos deixar de levar em conta, de igual forma, que o dispositivo clássico é desconstruído também com o *webdocumentário*, que se multiplica e significa como outra forma de interação com o espectador.

## 2.2 JÁ-DITOS E JÁ-VISTOS A PARTIR DE UMA MEMÓRIA NÃO MEMORIOSA

O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986) oferece-nos um caminho instigante de pensar o funcionamento da memória fílmica: *Funes, el memorioso*, personagem de um conto<sup>41</sup> de título homônimo do autor, era um homem que não esquecia absolutamente nada, tendo a capacidade de gravar até mesmo a hora exata das coisas vividas por ele. Ireneo Funes, descrito no conto como um peão de uma cidadezinha do interior do Uruguai, possuía uma espécie de memória fantástica, funcionando com uma capacidade infinita de armazenamento. A narrativa

<sup>40</sup> Trazemos um exemplo acerca de como os sentidos no filme funcionam através da contradição: *Em defesa da família* (2015), classificado como documentário, é produzido por um casal homoafetivo que objetiva dar visibilidade para o caso de adoção. O documentário se baseia em gravações de parlamentares do congresso nacional que são contra o estatuto plural de família, o que quer dizer/pressupor a ideia de família tradicional de relação homem e mulher. As imagens em movimento, no entanto, são gravações do cotidiano da família em questão: gravações de uma família de duas mulheres e três crianças que demonstram relações de afeto durante um passeio.

<sup>41</sup> *Funes, el memorioso* (*Artificios*, 1944; *Ficciones*, 1944)

conta que, ao sofrer um acidente que o deixa paralítico, o personagem chega à conclusão de que o ocorrido pouco importava e culminava, inclusive, com o aumento de sua capacidade de lembrar mais e mais das coisas e dos fatos. Ele sabia lembrar tudo, um caso de estudo para a ciência. Não obstante, as palavras do narrador que lhe conheceu não se enganam: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”<sup>42</sup> (BORGES, 1944). E justamente por não ser uma máquina, que Funes foi confrontado pela lei natural dos vivos: a morte veio assombrá-lo antes mesmo de completar 20 anos; a supermemória, frente a uma congestão pulmonar, nada pôde.

Do personagem de Borges (1944) ao funcionamento de uma máquina, podemos supor semelhanças dadas em relação ao fato de que ambos se constituem de memória. Diríamos, ainda, que seria uma *memória metálica*, a qual Orlandi (2010) define como a memória da saturação, não constituída de historicidade e, sim, de qualidade. No entanto, “o mito, justamente, desta forma de memória é o “quanto mais, melhor”, o que é discutível do ponto de vista do que chamamos memória discursiva, a constituída pelo esquecimento.” (ORLANDI, 2010, p. 9). “Quanto mais melhor”, no caso do personagem citado, realmente, foi um problema. E dessa forma, funcionando de maneira mnemônica, a memória fantástica de Funes teria semelhanças com a memória metálica das máquinas.

Em Análise de Discurso, a exterioridade constitutiva do sujeito é teorizada não apenas pelas condições de produção, mas pela memória discursiva e pelo interdiscurso. O que chamamos de memória fílmica, não memoriosa, determinada não por questões de arquivo, tão pouco de *memória metálica*, faz-nos “andar por caminhos muito tortuosos e por feridas ainda não cicatrizadas”, fazendo alusão à palavras de Scherer (2013, p. 247), ao se referir ao funcionamento da linguagem e da memória discursiva. Diríamos, ainda, que interdiscurso e memória discursiva instauram uma pedra no meio do caminho na Análise de Discurso. São noções que geram dissenso dentro da própria teoria, prova viva de que a teoria não está “pronta” para o analista.

A memória discursiva e o interdiscurso se distinguem, primeiramente, por uma tomada de posição do sujeito. A memória, afastada de um olhar psicologista de memória pessoal e empírica, é entendida por nós como um emaranhado de

---

<sup>42</sup> “Suspeito, porém, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer as diferenças, é generalizar, abstrair”: tradução nossa.

“sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 2010 [1983], p. 50), determinação que a faz engendrar-se numa estreita relação como o sujeito que (re) produz certos sentidos, a partir de seu lugar social, político. Ou seja, tratamos de uma “questão da memória como estruturação da materialidade discursiva” (idem, p. 52). A produção fílmica mexe, então, com uma memória social inscrita em práticas que jogam com a contradição estabelecida entre o áudio e o visual, entre o verbal (das legendas e das inscrições em fotogramas) e o não-verbal, entre o que se recorta para análise, fotograma e a transcrição.

Já o interdiscurso “designa o espaço discursivo e ideológico no qual se desdobram as formações discursivas em função de relações de dominação, subordinação, contradição” (MALDIDIER, 2003 [1990], p. 51). Portanto, ele é construtor de possibilidades do dizer e do ver, que vem através de uma retomada do inconsciente, fazendo com que o sujeito tome palavras já ditas em outro momento, o que, de certa forma, fragiliza a noção de liberdade da memória. Pensamos o interdiscurso como um funcionamento que mobiliza dizeres já ditos, independente de vontades particulares, sendo o eixo vertical, na ordem do já-dito (interdiscurso), relacionando-se com outro horizontal, na ordem das reformulações no discurso, atualizações de um mesmo dizer (intradiscurso). Esse paralelo de eixos possibilita o entendimento de que todo dizer está constituído por memória e atualidade, sempre marcado historicamente. O já-dito e o já-visto se articulam ao que é filmado.

Orlandi (2011), ao analisar as materialidades significantes do filme *São Carlos/68*, retoma questões importantes sobre a imagem recortada, (trans)formada em montagem pelo autor ao inscrever seu gesto interpretativo. Na sua análise, o funcionamento das imagens presentes em *São Carlos/ 68* é tomado “como parte do funcionamento da memória discursiva (e acentuamos discursiva) na relação com o acontecimento”. (ORLANDI, 2011, p. 57). A autora afirma que o gênero tido como documental, tomado como um discurso, “mexe na relação com o esquecimento. Produz um efeito de memória” (ORLANDI, 2011, p.55). A narratividade fílmica, não só aquelas classificadas como documentários, mexe com uma filiação de memória, produzindo efeitos de paráfrase e de polissemia, o que direciona o sujeito à realidade como representação imaginária (e necessária) da sua relação com o real histórico, no qual ele está inserido.

Jean-Jacques Courtine, como sabemos, é referência na Análise de Discurso, quando se trata de pensar o funcionamento da memória discursiva. O teórico abre precedentes para análise de discursos imagéticos a partir do conhecido texto “*O chapéu de Clementis. Observação sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político*”. Nesse texto, memória e esquecimento andam juntos, a partir do exemplo do chapéu que permanece na cabeça de Gottwald, como lugar “lacunar ou com falhas”, uma vez que o apagamento de Clémentis, na imagem fotográfica, deixa escapar o seu chapéu, que, por sua vez, é materialidade que passa a significar na história de forma distinta. Retomamos essa passagem, por entendermos, como ela, que a análise discursiva não é, nem pode ser na ordem do texto, e, sim, da textualização da imagem. E ainda, continuamos no caminho de compreender que há sempre um *já visto* (MEDEIROS, 2012) da imagem, que através da noção de memória discursiva e de repetibilidade da mídia, podemos investigar.

Também, como já vimos afirmando, o gênero tido como documentário constrói efeito de evidência de verdade. No entanto, o que supomos é ser ele pré-determinado pelo funcionamento do ficcional e da memória: a sua narratividade se inscreve na memória social, por vezes, por meio de fotografias, registros, entrevistas – um campo de formas materiais heterogêneas produzindo efeitos de realidade frente a outros filmes. A memória, contrariando a lógica memoriosa de Borges, precisa ser lacunar, esburacada. Numa questão fílmica, a narratividade, sendo uma memória, textualiza-se.

Na sequência, estabelecemos pontes do que construímos em relação à memória não *memoriosa* do cinema. Ao estabelecermos, aqui, uma memória no e do cinema, lembrando que a relação é feita com o *Maluco de Estrada II (Cultura de BR)*, a partir do que nele é negado, fazemos retornar já-vistos presentes no *Geração Bendita (1971)*: o efeito de evidência do sujeito origem do dizer e a instauração do que se diz primeiro filme hippie ou de maluco de estrada. Um filme puxando, através da memória do ver, outro filme. Filmes que se entrelaçam pela memória esburacada, assim como pelo interdiscurso que faz funcionar ditos que não querem retornar, mas estão presentes pela sua negação.

### PARTE III

## REDES, PEDRAS E PARADAS

*Acho que de tanto ver cinema aprendi a fazer desenhos verbais de imagens. Tipo assim: eu via tarde correndo atrás de um cachorro, ou, eu vi um prego que farfalha. (Manuel de Barros em entrevista à revista Palavra)*

### 3 LANÇANDO REDES

Retomamos questões sobre o sujeito segregado na luta de lugares, questão atravessada pela luta de classes, significando(-se) no mundo através da narrativa fílmica. Em nossa primeira parte, lançamos redes sobre um mar de possibilidades observáveis que condicionam a construção de um *corpus*; a par disso, foi proposto um caminho de trabalho com análise de imagens, a partir da Análise de Discurso. Agora, estando imersos em espaços híbridos do cinema e da Análise de Discurso, direcionamos nosso olhar sobre os dois filmes já anunciados. Por meio de um efeito, palavra [*imagem*] *puxa* palavra [*imagem*], *uma ideia traz outra*<sup>43</sup>, entrelaçando-os através de efeitos de memória postos no cinema e entre efeitos parafrásticos, metonímicos e o funcionamento interdiscursivo. Os filmes trazidos são marcados por condições de produção distintas, mas projetam olhares significantes sobre sujeitos em relação ao espaço público, evidenciando a forma material que é da ordem da repetibilidade histórica, num enlace em que se nomeia para resistir e para demarcar espaços ocupados.

No embate da/entre descrição e análise, primeiramente, damos entrada ao filme *Maluco de Estrada – parte II – Cultura de BR*, filme que, não cansamos de afirmar, é a parte primeira do nosso interesse de pesquisa. Com esse filme, observaremos a questão do sujeito filmado e a sua relação conflituosa no/com o espaço público. Posteriormente, num segundo gesto de descrição, interpretação e análise, buscamos o filme *Geração Bendita* (1971), o qual retoma uma memória interdiscursiva sobre o que se quer negar no primeiro filme citado.

Para adentrar nas redes significantes de análise, recordamos algumas questões propostas por Lagazzi, em *O Recorte significativo da memória* (2009, p.1),

<sup>43</sup> Referência a *Histórias sem Data: Primas de Sapucaia* (1884), de Machado de Assis.



quando a autora propõe uma reflexão frente ao objeto de análise da materialidade fílmica. Tais são as perguntas que nos conduzem à construção do dispositivo teórico analítico da Análise de Discurso:

Como estabelecer a(s) marca(s) significante(s) relevante(s) para o funcionamento discursivo em pauta? Teremos que buscá-las em cada uma das materialidades consideradas na análise? Por onde começar? Como relacioná-las na imbricação material?

Com o intuito de direcionar esses questionamentos para nossa análise, diríamos que há marcas de visualização de um sujeito que se contraidentifica com a ideologia dominante ao nomear-se, ou, ainda, produzindo a ilusão do novo, através do que se diz “primeiro filme *hippie*”, ou “primeiro filme sobre o maluco de BR”. Dessa forma, chama-nos atenção o fato de tanto o filme *Geração Bendita*, como o *Maluco de Estrada II (Cultura de BR)*, colocar uma evidência sobre o sujeito e sobre a filmagem. Para construir tal evidência, ocorre o funcionamento da negação. Em nossas análises, esses fatores que são compreendidos a partir dos efeitos parafrástico e metonímico, além dos efeitos da memória interdiscursiva, que retorna como uma *voz sem nome*, como definida por Courtine (1999). Assim, na necessidade de se dizer, os significantes deslizam.

Por último, buscamos alguns pontos de intersecção: o foco no sujeito (em percurso) no espaço público do conflito. A parada, portanto, é a problemática recortada pelo sujeito com a câmera que visa a apresentar cotidianos. E, de nossa parte, construímos recortes que funcionam por meio de montagens discursivas, como expusemos em nossa primeira parte.

### 3.1 UMA TRILOGIA ANUNCIADA AOS AVESSOS: *MALUCOS DE ESTRADA* – PARTE II – *CULTURA DE BR*

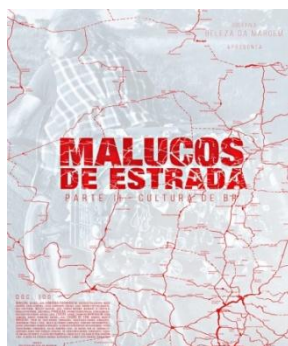


FIGURA 1 - cartaz do filme 1  
Fonte: *internet*.

Descrever a elaboração do filme em questão, de direção de Rafael Lage, no qual treze pessoas são mencionadas dentre os processos de filmagem, fotografia, montagem, produção e edição, coloca-nos diante de dois pontos constituintes das condições de produção, portanto, anteriores à circulação do filme: a formação do coletivo *À margem da Beleza, a beleza da margem* e a campanha de financiamento coletivo (*crowdfunding*), utilizada para o desenvolvimento das atividades do grupo então envolvido.

Definimos coletivo social não como um discurso de protagonismo - que constrói a ideia de atores (agentes) sociais – por entendermos que isso está na contramão da noção de ideologia para os estudos discursivos, uma vez que os integrantes de um coletivo são tomados por formas de subjetivação não totalmente conscientes, que os identifica com dizeres circulantes na esfera civil. A partir disso, perguntamo-nos sobre o funcionamento dos coletivos como uma possibilidade de reunir pessoas em torno de debates e discussões de interesse comum. Mas quais seriam esses interesses? Os coletivos, em geral, são definidos pelo senso comum como uma representação organizativa dos movimentos sociais, mas não necessariamente precisamos considerar que estejam articulados a um movimento social e ao funcionamento das esquerdas, já que essa noção de organização coletiva está mais no liame das tendências organizativas. Dessa forma, eles constroem movimentos na sociedade contemporânea, em que as ferramentas tecnológicas proporcionam o embate de ideias, assim como a organização das ações, de debates, de marchas, de trabalhos acadêmicos em parceria. A proposta do coletivo pressupõe a rede de pessoas e o embate de ideias, sejam elas conservadoras, liberais ou até mesmo anárquicas, provando que não é apenas a esquerda política que tem espaço nesses lugares de construção.

É nesse âmbito, entre a mobilidade nas redes e a mobilidade urbana, que surge “A beleza da margem, à margem da beleza”, coletivo criado em 2009, como forma de congregar discussões que afirmem o que o grupo chama de “linha de frente na resistência” frente aos problemas enfrentados pelos artistas de rua autodesignados “malucos de estrada”. A *fanpage* do grupo no *facebook*, somente no ano de 2015, alcançou *mais de 65 mil* curtidas, fato que denota a popularidade entre curiosos e pessoas que apoiaram os então anunciados pesquisa e registro da reconfiguração do movimento hippie no Brasil. Outro canal de acesso ao grupo é o site [www.belezadamargem.com](http://www.belezadamargem.com), utilizado para divulgação de matérias relacionadas

(SERÁ??/) ao grupo, assim como lugar de afirmação da identidade, a partir de textualidades que visam a definir os sujeitos “malucos de estrada”.

Entre as publicações do coletivo, em ambos os suportes, damos destaque aos audiovisuais produzidos em Belo Horizonte - MG, lugar onde o grupo surgiu. Os audiovisuais em questão referem-se a uma situação litigiosa ocorrida, em Belo Horizonte, desde o ano de 2008. Tratava-se de um embate entre a administração pública municipal e os artesãos de rua presentes na Praça Sete, no centro da capital mineira. Após inúmeros conflitos com a esfera administrativa municipal, o grupo se organizou realizando alguns vídeos, como “A criminalização do artista - Como se fabricam marginais em nosso país”; “Praça Sete Sitiada - Parte I” - “Quem é o ladrão?”; “Praça Sete Sitiada - Parte II - “O artista subjogado”<sup>44</sup>, que foram produzidos ao longo do ano de 2011.

Entendemos que a divulgação do material assim como as matérias relacionadas ao enfrentamento com a prefeitura de Belo Horizonte foram propulsoras de gestos de organização: pela necessidade de permanecer, houve a resistência e o embate com a instância administrativa municipal. Todas essas ocorrências, que deixam emergir sentidos de revolta e impunidade, reforçaram a divulgação do coletivo que, no ano de 2013, anunciou uma campanha colaborativa para a realização de longas-metragens. No âmbito jurídico, os vídeos citados foram enviados para o Ministério Público, com uma tramitação de processos até o ano de 2015, quando do arquivamento dos inquéritos, por uma alegação de “falta” de provas.

Voltamos, agora, ao segundo ponto que apontamos como condição de produção do filme: a organização do coletivo em suas ações – tanto no âmbito jurídico quanto de mobilização na e fora da *internet*, a partir do *site* e de sua rede social - fez com que a proposta do filme como um projeto participativo de arrecadação financeira ficasse mais viável. Ou seja, a organização do coletivo e a forma de articulação e elaboração fílmica estão totalmente imbricadas, uma vez que uma dá seguimento à outra. Mesmo que a forma de arrecadação estabelecida a

---

<sup>44</sup> Audiovisuais disponíveis em: <https://vimeo.com/27659191>; <https://www.youtube.com/watch?v=0D8VlaF7Ao>; <https://www.youtube.com/watch?v=tw2W3wr4Gm0>. Os links aqui apresentados estão de acordo com a ordem citada no texto.

partir do *crowdfunding*, no Brasil, seja dada, conforme Valiati e Tietzmann (2015)<sup>45</sup>, como incipiente e pouco rentável frente às leis de incentivo à cultura, o coletivo conseguiu alcançar a meta de produção estabelecida somente com tal iniciativa.

A campanha realizada pelo coletivo por meio do *site Catarse*, considerado maior *site* plataforma de *crowdfunding* no Brasil, foi a única forma de arrecadação e participação para a realização de um longa feito por pessoas que nunca tinham se arriscado no mundo do cinema. Com ela, alçou-se 2.072 colaboradores, de 26 estados do Brasil, num total de arrecadação de R\$ 65.625,00, ao longo de três anos. O valor foi destinado para a realização do filme, anunciado como uma trilogia independente, uma vez que, segundo Rafael Lage, diretor do filme, os tomos da trilogia estariam relacionados entre si, mas não formariam uma sequência. Em 2016, o grupo anunciou, em sua página no *facebook*, o encerramento das suas atividades, assim como o fim da campanha colaborativa. Por hora, um trabalho de fôlego colocado em suspenso.

De uma forma ou outra, a surpreendente participação do público internauta que contribuiu com a produção do filme instigou-nos a pensar sobre a problemática colocada na expectativa do espectador, assim como nos efeitos de participação de todos. Fatos esses que efetivam a organização do coletivo enquanto um grupo que já não representa apenas os ditos malucos de estrada, mas também aqueles que colaboraram financeiramente, aqueles que, de alguma forma, se identificam com a posição tomada, a de sujeito produtores.

Em um mundo em que as regras do jogo são ditadas por estúdios de Hollywood, os quais produzem para o consumo de massas, há sempre investidas milionárias em efeitos visuais munidos do esvaziamento do novo, colocando-se em processo parafrástico que antecipa o sucesso de bilheterias. Nesse encadeamento de ações, é naturalizado que o espectador não influencie nas escolhas, uma vez que jamais são consultados, como se houvesse um espectador ideal, o bom sujeito da sociedade do espetáculo. Com a participação por meio de ações colaborativas, o internauta, o futuro espectador, é colocado nas condições de colaborador de projetos, podendo ajudar no seu financiamento, ou, ainda, em alguns casos, até mesmo na troca de ideias, com o chamado *crowdsourcing*. Nesse projeto

---

<sup>45</sup> Conforme os autores, existe um padrão que mais lucra no setor *crowdfunding*, no Brasil: são os filmes produzidos por universitários e novatos no ramo audiovisual e pessoas com mais experiênciano ramo, que utilizam das ferramentas digitais como forma de recurso complementar.

participativo, há, sem dúvidas, um misto de incertezas e curiosidade pela narrativa, uma vez que o projeto pode fracassar. Mas, para essa ocorrência, também está prevista a devolução da verba para o contribuinte.

Dessa forma, entre a estrutura coletiva de formação de ideias e a colaboração financeira, o filme em questão começa a tomar formas desenhadas pelo uso das tecnologias, dado pelo financiamento e pela circulação irrestrita entre espaços deslocados da lógica da sala escura: são cines locais, mostras de cinema, cinedebates, ou, ainda, as sessões de cinema particular das casas de cada um, em que o próprio suporte da *internet* movimenta o retorno visual aos que colaboraram para o financiamento do filme.

Entrando na narrativa fílmica em específico, traços do que já vínhamos anunciando – através de nossa dupla entrada nas condições de produção da materialidade –, podem ser observados já nos primeiros segundos de rodagem, quando, na tela, aparece o seguinte anúncio, em caixa alta, como dispomos a seguir: “FILME LIVRE DE DIREITOS DE PROPRIEDADE”. Logo na sequência, novamente com a inscrição de letras brancas com um fundo negro, podemos ler: “QUANDO ACABAR, O MALUCO SOU EU’ – RAUL SEIXAS”, trecho que faz menção à música com mesmo título do trecho citado, de autoria de Raul Seixas.

Ao longo do filme, imagens, músicas e outras materialidades significantes são encadeadas pelo fio de entrevistas: as primeiras cenas apresentam pessoas falando sobre o que é um maluco, ou, como se tornaram um. Pergunta única que acaba por nortear realidades distintas, respostas e desdobramentos. A cidade (re)significa-se entre o vai e vem entre pessoas que falam sobre a sociedade e a sua possível exclusão dela, ou, então, no e por entre o encadeamento de imagens que apresentam pessoas ocupando espaços públicos, dormindo, comendo, ao provocar o equívoco inesperado pelo espectador que se depara com sentidos da ordem do privado no público. Em nenhum momento, os sujeitos que estão na rua colocam-se como moradores de rua, dizem(-se) de um lugar: de quem apenas transita por aquele espaço.

Em meio às entrevistas, alguns falam de relações com o sagrado, com a estrada, com o *mangueio* (com o trabalho), ou com a relação com a matéria prima e, conseqüentemente, com a natureza, através do discursivo e da coleta. Há a investidura na relação do que entendem por tribo – família – e sobre o uso de drogas criminalizadas, como a maconha, e de substâncias alucinógenas, como cogumelos.

São, entre relações e relações que se busca a exaustividade, a completude do que é o maluco e como ele significa(-se) no mundo a partir de um *discurso de*, portanto, de um discurso autorizado. A exaustividade visa a dar conta da heterogeneidade sempre fugidia. Um universo de sentidos que se significam como discurso de pessoas autorizadas a falar por elas, ao mesmo tempo em que falam por um grupo heterogêneo de pessoas que se ligam pela vida errante na estrada, por serem artistas de rua, ou por buscarem alternativas ao sistema capitalista.

Aos poucos, os lugares das cenas são apresentados, num movimento entre pontos importantes dos centros urbanos e propriedades legitimadas como rurais, entre o circular nas cidades e nos espaços naturais, entre cachoeiras e semáforos. Por tais caminhos, a tessitura fílmica vai se afirmando e sendo narrada, contada por sujeitos que possuem em comum o circular das estradas ou a prática trabalhista, esta, ilegal para o Estado. Curiosamente, os sentidos de ladrão e mendigo também são expostos, em um bloco de perguntas aos entrevistados sobre o que entendiam por micróbio<sup>46</sup>. Os limites são tênues e o autodesignar-se maluco oferece inúmeras possibilidades e refutas. Não foi priorizado pelos editores do vídeo nomear os artesãos entrevistados, em contraponto com o que ocorre com alguns lugares filmados, que, além de retratar, por meio do não-verbal, uma realidade local, também são prescritos com legendas os nomes para esses lugares ocupados pelos artesãos. São esses espaços que, em parte, em nossa análise, visamos a compreender.

Não há protagonistas no filme, todos são anônimos, sem descrição que identifique nomes ou lugar de “origem”, de nascimento. São sujeitos que falam de lugares heterogeneamente marcados. Há uma relação quase que naturalizada entre estar no mundo, produzir alguma técnica artesanal e ser maluco. Dentre esses tantos personagens anônimos, recortamos a visualização de um que se identificou pelo codinome Picapau. Importante também destacarmos que tomamos o falar de si não como forma de enunciação, mas como forma de compreender o sujeito falante em relação com o político na linguagem, pois é nessa relação que o falante é afetado pelo esquecimento ideológico e pela falsa tentativa de contenção do dizer.

Na contramão da exaustiva presença de tantos “malucos falando de si”, nosso recorte dá conta do maluco metonimicamente presente em Picapau: o maluco que

---

<sup>46</sup> A designação micróbio estaria no limite dos sentidos entre o artesão e o mendigo.

diz seu (codi)nome e aparece uma única em vez em todo o filme, sendo, aqui, significativo textualizado na montagem discursiva 1, arranjada com os fotogramas I, II e III e na transcrição I:

#### MONTAGEM DISCURSIVA I

arranjo feito com os fotogramas I, II, e III e a transcrição I



“Eu tinha uma situação diferente, então não foi situação que me fez virar um maluco. Então eu tive na cadeia um tempo, hmm, né. Eu assinei um B.O., mais um doze. Nunca fui ladrão, sempre na correia de vender uma droga, então lá dentro eu me senti diferente, então *eu comecei a fazer uma arte e a arte saiu pela rua*. Então hoje em dia eu tô na pista aí. É eu e meu irmão, eu sou o Picapau e o outro chama Gato Felix, gêmeos... Então, nós tamo na correria do mundão. Aí, única solução é que a sociedade veja nós com uma história, porque cada maluco tem uma ideia. Tem maluco que de mendigo virou maluco, que de favó virou maluco, que de ladrão virou maluco, da cadeira virou maluco, então a gente tem que ver uma história diferente. Muitos me enxergam, mas muitos não me enxergam. E quem... não sou contra ninguém. Família, nós somos uma família, mas pra ser uma família não tem *paz e amor* numa pedra, é muito difícil. Muitos malucos falam uma história que não tem nada a ver... Eu chego em qualquer pedra, colo em qualquer pedra, não tenho vacilo com ninguém. Meu irmão pode ter algum vacilo, que é parecido, mas pra mim tanto faz. Isso aqui não é ladrão, nós temos uma história daquele jeito. Então, eu trabalho com essa arte aí pelo mundão aí, rodo 17 capital, tenho 37 anos e sou maluco há 17 anos, véio. A malucada me conhece. Todos da BR, a maioria. Quem não me conhece já me viu. Não sei, não vou falar o nome de ninguém, porque não gravo. Fumo muita massa então...”

A montagem discursiva I apresenta, a partir de um encadeamento de gestos, um homem negro, ex-presidiário, autodesignado maluco, e cenas produzidas em movimento. Picapau, sujeito subjetivado nas suas diferenças, trabalha metonimicamente a transformação, a partir do encadeamento dos fatos, do sujeito que “vira” maluco, como também a arte que é colocada em deslizamento a partir da possibilidade de criação do sujeito que é interpelado por tal prática. Mas, ao mesmo tempo, maluco trabalha na tentativa de apagamento de outras diferenças sociais. A segregação parece estar posta no ser maluco e na problemática imposta na “arte sai(r) pela rua”.

O foco no sujeito, que fala de si e, dessa forma, resiste, é parte da repetibilidade fílmica. É no falar de si que se entra em contato com o outro, assim como se constrói a resistência ao que se quer negar. Com esses sujeitos autodesignados “malucos de estrada” e identificados com a produção fílmica,

colocamos duas questões relativas ao funcionamento dos sentidos: os sujeitos em cena significam por serem viajantes que vivem da subsistência dada a partir da manufatura que a prática artesanal proporciona ou por serem artesãos que viajam como nômades? Há sentidos, tanto na primeira colocação, como na segunda. Há o heterogêneo que não se consegue definir. Há a própria montagem fílmica que encaminha as imagens para o conflito com a fiscalização municipal. O nome não empobrece a imagem<sup>47</sup>, mas, sim, faz com que ambos entrem em disputa de sentidos. O que pesa mais, imagem ou palavras? Pode perguntar o espectador. No entanto, afirmamos que, na inscrição simbólica do verbal e do não-verbal, só há contradições e efeitos de determinação e de sentidos significantes em disputa.

Tanto a primeira hipótese de questão apontada para os sujeitos significantes, quanto a segunda, levam em conta a prática do artesanato como uma prática secular que, aos moldes de nosso sistema capitalista liberal, deve ser pensada como mercadoria (com prazo de validade) para o consumo em massa. Em geral, tal prática é representada por grupo de trabalhadores, empregados ou não, que, em geral, são donos da matéria prima, como também detentores dos meios de produção, para, assim, dar conta da rapidez da produção capitalista industrial. No Brasil, o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) constitui-se com uma voz autorizada do Estado quando se fala em programa de incentivo ao artesão. Com o PAB, temos a vinculação da expedição da Carteira Nacional do Artesão, além de tentativas de suprir as demandas da classe trabalhadora, como podemos notar na descrição feita no *site* do Programa:

O PAB foi instituído com a finalidade de coordenar e desenvolver atividades que visam valorizar o artesão brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem como, desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal, no entendimento de que artesanato é empreendedorismo.

O discurso do empreendedorismo presente no PAB entra em disputa com o discurso da subsistência presente no discurso do sujeito que é artesão, mas artesão de uma “arte que sai pela rua”. Assim, a formulação artesão de rua, a partir da locução adjetiva que funciona como adjunto adnominal (*de rua*), além de

---

<sup>47</sup> Referência a Manoel de Barros, que, em *O Livro das Ignorâncias* escreve os seguintes versos que nos possibilitam a reflexão sobre os nomes e as coisas imagéticas: *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.*



representar, por si só, uma marginalização, é representada por sentidos de ocupação do espaço público que se relacionam com a ocupação para vender, mas também para dormir, o que faz com que os sentidos de artesão deslizem, fazendo da prática artesanal dos que são de rua ser marcada pela ilegalidade. De rua também são provenientes os sentidos de “família”, como podemos observar na fala de Picapau:

**Família**, nós somos uma família, mas pra ser uma família não tem **paz e amor** numa **pedra**, é muito difícil.

A família não idealizada, para se afirmar, recupera o pré-construído *paz e amor*, tão recorrente na memória *hippie*. O significante *hippie*, ausente por sua presença, corrobora com a não idealização do espaço urbano metonimicamente determinado na pedra? Esses sentidos não se contrapõem apenas no recorte acima, uma vez que os sentidos dados ao que se pode nomear *hippie* sempre retornam através de ditos, ou pelo olhar do outro, que antecipa o que somos e como somos, através de formações imaginárias. Portanto, o significante *hippie* não retorna (conscientemente) quando o sujeito quer se definir, como podemos ver em:

eu trabalho com essa arte aí pelo mundão, rodo 17 capital,  
tenho 37 anos e sou maluco há 17 anos

O número cabalístico que gira em torno do sete (7) pode ser tomado como efeito do ficcional na materialidade fílmica. Dessa forma, o substantivo (*maluco*) funciona também pela irregularidade, pelo que vaga por entre cidades, pelos sentidos que invertem a lógica de assentamento, gerando descentramento e um não pertencimento a lugar algum. São malucos por não se assentarem aos aglomerados? Tomar a cidade como passagem, *por entre* caminhos de um trabalho itinerante: é isso que faz com que se torne “maluco”; ou, ainda, trabalhar com a “arte no mundão” funciona como passagem para tornar-se maluco. Ele não está em viagem, e, sim, numa rota de vida sem roteiros, na qual a subsistência impõe a prática trabalhista.

Concordamos com Dias (2015) na definição da figura do nômade na história como bastante controversa e até mesmo mal compreendida. A partir de uma perspectiva historiográfica, lembramos que o nomadismo, tomado como um movimento na pré-história, deriva para o sedentarismo quando forma comunidades fixas que, grosso modo, podemos dizer que deram início a uma primeira ideia de cidade. Os nômades caçadores e coletores paleolíticos, nômades neolíticos, nômades plantadores, todos eles incutiram, ao longo da história, uma relação bastante intrínseca entre a movência no espaço e a criação de instrumentos para suas sobrevivências. Passado o tempo em que a economia era gerada a partir dessa lógica de vida, o assentamento torna-se a alternativa de padrão de vida.

É certo que entre nômade, errante e andarilho muitos sentidos estão em jogo, confundindo-nos. Diríamos mais: que tais sentidos dependem das condições de produção discursivas em que estão funcionando, o que inclui pensar acerca do momento sócio-histórico. Nessa esteira, cabe falar em nomadismo contemporâneo e em nomadismo digital, cada qual com suas particularidades, impostas pelo movimento das cidades contemporâneas. Dias (2015) afirma que o nomadismo digital é construído a partir de uma noção de mobilidade, que coloca que os sentidos em fuga. Tais sentidos, por sua vez, trabalham para definir percursos: relação de mobilidade nas redes, ou, ainda, um “entre-nós”, sem precisar locomover-se geograficamente.

Tomamos o sujeito *maluco de estrada* como o seminômade que é marcado pelos *por entre(s)* do (semi)nomadismo geográfico, que trabalham na possibilidade desse sujeito ser outro, nos meandros da utopia e do desejo. No deslize de sentidos proposto a partir do nomadismo das sociedades pré-históricas, pensemos a errância de um sujeito que vive em uma sociedade sedentária como a nossa, resistindo ao sedentarismo ao encontrar maneiras de sobrevivência alternativas.

Primeiramente, há sentidos em relação com a prática exercida; posteriormente, há também sentidos acerca da mobilidade, assim como há a evidência do designar maluco. Assim, resistir torna-se o processo como um todo que, antes da ocupação da rua, já significa através da estrada. O contrário também é considerável, não havendo uma direção, nesse caso, para a contenção dos sentidos. O significante maluco, não por uma mera substituição, mas por ilusão de complementaridade do que se considera artesão, é o produto da resistência. O maluco não é de rua, ele é da estrada, e, mais do que isso, de estradas brasileiras,

BRs, marcando uma questão de espaço físico e simbólico de pertencimento. Entrar por *entre* Brasil/Brasis.

Observamos, também, que, durante o filme, há um gesto de nomeação no urbano, na parada do sujeito *por entre* sentidos de conflito, seja ele fílmico, ou, de fato, urbano. Nesse momento, retomamos a pedra que Picapau ocupa “colando” em qualquer uma. A pedra (no meio do caminho) também funciona por efeito metonímico, ela representa o espaço público ocupado na cidade. Para melhor exemplificarmos o funcionamento significativo da pedra em questão, apresentamos a montagem discursiva II, arranjada com fotogramas IV, V, VI e VII:

#### MONTAGEM DISCURSIVA II

arranjo feito com os fotogramas IV, V, VI e VII

(numerados da esquerda para a direita)



A montagem anterior remonta o gesto de deslinearização de edição fílmica que nomeia as imagens, como também representa o que chamamos de

metonimização do espaço urbano na pedra. Nosso gesto de interpretação compreende o encadear das cenas, cenas recortadas que questionam a própria montagem fílmica que, por sua vez, encaminha as imagens para o conflito com a fiscalização municipal. O nome não empobrece a imagem<sup>48</sup>, mas, sim, faz com que ambos entrem em disputa de sentidos. O que pesa mais, imagem ou palavras? Pode perguntar o espectador. No entanto, afirmamos que, na inscrição simbólica do verbal e do não-verbal, só há contradições e efeitos de determinação e de sentidos significantes em disputa.

Com o nosso objetivo de recortar sobre os espaços, detemo-nos nas cenas que sofrem uma forma de edição fílmica que coloca em disputa a inscrição do verbal e a circulação de imagens e ruídos. Nada se diz enquanto as cenas, recortadas anteriormente, vão sendo apresentadas.

Então, como olhar para esses espaços em evidência na materialidade fílmica? O lugar, de acordo com Santos (2000, p. 76), é “ponto de encontro de interesses longínquos e próximos, mundiais e locais, manifestados segundo uma gama de classificações que está se ampliando e mudando”. Essa definição insere-se no âmbito do espaço geográfico marcado por condições de mundialização e de vivências locais, que, de alguma forma, se relacionam com a noção de espaço público das cidades. Lugar, para Santos (2000), está relacionado com a apropriação do espaço público, com as relações de consumo, de habitação e de convivência. Por um outro viés, o do ponto de vista discursivo, podemos considerar o espaço geográfico como “esse espaço material concreto funcionando como sítio de significação que requer gestos de interpretação particulares” (ORLANDI, 2001, p. 12). Ou seja, o espaço físico concreto da cidade significando por *entre* o domínio do simbólico e a sistematicidade do sujeito (há equívoco). Essas questões fazem com que nosso olhar seja sobre a ordem do espaço e não sobre sua organização, a qual está presente no Estatuto da Cidade.

Na montagem discursiva II, o que colocamos em destaque é a imagem nomeada, sobreposição e tentativa de legendar lugares. O simbólico inscrito na pedra, o verbal e o não-verbal dos fotogramas funcionam a partir da nomeação dos

---

<sup>48</sup> Referência a Manoel de Barros, que, em *O Livro das Ignorâncias* escreve os seguintes versos que nos possibilitam a reflexão sobre os nomes e as coisas imagéticas: *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.*

lugares filmados. Inicialmente, perguntamo-nos se a presença do verbal funcionaria através de um imaginário de completude, e, se isso funcionasse, como se relacionaria com o fato de os sujeitos filmados não serem identificados de igual forma, apenas se identificando - como Picapau, o maluco -, quando há tal intenção. As inscrições “Pedra de Maluco - Alto da Sé – Olinda PE”, “Pedra de Maluco – Conde da Boa Vista – Recife PE”, “Pedra de Maluco – Praça Sete – BH/MG” e “Pedra de Maluco – Campo Grande – MG” funcionam como tentativa de legenda que tenta recobrir sentidos que podem ser muitos, dependendo da interpretação do espectador. Nomear funciona, então, para demarcar lugares, visto que a imagem trabalha com a dispersão. Nomear, nesse caso, também joga com a tensão de sentidos sobre os nomes das ruas e praças onde há uma pedra de maluco, fazendo com que os nomes (re)signifiquem-se a partir da presença dos ocupantes. O espaço público é modificado, como nos colocam as imagens e as “legendas”; no entanto, o foco está na repetibilidade da pedra, fazendo com que as praças e ruas só sejam importantes no filme por haver algumas pedras no meio do caminho que passa por elas.

Nos fotogramas arranjados na referida montagem discursiva, observamos pessoas que cantam e dançam e vendem artesanato em arame, cordas e couros. Ainda a praia turística, como plano de fundo, determina os limites do urbano/natureza. Seria a materialidade em recortes sobre pedras de maluco ou, ainda, uma análise da imagem com legenda? Pedra de maluco relaciona-se com a imagem como forma de nomear o lugar onde, pelo visual, são apresentadas pessoas vendendo artesanato em arame, cordas e couros. De maneira mais descontraída, entre sons de pandeiros, a segunda “pedra de maluco” - no fotograma IV - é apresentada na parte do filme que trata da abordagem do artesão ao público consumidor/apreciador. Essa prática, nomeada mangueio, constitui-se como uma forma particular de abordagem e venda de cada artesão. Representando a maior relação com o público, o mangueio, nessa parte do vídeo, é feito de forma descontraída, pelo recurso da ironização das relações de compra e venda em nossa sociedade.

O fotograma VI, que compõe nossa série de localidades significantes, expõe uma realidade um pouco distinta das apresentadas anteriormente. A Praça Sete, palco de inúmeras cenas de repressão que são expostas ao longo do filme, é, nessa cena, lugar de confraternização e de refeição coletiva. Improvisações de um papelão

como tábua de cortar; o chão como o redor da mesa são o destaque do recorte, que trabalha nos limites da cidade como espaço público de (re)significação do urbano. Novamente, a praça (re)significa como “pedra” e, assim, mais do que em outros recortes, estabelece correspondências de sentido entre trabalho e ocupação pública latente. Se *Pedra de Maluco* configura-se, para nós, como algo que extrapola os sentidos de um lugar de trabalho, percebemos que, para os fiscais que abordam os artesãos, também há fuga de sentidos. Na figura do fiscal que aparece no fotograma VII, temos a representação do Estado, que olha pra os artesãos de cima pra baixo, como se ali houvesse uma demarcação de nivelamentos sociais. Ele, portanto, impõe a norma na verticalidade do dizer, por meio da língua de madeira, que o legitima a agir dessa forma. Com a presença dos fiscais que proíbem a ocupação da praça para a venda, temos um não-lugar no que se configura como Pedra de Maluco – Campo Grande, MG. O não direito à partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005 [2000]) faz com que os sujeitos percam a legitimidade de seu local de trabalho, já que este não se constitui através da política. Diferentemente das outras cenas, o trecho apresenta fiscais da prefeitura apreendendo o material dos artesãos, que não aparecem na cena por estarem em um segundo plano, no chão. Novamente, a praça (re)significa-se como “pedra” e, assim, mais do que em outros recortes, estabelece correspondências de sentido entre trabalho e ocupação pública latente. A não-pedra é recortada pela imagem do cruzamento, espaço urbano em que, às margens, se impõe e onde o invisível, muitas vezes, torna-se visível.

Constatamos, então, que as calçadas e as praças funcionam para além da sua função de passagem. A resistência se dá na ocupação do espaço, indo na contramão dos sentidos originários da palavra calçada, estabelecidos por Horta Nunes, na Enciclopédia Discursiva da Cidade (ENDICI). Conforme o autor, os sentidos da palavra funcionam pela circulação e pelas localizações restritas. Em relação aos sentidos de circulação nos calçadões, eles estão relacionados ao consumo, meio de unir um ponto de consumo a outro. Os sentidos do “bem comum”, presente no Estatuto da Cidade, podem, então, desviar para “bem de consumo comum”.

Mas o real da cidade compreende os trabalhadores que dependem desses tempos; lá é onde encontramos os que trabalham nas lojas, nos grandes centros. E a pedra do artesão resiste à didática do tempo e do espaço, para inserir-se em um mundo do trabalho. A pedra é simbólica, uma vez que é de pertença a artesãos de

uma sociedade pós-industrial, estando, então, na contramão das relações de produção das atuais forças produtivas. Ela, enquanto espaço físico e simbólico, assujeita, modificando os sentidos do fazer artesanal. Poderíamos dizer, também, que *tendo uma pedra no meio do caminho* assim, a língua de madeira - fria e opaca por natureza - não a legitima. No meio do caminho pode ter uma pedra, e pedra de maluco, para (re)significar o espaço público. Essa pedra que funciona como uma problemática no espaço público faz gerar o conflito de desfecho do filme, uma vez que a narrativa retorna questões. A calçada, antes de se significar pelo que é nomeado, era apenas um problema. Uma questão posta tanto na divisão de público e privado, quanto no próprio Estatuto da Cidade, como também pelo funcionamento da Lei da Vadiagem e todos os seus resquícios que fazem com que a rua seja, perante a lei, lugar de circular. “Circulando!” – Diz uma voz sem nome que ressoa através do interdiscurso.

Indo mais além do nomear proposto no filme em questão, afirmamos que *malucos, viajeros, trecheiros, artistas de rua (clandestinos)*, todas essas são formas de designar o sujeito (semi) nômade que desestabilizam os sentidos da cidade. São aqueles que o urbano não consegue enquadrar dentro da sua sobreposição de cidade sem exterior, determinando o rural. Esses sujeitos do por-entre lugares não estão dentro dos seus limites de vagabundagem (sentido dado ao circulando na cidade) e mendicância, pedinte (menor de idade), mas também são legislados como tal, quando, na verdade, a lei não dá conta do real dos sentidos. São sujeitos não interessantes às cidades, uma vez que apresentam o outro que não se quer ter e ver, o que existe para além dos portões da cidade. São os que “vão roubar (os nossos empregos)”, os que só estão usando da cidade. As leis, para esses sujeitos, tornam-se parte das artimanhas de privação ao espaço público. As administrações públicas tentam apagar, não tendo responsabilidade. Já lhes bastam os segregados locais, bastando ao maluco a errância de acomodar-se ora aqui, ora acolá, fenômeno nada novo como presumem os sentidos postos em ser maluco de estrada.

No que se refere a essa tentativa de silenciamento dos sujeitos segregados, nos remetemos a Foucault, em *A História da Loucura* (1972 [1961]), ao relatar a presença de errantes tidos como loucos na Idade Média, os quais se agrupavam com mercadores e peregrinos, em uma eterna circulação nos portos das cidades. Ainda afirma o autor que o tema da loucura, sendo fascinante e estando em uma

lógica de espetacularização desde a Idade Média, teria, no pintor belga Hieronymus Bosch (1454 (?) – 1516), uma forma de representação, ou, ainda, uma “onda onírica” simbólica que denuncia o deslumbramento com o louco, colocando-o num lugar desviante. Entre polêmicas e mistérios sobre a existência da reconhecida *Nau dos loucos*<sup>49</sup>, de Bosch, Foucault afirma, “de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra.” A *Narrenschiff*, referida pelo autor, é de criação de Brant (1497), e, por uma sequência temporal que não há como apagar, afirma-se que Brant inspirou-se em Bosch (1494) para escrever sobre a temática do barco repleto de pessoas desviantes aos comportamentos sagrados. No barco, da ordem de uma realidade histórica ou, ainda, de artístico de segregação que tomou a Idade Média, trabalham sentidos de um imaginário sobre a forma de vida dos loucos, que antes de um diagnóstico sobre a saúde mental, eram tratados como desviantes por não estarem enquadrados na forma-sujeito de sua época clássica medieval.

Diferente da fotografia, a pintura não mobiliza o *noema* da fotografia, em Barthes (2015 [1980]), definido como “isso foi”. Ou ainda, um referente diferenciado, uma vez que, para que exista a fotografia, é preciso que algo se coloque/seja colocado diante da câmera e, dessa forma, seja captado. É a tensão mais forte com a “realidade” que faz com que exista o *noema* da fotografia, fazendo com que o espectador olhe e diga “isto foi”. Em tempos de *fotoshop*, a noção de *noema* é contestável; ainda assim, Barthes (2015 [1980]) coloca-nos a refletir muito mais sobre uma questão de imaginário, posto nesse trajeto como a captação de imagem e a recepção. Há sempre um imaginário projetado na imagem que se vai olhar, seja ela fotográfica, cinematográfica ou pictórica e, portanto, uma relação construída através do não visível em cena. Qual a motivação? Quais relações podem ser traçadas pela memória que, não sendo memoriosa, joga para todos os lados, jogando com o interdiscurso?

São essas questões que justificam o surgimento de uma imagem pictórica em meio a nossa análise discursiva. Trata-se de mais uma afirmação de que a memória

---

<sup>49</sup> Naus de loucos, tida como uma alegoria ao prazer, onde todos os libertinos, pessoas que não e enquadravam aos moldes da forma-sujeito religiosa estavam, não poupando a imagem de freiras e frades que estão em cena representados em uma disputa por algo que se assemelha a um rolo de massa.



não é fechada em si, muito menos estanque, fazendo retornos via interdiscurso, que nem mesmo podemos explicar, visto que, através da materialidade, só temos acesso aos sentidos e aos seus funcionamentos.

Então, vamos à descrição da imagem a que nos referimos. No cenário amplo e campestre, há a representação de um homem (que seria um médico?) com um funil na cabeça, fazendo uma intervenção estranhamente indefinida em um homem aparentemente de idade avançada. Ainda somos capazes de notar a presença de personagens supostamente religiosos: um frade e uma feira com um livro na cabeça. Seria uma bíblia? Possivelmente. Sendo uma bíblia, o livro sagrado inibiria a sua compreensão e emancipação? Seriam o funil e livro (bíblia) colocados lado a lado com alegorias do que eles têm na cabeça? Em frente a uma mesa, um senhor de idade, encontram-se apenas tulipas que saem de sua cabeça, uma delas é colocada sobre a mesa.

As palavras em latim *Meester snyt die Keye ras, myne name is lubbert das*<sup>50</sup>, gravadas na obra não nos enganam sobre a época da obra. Não possui uma data certa, podendo ser dos anos 1475 a 1480, a obra do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450 (?) - 1516), com o nome da obra *Extracção da pedra da loucura* faz referência a um tipo de intervenção cirúrgica realizada na Idade Média. A pedra cerebral representava a origem da loucura, relacionada ao ser pagão, aos cultos proibidos. Lubber Das, um tipo sádico da literatura, é representado na obra pedindo o retirar da pedra.



FIGURA 2 - Extracção da pedra da Loucura, de Hieronymus Bosch Fonte: internet

<sup>50</sup> *Mestre, extrai-me a pedra, meu nome é Lubber Das*: Tradução nossa.

Não há como negar a estranha relação entre o significante pedra da loucura e a pedra de maluco. O que é representado no interior no homem desliza para o espaço em que ele ocupa? Podemos, por hora, afirmar que, pela historicidade do que se diz louco, maluco, há certo consenso sobre o tema da loucura, fazendo com que “de médico e louco todos temos um pouco” seja um dito recorrente. Tais questões se justificam uma vez que há, na história, uma prática secular de negligência ao tema da saúde mental, ou, ainda, um imaginário da sociedade ocidental que sempre olhou para a loucura como certo engodo, fazendo com que fossem construídos tabus sobre os sujeitos que, de fato, têm suas saúdes mentais abaladas. Ou melhor, há um consenso sobre o que se diz louco e utópico (a imagem do *maluco beleza*), quando, em nosso caso, há uma não identificação por parte desse sujeito com a formação discursiva dominante e com a forma-sujeito imposta pelo sistema.

A pedra, deslocada como espaço de parada do sujeito artista de rua andarilho, é legitimada e colocada como fator que faz com que o sujeito se identifique como “maluco de estrada”, já que “a credibilidade do discurso depende do sujeito enunciativo e do lugar ocupado por ele. O dizer só entra na ordem do discurso se o sujeito estiver autorizado a dizer o que diz” (VENTURINI, 2009, p.79). Assim, a pedra, não mais inserida em um discurso em que a forma-sujeito que se mobiliza é religiosa, como nas pinturas de Bosch, agora é representada como resistência à forma-sujeito capitalista. Instaurados na pedra, os “malucos” reforçam o imaginário sobre o estranho, o outro que é observado, em que a memória mais próxima (e de que se quer distância) é a relação com o que se dizia sobre *hippie*. Nesse caso, é preciso se assentar na ilusão da origem de si para afirmar-se enquanto diferente, sem presumir que essa diferença é estranhamente familiar com outros significantes.

Lutar com palavras, já diria Drummond<sup>51</sup>, é a luta mais vã. Diríamos, ainda, que lutar por significantes é de igual forma inútil: eles não são presos aos significados, escapam-nos, deslizando em cadeia. Com Pêcheux (2010), entendemos que a ilusão de sermos donos e origem de nosso dizer, de nossas palavras, é constituição necessária do falante, prática frente ao deslize e às derivas que nos são impostas por meio da língua em funcionamento. Entre significado e

---

<sup>51</sup> Referência ao poema *Lutar com palavras*, de Carlos Drummond de Andrade (1902– 1987).

significante das palavras (signos), as palavras “são corpo (materialidade) e têm o peso da história” (ORLANDI, 1995, p. 47). E nessa esteira, seguimos, observando a repetibilidade da imagem da calçada (pedra da loucura instaurada no espaço público) como o espaço dado como indevido para os sujeitos desviantes do sistema: aqueles que não se enquadram na forma-sujeito capitalista.

### 3.2 FOI UMA GERAÇÃO BENDITA (1971)? É ISSO AÍ, BICHO!



FIGURA 3 - Cartazes do filme - 2 (cartaz original) e 3

Vejamos o mimoso trecho de reportagem do jornal “O Dia”, 27/11/1970:

“Ontem, aproveitando-se de uma cena mais audaciosa, onde os artistas apareciam num jipe psicodélico, de cores berrantes e desenhos avançadíssimos, o delegado entrou em cena e bradou: - Corta! Está todo mundo em cana. Ninguém sai de cena. As representações serão, agora, no xadrez, mas com artistas carecas e todos de banho tomado, asseados e limpos.”<sup>52</sup>

A noção de origem nos incomoda. Sempre que nos deparamos com a instauração do novo, perguntamo-nos se realmente aquela materialidade da qual estamos nos apropriando para dizer “esta é a primeira...”, instaura realmente um fato na história que gera um efeito de acontecimento. *Geração bendita, é isso aí bicho!* (1971) tem uma história com efeitos de acontecimento, censuras e experiências experimentais de filmagens. É tido pela crítica como o primeiro filme *hippie* brasileiro, ou, ainda, como um clássico da psicodália dos anos 70. Não por acaso, os cartazes

<sup>52</sup>

acima reforçam esse imaginário de origem, de mistério sobre as filmagens e circulação censurada.

O dito primeiro filme *hippie* brasileiro foi censurado, a começar pelo título, que, por uma história de censura, possui duas formas de nomear. Primeiramente, foi *Geração Bendita*, em 1973. O subtítulo *é isso aí, bixo!* vem, posteriormente, para tentar “despistar” a censura. O filme, em imagens (em) movimento, produz efeitos de acontecimento por ser considerado, pelos produtores e por uma crítica, o primeiro filme *hippie* brasileiro.

Sua narrativa remonta aos anos de chumbo no Brasil, em Nova Friburgo, interior do Rio de Janeiro. Lá, Carlos Birri e um grupo de integrantes das comunidades *Kiabo's* e *Abóbora's*, situadas nos arredores do município, resolve gravar o longa-metragem. A proposta de articulação de uma trilha sonora do mesmo nome do filme, que dá corpo a um disco de nome homônimo, constroem a romantizada da divulgação dos costumes, hábitos de amor livre e de sentidos de liberdade da comunidade. Um pouco da proposta de criação do disco e do filme podem ser lidas na contracapa do disco, com músicas da banda Spectrum de um disco datado de 1971:

Lá nas redondezas de Nova Friburgo qualquer um sabe informar onde fica "O Sítio de Carlos Kohler" onde um grupo que todos chamavam de "Os Barbudos" rodava o primeiro filme hippie brasileiro. "GERAÇÃO BENDITA". Durante três meses, as duas casas do sítio - Quiabo's e Abóbora's - foram transformados em galpões de um estúdio cinematográfico. Carlos Bini tinha deixado a profissão de advogado para ser ator e diretor de uma obra que iria contestar exatamente tudo aquilo que ele tinha abandonado. O Observatore Della Domênica, órgão do Vaticano, escreveu: "Os hippies são, na maioria, jovens que renegaram a sociedade em que viviam, precisamente por abominarem a violência sob qualquer forma.

Fatos curiosos recaem sob a elaboração do filme e a gravação do disco, a começar, por uma série de censuras - que fizeram com que ambos ficassem, durante anos, esquecidos, ou, até mesmo, silenciados, na história brasileira -, além da prisão de parte do elenco. Ao final, temos um elenco com os cabelos cortados pela “polícia” e o filme censurado: marcas de um disciplinar ditatorial que, de forma autoritária, funda silêncios locais, marcas de uma ditadura no Brasil.

O que nos chama atenção, para além da trilha sonora, são as afeições “romantizadas” da produção, que têm como enredo a história autobiográfica de um

jovem que larga a sua profissão de advogado para conviver em comunidade e, em certo dia, em que estava nas calçadas da cidade, esbarra com uma paixão já anteriormente idealizada, uma moça que condiz com os padrões ditos de família da época. O desfecho da história, de maneira pobre, relembra o destino de princesas das produções americanas do Walt Disney. O “viver felizes para sempre” se repete, atualiza-se, agora, em uma comunidade que vive experiências de sexo ao ar livre, sem o ritual do casamento como única forma de sua materialização.

No entanto, em meio a um enredo que repete o mesmo das relações amorosas, deparamo-nos com a calçada, a problemática da permanência no espaço público. Vejamos a montagem III, na qual compilamos cenas das ruas de Nova Friburgo – RJ, cenário real das filmagens em fotogramas da convivência da comunidade no centro da cidade, chamando atenção de transeuntes e pessoas anônimas.

MONTAGEM DISCURSIVA III  
arranjo feito com os fotograma VIII e IX



A relação com a cidade é vista no filme como uma forma de conflito com um personagem religioso, que, ao final, acaba também partindo para a comunidade (temporária). Não é a polícia que interfere na ocupação em massa feita pela comunidade que em forma de aglomeração nas calçadas com vistas a conviver, expondo, por meio do que na filmagem não fica claro, se é uma espécie de venda de objetos artesanais. Em uma cena, o pregador religioso começa a ler a bíblia para o público que estava em torno dos *hippies*, gerando um desconforto do grupo que, voluntariamente, volta para a comunidade. No final do filme, esse mesmo homem

dito religioso, convertido em um louco, retira-se da cena, profetizando em cima de um carro, junto com os jovens rumo à comunidade. Conforme pode ser observado na Montagem Discursiva III, a calçada funciona como operador de uma memória, um lugar de visibilidade. Ou ainda: lugar dos desviantes, dos loucos, um retorno do negado em *Maluco de Estrada – Parte II – Cultura de BR*.

#### 4.3. A LÍNGUA DESLIZANDO, OS SENTIDOS EM DISPUTA

Num cortejo entre os dois filmes, algumas questões suscitam nossa retomada. Uma delas é a noção de técnica que, posta à deriva dos sentidos do estético, da história, acaba por falhar, desengrenar. Não é por meio dela que os sentidos e sujeitos entram em movimento na história, mas por meio da *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005 [2000]), que, a partir dessa técnica, se constrói. É isso que faz com que a engrenagem seja, assim, anterior à materialidade discursiva significativa. Ou melhor, é a partir da noção de materialidade discursiva significativa que somos capazes de observarmos os sujeitos no partilhar do comum à comunidade estética.

Portanto, é próprio do funcionamento da materialidade discursiva significativa a disputa de sentidos e o funcionamento do político através do dissenso. Afirmamos o que Rancière (2005 [2000]) chama de “intervenção polêmica” (Id., p.13), quando diz que a questão da estética não está posta em um regime de arte, mas, sim, “um regime específico de identificação e pensamento das artes” (Ibid.). Ao que tem relação com a comunidade estética, na sua relação com os sujeitos, os quais mobilizam “as articulações entre as maneiras de fazer, formas de visibilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (Ibid.).

Entendemos que esses três processos citados pelo autor têm familiar relação com os processos de constituição, formulação e circulação dos sentidos, definidos por Olandi (2001). Ora, essa relação se dá porque a estética implica na questão dos sentidos, ou melhor, é possibilidade de entrada do sujeito no político, a partir do dissenso. É parte na luta de classes, é forma de emancipação de sujeitos que precisam visualizar e serem visualizados a partir dos sentidos inscritos em materialidades discursivas significantes. Poderíamos estar trabalhando fotografias, pinturas, escritas literárias, músicas, qualquer outra manifestação que contemplasse

os sentidos do sujeito por entre lugares. Se escolhemos trabalhar os sentidos a partir do cinema foi porque, em certa medida, queríamos refletir sobre o seu efeito utópico de ilusão de realidade, ou, ainda, por seu sonho do movimento, pelo seu funcionamento que separa ficção e documentário, como se o segundo fosse parte de um mundo real recortado. Para nós, a questão de disputa como *partilha do sensível* (RANCIÈRE 2005 [2000]) na comunidade estética está no cerne da discussão travada sobre luta de classes. É ela que trabalha no interior das relações dissimétricas e antagônicas na relação capital/trabalho, imersas no lodo da evidência ideológica, e faz com que o idealismo tente encobrir o seu funcionamento material sustentado pelas formações ideológicas no interior dos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE). São tempos [contemporâneos] esses, quando, em vez de nos afogarmos nos líquidos das pós-modernidade, devemos afirmar a existência da luta de classes e do funcionamento da resistência não consciente no interior dos processos de subjetivação do sujeito. Assim, tomamos partido do simbólico, que não apaga a possibilidade do real dos sentidos, antes se coloca frente à neutralidade e à ilusão posta no idealismo, quando afirma que “palavras são armas, venenos ou tranquilizantes”<sup>53</sup>, e as imagens, igualmente por serem forma material, também são e significam pela memória que funciona por ela.

---

<sup>53</sup> Referência às palavras de G. Klaus, referidas por Pêcheux em “Uma teoria científica da propaganda”, anexo I de Semântica de Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio (2009 [1975]).

## ALINHAVANDO DESFECHOS



FIGURA 4 - Foto ilustrativa do que chamamos "tapete de retalhos discursivos". Fonte: *internet*

Compreender que quem narra uma história nunca está separado do lugar que ocupa no mundo é um dos primados da noção posição-sujeito. Ninguém pode falar do lugar de quem quer que seja, conforme Pêcheux (2009 [1975]) nos diz. Então, da posição-sujeito pesquisador, tentamos compreender o que, desde nossa introdução, vínhamos anunciando: o interesse no sujeito por entre-lugares, sujeito andarilho que resiste ao assentamento das cidades. Com o foco nesse sujeito, apresentamos um grupo que se autodesigna *maluco de estrada*, e outro, *hippie*, evidenciando a problemática: sujeito ao estar nas cidades, lugar que funciona com um imaginário de completude, não prevendo a ocupação de tais sujeitos. Perante a lei, o real posto do (semi)nomadismo não existe; perante a lei, tais sujeitos precisam se assujeitar às cidades, serem subjetivados por meio de carteiras de identificação trabalhista. Nosso foco foi observar, conforme apontamos, na produção de materialidade discursiva significativa, como esses sujeitos do (semi)nomadismo se significam, tomam as posições sujeito protagonista/produtores/espectado(r) e, assim, resistem, atentam sua existência na ilusão de origem de si, dizendo juntos: somos e estamos



ai no mundo<sup>54</sup>! Sendo "aquele que diz ao falar de si mesmo: "eu sou"" (PÊCHEUX, 2009 [1975], p. 140), deslocado, construído a partir do lugar segregado, além de contraidentificado com o modelo do bom sujeito ideológico formulado por Pêcheux (Idem).

Justamente por entendermos que há uma problemática posta no sujeito como origem de si, produzindo o "primeiro filme sobre malucos de BR" e colocando-se no lugar de autodesignar-se maluco, como se tal forma de nomear contemplasse os sentidos do por entre-lugares, foi que propomos um retorno ao filme *Geração Bentida* (1971), em que as cenas são colocadas como um efeito de paráfrase, de retorno ao que no filme *Maluco de Estrada – Parte II – Cultura de BR* evidencia. Trazemos "o primeiro filme *hippie*" por entendermos que a memória em funcionamento na produção dos sentidos na materialidade discursiva significativa, a qual trabalha com a constituição, produção e circulação, é de uma ordem não memoriosa, interdiscursiva, que não se assenta na possibilidade do um. Dessa forma, ela retorna. A partir da memória não memoriosa, existe a possibilidade de retorno de nomeações para designar o mesmo, é nela que a falta constitutiva na relação com o discurso é possível.

Mais detidamente, expomos, então, o que nas três partes que compuseram o corpo de nosso trabalho, visamos a trabalhar. Na primeira parte do nosso trabalho, o leitor pôde observar nossa preocupação em propor uma reflexão acerca de como analisar materialidades significantes e de como trabalhar, em *Análise de Discurso*, a produção fílmica. Já na segunda parte, tentamos dar conta dos sentidos postos na materialidade fílmica e seus efeitos de totalidade, de unidade posta em uma classificação, enfim, dos sentidos à deriva, que sempre podem ser outros. Sendo a utopia um lugar inabitável, onde reina nosso imaginário, propomos abordar a utopia do e no cinema: do cinema, enquanto *fábula contrariada* (RANCIÈRE, 2013 [2001]), que não conseguiu romper com as artes da história, "no tempo em que se pensava que uma arte nova estava nascendo e já não contava histórias" (SCHOLLAMMER, 2013, p. 82); no cinema, através da classificação em gêneros, em especial o documentário que abordamos nesse trabalho. Utopia como ilusão de origem do sujeito que, ao longo da história do cinema, foi se reforçando e se afirmando nos

---

<sup>54</sup> Referência à transcrição I. Como colocamos anteriormente, Picapau funcionou em nossas análises como metonímia do maluco de estrada, não por entendermos que ele dá conta de um todo, e, sim, para evidenciar a falta e o heterogêneo, que nunca alcança a completude.

estudos acadêmicos, assim como utopia de unidade na classificação “dadas” para os gêneros fílmicos. Partindo do funcionamento de uma memória não-memoriosa, que trabalha com a não totalidade, a disputa, o interdiscurso e a memória discursiva, colocamos à prova o enquadramento da classificação, assim como a origem dos “primeiros” filmes sobre algo.

Na terceira parte, com as análises aqui propostas, pudemos compreender processos de resistência de sujeitos que produzem e que são filmados, através de processos materializados por cadeias significantes. É quando percebemos que qualquer momento é digno de gravação, qualquer lugar é lugar, o foco está no sujeito, no sujeito que, contando sua história, nomeia, brinca com as palavras, marcando um lugar simbólico, um lugar político, se constituindo na realização dos filmes inseridos nas suas condições específicas de produção. Há a resistência pelas palavras, ao se afirmar *hippie*, ou, ainda, ao autodesignar-se maluco, assim como há a resistência às palavras, algo que é da ordem do real, de um indizível que não se deixa sucumbir ao Um que a mundialização e a política, com a língua de madeira, tentam instaurar.

Lembramos, por fim, que os filmes não tiveram como norte uma ampla análise da forma como os artesãos de rua e os *hippies* vivem atualmente no Brasil. Sobre isso, consideramos que a produção fílmica tenha mais vivência empírica para poder dar conta de tal efeito. Como observatório discursivo, assim como parte das condições de produção discursivas de sujeitos que mantêm uma relação imaginária de identificação, observamos a materialidade discursiva significativa como partilha do sensível para o sujeito do por entre-lugares, em suas disputas de sentidos, que ora precisa nomear, hora precisa negar, entre um significante que desliza para o funcionamento em outras condições de produção. São esses pontos de conflito realizados no espaço público que se mantêm como foco fílmico, apresentando o mesmo no diferente.

Foi assim que, aos poucos, construímos a nossa colcha de retalhos discursivos, aquela que afirmamos ser uma metáfora para compreender a produção fílmica e, também, pode ser pensada como imagem de um trabalho de construção de estrutura dissertativa. Nosso trabalho carrega em seu título marcas que se inspiram em uma cena do filme *Tempos Modernos* (1968), em que o operário (em construção), interpretado por Charles Chaplin, no processo de uma cadeia de produção, em uma cena no chão de fábrica, é sugado por uma máquina, na qual o

personagem passa a trabalhar como parte da engrenagem. No recorte desta famosa cena, exemplificamos, partir do ato fantástico de sucção maquina, a coisificação do sujeito que, ao encontrar-se imerso em um sistema de reprodução, continua seu trabalho sem questionar os meios.



FIGURA 5 – Cena do filme Tempos Modernos (1969), imagem disponível em <http://www.papodecinema.com.br/filmes/tempos-modernos>. Acesso em 24 de fev. de 2016.

Mas Chaplin resiste. E lembremos, brevemente, num ato de não separação de forma e conteúdo, assim como de materialidade e condição de produção, que o cineasta, que resistiu, por grande tempo, ao cinema falado, constrói o enredo a partir da sátira, da irônica permanência do operário em meio às engrenagens, e, por fim, com o gesto de sua saída. Essa cena faz-nos, de igual forma, questionar acerca do lugar do sujeito ao resistir, sujeito este que é subjetivado “pelo interior na máquina”, ou melhor, de quem só pode contrapor-se às práticas do cinema *mainstream hollywoodiano* por estar imerso em um mundo ideologicamente marcado pelo cinema industrial (a engrenagem cinematográfica). Como nos diz o teórico brasileiro Ismail Xavier, em uma de suas entrevistas<sup>55</sup>, o cinema industrial existe em todos os países, não apenas nos USA. É ele que dita normas do que é feito para vender para a massa; mas, como sabemos, esse modelo de cinema está alicerçado em um ideal de cinema americano que mantém a hegemonia cultural dos Aparelhos Ideológicos Midiáticos. Ou, ainda, é ele que (re)produz sentidos do mesmo, de ordem parafrástica: a representação do cinema como lugar de concretização de imaginário

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida ao programa *Café com Ideias*, datada de 31 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjxaStjQH4>.

de espetáculo, no sentido de Debord ([1968]), que contempla a noção de mercadoria e de fetichismo. Ainda, afirmamos: é a sociedade do espetáculo que produz sentidos na mídia, representada pelos veículos informativos<sup>56</sup>, pautados em um ideal de completude e de poder na simulação da transparência da informação. Assim, também referimos que é essa mesma sociedade do espetáculo que dita a produção cinematográfica, com outros efeitos, mas não menos, nas telas de projeção.

É na figura da engrenagem remetendo aos sentidos da técnica e da reprodução ideológica capitalista que construímos derivas de sentido do cinema de (auto)visualização de sujeito por entre-lugares, conforme nomeamos em nossa dissertação. Sendo, portanto, o cinema produzido por sujeitos que procuram se significar no mundo, produzindo sentidos de forma não totalmente consciente. E é no interior da sociedade da imagem que observamos o “saber visto” (Medeiros, 2012), enquanto (desenvolver) relacionado a esses sujeitos, pautando-se em constituição de sentidos presentes num arquivo midiático como “dispositivo produtor de subjetividades e singularidades a partir da mobilização, do recorte e da repetição de redes de memórias” (idem, p. 167).

Sobram questões sobre o funcionamento dos sentidos na materialidade fílmica em relação ao sujeito que a produz e que se significa por ela. Relembrando o ponto de apresentação deste texto em que nos referíamos sobre nossa escrita compartilhada em primeira pessoa do plural, reiteramos que escrevemos, também, para fazermo-nos entender, suportando o que possa vir a ser pensado. Retomamos dizeres e assim (nos) alinhavamos, pois tudo o que aqui foi escrito, só pôde sê-lo por sermos leitores e espectadores. Escrever dói, faz-nos sair de nossa estabilidade (a exemplo da caverna platônica). E, num processo de leitura, reflexão e escrita, retornamos às palavras marcantes do anexo três (III), de *Semântica e Discurso*, em que Pêcheux (2009 [1975]) fisga o analista de discurso não somente pela sua densidade teórica, mas também pelos pontos a reter, pelas palavras, pelo poético. Palavras que nos tocam já no título “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”, que nos fazem recuperar questões

<sup>56</sup> Como um exemplo ficcional, temos no filme *O abutre* (2014), onde o foco no exagero da espetacularização da violência e da midiática de crimes cometidos em lugares valorizados de *Los Angeles* (USA), protagonizado por Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), um sujeito com uma “câmera na mão e uma obsessão na cabeça”. Tal personagem torna-se um reconhecido fotógrafo *freelancer* que (e porque) chega aos locais de crime/acidentes e fotografa vítimas antes mesmo do socorro médico e da polícia, num gesto pautado pela repetibilidade parafrástica das imagens, as quais coisificam o ser humano a serviço do consumo de notícias naturalizadas em nossa sociedade, caracterizada, no dito comum, como “cada vez mais violenta”.

colocadas como incontornáveis para Pêcheux (2009 [1975]). Elas funcionam, para nós, como um divisor de águas ao considerarmos a produção de sentidos em quaisquer materialidades. Dessa forma, encerramos com algumas das palavras de Pêcheux (2009 [1975], p. 281), que já são nossas por paráfrase, e, com elas, continuamos a afirmar:

- não há dominação sem resistência: primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso “ousar se revoltar”.
- ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja: primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso “ousar pensar por si mesmo”.

É preciso retornar sempre a essas questões incontornáveis, irreduzíveis que conciliam uma leitura crítica sobre a luta de classes e o funcionamento do inconsciente, ainda mais quando compreendemos as suas relações com o real da história, da língua e da imagem, que em nosso estudo foi: imagem filmada, instante captado, cena, recorte.

## **POST SCRIPTUM**

Por uma pedra com mil panos!/: um retorno à heterotopia



FIGURA 6 - Foto de alguns participantes do 1º Encontro de BR, após a caminhada até o Planalto Central - Brasília - DF. Fonte: arquivo pessoal

Nos dias quentes de 07, 08, 09, 10 e 11 de agosto de 2015, realizou-se, em Brasília, DF, mais especificamente, nos arredores da Feira da Torre e do *Shopping* Conjunto Nacional, e na FUNARTE, o curioso 1º Encontro de Malucos de BR. A imagem que trazemos acima é fruto de *click* dado nos últimos minutos do evento, após a caminhada ao forte sol do cerrado, da FUNARTE até o ponto (simbólico) aqui registrado. Essa fotografia, sem muitos recursos, toca-nos pela falta; pelo querer fazer parte. O Planalto como pano de fundo, em segundo plano, não está ao acaso representando Brasília. É parte de uma Brasília em que os participantes do evento, de fato, não puderam entrar.

Esse evento, como relato pós-escrito, em muito se relaciona com nossa dissertação pelo seguinte propósito: desde o início preambular de nosso trabalho, insistimos em dar importância primeira à língua, à memória e ao sujeito que, num processo de interpelação e de funcionamento do inconsciente, faz-se significar a partir do discurso, entre o esquecimento e a (re)significação da memória discursiva.

O I Encontro de Malucos de BR não faz parte do *corpus*, não está em nenhuma produção fílmica, embora tenha gerado alguns audiovisuais, algumas gravações de áudio e muitas fotos, como a que está reproduzida na figura 6. Algumas dessas materialidades significantes circulam nas redes sociais a partir da página do coletivo *A beleza da margem, à margem da beleza*; a partir da *Mídia Ninja*<sup>57</sup>, que cobriu o evento; a partir de (suponhamos) outros lugares virtuais que desconhecemos, uma vez que, da mesma forma que não podemos controlar o dizer, as imagens na *internet* têm destinos incontornáveis.

Não só os registros como também o próprio acontecimento histórico do evento significaram um momento em que o espectro do irrealizado pairou sobre o centro de um planalto vazio, que já não era qualquer lugar<sup>58</sup>, não se relacionando com qualquer memória. Para explicarmos essas nossas divagações, é preciso, antes, esboçar o propósito do evento:

discutir o reconhecimento do "Trampo de maluco" (conjunto de técnicas artesanais, saberes e fazeres relacionados a cultura de estrada) como patrimônio da cultura popular brasileira. O Ministério da Cultura se fará presente na reunião através da secretária da Cidadania e da Diversidade Cultural - Ivana Bentes e teremos também a presença de Mônia Luciana Silvestrin, Diretora-Substituta do Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI/IPHAN, representando o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).<sup>59</sup>

As palavras acima são parte da descrição de um convite aberto na rede social *Facebook* que tinha o objetivo de convidar a “malucada” de todo Brasil para o evento, que contava com a dinâmica participativa de organização em grupo, sem líderes. Como presumíamos, o agendamento da reunião com a FUNARTE, como instância governamental, já antecipava muitos sentidos do irrealizado. A proposta inicial do grupo era ter um reconhecimento de Patrimônio Cultural Brasileiro em algo que nem mesmo se pode definir. Mas o que de fato é um trampo de maluco? Qual a sua memória histórica e o que provoca o acontecimento, a metáfora para que a noção de patrimônio seja instaurada? O fato estaria construído sob os efeitos de evidência do sujeito de ser origem de si, como trouxemos ao longo de nossa dissertação? Seria, assim, uma tentativa de apagar a memória que retorna sobre o

<sup>57</sup> Site de mídia independente: <https://ninja.oximity.com/>.

<sup>58</sup> Referência à música *Leo e Bia*, do brasiliense Oswaldo Montenegro.

<sup>59</sup> Texto de apresentação do evento no Facebook. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/events/577232055750475/> Acesso em: 10 de jan. 2016.

*hippie*, que não é um nomear brasileiro? Ou ainda, retomando a interlocução feita pela representante do IPHAN, ao longo do evento: para que ser patrimônio? É isso mesmo que o coletivo busca? Dois dias depois do término do evento, a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural e o Ministério da Cultura publicaram uma notícia com o seguinte título: “Malucos de Estrada querem reconhecimento da sua arte”, na qual relatam brevemente a pauta da reunião, assim como a recomendação da coordenadora de Registros de Patrimônio Imaterial do IPHAN de enviar à presidência do órgão a solicitação de abertura do processo para avaliar a possível viabilidade para o reconhecimento.

A intenção de proteção simbólica colocada ilusoriamente na necessidade do patrimônio é gerada a partir da relação conturbada entre as prefeituras brasileiras, os artesãos de rua andarilhos e o espaço público das cidades, conflito esse que suscitou a participação de grande parte das pessoas que não paravam de chegar, até o último dia do evento. Buscar meios de legalizar-se através do Ministério da Cultura significaria uma forma de organização do próprio movimento que não se restringiria à legislação municipal certas cidades que não legaliza espaços públicos para a venda de artesanatos.

Como sabemos, tudo que se constitui patrimônio, seja ele material ou imaterial, é fruto de uma “demanda, uma vontade de lembrar” (CERVO, 2012, p. 26) que, através da instância governamental, encontra suportes de conservação, comemoração, rememoração e transmissão de um efeito de memória supostamente não-lacunar a gerações futuras. Mesmo que a noção de memória mobilizada pelo IPHAM seja contestável, uma vez que toda e qualquer memória é esburacada, a língua do jurídico, língua da materialidade das delongas no papel, a língua dos adendos, precisa encontrar meios de valorar o que pode ou não ser patrimônio. Como pensar na constituição de um grupo como patrimônio se não há uma delimitação do que faz um sujeito considerado maluco, ou, até mesmo, o que é um deles? A heterogeneidade presente nas montagens discursivas apresentadas em nosso *corpus*, como, por exemplo, o enunciado “cada maluco tem uma ideia”, não faz do objeto produzido por eles um pressuposto a ser patrimonizado, uma vez que os objetos materiais e imateriais a serem tombados como patrimônio sofrem uma investidura da memória coletiva.

O título proposto para esta parte, no entanto, não faz referência ao principal objetivo do encontro. Ele é suscitado pelas bordas, ou ainda, pelas margens que



significaram de forma menos evidente: onde menos esperamos, o político entra em funcionamento. Nesse sentido, referimos o dito “Por uma pedra de mil panos!”, em funcionamento nos cinco dias em Brasília. Dito que não se resume ao reconhecimento patrimonialista, outrossim, relaciona-se com sentidos de ocupação. *Ocupar o espaço público, resistir, transitar* foi o verdadeiro embate, o qual foi construído pela memória discursiva relacionada à língua de madeira que legisla sob a cidade, dando a um estatuto de propriedade urbana, como verificamos no Estatuto da Cidade. Ocupar a frente do *shopping*; ocupar uma Feira e acampar no espaço público para trabalhar e com(viver); ocupar e realizar sessões de cinema, de mostra de fotos e afins.

Com essas afirmações, recuperamos sentidos sobre a cidade na sua necessidade de ser ocupada, quando, na verdade, historicamente, para os movimentos sociais, a ocupação tem sentidos de “acampar em terras que possuem proprietário” (INDURSKY, 2002). Logo, perguntamo-nos: a rua é (para) quem?<sup>60</sup> “Para” como preposição essencial que liga a rua a quem o social tenta classificar como “todos”, jogando com o conflito: a rua é povo, no entanto, a rua é para poucos. Ordem e organização em embate. Por deslize de sentidos, nessa relação entre o que é da ordem da rua e o que se legisla sobre ela, é que surge a necessidade da ocupação.

Os sentidos acerca de ocupação levam-nos a pensar outro espaço de criação heterotópica dos movimentos na sociedade, em que a materialidade fílmica é pensada enquanto partilha do sensível, como propomos em nosso trabalho. Nesse lugar heterotópico, o sujeito significa(-se) como criador da produção e espectralo(r). Fato que contraria a lógica capitalista de produção do cinema. Expliquemo-nos: no século XIX, o grande empresário americano Thomas Edison inventou o cinematógrafo, a partir da projeção em sua *Black Maria*, pequena casa de madeira onde projetara seus primeiros filmes. A história contrariou essa lógica da sala escura, poucos tempos depois, em Lyon - FR, mas os sentidos dela permaneceram. A visualização fílmica em salas escuras e, de certa forma, seletiva, até pouco tempo, era quase que um consenso absoluto. São sentidos que ressoam até a nossa atualidade, em que assistir a um filme pode ser a atividade mais particular possível. O cinema ainda parece se relacionar somente com o verbo “ir”, quando muito, não

---

<sup>60</sup> Fazemos referência à música *A rua é quem?*, do rapper *Nocivo Shomon*, que faz uma resposta à música *A rua é noiz*, do também rapper *Emicida*.

foge à regra que condiciona ao espaço do adjunto *shopping*: ir ao cinema no *shopping*. O espaço do cinema, sobredeterminado pelo capitalismo, parece não conseguir romper com tais estruturas sintáticas e com tais estruturas sociais. No entanto, construindo porém(s), a história do cinema admite o verbo fazer: em Brasília, o “fazer”, fez do cinema um espaço heterotópico onde o filme *Maluco de Estrada – parte II – Cultura de BR* foi atração de um espaço construído para a visualização e para o debate. Personagens eram espectadores, qualquer um pôde assistir, não havia bilheterias. Possibilidade heterotópica não exclusiva do evento, mas presente em todos cinedebates, cinefavelas, na Brigada de Audiovisual da Via Campesina, ou, ainda, no Coletivo de vídeo popular, os dois últimos, pioneiros, no Brasil, depois da abertura política, após o fim da ditadura. São essas possibilidades de outras condições de produção de uma arte inicialmente captada por Hollywood.

Assim, encerramos nosso diário de bordo, reavivando sentidos de quando vimos Brasília tornar-se lugar da ilusão, do legitimar por excelência, mas também lugar de construção de um sujeito que experimenta as posição-sujeito espectado(r), e a (auto)visualização foi parte da organização de um movimento. É isso que fica do I Encontro de Malucos de BR: a heterotopia da construção de outros espaços no mesmo. Nesse ponto é que as falhas surgem, seja por meio da pedra no meio do caminho, ou ainda pelo que se quer visualizar, afirmar, pondo-se em movimento (fílmico) uma ilusão de origem necessária para ser no mundo. Gestos de organização de um movimento que...

*(...) tem a força de saber que existe  
E no centro da própria engrenagem  
Inventa a contra mola que resiste.  
(Primavera nos dentes – Secos e molhados)*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AULETE DIGITAL – o dicionário da língua portuguesa. [S.l.: s.n.]: Lexikon Editora Digital, 2016. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso em: 8 mar. 2016.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985 [1969].

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1980].

BECK, Mauricio. **Aurora Mexicana**. 2010. Processos de resistência-revolta-revolução em lutas populares da América Latina: o exemplo do discurso zapatista. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, 2010.

\_\_\_\_\_. A favela no cinema: degraus do morro. In: **I Seminário Interno de Pesquisa do LAS**. Niterói: LAS, 2012, V.1, p. 122 – 131.

\_\_\_\_\_. O discurso do cinema-documentário carioca: a prática fotográfica e os modos de significar o espaço urbano. In: **II Seminário Interno de Pesquisas do Laboratório Arquivos do Sujeito**. Niterói: LAS, 2013. v. n.2. p. 97-105.

\_\_\_\_\_. **Um outro mundo é possível?** Do fim da história a outros sentidos possíveis. 2015. 78p. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. **Estatuto da cidade**: lei 10.257, de 10 de julho de 2001. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LEIS\\_2001/L10257.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LEIS_2001/L10257.htm). Acessado em 07 de novembro de 2015.

\_\_\_\_\_. **O Estatuto da Cidade comentado** = The City Statute of Brazil : a commentary / organizadores Celso Santos Carvalho, Anaclaudia Roszbach. – São Paulo : Ministério das Cidades : Aliança das Cidades, 2010.

\_\_\_\_\_. **Programa do Artesão Brasileiro**. Disponível em: <http://www.smpe.gov.br/assuntos/programa-do-artesanato-brasileiro>. Acessado em 09 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. **Decreto nº 847 de 11 de outubro de 1890**. [S. l.], 1890.

\_\_\_\_\_. **Decreto-lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941**. Lei das Convenções Penais. Brasília, DF, 1941. Disponível em:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del3688.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3688.htm). Acesso em: 19 de novembro de 2015.

CERVO, Larissa Montagner. **Língua, patrimônio nosso**. Tese (Doutorado em Letras)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2012.

CHAUI, Marilena. Notas sobre Utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n 1, julho de 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v60nspe1/a0360ns1.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clementis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. Traduzido por M. R. Rodrigues. In: INDURSKY, Freda (org.). **Os múltiplos territórios da Análise de Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

COUTINHO, Eduardo. O documentário e a escuta do sensível da alteridade. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduandos em História, São Paulo, vol. 15, 1997. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228/8234>. Acesso em: 15 ab. 1997.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Edição original: 1967. Editorações, tradução do prefácio e versão para eBook eBooksBrasil.com Fonte Digital base Digitalização da edição em pdf originária de [www.geocities.com/projetoperiferia](http://www.geocities.com/projetoperiferia).

DIAS, Cristiane. **Mobilidade e redes: para onde vão os sentidos? ou Mobilidade e redes: que sentido para a cidade?** Apresentação do Seminário Corpus 2015. (inédito)

EAGLETON, Terry. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ZIZEK, Slavoj (org.). **Um Mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

FEDATTO, Carolina Padilha. **Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. **Margens do sujeito no espaço urbano**. 2007. 94p. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. Posfácio do Daniel Defert; [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013 [1966].

\_\_\_\_\_. **A história da Loucura na idade média**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978 [1961].

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da lingüística**. Campinas: Pontes, 2004 [1981].

HAROCHE, Claudine. **Fazer dizer, querer dizer**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: Ed. Hucitec, 1992 [1981].

INDURSKY, Freda. O entrelaçamento entre o político, o jurídico e a ética no discurso do sobre o MST: uma questão de lugar-fronteira. **Revista da ANPOLL**. São Paulo: n.12, p. 111-132, 2002.

INSTITUTO PÓLIS, CÂMARA DOS DEPUTADOS/ COMISSÃO DE DESENVOLVIMENTO URBANO E INTERIOR, SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO/ PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Estatuto da Cidade: guia para implementação pelos municípios e cidadãos*. Brasília, 2001.

LACAN, Jacques. Subversão de sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998 [1960].

LAGAZZI, Susy. Percursos que se cruzam. Leituras que se abrem. In: ORLANDI, Eni (org.). **Para uma enciclopédia da cidade**. Campinas, SP: Pontes, Labeurb - Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (orgs.). **O Discurso na Contemporaneidade**. Materialidades e Fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.

\_\_\_\_\_. **A noção de materialidade e suas consequências para a prática analítica discursiva**. Belém: Apresentação ANPOLL, 2015. (Inédito).

LAGAZZI-RODRIGUES, Susy. Percursos que se cruzam. Leituras que se abrem. In: Orlandi, Eni. **Para uma enciclopédia da cidade**. Campinas, Pontes: 2003.

\_\_\_\_\_. Pontos de parada na discursividade social: alternância e janelas. In: MORELLO, Rosânegela (org.). **Giros da cidade: materialidade do espaço**. Campinas: LABEURB/NUDECRI – UNUNCAMP, 2004.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (Re) ler Pêcheux hoje**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2003 [1990].

\_\_\_\_\_. Elementos para uma história da análise do discurso na França. In: ORLANDI, Eni (org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. 3 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

MARIANI, Bethania; MAGALHÃES, Belmira. “Eu quero ser feliz”. O sujeito, seus desejos e a ideologia. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (orgs.). **Memória e história do discurso**. Campinas: Mercado das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. Lacan. In: **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. Org. OLIVEIRA, Luciano Amara. 1ed. São Paulo: Parábola, 2013.

MARX, Karl. Prefácio à Crítica da Economia Política. [1859]. Disponível em: <http://www.consultapopular.org.br/biblioteca/pref%C3%A1cio-%C3%A0-cr%C3%ADtica-da-economia-pol%C3%ADtica-de-1859>. Acesso em: 03 de jan. de 2016.

MEDEIROS, Caciane Souza de. 2010. 171 f. **Sociedade da Imagem: a (re)produção de sentidos da mídia do espetáculo**. Tese (Doutorado em Letras)– Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2010.

MILNER, Jean Claude. **O amor da língua**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012 [1978].

MORUS, Thomas. **Utopia I**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004 [1516].

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A contrapelo: incursão teórica na tecnologia: discurso eletrônico, escola, cidade**. RUA [online]. 2010, no. 16. Volume 2 - ISSN 1413-2109 Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 9 ed. Campinas: Pontes Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. A noção de “povo” que se constitui em diferentes discursividades. In: SILVA, Soeli Maria Schreiber da. **Sentidos do povo**. São Paulo: Clara Luz, 2006.

\_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não verbal. **Revista Rua**. n. 1. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. Exterioridade e ideologia. **Cadernos de Estudos Linguísticos (UNICAMP)**. 2001.

\_\_\_\_\_. **Discursos em Análise: sujeito, sentido, ideologia**. Campinas: Pontes, 2012.

\_\_\_\_\_. PoliSêmico. Entre o espaço e seus habitantes. in: **Para uma enciclopédia da cidade**. Org. Eni Orlandi, Campinas: Pontes, Labeurb - Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Segmentar ou recortar?** Série Estudos. Nº 10. Faculdades integradas de Uberaba (linguística: Questões e Controvérsias), p. 9 - 26, 1985.

\_\_\_\_\_. Ser diferente é ser diferente: a quem interessam as Minorias? In: ORLANDI, Eni (org.). **Linguagem, sociedade, políticas**. Pouso Alegre: UNIVÁS; Campinas: RG Editores, 2014. Disponível em: <http://www.univas.edu.br/menu/POSGRADUACAO/cursos/stricto/mcl/docs/LivroLinguagemSociedadePolíticas.pdf>. Acessado em 30 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. Tralhas e troços: o flagrante urbano. In: **Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano**. Campinas: Pontes, 2001.

ORTH, Priscila Steffens. **Tramas discursivas em cena: o espetáculo da língua inglesa em uma instituição universitária**. Dissertação (Mestrado em Letras)– Universidade Da fronteira Sul, Chapecó, SC, 2014.

Orwell, George. **A revolução dos bichos**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1945].

PAIM, Zélia Maria Viana. **O movimento dos Sentidos: Da utopia à conversão**. Tese (Doutorado em Letras)– Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, UFSM, 2009.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. Tradução de José Horta Nunes In: **Caderno de Estudos Linguísticos**. Campinas, v 19, julho – dezembro de 1990 [1983].

\_\_\_\_\_. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P. (Org.) [et al.]. **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP: 2010 [1982].

\_\_\_\_\_. Ouverture du colloque. In PÊCHEUX, M. **Matérialités Discursives. Colloque des 24, 25, 26 avril 1980**. Université Paris X – Nanterre. Lille, Presses Universitaires, 1981.

\_\_\_\_\_. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4 ed. Tradução de Eni Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2009 [1975].

\_\_\_\_\_. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 3ª Ed. Campinas, SP: Pontes Edições, 2010 [1983].

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

PETRI, Verli. O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na constituição do “dispositivo experimental” na Análise de Discurso. In: VERLI, Petri; DIAS, Cristina (orgs). **Análise de Discurso em perspectiva: teoria, método e análise**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

PONGE, Robert. 1968, dos movimentos sociais à cultura. In: **Organon**. Porto Alegre, n. 47, v. 23. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documentária: Marker e a ficção da memora. IN: **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013 [2001].

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política**. 34 ed. São Paulo: EXO experimental org., 2005 [2000].

\_\_\_\_\_. **O desentendimento - política e filosofia**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo : Ed. 34, 1996 [1995].

\_\_\_\_\_. **Ódio à democracia**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014 [2005].

RIO, João do. **A Alma Encantadora das Ruas**. Domínio Público da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action&coobra=2051](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&coobra=2051). Acesso: 18 de novembro de 2015.

RODRIGUEZ-ALCALÁ, Carolina. Entre o espaço e seus habitantes.in: **Para uma enciclopédia da cidade**. Org. Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, Labeurb/UNICAMP, 2003.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauiby (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** – do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Editora Record, 2000.

SAUSSURE. Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**.- 34ª Ed. - São Paulo: Cultrix, 2012 [1916].

SCHERER, Amanda. A casa miticamente comum. IN: DIAS, Cristiane; PETRI, Verli (orgs.). **Análise de Discurso em Perspectiva**: teoria, método e análise. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.

\_\_\_\_\_. A linguística no sul: história das ideias e organização da memória. In: GUIMARÃES E. e PAULA, Mirian Brum de (Orgs.). **Sentidos de memória**. Campinas: Pontes Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. As inquietudes discursivas de um orientador. In: **Letras**. Programa de Pós-Graduação em Letras – UFSM, nº, p. 11 – 2021, jul./dez. de 2000.

\_\_\_\_\_. Dos domínios e das fronteiras: o lugar fora do lugar em outro e mesmo lugar. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (org.). **Análise de Discurso**: métodos, heranças e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008.

\_\_\_\_\_. Memória e história das ideias: o ensino do francês no RS do fim do século XIX ao início do século XX. In.: ORLANDI, Eni P.; GUIMARÃES, Eduardo. **Institucionalização dos estudos da linguagem**: a disciplinarização das idéias linguísticas. Campinas: Pontes Editores, 2002.

SCHOLLAMER, Karl Erick. A fábula contrariada – a narrativa do cinema. IN: SESEC LITERATURA EM REVISTA, ano 5, número 4, 2013.

TROUSSON, Raymond. **O mito americano: utopia e viagens imaginárias desde a Renascença**. Campinas: Morus, nº 3, 2006.

VARGAS, Rejane. **Designação e dessignificação**: a filiação de sentidos na fraseologia contemporânea. 2011. 199 f. Tese (Doutorado em Letras)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2011.



VARGAS, Rejane A.; MEDEIROS, Caciane Souza de.; BECK, Maurício. **Imagens da/na contemporaneidade**: um convite à análise, uma convocação à teoria. RUA [online]. 2011, no. 17. Volume 2 - ISSN 1413-2109. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Acesso em: 04 de novembro de 2015.

VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol; TIETZMANN, Roberto. Financiamento coletivo no cinema brasileiro: um panorama a partir da plataforma Catarse. Porto Alegre: Sessões do imaginário. Vol. 20, n. 33, 2015 Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/famecos/article/view/20543> . Acesso em: 10 jan. 2016.

VENTURINI, Maria Cleci. **Imaginário urbano**: espaço de rememoração/comemoração. 1 ed., v 1. Passo Fundo: UPF Editora, 2009.

VERIATO, Chaves, Tyara. **Marcha das Vadias às vadias da marcha**: discursos sobre as mulheres e o espaço. 2015. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2015.

WILLER, Claudio. Allen Ginberg, poeta contemporâneo. Prefacio in: GUISEBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Trad. de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia**: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. 2010. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas)–Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2010.

Textos de apoio e outras referências:

Geração Bendita (1971) na mídia: Resenha do filme. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2011/05/geracao-bendita-e-isso-ai-bicho.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2015.

A história de Geração Bendita, um clássico quase perdido da psicodelia brasileira. Disponível em: <http://www.collectorsroom.com.br/2010/02/historia-de-geracao-bendita-um-classico.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2015.