



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAIBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE – PB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS**

JUCÉLIA PEREIRA DE BRITO ARAÚJO

**A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR DO BRASIL A PARTIR DAS
RELAÇÕES ENTRE O SILÊNCIO E A FALA DA PERSONAGEM MACABÉA NO
FILME “A HORA DA ESTRELA”**

**CAMPINA GRANDE – PB
2016**

JUCÉLIA PEREIRA DE BRITO ARAÚJO

**A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR DO BRASIL A PARTIR DAS RELAÇÕES
ENTRE O SILÊNCIO E A FALA DA PERSONAGEM MACABÉA NO FILME “A
HORA DA ESTRELA”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de título de Licenciatura Plena em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo Departamento de Letras e Artes do Centro de Educação da Universidade Estadual da Paraíba, sob a orientação da Profa. Dra. Alfredina Rosa Oliveira do Vale.

**CAMPINA GRANDE – PB
2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A663m Araújo, Jucélia Pereira de Brito

A memória da ditadura militar do Brasil a partir das relações entre o silêncio e a fala da personagem Macabéa no filme "A hora da estrela" [manuscrito] / Jucélia Pereira de Brito Araújo. - 2016. 50 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

"Orientação: Profa. Dra. Alfredina Rosa Oliveira do Vale, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise do Discurso 2. Memória Discursiva 3. Ditadura Militar 4. Silêncio I. Título.

21. ed. CDD 401.41

JUCÉLIA PEREIRA DE BRITO ARAÚJO

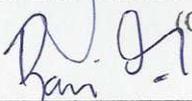
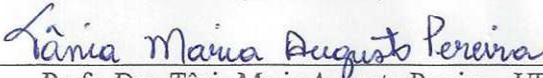
**A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR DO BRASIL A PARTIR DAS RELAÇÕES
ENTRE O SILÊNCIO E A FALA DA PERSONAGEM MACABÉA NO FILME “A
HORA DA ESTRELA”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito para obtenção de título de Licenciatura Plena
em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, pelo
Departamento de Letras e Artes do Centro de Educação
da Universidade Estadual da Paraíba.

Aprovada em

27,06,2016

BANCA EXAMINADORA

 _____ Prof. Dra. Alfredina Rosa Oliveira do Vale – UEPB (Orientadora)	Nota <u>9,0</u>
 _____ Prof. Ms. Ranieri Machado Bezerra de Melo – UEPB (Examinador)	Nota <u>9,0</u>
 _____ Prof. Dra. Tânia Maria Augusto Pereira – UEPB (Examinadora)	Nota <u>9,0</u>
	Média <u>9,0</u>

DEDICATÓRIA

Dedico esta minha pesquisa, em especial, a Deus, que tem estado presente em todos os momentos de minha trajetória de vida.

Aos meus pais José e Selma, que deixaram a minha família e foram morar com Deus, contudo, ficou a certeza em meu coração de que eles também compartilhavam desse meu sonho e se fizeram aliados nessa minha batalha, mesmo com suas ausências físicas, e em minha vida se tornaram anjos no auxílio de minha proteção. Obrigada pelo tempo que estiveram ao meu lado e dedicaram-se a mim.

Ao meu esposo Marcos, por se mostrar companheiro na vida e para a vida, sendo os meus pés nas horas que achei que não conseguiria mais caminhar.

Por fim, a minha filha Emanuely, que amo profundamente e que me faz ter vontade de lutar em busca de mais conquistas.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus, fortaleza que me protege nessa grande jornada denominada vida.

Aos meus pais, José Pereira Brito e Selma Maria Brito, que sempre me orientaram e me educaram para vida, me guiando, enquanto estiveram ao meu lado, na missão que Deus determinou.

À Vanuza Vieira Lopes, que foi minha companheira na busca do conhecimento.

À Universidade Estadual da Paraíba, pelo suporte na minha formação acadêmica.

À profa. Alfredina Rosa Oliveira do Vale, pela dedicação e sabedoria, paciência e gentileza para comigo, me incentivando a prosseguir de forma serena.

Aos professores Ranieri Machado Bezerra de Melo e Tânia Maria Augusto Pereira, por terem aceitado o convite de participarem da Banca examinadora, neste momento tão importante da minha vida acadêmica.

Aos professores que conviveram comigo na vida diária acadêmica, por todo conhecimento que compartilharam comigo e com meus colegas de sala.

Aos colegas de turma, com os quais pude manter uma convivência agradável em uma relação de amizade.

Por fim, agradeço às pessoas que, direta ou indiretamente, fizeram e ainda fazem parte da minha vida. Este é o momento que quero agradecer a todos pelo carinho e dedicação que me tem demonstrado.

RESUMO

As relações dos sujeitos com a história, assim como com as formações discursivas são silenciosas, contudo, é pelo silêncio que os efeitos de sentido, decorrentes dos discursos, se abrem em redes de significações ilimitadas, possibilitando que esses sujeitos inscrevam-se em diferentes formações discursivas para proporcionar a constituição da memória discursiva de um dado momento histórico. Assim sendo, é com a expectativa de apreender essas reflexões postas sobre o silêncio que esta pesquisa se propõe a identificar como se evidenciam os aspectos da ditadura militar no Brasil a partir das formações discursivas e das relações entre o silêncio e a fala da personagem Macabéa em o filme “A hora da estrela”, que evocam a memória discursiva desse regime. Esta pesquisa é de cunho qualitativo-descritivo, incluindo consulta bibliográfica, pois se ocupa de analisar dados, investigando os fenômenos do seu *corpus* de modo interpretativo para entender seus significados. Nesse sentido, partiu-se, então, dos estudos da ditadura militar; das teorias cinematográficas; e das teorias da análise do discurso, sendo a área de concentração dessa pesquisa a Análise do Discurso. Nos resultados obtidos conseguimos apreender a memória discursiva da ditadura militar pelo trabalho do silêncio, que possibilitou deslocamentos da posição social do sujeito discursivo e lhe revestiu de múltiplas identidades nas distintas posições sociais que ele ocupou, inscrevendo-o em diferentes formações discursivas que evocaram a memória da história do povo brasileiro a partir da historicidade do mesmo.

Palavras-chave: Formação discursiva, “Silêncio”, Efeitos de sentido, Memória discursiva.

ABSTRACT

The relationship of subjects in the story, as well as the discursive formations are silent, however, is the silence that the effects of meaning, arising from speeches, open in unlimited meanings networks, enabling these individuals to enroll in different configurations discursive to provide the constitution of discursive memory of a given historical moment. Therefore, it is expecting to seize these reflections put on the silence that this research aims to identify how to highlight the aspects of military dictatorship in Brazil from the discursive formations and the relationship between silence and speech of the Maccabean character the film "the hour of the star", evoking the memory of this discursive regime. This research is qualitative descriptive nature, including bibliographic, as it takes to analyze data, investigating the phenomena of its interpretative way of corpus to understand their meanings. In this sense, he broke it, then, studies of military dictatorship; cinematographic theories; and discourse analysis theories, and the area of concentration of this research Discourse Analysis. The results could grasp the discursive memory of military dictatorship by the silence of work, which made it possible shifts of the social position of the discursive subject and clothed him of multiple identities in different social positions he held, inscribing it in different discursive formations that evoked the memory the history of the Brazilian people from the historicity of it.

Key words: Discursive formation, "Silence", Meaning effects, Discursive memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O Rádio: entretenimento alienante.....	377
Figura 2 – O assujeitamento inconsciente	388
Figura 3 – Silêncio e angústia: uma forma de resistência	411
Figura 4 – Repressão: a desesperança de um povo	433
Figura 5 – O sujeito reprimido	444
Figura 6 – O desperta ideológico.....	444
Figura 7 – A identidade silenciada	455
Figura 8 – A liberdade de expressão	46
Figura 9 – A inscrição em uma nova história.....	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1. CONTEXTUAIZAÇÃO HISTÓRICA E TEORIAS CINEMATOGRAFICAS.....	13
---	-----------

1.1 A DITADURA MILITAR: UM REGIME DE OPRESSÃO	13
---	----

CAPÍTULO II

2. ACERCA DO OBJETO DE PESQUISA	21
--	-----------

2.1 O CINEMA E O DISCURSO FÍLMICO	21
---	----

2.1.1 O filme: produtor de sentido e ativador de memória.....	22
---	----

2.1.2 O filme: uma categoria de gênero discursivo	24
---	----

CAPÍTULO III

3. A ANÁLISE DISCURSIVA DO <i>CORPUS</i>.....	26
--	-----------

3.1 O DISCURSO	26
----------------------	----

3.1.1 As condições de produção	27
--------------------------------------	----

3.1.2 O sujeito discursivo e suas identidades	27
---	----

3.1.2.1 Ideologia e formações discursivas.....	28
--	----

3.1.2.2 A memória discursiva (o interdiscurso)	29
--	----

3.2 O “SILÊNCIO” SOBRE O OLHAR DISCURSIVO	30
---	----

3.2.1 “A hora da estrela”	33
---------------------------------	----

3.2.2 A memória discursiva e o discurso do silêncio no contexto do filme “A Hora da Estrela”	34
--	----

3.2.3 A política do silêncio em um contexto de censura	35
--	----

3.2.4 A política do silêncio: a multiplicidade de identidades do sujeito nos discursos.....	38
---	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	49
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

No Brasil, a ditadura militar trouxe consequências extremamente danosas em relação à vida das pessoas. Nas décadas de dominação desse regime foram cometidas violências extremas pelos mais variados setores do governo contra os cidadãos. Consequentemente, houve um silenciamento na sociedade imposto por parte da elite dominadora. No entanto, a propagação desse silêncio não impediu que os discursos circulassem, reconstituindo a historicidade do nosso povo pela memória discursiva. Orlandi (2007, p. 86) atesta que, “[...] é o silêncio fundador que produz um estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar, por outros jogos de linguagem, o “y” que lhe foi proibido”. De acordo com a autora, é no silêncio e pelo silêncio que os sentidos ecoam nos sujeitos, antes mesmo que as palavras materializem-se em uma enunciação. Assim, “o silêncio” constitui-se como elemento primeiro para a materialização do discurso e dos sentidos.

Desse modo, há uma diversidade de formas delimitadas que coloca os sujeitos, os dizeres e/ou os “silêncios”, socialmente organizados em um momento histórico específico. E neste caso, levando em consideração o contexto da ditadura brasileira, no qual a censura predominou, o silêncio tornou-se uma das formas mais recorrentes para que os processos discursivos continuassem a circular pela sociedade. E o cinema, por sua vez, foi e é um dos meios mais utilizados para externar acontecimentos fictícios e/ou históricos para seus telespectadores, reiterando-os, de forma explícita ou implícita, sobre a história.

Diante dessas considerações e segundo o pensamento bakhtiniano, o texto fílmico pode ser vinculado à noção de gênero, pois, transformado pelo mecanismo cinematográfico, passa a fazer parte da realidade que o próprio cinema constitui. Em se tratando do filme “A hora da estrela”, este amplia a nossa visão sócio-histórico-cultural pelas suas enunciações discursivas, consolidando-se como gênero discursivo. Assim, o filme em questão apresenta não somente os diálogos das personagens, como particularmente o silêncio destas, como representação das situações de repressão vivenciadas pelo povo brasileiro. Desse modo, na perspectiva da Análise do Discurso, os discursos fílmicos podem ser descritos e interpretados relacionando-os com a noção de memória discursiva.

Dessa maneira, este trabalho teve como objetivo identificar como se evidenciam os aspectos da ditadura militar no Brasil a partir das formações discursivas e das relações entre o

silêncio e a fala da personagem Macabéa em o filme “A hora da estrela” que evocam a memória discursiva desse regime.

Nesse sentido, tomamos como norte os seguintes objetivos específicos: investigar como o silêncio desvela os aspectos da ditadura que são evidenciados no discurso da personagem Macabéa e nas cenas fílmicas; averiguar o entrecruzamento de discursos oriundos das diferentes formações ideológicas que inscreve a personagem nas formações discursivas e marcam a multiplicidade de identidades da mesma; analisar as relações entre o “silêncio” e a “fala” da personagem Macabéa que a desloca para diferentes posições sociais e fazem ecoar as vozes dos sujeitos que sofreram repressão ideológica e intelectual.

A pesquisa realizada nos permitiu apreender a memória discursiva da ditadura militar pelo trabalho do silêncio que possibilitou deslocamentos do sujeito discursivo e lhe revestiu de múltiplas identidades nas distintas posições sociais que ele ocupou, inscrevendo-o em diferentes formações discursivas que evocaram a memória da história do povo brasileiro a partir da historicidade de repressão ideológica desse povo. Isso tornou-se possível pela análise do filme (objeto do nosso estudo), tido como gênero discursivo que circula socialmente, desdobrando-se em discursos que materializam-se em efeitos de sentido, nos quais inscrevem-se os sujeitos discursivos em um dado momento sócio/ histórico/ ideológico.

Esta pesquisa foi de cunho qualitativo-descritivo, visto que nossa preocupação foi explicar a dinâmica das relações discursivas da personagem Macabéa, no filme “A hora da Estrela”. Nosso aporte teórico tomou como ponto de partida os estudos da ditadura militar nas obras de Oliveira (2003), Freixo e Freitas (2008), Arns (1985). Para o estudo das teorias cinematográficas buscamos Bernadet (1985), Costa (1989), Ferro (1992). E para o estudo da Análise do Discurso consultamos Fernandes (2007), Orlandi (2007a, 2007b e 2013), Pêcheux (2002), Foucault (1995), dentre outros; sendo a Análise do Discurso área de concentração dessa pesquisa.

O trabalho está composto de três capítulos. No primeiro momento fizemos um percurso sobre a história da ditadura militar no Brasil e sobre as teorias cinematográficas, para uma melhor compreensão dos sentidos que constitui os discursos fílmicos, sobretudo os discursos do filme “A hora da Estrela”. No segundo momento a pesquisa contemplou uma análise sócio histórica do filme “A hora da Estrela”, norteadas pelas teorias da Análise do Discurso de linha francesa, enfatizando o contexto de censura pelo trabalho da política do silêncio; em seguida, investigamos o discurso da personagem Macabéa nas cenas fílmicas, a fim de desvelar as formações discursivas e as relações entre o silêncio e a fala da personagem principal que evocam a memória discursiva da ditadura militar.

Para esse fim, foi necessário transcrever os diálogos da personagem protagonista com as personagens secundárias, que passaram a ser os nossos dados de análise, assim como observar atentamente as cenas, as quais rememoraram o período da ditadura militar no Brasil (1964/1985).

A importância dessa pesquisa evidencia-se pela possibilidade de ampliação do horizonte de expectativas acerca das relações do silêncio com a linguagem, e conseqüentemente, com os efeitos de sentido que o silêncio pode produzir, tendo em vista, os “deslimites” que o silêncio nos possibilita atribuir e apreender as significações nas relações dos sujeitos com o mundo.

CAPITULO I

1. CONTEXTUAIZAÇÃO HISTÓRICA E TEORIAS CINEMATOGRAFICAS

Para desenvolvermos um trabalho cujo objeto é a investigação de enunciados discursivos, faz-se necessário observamos o contexto histórico do qual esse objeto foi produzido, outrossim, observamos as reflexões colocadas sobre objeto em questão pela teoria cinematográfica acerca da construção de sentidos que ele materializa, a fim de compreendermos a essência discursiva existente em cada enunciado e, portanto, em cada formação discursiva oriundas desses enunciados. É a partir desse caminho sistematizado que abordaremos, nos dois primeiro capítulos, respectivamente, assuntos acerca do contexto histórico e das teorias que nos esclarece sobre o cinema e o discurso fílmico.

1.1 A DITADURA MILITAR: UM REGIME DE OPRESSÃO

Em 1964, o controle econômico, político e social foi assumido por militares, fato que deu início a um período de ditadura militar no Brasil. Esse controle pregava a eliminação do comunismo, da “subversão” e da corrupção, vistos como empecilhos para o desenvolvimento do país. Com esse poder nas mãos, os militares tinham como objetivo criar um sistema que concretizasse um monopólio intelectual sobre a massa popular.

Os que eram desfavoráveis ao regime foram colocados sobre a mira exclusiva das hostilidades e repressão utilizadas desenfreadamente pelos militares. Isso ocasionou os mais impetuosos acontecimentos sob a forma de agressividade. Entre eles, a censura na forma de coibição, degredo, encarceramento e diversas outras formas de constrangimentos da sociedade foram registrados.

Após 1964, houve um confronto entre Estado e oposição com a intenção de um obter domínio em detrimento do outro. O Estado buscava incessante a instabilidade institucional com o desejo de nivelar ideologicamente todas as camadas sociais, para que as divergências tivessem um fim e para que cessassem os protestos que se chocavam com os ideais dos que estavam à frente do poder.

No Brasil, o novo regime trouxe consequências extremamente danosas em relação à vida das pessoas, pois qualquer atitude suspeita de ir contra o governo era entendida como uma afronta e imediatamente neutralizada pelos que mantinham o monopólio político e econômico. De modo que, o controle ideológico se mantinha nas mãos de uma pequena

parcela da sociedade, ao mesmo tempo em que o restante da população não tinha a mínima condição de se posicionar criticamente para formular outra versão da realidade.

Por mais que as pessoas pensassem em estar bem informadas, assistindo, ouvindo ou lendo, essas informações e as diversas notícias eram expostas ao público isoladamente, o que contribuía para que perdessem o significado do seu contexto de origem. Isso também dificultou a constituição de uma consciência social na população, pois a forma de controle e o modo como eram apresentados os fatos não fazia sentido para quem os ouvia.

De acordo com Oliveira (2003, p. 14), pessoas pertencentes a setores mais intelectualizados uniram-se em torno do desejo de conscientização dos setores menos favorecidos, e empenharam-se no emprego de formas alternativas de alfabetização e esclarecimentos a respeito das condições de vida e da precariedade social que eram submetidos com o movimento de 1964. O principal objetivo era demonstrar a exploração e a manipulação ideológica que esse movimento impôs a todo país. Segundo o autor, essa atividade de conscientização tornou-se mais expressiva em 1968.

Entretanto, as manifestações de artistas, estudantes e congressistas contra o regime militar já se fortaleciam desde 1966, quando aos civis, que se mantinham opositores ao sistema de governo, juntavam-se uma expressiva participação popular abraçando essa causa. Quando essas manifestações começaram nas ruas, o governo respondeu prontamente, intensificando diversas manobras de punição, suscitando a submissão da sociedade. Isso ocasionou a neutralização das mobilizações, e o retorno da população à condição de passividade e submissão.

O medo passou a ser evidente em todos os cidadãos, e a população passou a ter contato significativo com uma grande quantidade de filmes, textos, panfletos e jingles que eram impostos pelas campanhas militares para meios de comunicações gráficas e orais.

No período do domínio militar, os livros também foram alvos de proibições e censura, muitos deles entraram nesta lista porque eram considerados subversivos, e muitas vezes, eram analisados até pelo título. Se apenas neste item fosse constatado algum indício de expressão contra o governo, simplesmente o proibiam. Segundo Oliveira (2003, p. 18), estas proibições estendiam-se para áreas musicais, exibições de filmes ou peças de teatro, shows televisivos, e também para telenovelas.

Qualquer cidadão que pudesse influenciar opiniões contrárias à política do governo era ameaçado, agredido e neutralizado. A força governamental achava-se no direito de silenciar aqueles que pudessem incentivar qualquer ato que despertasse a consciência dos cidadãos a respeito da realidade social brasileira. Mediante a esses acontecimentos, todos os meios que

pudessem disseminar ideologias contrárias ao regime passaram a sofrer repressão e interferência do mesmo. Desse modo, o foco dos militares se estendeu para os meios de comunicação que passaram a ser usados para divulgação das notícias governamentais, conseqüentemente fiscalizadas, minuciosamente, a ponto de sofrerem censura.

Jornais, rádios e revistas – como por exemplo, “o correio da manhã, a rádio Mayrink Veiga e a Editora Civilização Brasileira – sofreram pressões de tal ordem que passaram por sérias dificuldades financeiras, e foram obrigados a encerrar suas atividades em decorrência do panorama que se estabelecera no país após aqueles anos de repressão e também dos efeitos do “milagre econômico” dos anos 1970.” (FREIXO; FREITAS, 2008, P. 11)

Durante todo esse período da repressão militar, foi utilizada uma campanha de ameaça comunista pelo sistema dominante. As redes midiáticas da época utilizavam uma diversidade de fatos históricos para denegrir a imagem dos comunistas, colocando-os na posição de indivíduos traiçoeiros, covardes e assassinos cruéis.

Diversas instituições foram criadas pelo governo para persuadir e divulgar informações falsas e carregadas de gestos para convencer as pessoas do “perigo comunista”, para que este, não virasse uma realidade na sociedade.

Alguns intelectuais foram comprados e beneficiados com um espaço na mídia, outros foram coagidos a atacar os comunistas escrevendo livros e artigos com a função de instaurar pânico em relação aos que divulgavam sobre os ideais comunistas. Esses intelectuais garantiam seus escritos nos jornais e revistas, e ao mesmo tempo, propagavam a ideia do comunista como “comedor de criancinhas”.

Segundo Oliveira (2003, p. 27), foi a propaganda a principal responsável pelo medo dos cidadãos em relação ao comunismo. Foi pelas divulgações negativas em torno dos atos terríveis que os comunistas eram capazes de cometer, que as pessoas não só tinham medo dos comunistas, mas também temiam ser confundidas com um deles, e punidas sem piedade.

E em meio a todo esse medo, e a uma repressão desenfreada, só restou a clandestinidade como forma de oposição a tudo que oprimia a massa popular. Muitas pessoas, de diferentes setores da sociedade, sofreram perseguições e foram punidas por serem suspeitas de idealizarem ideias que desfavoreciam o regime, ou por exprimirem sentimento de mudança da atual condição da sociedade em relação a uma sociedade mais justa. Assim, foram utilizadas por muitos domínios do governo atividades rotineiras de tortura nesse período. Os homicídios sem explicação e os desaparecimentos de indivíduos também foram

significativos. Tais acontecimentos eram justificados com desculpas falsas pelos autores como resultado de tentativa de fuga, resistência a tiros, suicídios ou atropelamentos.

Essas agressões à pessoa física dos cidadãos foram praticadas por diversos setores do governo: por policiais civis e militares, exército, marinha e aeronáutica, que atuavam nas delegacias de Ordem Política e Social dos Estados, pela criação da Operação Bandeirantes (OBAN), implementada pelo Comando do II Exército com a ajuda dos Estados Unidos.

Muitos cidadãos, que revelaram-se em posição contrária às determinações ditadas pelo regime militar, foram assassinados pelas corporações do sistema no governo do presidente Médici. Como consequência desses atos radicais do governo, surgiram muitos assaltos a bancos e alguns sequestros de diplomatas. Os que organizavam essas ações exigiam como pagamento a troca dos reféns pela liberdade de presos políticos. Essas atividades tornaram-se referência para muitas outras, da mesma natureza, e os assaltos a bancos viraram rotina em relação às práticas dos membros dessas organizações.

Nessas ocasiões, o governo também coibiu severamente e buscou vários artifícios a fim de induzir a seu favor a opinião da população sobre esses acontecimentos, mostrando-os distorcidamente, e utilizando suas inúmeras habilidades para impor à sociedade sua ideologia. Com isso, houve a multiplicação do pânico e grande diminuição da percepção crítica. E as grandes expressões de protestos, em massa, foram proibidas pelo regime pós 64. As organizações de grandes concentrações de indivíduos eram sempre reprimidas pelo governo, que passou a liberar apenas as comemorações da semana da pátria, as quais reuniam grande quantidade de gente. Instaurou-se um clima de medo na sociedade brasileira. Temores que acompanharam a população, permanentemente, e de forma generalizada, principalmente no período político economicamente mais tenso.

Iniciou-se, então, uma política do “dedurismo”, que foi uma forma encontrada pela polícia para descobrir os indivíduos e/ou acontecimentos que desrespeitassem as ideologias militares do regime.

Com a formação das chamadas “comunidades de informações” e “comunidades de segurança” – expressas em órgãos como o SNI (serviço Nacional de informações), o “sistema DOI – CODI”, os órgão de informação dos ministérios militares e os vários Dops estaduais – a ação repressiva do Estado brasileiro foi consideravelmente ampliada. (FREIXO; FREITAS, 2008, P. 13)

Dessa maneira, as pessoas envolvidas estavam sempre procurando defender seus interesses individuais; incoerentes aos seus princípios acabavam por delatar os cúmplices envolvidos nas mesmas questões investigadas. Os próprios militantes infiltravam-se nas

instituições com a intenção de flagrar algo comprometedor, principalmente nas escolas, que possuíam inúmeras pessoas que eram facilmente influenciadas pela ideologia comunista. Em consequência dos atos de infiltração comunista nas camadas sociais, estimulou-se na população uma posição puramente independente e individualista, sendo totalmente negável qualquer ação participativa dos indivíduos, que preferiam manter-se em torno de temas superficiais e secundários, pois não se podia confiar em pessoas pouco conhecidas para se falar abertamente de qualquer assunto.

Segundo Oliveira (2003, p. 30), a pressão psicológica exercida sobre determinadas pessoas, pelo regime implantado em 1964, foi tão expressiva que lhes acarretava uma espécie de desestruturação da personalidade. Caracterizando um quadro semelhante a uma “lavagem cerebral”, pela qual elas eram induzidas a aceitar passivamente, determinadas orientações de comportamento sem o menor questionamento. Por isso, grande parte da população alienou-se, sem participar, sem opinar, sem criticar, sem discutir e sem informar-se sobre questões econômicas e políticas. “Muitos eram os conflitos entre as forças de oposição e o governo, mas a luta armada somente viria a se firmar como instrumento contra a ditadura após o total fechamento político, a partir de 1968, ainda que algumas ações já fizessem parte do cenário anterior ao AI-05.” (FREIXO; FREITAS, 2008, p. 27).

A partir desse momento, o governo adotou uma fórmula em que a violência, nas formas de tortura, dor, repressão, passava a ser o instrumento básico para assegurar a coerção social. Desse modo, a todo o momento, militares perseguiram pessoas inocentes e desarmadas e essas práticas aconteciam sem precisar haver nenhum motivo. Entre os militares, essas ações eram corriqueiras. E na medida em que essas práticas se tornavam abusivas, o clero católico e os que pertenciam as classes médias iam se indignando com essas situações de massacre ao povo, porque a prática da tortura tomava uma posição, a cada dia, de causa política, e a corrupção instaurava-se nesses setores, explicitamente.

A tortura tornou-se um instrumento de rotina nas atividades que precisavam interrogar algum cidadão que fosse caracterizado como opositor ao governo militar, ou que se mostrasse efetuando alguma ação crítica. Enquanto isso, os militares pregavam o nacionalismo fanático e a democracia acima de tudo.

Conforme Arns (1985, p. 62), a oposição ao regime foi aumentando fortemente nas ruas, nas fábricas e instituições escolares, mesmo com toda a opressão ocasionada pelo regime. A morte do estudante secundarista Edson Luiz, de 18 anos, suscitada pela polícia em março de 1968, no Rio de Janeiro, fez com que as manifestações públicas espalhassem-se por todo o país, como protestos contra a violência desmedida. Assim, operários se unem na luta

contra o autoritarismo do regime militar. As denúncias e os enfrentamentos começaram a crescer com a participação de pessoas da classe média à frente dessas movimentações.

Com a intenção de conter o movimento das massas contra o governo, em dezembro de 1968, foi implantado pelos militares o Ato Institucional mais cruel e desumano de todo o regime, o Ato Institucional nº 05, que restringia os direitos individuais dos cidadãos pela censura. O argumento foi o surgimento de grupos de oposição armada, além do aumento das manifestações de rua.

Nesse mesmo período, as agressões, as prisões e outras práticas brutais por parte do governo se tornaram rotina. E no governo de Médici, a partir de 30 de outubro de 1969, foram criados órgãos governamentais para tentar manter a sociedade da maneira como admitiam as determinações dos militares, os quais travaram batalhas contra as organizações de luta política clandestina.

O governo de Médici se caracterizou como o período mais absoluto de violência, repressão e supressão das liberdades civis. Até mesmo os religiosos, que apoiaram fortemente a deposição do presidente João Goulart, tornaram-se também alvos dos abusos militares. Membros da igreja sofreram prisões, torturas e foram assassinados, inclusive sacerdotes e freiras, além dos cercos e invasões de conventos e templos, e até mesmo a vigilância de bispos. O lema desse período governamental era “Segurança e Desenvolvimento”.

No governo do General Ernesto Geisel, o regime militar suavizou a opressão, ele foi escolhido para buscar superar a ruína do “milagre brasileiro” de Médici, na investida de reaver a constitucionalidade, que desapareceu totalmente durante o governo deste.

No mandato do General Geisel, que se prolongou por cinco anos (1974/1979), ele apresentou uma preocupação de retomar o prestígio do regime, tentando dialogar com as diversas esferas das elites, entretentes, foram reabertos partidos políticos. No entanto, o governo tomou todas as medidas para que a repressão e ameaça à cadeira na segurança nacional não desaparecessem da sociedade, assim, optou por manter o sistema instaurado em 1964.

Esses atos liberais refletiram claramente na política, e tiveram como primeiros resultados positivos, para os opositores, a maioria das eleições de novembro de 1974. Isso ocasionou a regressão do partido oficial, sendo este obrigado a aceitar os resultados.

Consoante com Arns (1985, p. 64), o governo Geisel ficou marcado por um período em que os órgãos repressores preferiram o método de ocultamento das prisões seguidas de mortes, na intenção de evitar o estresse de repetir sempre as mesmas versões de: “atropelamento”, “suicídio” e “tentativa de fuga”. Pois, com o clima de aparente liberdade de

imprensa, os meios de comunicação não iam deixar de questionar tais acontecimentos. Em consequência desses ocultamentos, se intensificaram os “desaparecimentos”, que já ocorriam com frequência no período anterior, no entanto com menos frequência.

As velhas estratégias de opressão que foram utilizadas durante todo regime autoritarista não deixou de existir no governo de Médici, nada mudou com relação às medidas que eram tomadas para frear a conscientização da população. As torturas, os assassinatos e sequestros continuaram acontecendo, conquanto de maneira mais discreta para não chamar a atenção dos civis. E as perseguições aos opositores clandestinos continuaram, incessantemente.

De acordo com Arns (1985, p. 66), depois da ocorrência de dois assassinatos sob torturas nas dependências do DOI-CODI¹, em São Paulo, em datas distintas, no entanto próximas, ficou evidente o choque de procedimentos entre os diferentes grupos de militares acerca da necessidade desses organismos de segurança se adaptarem aos novos tempos do novo regime. A primeira vítima desse choque foi o jornalista Wladimir Herzorg, em outubro de 1975; a segunda, o metalúrgico Manoel Fiel Filho, em janeiro de 1976.

Fatos como estes citados acima, ocorreram por muitas vezes. Isso fez com que a sociedade se posicionasse de forma a repudiar, cada vez mais, as ações do governo militar. E a resposta contra esses atos observou-se nas urnas. A consequência foi consecutivas derrotas do partido do governo, o MDB² conseguiu conquistas de territórios, que sempre pertenceram a ARENA³, além disso, houve uma expansão das lutas populares, e a sociedade começou a isolar-se politicamente do regime militar.

No dia 01 de Janeiro de 1979, o AI-5 foi abolido, e embora tenha sido o ato mais ostensivo e cruel da ditadura, muito de seu conteúdo passou a fazer parte da Constituição Brasileira.

Neste mesmo ano, tido como último do mandato de Geisel, lança-se a posse do General João Baptista de Oliveira Figueiredo, chefe do Serviço Nacional de Informações, num quadro em que a crise econômica se agravou e as pressões democráticas aumentavam. Por muitas vezes, várias pessoas foram instigadas a assinarem confissões e declarações mentirosas, forjadas na tentativa de fazer com que a violência que se abatia sobre elas fossem cessadas.

¹ DOI-CODI - (Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna), órgão repressor criado no Regime Militar Brasileiro (1964-1985).

² MDB - (Movimento Democrático Brasileiro), partido político brasileiro formado por opositores do Regime Militar de 1964.

³ ARENA - (Aliança Renovadora Nacional), partido político brasileiro que representava os militares durante Regime Militar de 1964.

Foi também em 1979, que extinguiu-se o estado de exceção, com a supressão dos atos institucionais, e foram outorgadas as absolvições, facilitando a volta dos degredados. Retornaram à pátria os principais líderes de oposição brasileira. Daí em diante, iniciou-se um período de comutação, até 1988, quando confirmou-se a nova Constituição do Brasil, restabelecendo as condições de um pleno Estado de Direito em nosso país. E assim, da ditadura renasceu a democracia.

CAPITULO II

2. ACERCA DO OBJETO DE PESQUISA

2.1 O CINEMA E O DISCURSO FÍLMICO

O cinema é uma produção cultural que constrói significados em suas cenas articuladas num espaço e tempo definidos por seus produtores. E, em conformidade com Fabris (2002, p. 122), essas produções culturais determinam paradigmas que nos ensina uma diversidade de coisas distintas, ao mesmo tempo em que atuam na produção de identidades sociais. Desse modo, podemos constatar que as telas fílmicas também exercem sobre seus telespectadores uma função pedagógica, já que o filme se enquadra em uma reprodução cinematográfica em menor escala, do real e/ou imaginário, levados para dentro da casa dos indivíduos e, que de modo natural, trazem imagens do mundo real/e ou imaginário que são socializadas por suas telas. De acordo com Moura (2012), “O cinema não é apenas uma reprodução da realidade, mas também a reprodução da própria visão do homem.” Assim sendo, em um enredo de um filme pode haver intenções de quem o compõe, que variará de acordo com a posição que esse sujeito enxerga o mundo. Por esse motivo, “os nossos dois olhos nos permitem ver em perspectiva: não vemos as coisas chapadas, mas as percebemos em profundidade” (BERNADET, 1985, p. 124). Desse modo, a imagem cinematográfica nos revela, de maneira natural, a visão de seus produtores sobre fatos cotidianos da vida do homem, assim como, nos permite rememorar acontecimentos histórico-sociais a partir de suas cenas fílmicas, que nos despertam para a memória discursiva de um dado momento da história. Moura, em suas pesquisas, define a leitura de filmes como:

Um processo de apreensão das estruturas que constituem uma trama cinematográfica - tais como a sequência narrativa e os elementos que compõem a linguagem fílmica; compreensão das intenções do produtor; e, assim, de interação com o texto e seu produtor, construindo sentidos a partir dos conhecimentos cinematográficos, socioculturais e de mundo. (MOURA, 2012, p. 48).

Nessa perspectiva, o discurso do filme transcorre com base no seu contexto histórico de produção. Assim “o cinema não é apenas um importante meio de comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e sua contínua evolução, mas, exatamente enquanto tal, mantém relações muito estreitas com a história” (COSTA, 1989, p. 29).

Ciente de seu poder de persuasão, os produtores veem o cinema como um dispositivo de representação de grande eficácia. Na perspectiva da Análise do Discurso (AD), devemos averiguar sua relação com a noção de memória discursiva.

O cinema pode ser visto, também, como uma ferramenta narrativa de alto índice de verossimilhança, talvez pela capacidade de simular, com perfeição, a vida real, através de imagens e sons. Uma realidade ideal para podermos viajar e nos deixar levar pela narrativa cinematográfica.

2.1.1 O filme: produtor de sentido e ativador de memória

Diante da reprodução da realidade pelo cinema, ao contemplarmos um filme, acreditamos no que estamos vendo antes mesmo de pensarmos em questionar sua veracidade. Por isso, o texto fílmico é constituído por pressupostos de nossa realidade, porém utilizados sem restrições, já que no cinema tudo pode acontecer pela sua flexibilidade de produção e reprodução do que se deseja externar.

Na exterioridade de um filme, conforme a AD, os sentidos são deslocados para constituírem outros sentidos, pois o texto fílmico é apenas mais uma forma de articulação do dizer, a qual está submetida a construir efeitos de sentido a partir de seus lugares sociais de produção.

Nesta perspectiva discursiva, pressupomos que a materialidade enunciativa pode manifestar-se nos suportes que expressem a linguagem verbal, a não-verbal e a imagética, tais como o livro, a música, e o filme. E, assim é que vamos construindo a noção de “enunciado fílmico”, o qual “[...] comporta múltiplas linguagens atuando simultaneamente” (GASPAR, 2004, p. 235). Isso transforma um filme sempre em uma testemunha de algo. Seja de “[...] imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história” (FERRO, 1992, p. 86). Então, por muitas vezes, temos a necessidade de

analisar no filme tanto a narrativa quando o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime político. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1992, p. 87).

Em geral, pode-se afirmar que o filme possui a capacidade de fazer disseminar ideias sobre a sociedade, retratando temas, discutindo perspectivas e sugerindo caminhos. Nesse sentido, ele apresenta-se como um discurso que evoca a memória discursiva, remodelando-a, ao mesmo tempo em que traz à tona essa mesma memória em seu conteúdo temático e,

consequentemente, em suas cenas. Então, os filmes apresentam novos traços de sentido em relação à memória histórica de um povo de um dado espaço social.

De acordo com Fernandes (2007), são os elementos exteriores ao dizer que influenciam no sentido, pois ele não é fixo, pelo contrário, o sentido se constitui nessas relações do dizer com tais elementos externos, que fazem parte da realidade política e social na qual os sujeitos estão inseridos.

Dessa forma, os filmes clássicos fazem o trabalho do acontecimento discursivo, formando um elo com a memória discursiva: eles são capazes de basear-se na memória para compor sua narrativa e, com sua narrativa, evocar a memória de um povo; assumindo a posição de uma ferramenta discursiva, responsável pela construção e reconstrução da memória discursiva.

Ao longo de uma produção, podemos observar que há uma variação que reflete diretamente nos aspectos polissêmicos do cinema. Nessas condições polissêmicas, ao tempo em que se acendem determinados sentidos, também se nota uma migração, dependendo do lugar em que eles se constituem.

Assim, o texto fílmico, em si, é um produto complexo – multitextual – em relação à sua própria estrutura. Ele é composto, naturalmente, por diversas outras categorias textuais, tais como: música, pintura, literatura, fotografia, teatro, entre outros elementos. Essa multitextualidade explicita o trabalho da interdiscursividade dentro do texto fílmico, que por sua vez, revela as inter-relações que são constitutivas de sentido para o trabalho de produção do cineasta, como também para os telespectadores que os assistem.

Há casos de filmes que representam a História da humanidade, que trazem em suas narrativas os personagens e os cenários da História de um povo, que reconstituem a história à sua maneira. De modo geral, o filme “constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56), caso este visto anteriormente por um determinado público.

Enfim, a cada nova elaboração, apresenta-se uma forma diversificada de efetuar cinematograficamente esse dizer que se materializa como discurso. Isso acaba proporcionando a multiplicidade de sentidos que sempre entra em cena, erguendo traços significativos historicamente constituídos, produzindo novos sentidos a partir do seu lugar de elaboração.

Diante das reflexões expostas, podemos afirmar que o texto fílmico contém migrações de sentidos múltiplos em sua complexidade discursiva. A partir da reconstrução ou

reinvenção de fatos existentes, empregando ou reempregando elementos que já existiram no passado.

Portanto, um filme pode ser analisado na perspectiva discursiva da AD, pela qual podemos compreender como os elementos discursivos contidos no texto fílmico produzem sentidos diversos, e como tais sentidos transitam dentro de seus enredos.

2.1.2 O filme: uma categoria de gênero discursivo

Na concepção bakhtiniana, o texto fílmico pode ser vinculado à noção de gênero, pois, transformado pelo mecanismo cinematográfico, passa a fazer parte da realidade que o próprio cinema constitui. Dessa forma, o texto fílmico concebido como gênero secundário⁴, apresenta, em suas cenas, gêneros primários⁵ constituídos pelos diálogos de seus personagens. Assim, esses diálogos, estruturados em uma realidade criada pelo contexto fílmico, também são constituídos da mesma maneira que os gêneros discursivos, estruturam-se no cotidiano das relações sociais (linguagem, ideologias, etc.). Desse modo, é evocada a historicidade dos sujeitos que os enunciam, pelos lugares sociais em que estão inseridos.

Para Bakhtin (1997), os gêneros do discurso estão intrinsecamente ligados à produção dos enunciados, pois, segundo o autor, todo enunciado vivo é produzido dentro de um contexto situacional e convoca, pelas suas especificidades, um gênero discursivo para materializá-lo. O enunciado posiciona-se como um elo comunicativo e constitui-se de duas particularidades: a alternância dos sujeitos falantes e o seu acabamento específico. Assim, todo enunciado, pela sua configuração, requer uma atitude responsiva, afirma Bakhtin:

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prece de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (BAKHTIN, 1997, p. 290)

Nesse sentido, no filme, objeto cinematográfico, podemos perceber a evocação dessa atitude responsiva ativa nos diálogos constituídos na tela. Para o autor russo, é a partir dos

⁴ Gênero secundário - são os que aparecem em situações de uma comunicação culturalmente complexa ou evoluída, transmutando e absorvendo, em seu processo de formação, os gêneros primários.

⁵ Gêneros primários - são os que se formaram em situações de uma comunicação verbal espontânea e eles servem de componentes aos gêneros secundários.

A noção de gêneros primários e secundários, aqui posta, está de acordo com: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

gêneros discursivos que emergem essas várias vozes que transpassam os enunciados e, conseqüentemente, as obras artísticas. Estas, apesar de tudo que as diferenciam dos diálogos cotidianos, estruturam-se, igualmente, como elos na esfera da comunicação verbal. Dessa forma, considerando o texto-fílmico como um enunciado, ele articula-se socioculturalmente na urdidura dialógico-discursiva da comunicação verbal, a partir da relação que estabelece com outras obras e com outros discursos.

Os gêneros do discurso organizam e estruturam os enunciados que contêm, no caso dos filmes, a abordagem do objeto do sentido, ou seja, da temática escolhida e a intenção do diretor, que devem se adequar as formas composicionais do gênero e a especificidade do seu acabamento. Dessa forma, evitando as generalizações, observamos que os espectadores de um determinado gênero fílmico atraem-se para este, não por um mero impulso involuntário, mas por uma vivência prévia que os aproxima daquele gênero específico e por um tipo de aliança que se desenvolve nos campos social, discursivo, ideológico e em outros, que determina, entre obra e espectador, um ajuste entre o dito e o não-dito, colocando os discursos veiculados naquele filme, sob a influência do grau de concordância ou de discordância presumidas do ouvinte, elaborando desse modo, a forma dos enunciados. Assim concebida, essa aliança estabelecida no interior de uma comunidade (de espectadores de um mesmo gênero fílmico), evidencia nuances da constituição psicossocial e cultural dos sujeitos-espectadores, que se revelam em simetria com o jogo discursivo proposto pelo texto fílmico. Podemos dizer que as reações produzidas nos espectadores, dentro de um campo de expectativas forjadas pela escolha do gênero fílmico, podem ser presumidas, mesmo que não possamos garantir o contorno exato dessas reações.

CAPITULO III

3. A ANÁLISE DISCURSIVA DO *CORPUS*

Segundo Fernandes (2007), o discurso situado como objeto de estudo científico se revela de maneira amplamente complexa. Sendo complexo o objeto de estudo, e compreendido por fatores que estão fora da materialidade linguística, sua área de estudo não poderia se limitar a um só método de análise. Por isso, a Análise do Discurso (AD) posiciona-se de forma interdisciplinar, pois diante de situações sociais e históricas na visão diversificada entre as relações de língua e fala versus sujeito e mundo, uma área isolada da ciência, não daria conta de explicar os fenômenos linguísticos que acontecem na materialidade discursiva originadas dessas relações. Assim sendo, “[...] situamos o discurso em sua conjuntura, buscando compreender as condições históricas e sociais, o lugar dos sujeitos na história, a situação enunciativa e os sentidos produzidos nesse conjunto [...]” (FERNANDES, 2007, p. 110).

3.1 O DISCURSO

É comum termos como ideia de discurso o que absorvermos de nossas experiências empíricas. Nesse sentido, pensamos no discurso como um emaranhado de argumentações usadas pelo locutor para persuadir seu interlocutor. No entanto, paralelo a esse conceito empírico, a AD nos apresenta o discurso com uma concepção linguisticamente mais coerente com sua natureza. Observando-o em sua amplitude, o “[...] discurso, tomado como objeto da Análise do Discurso, não é a língua, nem texto, nem fala, mas que necessita de elementos linguísticos para ter uma existência material.” (FERNANDES, 2007, p.18).

Conforme Fernandes (2007), o discurso é uma exterioridade linguística constituída a partir do contexto social, e de tudo que o envolve em relação aos aspectos históricos, sociais e ideológicos.

Nesse sentido, as situações sociais em que os sujeitos discursivos estão inseridos correspondem às condições de produções. Desse modo, os sentidos, ou seja, os efeitos de sentido do discurso, explicitam-se, e vão ganhando significado, de acordo com as formações ideológicas em que os sujeitos se inscrevem, e assim vão se constituindo as formações discursivas. Nesse interim, as ideologias que cada sujeito internalizou ao longo do tempo em sua vida, são determinantes para que atribuam sentido ao discurso, estejam eles na posição de elaborares ou de ouvintes.

3.1.1 As condições de produção

O discurso é uma exterioridade que constitui-se fora da língua(gem) e materializa-se por ela. Entrementes, Fernandes (2007) reforça que a condição de produção faz-se, essencialmente, necessária para a apreensão e compreensão desse fenômeno extralinguístico. O autor afirma que “as condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação social. As palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos (interlocutores) se inscrevem” (FERNANDES, 2007, p. 22).

Desse modo, em conformidade com Fernandes (2007), podemos dizer que as condições de produção envolvem os aspectos históricos, sociais e ideológicos, além dos efeitos de sentido, que são construídos a partir do sujeito discursivo que revela o conjunto de outras vozes, manifestando-se através da(s) formação(ões) promovida(s) pela(s) interação(ões) social(ais). Como bem afirma Orlandi, corroborando com essas reflexões, “o contexto amplo é o que traz para a consideração dos efeitos de sentidos elementos que derivam da forma de nossa sociedade.” (ORLANDI, 2013, p. 31). Nesse sentido, “na dimensão *prática social*, o discurso, ao ser produzido e interpretado, constitui uma ação social em um contexto situacional, ideologicamente marcado” (FERNANDES, 2007, p. 52-53).

Segundo Orlandi (2013), de acordo com os estudos da AD, em todo “dizer”, ou seja, em todo discurso, há a possibilidade de apreensão de diversos sentidos, os quais dependem do contexto de produção para serem compreendidos. Isso acontece porque os discursos e os efeitos sentidos que constituem esses dizeres são inerentes à exterioridade para obter significado. Assim, é preciso levar em consideração as condições sócio-histórica e ideológica de produção de cada um deles para que haja uma melhor apreensão do efeito de sentido, mais coerente com o espaço social em que esses discursos foram elaborados. Nesse processo de considerarmos as condições históricas e sociais, que envolvem o discurso, nos possibilita compreender que “os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a seres decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz [...]” (ORLANDI, 2013, p. 30).

3.1.2 O sujeito discursivo e suas identidades

Conforme Fernandes (2007), quando se pensa em sujeito discursivo, vale salientar que não se trata de um ser particularizado, mas sim, de um sujeito que está inserido em sociedade, com sua formação social em um dado momento histórico. Assim, esse sujeito constitui-se de

outras vozes sociais, que o transformam em um ser heterogêneo, polifônico, integrante das vozes que emanam de seu discurso, a partir de suas ideologias. O autor afirma que:

[...] o sujeito, mais especificamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social, apreendido em um espaço coletivo; portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um “eu” individualizado, e sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro. (FERNANDES, 2007, p. 33)

A multiplicidade do sujeito discursivo se encarrega de inscrevê-lo em um lugar sócio histórico e marca sua(as) identidade(s) social(ais). Nesse sentido, sabendo que o sujeito em sua perspectiva discursiva, revela-se a partir de outras vozes sociais em suas interações na comunidade, assumindo várias posições sociais no discurso, podemos observar que sua identidade também traz consigo essa multiplicidade. Desse modo, a identidade do sujeito discursivo sempre estará em movimento, ocupando posições diferentes, de acordo com as condições situacionais de cada lugar ocupado por ele.

Nessa perspectiva, diante da existência do sujeito discursivo que assume diferentes posições no discurso, Fernandes (2007) nos leva a constatar que esses sujeitos são polifônicos, constituídos por diferentes discursos e que sofrem transformações no cenário histórico- social. Estas transformações possibilitam que esses sujeitos constituam-se, discursivamente, pela materialização de diferentes discursos, e conseqüentemente, pelos diferentes sentidos. A partir dessa polifonia do sujeito discursivo, os teóricos da AD nos apresentam a noção de ideologia e formação discursiva.

3.1.2.1 Ideologia e formações discursivas

Conforme Fernandes (2007), as formações discursivas são integradas por discursos de grupos de sujeitos de diversos espaços sociais. Cada um, com suas formações ideológicas, as quais constituem a interdiscursividade dessas formações discursivas, que ora convergem, ora divergem, dependendo dos momentos e dos lugares sociais que esses discursos se originaram na história. Isso ocorre porque as formações discursivas, por sua natureza heterogênea, são integradas por formações ideológicas diversas, que se constituem em comunidades que também caracterizam-se pela heterogeneidade discursiva de seus grupos sociais. Essa heterogeneidade é o que constitui o interdiscurso, que, por sua vez, tece a memória discursiva de determinados fatos ao longo da história.

Segundo o teórico (2007), a formação discursiva se caracteriza pela incompletude devido a sua dimensão histórica. Assim, o opaco pode tornar-se cheio; o coletivo pode tornar-se particular; o agente pode tornar-se objeto (e vice-versa), dependendo das posições que os sujeitos assumem nas diferentes formações discursivas, e as diferenças de sentidos que decorrem delas.

Nessa perspectiva, em uma determinada formação discursiva há um conjunto de enunciados semelhantes que descrevem seu lugar e sua regra de aparição, que se derivam das mesmas relações de historicidade. Desse modo, a noção de formação discursiva desencadeia a noção de memória, pois ela não limita-se a uma época apenas; há elementos (discursos) em seu interior que originaram-se de diferentes espaços sociais, em momentos históricos distintos, no entanto, fazem-se presentes em novas condições de produções, integrando novos contextos históricos, possibilitando, assim, outros efeitos de sentido. E é por esses movimentos de sentidos que podemos observar o funcionamento da memória, pois, segundo Orlandi (2013), os sentidos remetem o dizer (discurso) “a uma formação discursiva (e não a outra) para compreender o sentido do que ali está dito.” Assim, podemos apreender o movimento do interdiscurso constituindo a memória discursiva.

3.1.2.2 A memória discursiva (o interdiscurso)

A noção de memória, na AD, vai muito além de lembranças. A memória discursiva é constituída pela estruturação de um corpo sócio-histórico-cultural, pelo qual seus discursos exprimem uma memória coletiva, pela qual os sujeitos inscrevem-se na história. Desse modo, os acontecimentos exteriores e anteriores materializam-se nos discursos em um dado momento histórico, e contribuem para a estruturação dessa memória. É dessa forma que:

[...] a memória discursiva - sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas mas esquecidas e que vão construindo uma história de sentidos. É sobre essa memória, de que não detemos o controle, que nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de sabermos do que estamos falando. (ORLANDI, 2013, p. 54)

Diante dessa apreensão de memória, há a compreensão do discurso, e assim, o entendimento da relação entre memória e discurso para a constituição dos sentidos, direcionando-nos para compreendermos a memória discursiva.

E o discurso, como já dito, é um dos elementos responsáveis pela restauração dessa memória, pois “todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos” (PÊCHEUX, 2002, p. 56). Assim, a memória discursiva nos remete a

acontecimentos e enunciações exteriores e anteriores que aparentemente foram esquecidas ao longo do tempo, no entanto, tais acontecimentos são resgatados pela historicidade.

Nessa perspectiva, entre a memória e o discurso, há um processo relacional: a memória é base para o discurso; entretanto, o discurso é um forte mecanismo capaz de modelar e instaurar a memória. Desse modo, os discursos não são apagados definitivamente, eles emergem com sentidos “outros” e resignificam de acordo com o espaço/tempo sócio ideológico que os reconstituem e tornam a reescrevê-los a partir de uma memória coletiva que atualiza esses discursos com o tempo presente.

Assim, a memória, na concepção da análise do discurso, é uma rede de implícitos compreendida pela historicidade, a qual trabalha em equilíbrio com a discursividade, pois, ora a memória fundamenta o discurso, ora o discurso remodela a memória, em um movimento permanente na linha do tempo.

3.2 O “SILÊNCIO” SOBRE O OLHAR DISCURSIVO

De acordo com Foucault (1995), os objetos discursivos, numa certa conjuntura, sob o propósito de determinados efeitos de sentido – atravessam uma heterogeneidade de enunciados que permeiam diferentes épocas, espaços institucionais e sujeitos. Entretanto, em meio a toda essa dispersão, pode-se constatar uma certa unidade: é que através desses diversos enunciados ditos ao longo da história, os objetos discursivos constituem formações discursivas ou simplesmente discursos através de determinadas práticas sociais e relações de poder, assim sendo esses objetos do discurso são revestidos de diferentes conceitos (avaliações, juízos de valor), ditos através de diferentes enunciações, constituindo o que a análise do discurso denomina de formações discursivas (o interdiscurso). Entrementes, de acordo com Orlandi (2007a) podemos dizer que como qualquer outro objeto discursivo, o “silêncio” que também se constitui como discurso se apresenta não como resultado de uma simples relação natural e absoluta entre linguagem e mundo, mas sim, com uma ampla relação entre eles, que atravessando as palavras do discurso, e possibilitando significados diversos desvela a memória discursiva de uma determinada conjuntura social.

O discurso do silêncio, como atesta Orlandi (2007a), não é um discurso de fácil apreensão. No entanto, a autora nos assegura que “o silêncio é o real do discurso” (ORLANDI, 2007a, p. 29). Apesar de não podermos apreender o silêncio diretamente, nem traduzi-lo em palavras, ele é uma das instâncias que possibilita a constituição dos sentidos. Nele encontramos pistas que nos fazem considerar a história, a estrutura e os sentidos dos

textos, materializados pelos enunciados discursivos, e que possibilitam a polissemia dos discursos e a multiplicidade dos sujeitos e suas identidades nas diferentes formações discursivas.

É no silêncio que podemos melhor compreender a multiplicidade dos sentidos e dos sujeitos, pois ele permite, sem impor limites, que estes se movimentem amplamente, de acordo com as posições que o sujeito assuma em uma dada circunstância discursiva. Então:

Compreender o silêncio além da divisão explícito/implícito ou pressuposto/subentendido nos faz ver que a relação com o não-dizer se abre para um espaço de recorrência de processos de significação muito mais complexos e que não estacionam apenas em um dizer que está à espera de explicitação. (ORLANDI, 2007a, p. 169)

Orlandi (2007a) afirma que no silêncio haverá sempre uma produção de sentidos que permanecem em movimento contínuo de significações. É nessa constituição de sentidos múltiplos que o dito relaciona-se com o não-dito e nos permite apreender, do interior da linguagem, o discurso que deixou de ser materializado pela própria linguagem, e/ ou o discurso que ainda será elaborado em um dado momento, através do espaço contínuo que integra o silêncio entre cada enunciação discursiva. Nesse sentido, é necessário que busquemos entender as diferenças e semelhanças existente entre o silêncio e a linguagem, pois, “sem entender a diferença, fundamental, entre o modo de significar da linguagem verbal e o silêncio não se pode compreender a posição básica do silêncio na produção dos sentidos e de seus efeitos.” (ORLANDI, 2007a, p. 172).

O silêncio, assim como a linguagem é opaco. É umas das características que o aproxima dela, a opacidade. No entanto, sua relação com a linguagem se estrutura de maneira discreta, pois na presença dela, podemos observar o silêncio do seu interior, na ausência da mesma, o silêncio se configura em significados diversos, permitindo que a própria linguagem signifique, pois, como nos confirma Orlandi (2007a), “é no silêncio que estão os sentidos outros”. Esses “outros” sentidos, não faz menção ao implícito que torna-se explícito, mas de uma relação da língua(gem) com o não-dito que abre-se em processos de significação, os quais não estagnam em um “dizer”, mas sim, ampliam-se em um espaço que constitui-se entre as palavras e nesse intervalo materializa-se sobre a forma de outros efeitos de sentido.

Então, o silêncio não é compreendido como a ausência de palavras e nem o sentido que ele produz depende delas, pois sua significação é materializada, justamente, no discurso dos sujeitos que permanecem em silêncio. A sua incompletude e sua não transparência possibilitam, assim como na linguagem, a polissemia. No entanto, em se tratando do silêncio,

essa multiplicidade de sentidos é ampliada, pois o silêncio não é a linguagem, mas é a sua categorização, que torna possível todo o dizer (discurso).

Diante dessas reflexões, Orlandi (2007a, p. 68-75) nos apresenta “o silêncio fundador ou fundante; e a política do silêncio, a qual se fragmenta em duas formas: o silêncio constitutivo e o silêncio local”.

Segundo a autora, o silêncio fundante significa por excelência. Ele permanece presente no discurso com a presença ou ausência de palavras, circulando entre elas; *ele as atravessa*. Nesse sentido, o sujeito ao constituir os discursos, estes são atravessados por intervalos de silêncios anteriores e/ou posteriores a eles, intervalos que possibilitam a materialidade de outros discursos e transfiguram-se em sentidos que aparecem através dos enunciados já instaurados nas formações discursivas, as quais viabilizam a constituição da memória discursiva.

A política do silêncio, diferente do silêncio fundante, define-se pelo apagamento de outros sentidos possíveis, quando uma palavra é enunciada no lugar de outra, em uma situação discursiva dada. “A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo.” (ORLANDI, 2007a, p. 73).

Como já foi mencionado, o silêncio constitutivo representa a política do silêncio, pelo fato de instalar o antiimplícito⁶ como efeito de discurso. Nesse sentido, “determinado pelo caráter fundador do silêncio, o silêncio constitutivo permanece à própria ordem de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem.” (ORLANDI, 2007a, p. 73). Assim, podemos afirmar que o silêncio constitutivo determina os limites das formações discursivas, e, em consequência disso, os limites do dizer. Assim, menciona-se ou elabora-se um discurso para não deixar de mencionar ou elaborar outro, no entanto, com essa atitude apaga-se o sentido primeiro que pretendia-se fazer significar.

O silêncio local, assim como o silêncio constitutivo, integra a política do silêncio, e materializa-se pela interdição do dizer. A censura é o exemplo mais contundente dessa forma de manifestação do silêncio local, pois, como nos afirma Orlandi (2007a), ela caracteriza-se pela proibição, interdição da produção de sentidos. A censura que caracteriza o silêncio local

⁶ Antiimplícito - é o não-dito necessariamente excluído, ou seja, substitui-se um enunciado por outro na elaboração de um discurso, instalando-se o trabalho significativo de uma “outra” formação discursiva, uma “outra” região de sentidos, segundo Orlandi (2007a, p. 73-74).

é concebida como um “fato” de linguagem, investigada em sua materialidade linguística e histórica, de maneira discursiva.

Diante das concepções expostas sobre o “silêncio”, queremos nos ater a investigação da política do silêncio no nosso objeto de estudo, entretanto, sem descartar o silêncio fundante que pode anteceder e presidir qualquer materialização de linguagem. Tendo em vista o contexto histórico, essa forma do silêncio torna-se mais viável para fornecer-nos os subsídios investigados nos discursos do nosso objeto.

3.2.1 “A hora da estrela”

O filme “A hora da Estrela” é uma adaptação do romance “A hora da estrela” da escritora Clarice Lispector. Produzido no ano de 1985, o filme é dirigido pela cineasta Suzana Amaral. Vencedor de muitos prêmios e um dos filmes nacionais mais vistos no exterior. Faz parte de seu elenco a atriz Fernanda Montenegro, que vive a cartomante, madame Cartola; Tamara Taxman, Glória, colega de trabalho de Macabéa; José Dumont, que interpreta o namorado da protagonista, Olímpico de Jesus; Umberto Magnani, Seu Raimundo, o chefe da personagem, dentre outros. É um filme que apresenta simplicidade na produção, porém muita riqueza na constituição da personagem Macabéa, que retrata a realidade vivida por muitos brasileiros há alguns anos atrás. O filme gira em torno do drama vivido pela protagonista.

Macabéa, a personagem principal interpretada pela atriz Marcela Cartaxo, é uma migrante nordestina semianalfabeta, que vive no Rio de Janeiro. Trabalha como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão, onde divide um quarto com outras moças, desde que a tia morreu. Alienada, a personagem é marcada pela falta de ambição. Ela tem uma rotina sem emoções e vive sem demonstrar alegrias. Gosta de recortar fotos de revistas para colecionar e de ouvir a Rádio Relógio. São as poucas coisas a distrai.

A datilógrafa está empenhada em sua função quando recebe, de seu chefe Raimundo Silveira, o aviso de que poderá ser despedida. Como Macabéa aceita o fato com enorme submissão e humildade, o chefe se compadece e resolve não despedi-la imediatamente.

Depois de um tempo, Macabéa encontra, por acaso, Olímpico de Jesus, com quem inicia uma espécie de namoro. Esse namoro, porém, dura pouco, pois, além de ser ambicioso, Olímpico não consegue se entender com a moça. A alienação de ambos acaba por afastá-los. O rapaz troca Macabéa por Glória, sua colega de trabalho, com quem ele acha que terá mais chances de ter uma vida próspera, já que ela era mais bonita e muito mais esperta do que a colega.

Glória sugere a Macabéa que ela procure uma cartomante. Para isso, empresta-lhe dinheiro. Macabéa vai, então, à cartomante, que, primeiro, lhe faz confidências sobre seu passado de prostituta; depois, após constatar que a moça era muito infeliz, prediz-lhe um futuro maravilhoso. A personagem sai da casa da cartomante com uma nova perspectiva sobre o futuro, encantada com a felicidade que a vidente lhe garantira e que ela já começava a sentir. Então, depois de comprar um vestido, logo ao sair da loja, e descer a calçada para atravessar a rua, Macabéa é atropelada por um luxuoso Mercedes. E morre ali mesmo, no local do atropelamento. Esse atropelamento possibilita que a personagem tenha sua hora de estrela, que leva os telespectadores do filme a fazer infinitas leituras a partir das imagens constituídas na última cena.

3.2.2 A memória discursiva e o discurso do silêncio no contexto do filme “A Hora da Estrela”

O filme “A hora da estrela” foi produzido no ano de 1985, denominado “o marco do final da ditadura militar no Brasil”. No entanto, essa produção configura-se, em nossa análise, como um exemplo de reconstituição de fatos da realidade brasileira nesse período, pois, exprime em seu discurso fílmico um contexto que evoca a memória de acontecimentos históricos que, aparentemente, foram apagados pela distância do tempo, mas, são resgatados implicitamente nas cenas fílmicas pelo trabalho da memória discursiva.

Segundo Fernandes (2007, p. 65), “a memória discursiva é o lugar onde se constitui um corpo-sócio-histórico-cultural” de uma sociedade e seus sentidos. É na memória que os discursos encontram sua origem, pois operam com sentidos anteriores, historicamente estabelecidos. Nesse sentido, há uma proximidade entre essa memória coletiva e o discurso, estreitando a relação que o discurso estabelece com os processos históricos.

Na temática político-social do discurso do filme “A Hora da Estrela” podemos perceber o reflexo do período em que se instaurou o novo regime. Temática esta que é representada pela protagonista Macabéa, que consegue externar as marcas discursivas do silêncio que o período do autoritarismo brasileiro impôs sobre a sociedade do nosso país. As marcas desse silêncio evidenciam-se tanto nas cenas presididas pelo “o não-dito”, como nos diálogos da protagonista com os personagens secundários, explicitando os aspectos desse período. Assim sendo, é possível verificar o poder da censura e os efeitos negativos que ela causou na população brasileira, a partir da observação das múltiplas identidades de Macabéa, que constitui-se como sujeito discursivo e deixa emanar dos seus discursos, muitas vezes

atravessado pelo silêncio, as vozes de outros sujeitos que estiveram inseridos no mesmo espaço histórico- social que ela. Dessa maneira, podemos observar nas cenas fílmicas, uma coletividade de classes e sujeitos sociais que estiveram implicados nesse contexto de repressão.

3.2.3 A política do silêncio em um contexto de censura

A programação da Rádio Relógio, que vem como destaque explícito no início da apresentação do filme “A Hora da estrela” e seu elenco, evoca, pela memória dos telespectadores, a fiscalização repressiva do regime militar que todas as instâncias de comunicação sofreram nesse contexto histórico. Nesse primeiro momento discursivo do enredo fílmico, já podemos perceber as pistas que direcionam para o momento sócio-histórico-ideológico do contexto situacional que a ditadura era mais expressiva no Brasil.

Sabemos que o rádio, assim como os demais meios de comunicação no período da ditadura, caracterizaram-se essencialmente pela “ausência” de informações reais sobre o difícil contexto político, econômico e social em que se encontrava o país, oferecendo “hora certa” e cultura pasteurizada. Os jornais, rádios e revistas que não se submetiam às imposições governamentais eram perseguidos de tal forma que acabavam fechando suas portas, em decorrência das dificuldades que enfrentavam pela censura nesses anos de repressão.

Dessa maneira, a Rádio Relógio assume a posição, nas cenas fílmicas, dos órgãos de comunicação que se assujeitaram às ideologias do novo sistema. No entanto, esse assujeitamento não limita-se aos órgãos comunicativos, ele estende-se aos sujeitos que estão por trás das ondas sonoras desses órgãos, além de atingirem também cada sujeito ouvinte dessas emissoras, as quais só transmitiam as informações que eram impostas pelo sistema governamental nos meios de difusão. Essa era uma das estratégias do governo para conseguir manipular ideologicamente toda a população, até os menos intelectualizados.

Vejamos algumas das notícias que faziam parte da programação dessa Rádio exibida no filme:

Onda média 586 metros; frequência 580 kilohertz. Onda tropical 61m; frequência 4905 kilohertz. Vinte e três horas, zero minuto, zero segundo. Você sabia que a mosca é um inseto dos mais ligeiros de voar e que se ela pudesse voar em linha reta levaria vinte e oito dias para atravessar o mundo todo. Depois do sol quem ilumina o seu lar é a Galeria Silvestre. A galeria da luz!

Vinte e três horas, um minuto, zero segundo. Você sabia? Mil e trezentos anos antes de Cristo, as mulheres já usavam cosméticos para manter a beleza do rosto. O falcão peregrino recebe esse nome porque viaja muito. Um exemplo: chega ao Brasil voando desde a América do Norte. Você sabia? O homem consome em alimentos por dia, o equivalente à 2,5% do seu peso; o colibri no mesmo tempo consome 200%. Vinte e três horas, dois minutos, zero segundo.

Nos noticiários da Rádio Relógio, acima expostos, são perceptíveis as marcas do silenciamento. Uma das instâncias do “silêncio”, como atesta Orlandi (2007a), caracteriza-se pela *política do silêncio*, na qual o *efeito de discurso* como *antiimplícito* procura *necessariamente exclui o não-dito* (grifo nosso).

Esses noticiários, sem nenhuma conexão de um para o outro, da Rádio Relógio, era uma estratégia do governo para evitar que as marcas da interdição (da censura) fossem evidentes aos olhos dos cidadãos, e passassem a materializar-se em rede de sentidos “outros”. Além disso, esses noticiários evitavam os sentidos que não eram aceitáveis para os parâmetros ideológicos de ditadura da época. Desse modo, um enunciado discursivo, sempre era colocado no lugar de outro enunciado discursivo que sofreu interdição para tentar velar a censura nos meios comunicativos.

Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma “outra” formação discursiva, uma “outra” região de sentidos. O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites do dizer. (ORLANDI, 2007a, p. 73-74)

Nesse sentido, podemos entender que “[...] a situação típica da censura traduz exatamente essa asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado.” (ORLANDI, 2007a, p. 79). Era esse tipo de asfixia que os meios de comunicação sofreram nos anos ditatoriais da nossa nação. Asfixia esta que se estendeu a todos os grupos sociais, impedindo-os de se inscreverem nas formações ideológicas que desejavam. Viviam em meio a ideologias impostas que, muitas vezes, causavam embates discursivos com conseqüências graves para os sujeitos que refutassem as ideologias do regime governamental.

Assim, durante todo o filme, a Rádio Relógio se faz presente externando o contexto de censura em que a personagem Macabéa foi inscrita. Em suas noites solitárias, isolada, mesmo que cercada pela presença das outras moças adormecidas, com quem dividia um quarto de

pensão, Macabéa escutava essa rádio e, aprendia várias informações descontextualizadas que não podiam contribuir em nada para o seu desenvolvimento intelectual.



⁷ Figura 1 – O Rádio: entretenimento alienante

Segundo Orlandi (2007a), o sujeito abriga em seu princípio a opacidade. Essa opacidade também faz parte da natureza do silêncio que constitui-se como base da produção de sentidos.

Nessa perspectiva, ao observarmos a atitude de Macabéa, na figura 2, copiando os noticiários da Rádio Relógio, envolvida pelo silêncio, podemos perceber que ela assume uma posição que relaciona-se com a posição de grupos sociais de sujeitos que preferiram inscrever-se nesse contexto alienante das notícias sem nexos das propagandas dos meios de comunicação do período militar. Ideologicamente interditados, muitos grupos sociais deixaram-se anular. No entanto, essa anulação apesar de afetar a multiplicidade das identidades desses sujeitos, ao mesmo tempo os inscreveram, por suas posições de anulação, em formações discursivas de outros sujeitos que também tiveram essa mesma atitude nesse período de repressão.

⁷ Ilustrações – Todas as figuras que ilustram a pesquisa foram retiradas do filme “A hora da estrela”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=376JgN-2cEc>> Acesso em: 20/01/2016.



Figura 2 – O assujeitamento inconsciente

A partir da historicidade dos fatos, já descritos desse período, é compreensível que “o silêncio do sentido torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido.” (ORLANDI, 2007a, p. 70). Assim, é possível reconstituir, pela memória discursiva, a conjuntura social de interdição que os sujeitos que se anularam ideologicamente integraram, pelas suas posições de assujeitamento ideológico dos meios comunicativos. Além disso, também é perceptível que “a identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão.” (ORLANDI, 2007a, p. 118). Dessa maneira, também é possível observar a multiplicidade das identidades desses sujeitos pela relação que eles têm com a própria história. Uma relação de assujeitamento silenciosa, mas que possibilita o trabalho das relações de sentidos que podem significar onde estes não podem ser “ditos”.

3.2.4 A política do silêncio: a multiplicidade de identidades do sujeito nos discursos

Em um diálogo constituído no ambiente de trabalho com seu patrão, Macabéa permanece em silêncio a maior parte da conversa, e ao pronunciar-se demonstra submissão. Em sua condição particular de datilógrafa, ela transfigura-se como sujeito discursivo, pois ocupando esse espaço coletivo, ela revela um discurso submisso, no qual predomina o silêncio e, identidades de outros sujeitos que ocuparam espaços semelhantes na sociedade repressiva do regime militar. Em conformidade com Fernandes (2007), a voz dos sujeitos

discursivos “expressa um conjunto de outras vozes” que os constituem e os integram no lugar sócio histórico ao qual pertencem.

(Raimundo) — Ô Macabéa... Desse jeito num dá. Olha aqui. Tudo sujo, cheio de furo. Gordura pra todo lado. Desse jeito nós vamos tê que dispidi você.

(Macabéa) — Seu Raimundo... o senhô me desculpe o aborrecimento.

(Raimundo) — É, a despedida pode não ser pra já. Pode até demorá um pouco. Mas por favor, pelo menos, lave as mãos!

(Macabéa) — Sim, sinhô.

No diálogo acima, ao observarmos Macabéa permanecer em silêncio, pronunciando-se apenas com pedidos de desculpas, no final da conversa, é perceptível que a personagem estabelece em seu discurso uma necessária relação com o silêncio. Essa relação com o silêncio e o apoio que ela buscou nele reafirma o lugar de opressão de onde a personagem fala. Conforme Orlandi,

No discurso há sempre um “projeto”, um futuro silencioso do sujeito, pleno de sentidos. O discurso se apresenta desse modo como o projeto- o estado significante-pelo qual o sujeito se lança em “seu” sentido em um movimento contínuo. Para cumprir esse “projeto”, o sujeito toma apoio no silêncio. (ORLANDI, 2007a, p. 70)

Nesse sentido, podemos perceber que pela relação com o silêncio, estabelecida por Macabéa no diálogo com seu chefe no trabalho, ela projeta-se como sujeito discursivo e se faz representante, com sua atitude silenciosa, da historicidade dos sujeitos que pertenciam a classe operária e que também sofreram com as condições precárias de exploração do trabalho, mas que precisavam continuar trabalhando, mesmo nessas condições como os demais cidadãos no período de ditadura. Consequentemente, a personagem inscreve-se na formação discursiva desses sujeitos, constituindo a memória discursiva pelo interdiscurso, que nos faz relacionar o silêncio apreendido no diálogo da personagem com a “filiação histórica” de opressão que foi propagada na história dos trabalhadores brasileiros. Esta opressão tem uma relação direta com a política do silêncio, pois quando Macabéa se desdobra em desculpas ao seu patrão, ela, na verdade, estava reivindicando sua permanência no emprego. Dessa maneira, é possível apreender também o trabalho do silêncio constitutivo que pode presidir qualquer produção de linguagem. Isso nos faz retomar a reflexão que Orlandi coloca sobre uma das formas do silêncio. “Se diz “x” para não (deixar) dizer “y”. (ORLANDI, 2007a, p. 73).

Em um outro momento, após ficar um bom tempo em silêncio, Macabéa inicia um diálogo com sua colega de trabalho, Glória, no seu ambiente de trabalho. Ela deixa transparecer uma grande angústia, a ponto de pedir um remédio que pudesse curar uma dor que sentia, no entanto, não sabia explicar a origem de tal mal.

Sabemos que a ditadura militar ocasionou na população uma pressão psicológica de tamanha intensidade que as pessoas sentiam-se mal porque eram obrigadas a se neutralizar através do silêncio, diante de fatos que as oprimiam em todos os setores sociais.

Essa angústia se abateu, sobretudo, sobre os cidadãos mais esclarecidos (os intelectuais), pois, mesmo bem informados das mazelas da sociedade nesse período, não podiam exteriorizar suas ideologias, nem refutar as ideologias que lhes foram impostas pelo sistema militar, porque, certamente, seriam perseguidos, ou até mesmo poderiam perder a própria vida. Era o descobrir-se no mundo como um simples está sem voz. Todos os sujeitos esclarecidos viviam impedidos de opinar sobre quaisquer assuntos. Era uma monotonia imposta, sem participar, sem criticar, sem discutir e sem informar-se sobre questões econômicas e políticas.

(Macabéa) — Me dá uma aspirina.

(Glória) — O que te dói?

(Macabéa) — Eu não sei, eu sei que dói.

(Glória) — Melhor água com açúcar do que aspirina.

(Macabéa) — Não, eu quero aspirina mesmo.

A partir da observação das enunciações desse diálogo, podemos apreender a diferença das vozes que agora integram o discurso de Macabéa. Se no discurso com o seu chefe ecoaram as vozes dos sujeitos da classe operária, agora, ao dialogar com Glória, as vozes que ecoam do discurso da personagem são as vozes dos grupos dos sujeitos intelectuais, que foram sufocadas pela interdição. No entanto, o silêncio visto a partir dessa interdição, constitui-se em significados diversos e amplia nossa visão em relação aos efeitos de sentido proporcionados por esse silenciamento. Desse modo, mais uma vez, há um deslocamento do sujeito discursivo que se inscreve na formação discursiva de outros sujeitos que tem as mesmas relações ideológicas no interior do discurso.



Figura 3 – Silêncio e angústia: uma forma de resistência

Nesse sentido, ao observarmos a cena, da figura 3, que integra o diálogo de Macabéa com Glória, percebemos que o silêncio que permeia as palavras constitui-se como a manifestação extrema da linguagem, e categoriza-se por diversos efeitos de sentido a partir do apagamento de palavras que foram excluídas e substituídas por outras enunciações.

Neste caso, a aspirina é um remédio destinado ao alívio de dores relacionadas ao músculo do coração, no entanto, ao ser questionada onde lhe doía, a personagem afirmou que não sabia. São perceptíveis indícios da política do silêncio, que nos faz enxergar as duas formas de silêncio que a integra: na primeira forma, como nos diz Orlandi: “o silêncio constitutivo é o mecanismo que põe em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer.” (ORLANDI, 2007a, p. 74).

Nesse sentido, Macabéa não fala onde dói para sua companheira de trabalho, no entanto, se faz entender pelo silêncio, que a dor que sentia não era propriamente “dor física”, mas sim, uma dor de uma consciência esclarecida que não podia fazer nada naquele momento para mudar sua realidade e a dos demais envolvidos naquela repressão injusta.

A segunda forma é a do silêncio local, que pelas condições de censura não se podia relatar nenhuma condição que fizesse analogia à repressão, nem mesmo o sentimento de angústia. A população, mesmo reprimida precisava continuar sua rotina diária, fingindo que estava tudo dentro de uma normalidade, principalmente, no que dizia respeito aos setores político e econômico. No entanto, mesmo na ausência da materialidade do discurso pelas palavras, a população se mostrava resistente. Buscava expressar-se de maneira que passasse despercebida sua resistência e oposição ao governo repressor. Pois, “o que foi censurado não

desaparece de todo. Ficam seus vestígios, de discursos em suspenso, in-significados e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equivocada com as margens dos sentidos, suas fronteiras, seus des-limites”. (ORLANDI, 2007b, p. 67). Desse modo, a personagem exterioriza essa resistência, enfatizada pela angústia e o silêncio em seu discurso.

A possibilidade dessas apreensões dos diferentes sentidos nesse diálogo nos faz compreender que “o silêncio indica o limite da interpretação e acompanha a concepção do movimento dos sentidos e dos sujeitos: incompletos e abertos para se tornarem outros.” (ORLANDI, 2007a, p. 175).

Observando outra cena em que Macabéa dialoga com Glória, na figura 4, também no ambiente de trabalho, a personagem deixa transparecer, só pela sua fisionomia, a crise existencial que se instaura sobre ela. Quando sua companheira indaga se ela é feliz, ou se não pensa no futuro, a moça, demonstra que não sabe do que a colega está falando. E se fecha no silêncio, como se não dispusesse de argumentos para falar de si, naquelas condições de opressão.

(Glória) — Me diz uma coisa. Você é feliz?

(Macabéa) — Feliz serve pra quê?

(Glória) — Cê não pensa no futuro não?

(Macabéa) — Futuro?

Esse diálogo, apesar de ter sido constituído no ambiente de trabalho, assim como os anteriores, inscreve a personagem, mais uma vez, em outra formação discursiva que faz com que ecoe em seu discurso, vozes de sujeitos de diferentes formações discursivas. Nesse sentido, podemos afirmar que “[...] faz parte das condições de produção do sentido a circulação possível pelas diferentes formações discursivas.” (ORLANDI, 2007a, p. 80)

Nessa perspectiva, esse deslocamento da personagem nos direciona, novamente, para a exterioridade discursiva de acontecimentos históricos que nos permite a reconstrução da memória discursiva, sobre a história de repressão e interdição ideológica dos sujeitos, pelos conhecimentos pré-construídos, que já se tornaram inerentes a história de filiação repressiva do Brasil.



Figura 4 – Repressão: a desesperança de um povo

Ao voltarmos nosso olhar para a cena (figura 4), associando-a com as palavras enunciadas no diálogo por Macabéa, é possível constatar que a personagem movimenta-se alternando sua posição discursiva dentro das cenas filmicas. Nesse diálogo, ela desloca-se das posições já assumidas anteriormente (de operária; de intelectual), no mesmo ambiente de trabalho, para assumir novamente a posição da população em geral que sofreu com o regime da ditadura. A personagem expressa em sua face e com palavras, o sentimento de desolação e desesperança que tomava conta dos sujeitos naquele contexto histórico de interdição ideológica, e por isso mesmo, alimentavam esse sentimento de desesperança, porque diante da repressão que se instaurava sobre eles, não enxergavam nenhuma saída daquela situação.

No trecho do diálogo de Macabéa com a cartomante, a própria moça confessa que tem medo das palavras. Ao afirmar isso, ela exterioriza um certo “pânico” das palavras.

(A cartomante) — Mais tarde quando fiquei mais velha... e virei “cafetina”, foi aí que eu relaxei um pouco.

— Cê sabe o que quer dizer “cafetina”?

— Eu uso essa palavra, cafetina, porque eu não tenho medo das palavras.

— Você tem medo das palavras?

(Macabéa) — Tenho, tenho sim senhora.

[...]

Orlandi (2007a, p. 111) afirma que “[...] a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, do outro, em uma retórica de resistência, há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer.” Nessa perspectiva, justifica-se o porquê da personagem se manter sempre em silêncio. O medo da repressão era mais forte do que o desejo de reivindicação por seus direitos. Podemos perceber,

nesse trecho, o assujeitamento ideológico que já era inerente no psicológico dos sujeitos submetidos à interdição pela política do silêncio local.

Na continuação da conversa, ao olhar para o passado de Macabéa, a vidente viu todas as coisas negativas lhe que havia acontecido. Além disso, observou que o seu presente, também não estava lhe proporcionando meios para viver dignamente, entretanto, terminou o diálogo com a personagem, lhe dizendo que havia perspectivas boas para sua vida.

(A cartomante) — Que vida horrível a tua, minha florzinha. Você não conheceu os seus pais. Você foi criado por parentes. Uma parenta muito madrasta má, muito má. Quanto ao presente...Você vai perder o emprego. E já perdeu o namorado. Pobrezinha, Macabéa! Coitadinha. Ai! Coitadinha! Macabéa, Macabéa... Preste atenção! Macabéa. Eu vejo grandes notícias, Macabéa!

Macabéa escutou tudo em silêncio. Tudo que lhe foi dito retirou-lhe do rosto a expressão de angústia e tristeza que sempre exteriorizou. É perceptível que durante o diálogo, Macabéa desloca-se de uma posição discursiva para outra, e conseqüentemente, há uma mudança na posição ideológica que reflete na face da personagem, pelo entrelaçamento de discursos que ela internalizou nesse pequeno intervalo de conversa. Entrementes, se na primeira cena, podemos identificar a figura dos sujeitos oprimidos e sem perspectiva de futuro na expressão de tristeza da personagem, na segunda, identificamos a figura de sujeitos que almejam uma nova perspectiva de liberdade, e já se veem ideologicamente livres.



Figura 5 - O sujeito reprimido



Figura 6 - O desperta ideológico

Essa dualidade de emoção refletida em Macabéa, nas figuras 5 e 6, inscreve-a em diferentes formações discursivas, constituindo a memória discursiva dos sujeitos na história

da ditadura militar. Desse ponto de vista, essa dualidade nos permite enxergar “daí, no seu funcionamento, a censura, ao atingir o sujeito, fixar-lhe uma imagem e ao mesmo tempo obrigá-lo a projetar-se para além (na fluidez do silêncio). Com efeito a censura é o lugar da negação e ao mesmo tempo da exacerbação do movimento que institui identidade.” (ORLANDI, 2007a, p. 81)

Podemos compreender que ao narrar quais eram as boas notícias, a cartomante, induziu a personagem a conscientizar-se que em sua realidade de sofrimentos, poderia haver muitas mudanças que lhe proporcionariam uma vida financeira e emocional cheia de alegria.

(A Cartomante) — Sua vida vai mudar completamente... A partir do momento que você sair da minha casa. Você vai ser uma outra pessoa. Grandes dinheiros vão te chegar pela porta da rua, por um estrangeiro. É um estrangeiro que vem te trazer esse dinheiro. Você conhece algum estrangeiro?

(Macabéa) — Não senhora.

(A cartomante) — Mas vai conhecer. Esse gringo, esse gringo vai casar com você. Ele é rico. Todo gringo é rico. E se eu não me engano, e eu nunca me engano. Esse homem vai te dá, amor, Macabéa.

Macabéa enxergou o futuro com melhores perspectivas para sua vida. A moça enxergou-se no mundo como uma pessoa que podia mudar sua realidade. No entanto, ao tentar atravessar para o outro lado da rua, depois de sair de uma loja de roupas, a personagem é atropelada e acaba morrendo no local do atropelamento.



Figura 7 – A identidade silenciada

Esse diálogo de Macabéa com a cartomante, somado à cena da figura 7, explicita o destino de muitos brasileiros, que eram mortos por “acidente” ao se conscientizarem que

poderiam mudar a realidade de sofrimento e repressão que o regime militar implantou na sociedade brasileira. E esses acidentes sempre aconteciam dessa forma, como foi o da personagem. As pessoas iam pela rua e repentinamente eram atropeladas, atingidas por bala perdida, cometiam suicídio repentinamente, ou simplesmente desapareciam sem deixar nenhum vestígio. Assim era a rotina de quem refutasse as ideologias do sistema do regime militar.

A interdiscursividade da cena da personagem caída na rua, na figura 7, nos reporta a fatos anteriores, semelhantes a esses, que se inscreveram na história do nosso país e que nos traz à memória a coletividade de sujeitos que foram submetidos a essas situações.

Dessa forma, podemos apreender que “há uma multiplicação de datas, de locais, de circunstâncias, de personagens de identidades, que produz o apagamento do limite indeciso entre um sujeito e todos os outros.” (ORLANDI, 2007a, p. 84). A personagem constitui-se de múltiplas identidades em seu contexto situacional, revelando o rosto de outros muitos sujeitos da sociedade desse dado momento da história.

Ainda nessa perspectiva da autora, ao olharmos a última cena do filme, a qual mostra a personagem feliz, nas figuras 8 e 9, a memória discursiva nos leva para uma nova interpretação que inscreve outros sujeitos na historicidade dos fatos, em um outro momento histórico, distinto dos que inscreveram os sujeitos que tiveram a vida perdida. A cena seguinte nos remete à figura dos sujeitos após o fim do regime militar. A personagem exterioriza a fisionomia de sujeitos livres ideologicamente, e conseqüentemente, com possíveis e infinitas possibilidades de inscreverem-se em uma nova realidade, com novas condições sócio-históricas-ideológicas bem diferentes das que foram submetidos na ditadura miliar.



Figura 8 – A liberdade de expressão



Figura 9 – A inscrição em uma nova história

Nessa última cena (figuras 8 e 9), é perceptível o trabalho do silêncio, não na sua forma constitutiva ou em sua forma local, mas sim, na forma fundante. Na cena, “o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço “diferencial” da significação: “lugar” que permite à linguagem significar.” (ORLANDI, 2007a, p. 68).

Nessa cena, o que torna-se evidente não é o que já foi dito no contexto de repressão, no qual encontravam-se todos os sujeitos sociais daquela sociedade, mas o que ainda estava por vir a ser dito, algo que ainda iria inscrever-se na história, como por exemplo, a nova realidade que se inscreveria para esses sujeitos sociais com o fim da ditadura.

De acordo com essa perspectiva, podemos compreender que as relações dos sujeitos com a história, assim como com as formações discursivas são silenciosas. E o silêncio com sua natureza de incompletude trabalha os limites das formações discursivas, produzindo tanto a polissemia do já-dito, quanto a polissemia do que ainda será dito, segundo a própria Orlandi (2007a). Nesse interim, podemos dizer que essa incompletude é o que possibilita as relações entre o silêncio e a fala (discurso) dos sujeitos e os inscreve na historicidade dos fatos da história particular de cada formação discursiva, que desvela-se pelas ideologias e os fazem resignificar pela memória discursiva em um dado momento e espaço sócio histórico. Pois, “[...] a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos”. (ORLANDI, 2007b, p. 59).

Foi dessa maneira que pudemos presenciar alguns deslocamentos na posição social da personagem Macabéa, e apreender alguns diferentes papéis sociais exteriorizados por ela nas cenas do filme “A hora da estrela”. Deslocamentos que nos permitiram enxergar as diferentes formações discursivas no interior do discurso fílmico, e que nos levaram a apreender, pela interdiscursividade, a memória da ditadura militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cientes que o cinema foi, e ainda é, um dos meios mais utilizados para a constituição e reconstituição de acontecimentos fictícios e/ou históricos para seus telespectadores, reiterando-os de forma implícita ou explícita sobre a história, e considerando que um filme pode ter como uma de suas funções, materializar discursos, outrossim, atuar como operador de memória, pudemos constatar que o filme “A hora da estrela” reconstituiu no seu contexto filmico um discurso que revela, nas suas entrelinhas, diversos aspectos do regime militar brasileiro.

O resgate desses fatos históricos pode ser apreendido a partir do pressuposto de que entre a memória e o discurso sempre haverá um processo relacional que nos proporciona a construção e a reconstrução de sentidos, os quais nos direcionam para o que chamamos de memória discursiva. Esses sentidos tornam-se inerentes no discurso, mesmo que neste não haja a materialização por palavras, e/ou haja palavras atravessadas pelo silêncio.

Então, diante dessas reflexões e análises traçadas, a pesquisa realizada nos permitiu apreender a memória discursiva da ditadura militar pelo trabalho do silêncio, que possibilitou deslocamentos do sujeito discursivo e lhe revestiu de múltiplas identidades nas distintas posições sociais que ele ocupou.

A atenção dada às enunciações discursivas, que se constituíram em discursos nas cenas desse filme (nosso objeto de estudo), nos permitiu observar o trabalho do silêncio, não só na sua forma de silêncio local e constitutivo, como também na forma fundante, que possibilitou as relações entre o silêncio e a fala do sujeito discursivo, inscrevendo-o em diferentes formações discursivas que evocaram a memória da história do povo brasileiro a partir da repressão ideológica. Assim pudemos constatar os diferentes papéis sociais exteriorizados pela personagem Macabéa, através das diferentes formações discursivas apreendidas no interior dos discursos atravessados pelo silêncio, que nos reportaram à memória da ditadura militar, a partir da interdiscursividade das cenas do filme “a hora da estrela”.

Portanto, no silenciamento há sempre uma materialidade histórica, que nos permite ampliar o horizonte de expectativas acerca de suas relações com a linguagem, e consequentemente, com os significados que este pode produzir, tendo em vista, os “deslimites” do silêncio na atribuição e apreensão das significações, e nas relações dos sujeitos com o mundo e com sua história, que é sempre silenciosa.

REFERÊNCIAS

- A HORA DA ESTRELA. Produção de Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Música: Marcus Vinicius. São Paulo: Raíz Produções Cinematográficas, 1985. (96 min.), son. color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=376JgN-2cEc>> Acesso em: 20/01/2016.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil Nunca Mais*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é o cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do Discurso*. – 2. ed. Rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 46 – 52.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Traduzido por Nilson Moulin Louzada. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- FABRIS, Elí T. Henn. Cinema e educação. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa; SGARB, Paulo (Orgs.). *Redes culturais, diversidade e educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 119-130.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 2. ed. São Carlos, SP: Claraluz, 2007. 128 p.
- FERRARI, Julio Cesar; PEREIRA, Rafael Carluz. *A influência Musical Durante a Ditadura Militar: uma analogia musical nas transformações sociais*. Acessado em 08.03.2016. Disponível em: <http://www.unisalesiano.edu.br/biblioteca/monografias/49593>
- FERRARI, Julio Cesar; PEREIRA, Rafael Carluz; FERNANDES, Paulo Sérgio. *A imposição da ditadura militar na sociedade brasileira: uma breve analogia do comportamento estado/oposição*. Acessado em 27.03.2016. Disponível em: <http://www.unisalesiano.edu.br/encontro2009>
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FREIXO, Adriano; FREITAS, Jacqueline Ventapane. “Mas veio o tempo negro e a força fez comigo/ O mal que a força sempre faz (...)”: o Brasil do AI – 5. In: FILHO, Oswaldo Munteal; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jaqueline Ventapane (Orgs.). *Tempo Negro, Temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI – 5*. RJ: Contraponto. 2008. p. 9-35

GASPAR, Nádea Regina. Foucault nas Visibilidades Enunciativas. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (Org.). *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder e subjetividade*. São Carlos, Claraluz, 2004, p. 231-260.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Traduzido por Freda Indursky. 3. ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Unicamp, 1997.

MOURA, Luciana Sales Barbosa. *Multiletramento na escola: filmes como material para leitura*. Disponível em: <http://www.ual.ufcg.edu.br/posle/docs/arquivos/dissertações/2012/Luciana_Sales_Barbosa_Moura.pdf>. Acesso em 18/07/2014.

OLIVEIRA, Cristiane Costa Bicunha de. *Ditadura no Brasil da Violência à Coerção Social*. Lins: Faculdade Auxilium de Lins, 2003.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* – 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007a.

_____. *Mai de 1968: os silêncios da memória*. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Tradução e introdução: José Aorta Nunes. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007b, p. 59-67.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Traduzido por Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. *O papel da memória*. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999, p. 49-57.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.