

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
FACULDADE DE LINGUAGEM E ZOOTECNIA
COORDENAÇÃO DE LETRAS

ANDRÉIA CRISTINA DE SOUZA

**O IMAGINÁRIO SOBRE O BRASIL E OS SENTIDOS MATERIALIZADOS NO
FILME “RIO”**

Pontes e Lacerda-MT

2014/1

ANDRÉIA CRISTINA DE SOUZA

**O IMAGINÁRIO SOBRE O BRASIL E OS SENTIDOS MATERIALIZADOS NO
FILME “RIO”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras – Campus Universitário de Pontes e Lacerda – UNEMAT, sob orientação Prof. Me. Rogério Martins, como requisito parcial para avaliação na disciplina de TCC.

Pontes e Lacerda-MT

2014/1

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, autor da vida e de todos os dons “Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos se não tiver amor eu nada seria” (I COR, 13,1-2). Ao GOU (Grupo de Oração Universitário), que me ensinou a servir e a falar de Deus, em qualquer lugar, onde eu estiver.

DEDICATORIA

Dedico este ensaio monográfico aos meus pais, Eunice e Benino, ao meus irmãos, Marcelo e Gilmar, família é a base de tudo. E também ao meu noivo que tanto amo Fagner, obrigada pelo apoio nesse tempo de conclusão. Dedica para minha amiga Luciene e seu esposo Rogério Martins, ela colega de tantos semestres que fizemos juntas e árduos trabalhos/estágios, ele orientou-me com maestria e só tenho a agradecer pela paciência e dedicação. As minhas amigas que tiveram paciência em minha ausência necessária, Aline, Liza, Iranildis, Lucineia, e Maria Virginia.

RESUMO

Neste trabalho propomos compreender o imaginário/identidade sobre o Brasil e sobre o sujeito brasileiro materializados no filme Rio, em sua primeira versão lançado em 2011 cuja circulação percorreu o cinema nacional e mundial. O objetivo de tal empreendimento seria fazer uma propaganda do Brasil para estrangeiros, em especial, no que diz respeito ao acontecimento dos jogos olímpicos de 2016. Busca-se compreender o modo como se constrói um imaginário sobre o Brasil e o sujeito brasileiro na contemporaneidade pelo filme, percebendo como o discurso cinematográfico estabelece relações com um já-dito materializado nos discursos históricos e literários, discursos estes formulados em outras condições de produção e que, de certa forma são determinantes no gesto de autoria/produção do filme, em especial no que diz respeito ao imaginário de Brasil e ao efeito de brasilidade. Embasamo-nos teoricamente nos conceitos na Análise de Discurso materialista, (PÊCHEUX, ORLANDI, LAGAZZI) para compreender, em especial a relação língua/sujeito/história/ideologia constitutiva da linguagem e materializada na injunção cinema/literatura.

Palavras chave: Análise de Discurso, imaginário, identidade, memória, sujeito, história.

ABSTRACT

We propose to understand the imaginary / identity of Brazil and the Brazilian guy materialized in the movie *Rio*, in its first version released in 2011 whose circulation toured the national and world cinema. The aim of such a venture would make a advertising Brazil to foreigners, in particular with regard to the events of the 2016 Olympic Games. We seek to understand how to build an imaginary about Brazil and the Brazilian contemporary subject in the film, noting how the cinematic discourse establishes relationships with an already told materialized in historical and literary discourses, these discourses formulated in other production conditions and that somehow are determinants in the gesture of authorship / production of the film, in particular with regard to the imaginary of Brazil and the effect of Brazilianness. We look to theoretically the concepts in Discourse Analysis materialistic (PÊCHEUX, ORLANDI, LAGAZZI) to understand, especially regarding language / subject / story / constitutive ideology of language and order embodied in film / literature.

Keywords: Discourse Analysis, imagination, identity, memory, subject, history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ANÁLISE DE DISCURSO: UM LUGAR PARA PENSAR A LINGUAGEM.....	12
1.2 - Descrição do material: um gesto necessário.....	16
2. IMAGINÁRIOS E IDENTIDADES: INVENÇÃO E REPETIÇÃO DE SENTIDOS NA HISTÓRIA E NA LITERATURA NACIONAL.....	22
2.1 – Carta de Caminha: uma versão da descoberta.....	22
2.2 – Iracema: a repetição do encontro entre índios e portugueses.....	26
3. DO NATURAL PARA O CARNAL: O DESLIZAMENTO DE SENTIDOS NO FILME RIO.....	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	38

I. INTRODUÇÃO

Partindo dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso materialista, conforme Pêcheux (1979, 1983), Orlandi (1993, 1996, 2008) e colaboradores, este trabalho propõe compreender o modo como os sentidos e os imaginários sobre o Brasil se constituem/materializam no filme “Rio” (2011) de Chris Jenkins e Bruce Anderson.

O filme, produzido nos Estados Unidos, teve como propósito, segundo informações divulgadas pela própria imprensa midiática, construir uma imagem contemporânea do Brasil e, particularmente da cidade do Rio de Janeiro, para o mundo. O principal motivo de um tal empreendimento é que a cidade do Rio de Janeiro foi eleita como cidade sede dos jogos olímpicos de 2016, tornando-se assim centro das atenções do mundo todo. Nesse sentido, o filme funcionaria como uma grande propaganda do Rio para estrangeiros.

Entretanto, não é o motivo de saber a proposta da produção cinematográfica que nos move a esta análise e sim o modo como o filme mobiliza sentidos sobre o Brasil e como a ideologia se materializa na constituição de imaginários. É ainda nessa relação que pretendemos compreender, pelo viés da Análise de Discurso, a relação língua/história/ideologia na constituição/interpelação de sujeitos.

No plano da evidência, isto é, naquilo que aparece em cena, o filme conta a história de Blu, uma arara azul que foi levada, ainda filhote, para os Estados Unidos e, já na fase adulta, é trazida ao Brasil, mais especificamente para a cidade do Rio de Janeiro, para se acasalar.

A partir daí, chama-nos especialmente a atenção o modo como o movimento cinematográfico produz/constrói um efeito de multiplicidade de planos/sentidos, a partir dos quais se processa a narrativa fílmica. E é na tessitura discursiva entre esses planos que se amarram nossas indagações, quais sejam: Como o filme produz/repete imaginários e sentidos sobre o Brasil e sobre o sujeito brasileiro? Como e quais os sentidos mobilizados da memória discursiva na/pela narrativa fílmica?

Nessa direção, também fará parte do nosso material de análise, a arte de “Pero Vaz de Caminha” e a obra “Iracema” de Jose de Alencar. Uma vez que tais materiais constroem uma matriz fundadora de sentidos para o Brasil e configuram

imaginários e identidades que se repetem ao longo do desenvolvimento histórico social brasileiro. Ou seja, é com esses materiais que compreendemos o gesto de inscrição e filiação de sentidos que interdiscursivamente, o filme “Rio” estabelece discussões, isto é, é a partir dessa memória de sentidos já produzidos que há a possibilidade de o filme significar nas condições atuais de produção.

A chegada da Arara Azul (espécie considerada genuinamente brasileira e personagem central da história) ao Brasil e todas as peripécias por ela vivenciadas (suas tentativas de voar, de se acasalar, de fugir dos traficantes de animais, etc.) constitui o que chamaremos de primeiro plano, ou seja, são as principais cenas do filme. O segundo plano é constituído por cenas construídas a partir de um imaginário que mostra/materializa o tráfico de animais silvestres. Já no que estamos considerando como terceiro plano, e que também nos interessa enquanto foco de análise, o filme apresenta o acontecimento do carnaval brasileiro.

O modo como o filme propõe/apresenta esse movimento em três planos permite compreender uma relação interdiscursiva com uma memória de sentidos fundadores de imaginários e identidades sobre o Brasil. Sentidos que permanecem por mais que se mude a forma/maneira do dizer. Sentidos que se repetem/ecoam por mais que se mude as materialidades discursivas que os fazem circular.

Compreende-se pela análise de discurso que sujeitos e sentidos não se dão separados, mas, constituem-se ao mesmo tempo num processo sócio-histórico/ideológico dado, processo este, ao mesmo tempo presente e resultante de um cruzamento entre diferentes formações discursivas: religiosa, política, jurídica, etc. Assim, instado a significar, o sujeito se submete à língua, à história pelo discurso, determinado pela ideologia a interpretar, a dar sentido. Essa compreensão se faz questionando no discurso suas contradições e confrontos em que se toma o sujeito pela posição ideológica e não pelo lugar empírico. Sendo assim, é no e pelo discurso que se compreende a língua posta em relação com o sujeito e com a história.

Mas interpelado pela ideologia, o sujeito não concebe essa injunção e se coloca na evidência dos sentidos. Para Orlandi (2005, p.100) “há um efeito ideológico elementar pelo qual, o sujeito, sendo sempre já sujeito, coloca-se na origem do que diz”.

Considerar essa relação permite depreender que para se significar, o sujeito é pego pelos sentidos, pelo jogo da língua na história. Jogo que possibilita

pensar a ordem própria da língua em seu real, como uma língua inatingível, onde os sentidos sempre estão à deriva, configurando a falha constitutiva da ordem simbólica e o equívoco que segundo Orlandi (2005, p.102) “já é fato de discurso, ou seja, é a inscrição da língua (capaz de falha) na história que produz o equívoco”.

Assim, ao se materializar os sentidos, instaura-se também a possibilidade da contradição, colocando o sujeito, inconscientemente, na contramão do que diz, pois tendo a língua uma ordem que lhe é própria e que nunca se fecha, toda materialidade linguística deixa brechas para um dizer outro, para sentidos outros.

Nesse sentido, em nosso primeiro capítulo desenvolvemos um quadro teórico da Análise de Discurso (doravante AD), pautado em alguns dispositivos teóricos que possibilitaram nossas discussões, sendo eles: memória discursiva/interdiscurso, paráfrase/polissemia, condições de produção, ideologia e posição do sujeito no discurso. É também nesse primeiro capítulo que fazemos a descrição do nosso principal material de análise: o filme “Rio”.

Já no segundo capítulo formulamos uma historicização do material de análise, propondo uma compreensão do modo como o filme “Rio” estabelece uma relação interdiscursiva com outros materiais, quais sejam: a carta de “Pero Vaz de Caminha” e a obra “Iracema” de Jose de Alencar.

No terceiro e último capítulo nos propomos a tecer uma análise mais aprofundada do material pelo viés discursivo, cujo objetivo é compreender o modo que se constituem imaginários sobre o Brasil e o modo como o filme naturaliza sentidos sobre o sujeito brasileiro.

1. ANÁLISE DE DISCURSO: UM LUGAR PARA PENSAR A LINGUAGEM

1.1 – O campo epistemológico da AD

A Análise de Discurso materialista, (doravante AD), principiada na França por Michel Pêcheux (1960), e no Brasil por Eni Orlandi (1980) e colaboradores se propõe a compreender, na materialidade linguística, o modo como a língua afeta as relações humanas e sociais, buscando desnaturalizar o modo como os discursos se constroem e são configurados na sociedade e, nessa direção, busca analisar como esses discursos dizem dos sujeitos, se materializam na história e como significam constituindo-se em diferentes condições de produção.

Considerando tais propósitos de compreensão dos sujeitos e dos sentidos, filiamo-nos a esse campo de saber com o intuito de compreender as relações interdiscursivas entre diferentes materialidade significantes (Lagazzi, 2011), cuja formulação e circulação evocam sentidos materializados nos/pelos discurso literário e cinematográfico atravessados por discursos considerados como discursos da história.

Diante de tais afirmações sobre as relações de linguagem e atravessamento/evocação de sentidos entre diferentes materialidades, faz-se necessário compreender que para a AD a linguagem é incompleta. Tal incompletude nos permite considerar em nosso material de análise os pontos de abertura em que os sentidos se repetem/produzem em uma incessante retomada do dizer. Segundo Orlandi (2002):

A constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória) Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos. (ORLANDI,2002:p.33).

A autora afirma que no momento da formulação do dizer o sujeito, inconscientemente, repete/reformula sentidos regionalizados em diferentes lugares da memória discursiva, do interdiscurso, de modo que, para produzir sentidos no momento da enunciação, ou seja, para significar em nossas palavras, o dizer precisa já ter sido dito antes, em outros momentos, em outras condições de produção.

São esses dizeres já inscritos em uma memória discursiva que abrem a possibilidade da enunciação. Logo, o fato de nos constituirmos na e pela linguagem, significa que ela já existia antes, de modo que os sentidos se dão nessa relação entre o que já significa e a instância da enunciação no momento em que esta é formulada em outras condições de produção. Essa é uma relação simbólico/ideológica necessária entre sujeito/linguagem/mundo.

Orlandi (2002) pontua que,

A memória (...) tem suas características quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pre-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI,2002: p.31).

Ao propor uma compreensão sobre a memória discursiva enquanto um lugar de regionalização do dizer e dos sentidos, Pêcheux a considera como “um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflito de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”. Ou seja, um lugar onde os sentidos e os sujeitos não estão dados a priori, mas estão em constante movimento e deslize, repetindo, mas também produzindo novos sentidos. É essa a condição da linguagem para que haja significação, para que os sujeitos se constituam em diferentes situações discursivas.

Vale afirmar, portanto, que para a AD o conceito de sujeito não se refere a um indivíduo em particular, mas a uma posição social. Ou seja, para a AD o sujeito é posição dentre outras e, o que o sujeito diz tem a ver com a posição em que este se encontra no momento do dizer.

Ainda é preciso considerar que tal posição tem a ver com as formações discursivas e ideológicas a partir das quais o dizer é formulado e os sentidos são determinados.

Ao teorizar sobre o sujeito Pêcheux considera duas formas de esquecimentos, o nº 1 e o nº 2.

Dessa maneira, o esquecimento nº 2 está relacionado ao aspecto parafrástico da linguagem. Segundo Orlandi (2002, p.35), (...) “ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, e, ao longo de nosso dizer, formam-se

famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre podia ser outro.” Assim, falamos, ou melhor, formulamos a partir de paráfrases, reproduzindo discursos já instituídos socialmente, dizeres já ditos a partir de uma memória.

Em razão disso, para produzir um discurso o sujeito é determinado pela ideologia a repetir dizeres anteriores, ao mesmo tempo em que tenta o tempo todo reformular parafrasticamente para que o dizer fique melhor compreendido.

Já o esquecimento nº 1 é de natureza ideológica e está relacionado ao aspecto polissêmico da linguagem. Segundo Orlandi (2002, p.35) *o esquecimento nº 1 (...)* “é da instância do inconsciente e resulta do modo pela qual somos afetados pela ideologia. Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes”.

Desse modo, a ilusão que produz esse esquecimento advém do fato de que os sentidos são histórico/sociais, quando dissemos algo temos a ilusão de que esse dizer é nosso, como se o que foi dito nascesse naquele exato momento, e para a AD, essa ilusão é da ordem do inconsciente, logo o que é dito foi instituído socialmente, portanto não é nosso o dizer, esquecemos que a linguagem é polissêmica e que ela determina muitas formas de produzir sentidos e que uma só forma pode significar dependendo de sua condição de produção.

Nessa ordem, quando o sujeito profere novos dizeres, tem a ilusão de que o faz conscientemente, como dono do dizer, esquecendo-se que este já foi dito em outro momento.

Compreende-se assim que o sentido não advém das palavras em si, mas de suas condições de produção, pois nossas palavras não são nossas, mas, sociais uma vez que a linguagem não é transparente e o sentido também não é exato, dado a priori. Nas palavras de Orlandi (2002, p.34), “Ao falarmos nos filiamos a redes de sentidos, mas não aprendemos como fazê-lo, ficando ao sabor da ideologia e do inconsciente.” Desse modo, para a AD os sentidos não são determinados pelo sujeito, mas se dão nas construções históricas, ideológicas e sociais.

Para Lagazzi (2009, p.277) (...) “os sentidos são uma produção na história”. Portanto, de acordo com a autora (...) “a leitura, na perspectiva discursiva, é um percurso de interpretação que tem como limites o texto, em sua materialidade significativa, e a história em sua condição de produção” (idem).

Logo, as materialidades significantes se inscrevem em um dizer que repetem gestos de interpretação e possibilitam outras leituras além do que foi determinado

previamente por aqueles que se consideram donos do dizer e dos sentidos. Nessa direção podemos afirmar, da perspectiva da AD, que a interpretação é um gesto de leitura que possibilita ao analista dizer a partir dos dispositivos teóricos e compreender sentidos estabelecidos pelas condições de produção.

Lagazzi (2011), ao lidar com as materialidades significantes, apresenta um ponto fundamental que é discutido em várias das reflexões de Michel Pêcheux. Para a autora, a AD se constitui como dispositivo de leitura, o que possibilita colocar em cena diferentes maneiras de ler, e dessa forma, questionar a leitura conteudista, isto é própria do campo da hermenêutica.

Logo, estabelecer uma relação com o discurso em suas diferentes materialidades significantes na história (materialidades que compreendem como o modo significativo pelo qual o discurso se formula) é fundamental na compreensão dos sentidos que estão materializados/naturalizados no dizer.

De acordo com a autora (idem), “o funcionamento da ideologia faz parecer evidente o que é resultado da relação entre a materialidade significativa e a história.” (LAGAZZI, 2011: p.275). Ainda conforme Lagazzi, a leitura, na perspectiva discursiva, é um percurso de interpretação que tem como limites o texto, em sua materialidade significativa, e a história, em suas condições de produção. Para a AD os sentidos são uma produção na história, cujo processo se constitui por uma determinação da ideologia.

Por conseguinte, para a AD, o que se convencionou chamar “sentido” é, na verdade efeitos de sentidos de nossa interação com os discursos, mediados pela ideologia na relação com a língua e com a história.

Ao ser a linguagem passível de equívoco, e igualmente passível de deslizos não tem a consciência do modo como a ideologia molda e determina a todo instante o dizer. Simplesmente esquecemos e dizemos com a ilusão (necessária) de que somos nós que o estamos formulando. Segundo Orlandi (2002):

(...) O sentido aparece-nos como evidência, (...). Por esse mecanismo-ideológico- de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências- como se a linguagem e a história não tivessem sua espessura, sua opacidade- para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis naturalizadas. Este é o trabalho da ideologia: produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência. (ORLANDI, 2002: p.45/46).

Essa relação imaginária implica em duas perspectivas da existência humana que, segundo Orlandi (2002, p.45) tem a ver com o fato de que “o sujeito se constitui por uma interpelação que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de sujeito de direito (jurídico).” Podemos fazer uma relação desse sujeito jurídico com a o sujeito cartesiano, “penso logo existo” que é o sujeito responsável pelos seus atos, sujeito coerente e ético que presume o direito.

No funcionamento da linguagem, segundo a autora, a ideologia e o inconsciente são estruturas-funcionamento. Nessa direção Pêcheux (1983, p.46) afirma que a característica comum da ideologia é a de dissimular sua existência no interior de seu próprio funcionamento, produzindo um tecido de evidências “subjetivas”, não no sentido de afetar o sujeito, mas na constituição desse sujeito, pois, Pêcheux (idem) pontua: “*subjetivas*” não como “*que afetam o sujeito*”, mas, mais fortemente, como “*nas quais se constitui o sujeito*”.

Nesse sentido, a ordem e a direção do dizer são inconscientes, determinadas ideologicamente, pois todo dizer já foi dito antes. Nas palavras de Orlandi (2002, p.32), “o dizer não é propriamente particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua.” Dessa forma, se a linguagem é passível de equivoco, não transparente, opaca, podemos afirmar que não há sentido original, mas que há sentidos que se repetem e sentidos que derivam para outros, possibilitando a produção de um novo dizer.

1.2 - Descrição do material: um gesto necessário

Ao se tomar como objeto de análise uma produção cinematográfica, no caso o filme “Rio” (2011) de Chris Jenkins e Bruce Anderson, torna-se necessário realizar uma descrição do modo como tal material é formulado e posto em circulação. Nesse sentido lançamos mão do conceito de condições de produção, uma vez que tal dispositivo nos permite pensar a relação memória/formulação no material de análise.

De acordo com Orlandi (2002, p.30), “Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato (...)” e se a “consideramos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto-histórico, ideológico”.

Os motivos principais pelos quais a produção de “Rio” aconteceu é que, atualmente, o Brasil está sendo foco para outros países, pelos grandes acontecimentos como a copa do mundo de futebol no ano de 2014 e as olímpiadas de 2016. Nessa direção, construir uma imagem contemporânea do Brasil e, particularmente da cidade do Rio de Janeiro, para o mundo torna-se necessário. É em tais condições de produção e contexto que o filme, “Rio” foi produzido, ou seja, com o propósito de promover uma divulgação da cidade sede dos jogos olímpicos para o mundo. Nesse sentido, a produção do filme funcionaria como uma grande propaganda do Rio para os países estrangeiros.

Nessa perspectiva, podemos considerar como contexto imediato a cidade do Rio de Janeiro, a produção do filme e os jogos olímpicos no Brasil.

O Rio de Janeiro, enquanto cidade brasileira, já teve outras homenagens, como dos estúdios Walt Disney o Zé Carioca. Segundo informações midiáticas a cidade carioca é sempre escolhida para emprestar seu cartão postal ao mundo. Dessa vez como sede das olímpiadas tornamos a revê-la.

Já em contexto amplo pode-se considerar a importância dos jogos olímpicos, já marcados como tradição entre vários países, como incentivo ao esporte e suas práticas socialmente instituídas. Falando nisso, é a primeira vez que o Brasil sedia os jogos olímpicos, embora sempre participasse da competição em outros países. Diferente da copa do mundo de futebol masculino, que já sediou outras vezes, a qual está acontecendo nesse mesmo ano de 2014, o que se faz também relevante, pois em tão curto período de tempo o Brasil sedia dois grandes eventos do esporte. É, pois, em tais condições de produção que o filme é produzido.

Vale ressaltar que a participação dos produtores do cinema norte americano, não se dão por acaso, pois, é do conhecimento de todos que a produção cinematográfica americana tem renomada premiação sendo bem conceituada na Europa e em todo o mundo. A produtora do filme, Blu Sky Studios, pertence a 20th Century Fox, a mais antiga e renomada instituição cinematográfica dos Estados Unidos da América (EUA), fundada em 1904. Tal instituição tem mais de um século de existência, segundo informações do site da própria empresa.

Nos estúdios da Blu Sky, trabalha o diretor Carlos Saldanha, um renomado diretor brasileiro que participa da produção do filme *Rio*, vive nos EUA, há quase vinte anos. Como diretor, Saldanha, já recebeu como premiação o Oscar de melhor

curta-metragem de animação, além disso, Saldanha ficou famoso em Hollywood com a série a “A Era do Gelo”.

Dessa forma, é pertinente pontuar que a contribuição desse brasileiro, além de seus conhecimentos técnicos, e no que se propôs a pesquisar para produção cinematográfica referente ao Brasil, não é mera coincidência, mas uma maneira de jogar com o imaginário e direcionar gestos de leitura, ou seja, criar um certo efeito de verdade sobre a imagem brasileira representada fora e dentro do país. Por outro lado, podemos considerar que tal jogo de marketing naturaliza sentidos e silencia outras formas de significação. Dentre elas, o fato de o diretor brasileiro ter estudado e se tornado um profissional de cinema no próprio país dos Estados Unidos. Logo, o que significa para nós é a posição sujeito diretor de cinema, esta que não tem nada a ver com o sujeito brasileiro em sua individualidade, no caso, o brasileiro Saldanha.

Enquanto diretor, Saldanha ocupa uma posição sujeito autor na produção do filme, posição essa que deve se submeter ao ritual de desenvolvimento cinematográfico. Um ritual que não está relacionado com o fato de Saldanha ser ou não brasileiro.

Segundo Eni Orlandi (2002, p.76), “(...) o autor é o sujeito que, tendo o domínio de certos mecanismos discursivos, representa, pela linguagem, esse papel na ordem em que está inscrito na posição em que se constitui, assumindo a responsabilidade pelo que diz, como diz etc.”

Para autora não basta falar para ser autor, autoria implica, segundo Orlandi (2002), “(...) uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social.” (idem). Nesse sentido, a posição de autoria ocupada pelos produtores de cinema americano garante e produz um efeito de verdade sobre o que está sendo dito (político/simbólico), o que legitima ainda mais a produção cinematográfica do filme “Rio”, para significar como o discurso de propaganda das olimpíadas.

Falar de cinema, pelo viés discursivo nos move a considerar os estudos desenvolvidos pelo filósofo Alain Badiou (2002), no texto “Os falsos movimentos do cinema”, o qual apresenta como proposta a compreensão sobre a produção cinematográfica, especificamente os movimentos que, no cinema, possibilita o efeito do visível, isto é, o que chega até os espectadores através da tela do cinema. Tal efeito é, para o autor, conseguido pelo gesto de controle do corte, o qual determina

aquilo que pode/deve ser visto e compreendido pelo telespectador. É, em outras palavras, um modo de direcionar sentidos e gestos de leitura.

Desse modo, o movimento do corte das cenas, aponta e determina a cena a ser apresentada. Ou seja, o corte é o que possibilita o efeito e os movimentos apresentados no cinema. Para Badiou (2002, p111) “(...) mais essencial do que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas desde logo e á partida pelo efeito do enquadramento e da depuração controlada do visível”. Nesse sentido, o devaneio/fantasia fica por conta do corte conivente com a relação que o cinema quer mostrar e da forma que precisa ser apresentada, para depurar a produção e ter-se o controle por quem está produzindo. Dessa forma, para o autor, o que move o cinema não é o mesmo que na pintura produz o visível, mas sim, o fato de ter visto, cria o efeito da verdade na narrativa cinematográfica.

O autor pontua que ao nos envolvermos com a história cinematográfica a noção de tempo se esvai, ou seja, cronologicamente anos se passam diante de nossos olhos, sem questionarmos o tempo dos fatos ocorridos pelo tempo que estamos em frente à tela do cinema. Diante disso, Badiou (2002, p.111) afirma que, “O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido em que o passado é instituído pela passagem. O cinema é visitação: daquilo que vi ou ouvi, a ideia permanece enquanto passa”. Dessa forma, a arte do cinema de abrir essas possibilidades de minutos se tornarem anos é propícia de um bom artista.

O cinema é pensado por Badiou, pelos seus movimentos. Sendo estes global e local. É a partir de tais movimentos que, para o autor, subtrai-se as imagens que encarnam os efeitos de corte, produzindo-se assim o que Badiou considera “movimento do corte”. Movimento pela circulação de diferentes atividades artísticas; Subtração a si mesma.

Dessa forma, Badiou, afirma que o cinema, “(...) é a sétima arte, num sentido muito particular. (...) Ele é o suplemento das outras seis.” Para o autor, o cinema não se junta às outras artes pelo fato de ser o suplemento das outras seis, pois ele opera sobre essas artes, a partir delas, por um movimento que as subtrai a si mesma.

Tomamos as propostas de Badiou em uma relação com o conceito de regularidades discursivas desenvolvidos em AD. É a partir das regularidades discursivas de um material que se torna possível compreender a sua formulação, ao mesmo tempo em que é possível compreender a maneira como tal material filia sentidos a uma dada região da memória discursiva e não a outras.

A narrativa fílmica apresentada em “Rio”, conforme já pontuamos anteriormente, configura uma regularidade discursiva que se propõe em três movimentos. Movimentos esses que consideramos fundamentais em nossa análise.

O primeiro plano configura-se para nós como o plano da evidência, isto é, aquilo que aparece em cena. Nesse plano o filme narra a história de Blu, uma arara azul macho que foi levada/traficada quando ainda era um filhote para os Estados Unidos e, já na fase adulta, é trazida ao Brasil, mais especificamente para a cidade do Rio de Janeiro, para se acasalar com uma fêmea de sua espécie.

É também nesse primeiro plano que é apresentada a floresta brasileira, paisagem marcada pelas cores, passáros de várias espécies, cuja vista primordial é a do Pão de Açúcar, um dos cartões postais do Rio de Janeiro. Essa relação com a realidade possibilita a veracidade do dizer sobre o Rio, predicada de cidade maravilhosa, conhecida mundialmente como uma das cidades mais bonitas do mundo.

É nesse jogo de cenas configurado como primeiro plano que se processa as principais cenas do filme, quais sejam, a chegada da Arara Azul (espécie considerada genuinamente brasileira e personagem central da história), ao Brasil e todas as peripécias por ela vivenciadas (suas tentativas de voar, de se acasalar, de fugir dos traficantes de animais, etc.).

Em um segundo plano o filme apresenta cenas construídas a partir de um imaginário que mostra/materializa o tráfico de animais silvestres. Segundo informações da polícia brasileira o tráfico de animais no Brasil só perde para o tráfico de armas e drogas. O gesto de fazer circular o imaginário sobre a livre atuação do tráfico no Brasil silencia as tentativas de combate a essa prática por parte das autoridades brasileiras e evidencia um sério problema social vivenciado pela sociedade brasileira.

Orlandi (2002, p.10) considera que, “Os sentidos estão sempre ‘administrados’, não estão soltos. Diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar”.

Já no que estamos considerando como terceiro plano, e que também nos interessa enquanto foco de análise, o filme apresenta o acontecimento do carnaval brasileiro, uma das maiores festas do mundo com duração de quadro dias, reforçando o imaginário de que o Brasil literalmente para durante esse acontecimento.

O modo como o filme propõe/apresenta esse movimento em três planos permite compreender uma relação interdiscursiva com uma memória de sentidos fundadores de imaginários e identidades sobre o Brasil, já configurados por outros dizeres constitutivos da história e da literatura brasileira.

Segundo Orlandi (2002, p.31) a memória tem uma característica, que torna possível todo dizer, o que sustenta o discurso, segundo autora, “o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra.”

Para Lagazzi (2011) as relações de sentido produzidas na textualização são formulações possíveis frente às condições de produção, o que quer dizer que não estão definidas independentemente da memória discursiva. Esse movimento do discurso é relacionado conforme a autora por uma “incompletude, pois nunca é possível dizer, tudo, sendo assim, (...) é sempre possível dizer de outra forma, é sempre possível dizer outra coisa.” (LAGAZZI, 2011: p.278).

O fato de já ter circulado um dizer sobre o Brasil, um dizer que legitima, de certo modo a identidade brasileira, não elimina ou impede a possibilidade do deslize para outros dizeres, outras formas de apresentar um ainda não-dito dessa mesma identidade. No entanto, ao ser formulado o dizer, por mais que produza novos sentidos, está necessariamente arraigado a um já-dito para significar.

Para Pêcheux “só há possibilidade de deslocamento de sentidos quando temos o alhures, um outro sentido, realizado no mesmo espaço dos sentidos estabilizados, o que significa que esse outro ficará incomodando o que está legitimado.” (In. Lagazzi, 2011, p. 278). Nesse sentido, tentaremos compreender, no capítulo seguinte o modo como, se constitui no discurso os imaginários sobre a constituição de uma identidade brasileira.

2. IMAGINÁRIOS E IDENTIDADES: INVENÇÃO E REPETIÇÃO DE SENTIDOS NA HISTÓRIA E NA LITERATURA NACIONAL

2.1 – Carta de Caminha: uma versão da descoberta

Do modo como estamos considerando a compreensão da linguagem pelo viés discursivo, podemos afirmar que as discursividades sobre o Brasil e sobre o sujeito brasileiro inscritas/materializadas na história e na literatura nacional instauram uma memória de sentidos, cujos efeitos configuram imaginários e identidades que nos constituem e nos fundam enquanto brasileiros.

Para a AD é fundamental considerar a história, não em uma ordem cronológica de fatos, mas enquanto espaço de produção e constituição de sentidos, cujo real é afetado pelo simbólico em diferentes condições de produção.

Nessa direção, Paul Henry (1997, p. 51/52) afirma que não é próprio da história ou do discurso da história se propor como explicação do que existe, por outro lado, para o autor, “[...] não há fato ou evento histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso”.

Esse modo de compreender a história nos abre a possibilidade de pensar diferentes discursividades que nos fundam enquanto brasileiros e que se repetem em diferentes momentos históricos. Orlandi (1993) enfatiza que são essas discursividades formuladas e reformuladas em condições de produção diferenciadas que se configuram enquanto memória histórica, esta que, para a autora,

[...] não se faz pelo recurso à reflexão e às intenções, mas pela “filiação” (não aprendizagem). Aquela no qual ao significar nos significamos. Assim, nessa perspectiva, são outros os sentidos do histórico, do cultural, do social. Mas que assim mesmo nos constroem um imaginário social que nos permite fazer parte de um país, de um Estado, de uma história e de uma formação social determinada. (ORLANDI, 1993: p.13).

Já é bem conhecido e naturalizado o gesto de leitura/interpretação legitimado pelos discursos oficiais formulados como história do Brasil, cujos efeitos, repetidos pelos discursos literários, pedagógicos, políticos e midiáticos, reafirmam que o Brasil foi descoberto em 22 de abril de 1500, quando as embarcações dos portugueses estavam em busca de iguarias comerciais produzidas pela Índia. Tal

dizer, estabelecido como discurso oficial sobre a fundação do Brasil se sobrepõe a outros dizeres, apagando e silenciando outras possibilidades de significar a nossa história.

Na conhecida obra *Discurso fundador* (1993, p.11), Orlandi propõe uma reflexão sobre o modo “como, de um lado, a partir da certeza do já dito, e, de outro, do nunca experimentado, sentidos chegam e se transformam em outros, abrindo lugar para a especificidade de uma história particular, em sua forma plural.” A reflexão proposta pela autora se propõe, de um lado, à compreensão das histórias do Brasil e, de outro, compreender o modo como uma das versões se legitima como verdade, sendo esta a que afirma a chegada dos portugueses, o modo como produziram/inventaram aqui os sentidos, a partir de uma memória discursiva já consolidada em sua própria língua.

Assim, os sentidos já-dados, constituídos historicamente por essa memória portuguesa impõe-se sobre a cultura local, a do índio, apagando-a. Fazendo surgir assim uma história oficial configurada pelo discurso da escrita.

Um desses discursos tornou-se bem conhecido, dentre outros que foram formulados, por narrar em pormenores a chegada dos portugueses a uma terra desconhecida que, posteriormente seria nomeada de Brasil. Estamos falando da famosa carta de Pêro Vaz de Caminha.

Para Orlandi (1993, p.11), o gesto de escrita da carta cria/produz o efeito de desautorizar “o sentido anterior (...) instalando-se outra tradição de ‘sentidos’, que produz os outros sentidos nesse lugar. Instala-se uma nova filiação”.

Para nós o discurso produzido na carta de Caminha interessa enquanto um gesto fundador de imaginários e identidades que foram sendo retomados/reproduzidos em diferentes dizeres sobre o Brasil, criando-se assim o que é instituído como efeito de brasilidade. É de suma importância marcarmos este dizer que se configura enquanto uma matriz ideológica fundadora de sentidos para o Brasil.

Orlandi (2008), em “Terra à vista; Discurso do confronto: velho e novo mundo” pontua que, para a constituição da identidade do sujeito brasileiro, os “processos de discurso vão provendo (...) uma definição que, por sua vez, é parte do funcionamento imaginário da sociedade brasileira. O efeito ideológico-colonialista não nasce do nada. Sua materialidade específica é o discurso.” (ORLANDI, 2008: p.55). Com efeito, esses imaginários são naturalizados como traços de

nacionalidade que nos configura enquanto brasileiros pelo olhar do outro, o português.

Vejamos abaixo um trecho da carta de Caminha (SP. 1963).

(...) Até que **terça-feira das oitavas da pascoa**, que foram **21 de abril, topou alguns sinais de terra**, (...) os quais eram muita quantidades de ervas compridas, a que os mareantes **chamam botelho**, e assim mesmo outras a que **dão o nome de rabo-de-asno**. (...) topamos aves que **chamam furabuchos**. Neste mesmo dia, a horas de véspera, **houvemos vista de terra!** A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; **ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e á terra A Terra de Vera Cruz!**(...) E dali **avistamos homens que andavam pela praia**, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro. (...) **Pardos, nus, sem coisa alguma que lhe cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas.**
(...)

Não lhes falece outra coisa **para ser toda cristã**, do que entenderem-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer como nós mesmos; (...) E por isso, se alguém vier, **não deixe logo de vir clérigo para os batizar**; porque já então terão mais conhecimentos de nossa fé, (...) Assim, Senhor, **a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior com respeito ao pudor.** (grifos nossos).

Na formulação da primeira carta escrita por Pêro Vaz de Caminha sobre o Brasil materializa-se uma filiação de sentidos à memória constitutiva do (e que constitui o) sujeito colonizador, isto é, uma memória de sentidos que aponta para Portugal.

Determinado ideologicamente por um ritual de escrita europeu, cujo gesto se mostra na necessidade de marcar o tempo, de nomear e de atribuir valores já estabelecidos, a posição sujeito que escreve a carta deixa registrado datas que apontam para o calendário ocidental, como em “terça-feira das oitavas da pascoa” e “21 de abril”.

O documento instaura pela escrita uma temporalidade que se cristaliza como um marco inicial para o surgimento do brasileiro no mundo. Essa inscrição temporal possibilita ao sujeito português a invenção do passado, cujo gesto de interpretação aparece determinado ideologicamente pelo discurso religioso, como em “a

inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior com respeito ao pudor”.

Note-se que comparar os habitantes da terra ao personagem bíblico (Adão) produz o efeito de inventar um passado sobre determinado por valores cristãos. Nesse sentido, determinar o futuro é inscrever-se nesse mesmo lugar significativo, como se pode observar no recorte “Não lhes falece outra coisa **para ser toda cristã**, do que entenderem-nos, (...) **não deixe logo de vir clérigo para os batizar**; porque já então **terão mais conhecimentos de nossa fé**.”

Note-se que o futuro é determinado pelo gesto de ditar os caminhos que deverão ser tomados como norteadores dos costumes e tradições que deverão ser seguidos e respeitados.

De outro lado, podemos observar no recorte abaixo,

Neste mesmo dia, a horas de véspera, **houvemos vista de terra!** A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; **ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e á terra A Terra de Vera Cruz!**

Materializar-se pela escrita a exaltação à natureza, esta que, aos poucos, vai perdendo seu aspecto natural e se tornando posse dos portugueses pelo gesto de nomeação. Gesto que se constitui pelas mesmas determinações do discurso religioso cristão.

A presença da natureza, evidenciada com tamanha ênfase e predicações na carta de Caminha, produz um imaginário de Brasil enquanto um lugar de natureza exuberante e bela, a qual adquire uma característica definidora do espaço e do sujeito brasileiro.

Os gestos que se repetem na história, pela memória discursiva, fundam um imaginário elementar de sentidos que se instauram como verdade para a terra encontrada (o Brasil). Tais sentidos produzem um gesto de leitura sobre a beleza natural, as cores vibrantes e o comportamento dos homens e mulheres que na tal terra habitavam.

Orlandi (2008, p.55) considera que na constituição de nossa identidade, os “processos de discurso vão provendo o brasileiro de uma definição que, por sua vez,

é parte do funcionamento imaginário da sociedade brasileira. O efeito ideológico-colonialista não nasce do nada. Sua materialidade específica é o discurso”.

Para a autora (2002, p.15), “na Análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história.” E assim, esses gestos discursivos se instalam e se repete na história e na literatura.

2.2 – Iracema: a repetição do encontro entre índios e portugueses

A obra “Iracema” (1865), de José de Alencar abre outras possibilidades de continuarmos nossas questões de análise. Para nós, o discurso literário produz sentidos na história e diz muito de um determinado momento do país e de seus costumes. Vale ressaltar as colocações de Lajolo (1996) para quem

(...) a literatura é um dos fatores que formata vivências emocionais (...). É também na literatura que natureza e humanidade ganham sentidos: (...) a literatura foi (e ainda é) umas das linguagens através das quais diferentes comunidades constroem, reforçam ou reformatam sua identidade, desdobram e renovam poderes na linguagem verbal. (LAJOLO, 1996: p.107).

A literatura configura uma maneira particular de materialização de sentidos pela linguagem, pois não há como retirar do discurso (qualquer que seja) sua natureza histórica. É próprio da AD, pensar essa relação de sentidos estabelecidos entre um discurso e outro, pois ao nos inscrevermos nessa memória nos marcamos no discurso, produzindo sentidos, e ao nos significar produzimos o novo pela repetição.

Nesse sentido, o discurso literário configurado na obra “Iracema” nos interessa, pois abre possibilidades de interpretação/leitura referente à formação discursiva literária e sua posição no discurso histórico, que determina uma relação de construção dos dizeres e a historicidade instaurada na linguagem referente ao brasileiro. Dessa forma, os românticos assim como Alencar (1865), se propôs a produção de uma literatura nacional independente, algo que representasse o próprio do brasileiro, a sua cultura e os seus costumes.

Vejamos então parte da obra que recortamos segundo, Alencar (1865, p.2).

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema a virgem dos lábios de mel, que tinha os **cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seus talhe de palmeira.** O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mas rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu? onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (Grifos nossos)

Percebemos que o gesto de escrita de Alencar (1865) instaura uma filiação de sentidos ao discurso da carta de Caminha ao pontuar aspectos da natureza como, **Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.** Dessa forma, o autor em um gesto inconsciente de repetição destaca o índio nascido e criado nas terras brasileiras, ao mesmo tempo em que exalta a natureza, palco do nascimento desse índio.

Nesse lugar, o índio aparece como parte da natureza, constituído em uma relação harmoniosa e, ao mesmo tempo superior àquela, conforme destacamos no recorte “tinha os **cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seus talhe de palmeira.**”

Esse discurso marcado nos primeiros momentos da literatura brasileira configura-se a partir de um já-dito pelos portugueses, relembrando o discurso da descoberta.

Desse modo, a literatura brasileira ideologicamente utiliza os mesmos gestos instaurado pelos portugueses, focalizando as belezas naturais e o índio como um lugar fundador de nossa identidade. Cabe ressaltar, que a obra também consolida um encontro histórico entre brancos e índios, conforme afirmam Guimarães e Orlandi (1996, p.113). “Iracema se apresenta como um romance de fundação, através do primeiro encontro entre brancos e índios”.

Ao se propor em produzir uma literatura independente as marcas na escrita de “Iracema” inscreve-se ainda mais na memória do discurso português.

Ao tratar do assunto sobre os primórdios da literatura nacional Machado de Assis (1873), em “Instinto de nacionalidade” observa que o gesto de destacar as cores da natureza o índio, se configura como uma vã tentativa de criar uma

identidade literária, uma vez que essa mesma natureza já havia sido cantada e exaltada pelos portugueses,

Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão ela até perfazê-la de todo. (ASSIS, 1873, p.1).

O autor considera que essa ideia de independência literária iniciada pelos românticos configura um instinto de sobrevivência, cujas inspirações buscam desesperadamente reafirmar/produzir a identidade nacional.

Pelo viés da AD, esse lugar de independência que os românticos acreditaram ter atingido, só possibilita, a retomada de dizeres já dados historicamente. Dessa forma, esses dizeres inscrito/materializados na linguagem, já em outros dizeres fundadores, estabelece a repetição, um discurso já afirmado pela história.

Pensar a instituição da literatura brasileira por esse entremeio nos leva a observar que a tentativa dos primeiros poetas brasileiros, em criar uma literatura e uma língua nacional para significar o Brasil e o sujeito brasileiro, produziu um duplo efeito: ao passo que se ia instaurando um imaginário de literatura constituída por um discurso naturalista de representação do índio como sujeito nacional e da natureza como um mundo idealizado, esse discurso repetia sentidos já-dados/constituídos por um imaginário português em seu modo de significar o Brasil pelos escritos dos primeiros navegantes.

Esse dizer que repete em *Iracema* o gesto de descrição da terra e dos habitantes marcado na formulação discursiva da carta de Caminha, também produz novos sentidos instaurando uma relação de semelhança e de diferença entre o real e a ficção. Desse modo observamos que a necessidade de produzir o novo, de preencher a falta é também marcada pela necessidade do pertencimento, do como significar. Para Pêcheux, esse movimento é próprio da ordem da língua e ao se derivar de um contexto para outro os sentidos não se isolam, ao contrário produzem a diferença por um efeito da relação necessária entre um contexto e outro.

3. DO NATURAL PARA O CARNAL: O DESLIZAMENTO DE SENTIDOS NO FILME RIO

Tendo como propósito a compreensão do discurso cinematográfico, cujo material é a primeira versão do filme “Rio” lançado em 2011 por Chris Jenkins e Bruce Anderson indagamos o modo como, no gesto de formulação da narrativa fílmica, se configuram imaginários sobre o Brasil e ainda o modo como o filme naturaliza sentidos sobre o sujeito brasileiro.

Recortamos para análise algumas imagens do filme, tendo como foco as relações interdiscursivas do não-verbal com o verbal. Nosso incomodo nasce de duas cenas do filme, cujos efeitos jogam com um imaginário de sentidos já naturalizados sobre o Brasil.

De acordo com Orlandi (2008) a forma de corroboração que os processos de significação legitimam sobre a nacionalidade/identidade brasileira tem a ver com o fato de que estamos sujeito à linguagem, de modo que a ideologia nos deixa presos a determinadas formas de interpretação e não a outras. Nesse sentido, significar o Brasil ou a nacionalidade brasileira remete ao fato de que temos uma natureza exuberante, temos como nosso, o famoso “jeitinho brasileiro” e gostamos de carnaval. Por outro lado, a autora também nos lembra que, se estamos sujeitos à linguagem, também estamos sujeitos aos seus equívocos, à sua opacidade, pois, a natureza da linguagem não é óbvia, e o discurso não é algo transparente e nem neutro.

Orlandi (2002, p.54), pontua que, “pela natureza incompleta do sujeito, da linguagem (do simbólico), ainda que todo sentido se filie a uma rede de constituição, ele pode ser um deslocamento nessa rede.” Dessa maneira, a linguagem está na história, na ideologia, na relação social de um povo, deixando os sujeitos reféns/conduzidos da produção desses discursos.

Sendo assim, para Orlandi (2002), a entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político. Não tem como não interpretar.

Interessa, portanto, o trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo. De modo que, para nós, o filme *Rio*, sofre, na sua relação com o sujeito a injunção a significar pela materialidade histórica da linguagem, cuja memória determina o dizer, isto é, a formulação do filme nas atuais condições de produção.

Vejamos a primeira imagem selecionada do filme.



Imagem recortada do filme *Rio*, 2011.

Na imagem que vemos no início do filme *Rio*, apresenta-se do lado direito uma ave típica do Brasil, um canário. Aparece também parte da mata atlântica nas proximidades da cidade, tendo ao centro a vista de um monte mais alto que, como sabemos, se trata do Pão de Açúcar, um dos cartões postais do Rio de Janeiro. Mais abaixo um outro monte à beira da praia e o mar. À frente da praia, destaca-se parte do Rio de Janeiro, cidade sede dos jogos olímpicos de 2016, escolhida, principalmente, por suas belezas naturais. Nesse sentido, a produção do filme *Rio* como propaganda da cidade brasileira, consequentemente do Brasil para estrangeiros, não se dá por acaso.

O que nos chamou, de imediato, a atenção nessa imagem é o modo como se configura o corte da cena, ou seja, trata-se do primeiro gesto do movimento cinematográfico, aquele que inaugura a abertura do filme, a entrada no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro. Ao evocar a natureza como significante e os altos montes como ponto de vista central o gesto de leitura instaurado pelo movimento da cena retoma/repete o gesto de leitura materializado na abertura da Carta de Pêro Vaz de Caminha que diz:

Neste mesmo dia, a horas de vésperas, houvemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras mais baixa ao sul dele; e de terra chão, com grande monte, muito alto e redondo; (...) com grandes arvoredos.

Por outro lado, o gesto de repetir produz o novo, o deslize, uma vez que esse é um movimento próprio da linguagem. Como podemos perceber, no olhar do viajante português, a descrição se constitui de um ponto de vista no qual o

observador se posiciona do mar para a terra. Como se vê em “houvemos vista de terra!” já na imagem que abre a cena do filme, o ponto de observação se constitui da terra para o mar. Entretanto, a determinação ideológica constitutiva de uma memória de sentidos já naturalizados sobre o Brasil é incisiva na formulação discursiva da cena ao enfatizar a vista da natureza brasileira, com um alto monte (o Pão de Açúcar carioca) ao centro da imagem.

O que essa imagem mostra, ou seja, o que ela materializa configura sentidos já dados, que apontam para um gesto fundador de imaginários e identidades do/sobre o Brasil.

O sujeito autor do filme é capturado/interpelado a dizer de um lugar ideológico atravessado pela memória discursiva, e assim a imagem que constitui/materializa os sentidos no discurso cinematográfico, remete ao aspecto parafrástico da linguagem um dos esquecimentos pontuados por Pêcheux (1975) e enfatizados por Orlandi (2002, p.36), “os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória.”

Nessa mesma direção se situa o discurso literário da obra *Iracema* de José de Alencar, lembrando que não há como retirar do discurso (qualquer que seja) sua natureza histórica.

Vejamos: “Além, muito além **daquela serra**, que ainda azula **no horizonte**, nasceu Iracema”. O gesto de autoria de Alencar (1865) ao filiar-se ao discurso histórico da carta de Caminha pela exaltação da natureza está, ao mesmo tempo, marcando a reafirmação da nacionalidade e da identidade brasileira.

Dessa maneira, “Iracema” e a “Carta de Caminha”, legitimam, de certo modo, a configuração de um imaginário de sentidos para significar o Brasil. Sentidos que se repetem na formulação do movimento cinematográfico constitutivo do filme *Rio* (2011).

No entanto, o discurso cinematográfico, dada a opacidade da linguagem, possibilita outros dizeres, cujos sentidos deslizam para outros lugares de significação.

Para Orlandi (2008, p.47), “A relação do intradiscurso com o interdiscurso é que remete o dizer do sujeito ao Outro constitutivo (o interdiscurso: a memória do sentido, o repetível): falamos com palavras que já tem sentidos.” Segundo Orlandi (2008, p.45), “Não há mais solidão possível, não há descontrolo na linguagem: a

relação como o “outro” regula tudo, preenche tudo, explica tudo, tanto sujeito como o sentido.”

Desse modo, o sujeito se submete a língua e a história pelo discurso determinado pela ideologia a interpretar, a dar sentido. Ao passo que, na linguagem, os sentidos sempre estão à deriva e ao se materializar esses sentidos, instauram-se também possibilidades da contradição, pela ordem própria da língua que não se fecha. O que permite pela materialidade linguística deixar brechas para dizeres outros, para sentidos outros.

Nesse sentido, vejamos as imagens de duas cenas que recortamos do filme:



Imagem recortada do filme *Rio* 2011



Imagem recortada do filme *Rio* 2011

Na primeira imagem nota-se que a cena na qual as aves aparecem tem-se a predominância de cores vivas como o verde e o amarelo respectivamente das matas e dos pássaros. Cores que relembram a bandeira nacional.

Nessa mesma cena, o que chama nossa atenção é a relação da imagem com o movimento do samba brasileiro em pleno acontecimento do carnaval. Nesse

sentido, a segunda imagem produz com a primeira uma regularidade discursiva ao representar a passarela do samba brasileiro em pleno carnaval. Nessa direção, o efeito de sentidos que o filme produz joga com a possibilidade do deslizamento para um outro dizer que passa a significar, na contemporaneidade, um outro imaginário de brasilidade, diferente daquele da “Carta de Caminha” ou da “Iracema” de Alencar.

Se ao repetir o gesto fundador instaurado em Caminha e repetido em Alencar sobre a exuberância da natureza o filme *Rio* põe em evidência o natural, ao evocar a alegria, o colorido da festa carnavalesca, a folia e a sensualidade das dançarinas e das danças típicas desse acontecimento, o filme desliza sentidos, colocando em evidência o carnal.

Ao deslizar sentidos do natural para o carnal o filme *Rio* põe em evidência outros dizeres sobre os brasileiros, de maneira que, o que foi dito de um modo, passa a significar de outro. O gesto inaugural de dizeres das características dos brasileiros se repete agora diferente, não igual. As imagens recortadas apontam para um efeito metafórico de sentidos reformulados no ritual da narrativa fílmica. O que significa que no gesto de fazer uma propaganda do Brasil para estrangeiros, dadas as condições atuais de produção, o espaço e o sujeito brasileiro são re-significados.

Nesse sentido, o discurso cinematográfico a partir de uma memória de dizeres sobre o sujeito brasileiro, desliza do discurso histórico para o cultural, conforme Orlandi (2008),

Nesse caso, apaga-se o discurso histórico e produz-se um discurso sobre a cultura. Como efeito desse apagamento, a cultura resulta em “exotismo”. Paralelamente, apagam-se as razões políticas, que se apresentam então como um discurso moral, de apreciação: o brasileiro é julgado por suas “qualidades”; ele aparece como superficial e, lógico, alegre, folgazão, indolente e sensual. Também se diz que ele é dotado de inteligência que, infelizmente, desperdiça sem objetividade (razão). (ORLANDI, 2008: p.21)

Nessa direção, os planos e movimentos, constitutivos do ritual do discurso cinematográfico, materializados no filme *Rio*, possibilitou a formulação de um dizer outro sobre o Brasil, que se modifica ao deslocar do natural para o carnal, no sentido da sensualidade do carnaval brasileiro.

Sair desse lugar historicamente determinado para um lugar recriado pelo exotismo tem suas consequências. De acordo com Orlandi, apagar um discurso histórico e produzir um discurso da cultura do “exotismo” nesse lugar configura o

imaginário de uma superficialidade do brasileiro, preocupado somente com festas, onde se sobrepõe a sensualidade, o carnal, cujos efeitos se configuram como um lugar de subestimação e de inteligência duvidosa.

Conforme, Orlandi (2008, p.20), “Não se trata, pois, de falar da “identidade”, mas antes do imaginário que se constrói para a significação do brasileiro”. Dessa forma, Orlandi (2008), ao questionar o que de fato somos enquanto brasileiros, diz o seguinte: “Nem índios, nem europeus, somos produzidos por uma fala que não tem um lugar, mas muitos.” E isso, vai produzindo conforme a autora, vários dizeres, saindo desse lugar neutro que os brasileiros se encontram, no qual nos fala outras vozes que vão e nos dão uma identidade. E assim, segundo Orlandi (2008,p.25), “As vozes que nos definem. Europeu falando de índio produz brasilidade.” E desse modo, “em nosso imaginário não nos identificamos com os índios, mas também não reivindicamos o português como igual (...)somos uma mistura, já disseram muitos. Mas uma mistura indefinida.” (idem).

Nessa direção, Orlandi (2002), aponta que saber como os discurso funcionam é colocar-se na encruzilhada de um duplo jogo da memória: o da memória institucional que estabiliza, cristaliza e ao mesmo tempo, o da memória constituída pelo esquecimento que é o que torna possível o diferente, a ruptura, o outro. A memória estabiliza e ao mesmo tempo nos remete ao dizer, cria o não dito, o diferente. Conforme Orlandi (2002), o discurso é o ritual da palavra, mesmo das que não se dizem. Para Pêcheux, as questões sobre a linguagem não se fecham elas retornam de outra maneira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A razão pela qual nos levou tomar como materiais de análise os discursos/textos, são os imaginários e os sentidos de brasilidade representados no filme *Rio*, e tais motivos possibilitaram a nossa busca pela compreensão desses sentidos através da historicidade nos textos que tomamos como materialidade significativa, o que possibilitou estabelecer uma relação com a narrativa fílmica. Segundo Orlandi (2002),

Quando dizemos materialidade, estamos juntamente referindo à forma material, ou seja, a forma encarnada, não abstrata nem empírica, onde não se separa forma e conteúdo: forma linguística-histórica, significativa. (ORLANDI, 2002: p.52)

Compreender as materialidades em relação ao material de análise possibilita, conforme a autora, não separar forma e conteúdo, pois não tem como desvincular a historicidade da linguagem.

Dessa forma, como sempre nos alerta Orlandi (2002), que o material de análise sempre vai significar a partir das propostas do analista, e assim no casamento entre teoria e o material de análise, cada analista mobilizará as questões que o material possibilitar.

Este trabalho teve como objetivo a compreensão dos sentidos materializados no filme e o modo como o movimento cinematográfico produziu em seus planos uma compreensão do Brasil e dos brasileiros. Dessa maneira, consideramos de certo modo a comparação significativa da “Carta de Caminha” e a obra literária “Iracema” e seus efeitos de sentidos sobre o Brasil, como gesto fundador que foram instaurados em Caminha e repetidos em Alencar. A presença da natureza, evidenciada com tamanha ênfase e predicções na carta de Caminha, produz um imaginário de Brasil enquanto um lugar de natureza exuberante e bela, a qual adquire uma característica definidora do espaço e do sujeito brasileiro.

Nesse sentido, foi possível perceber em nossa pesquisa que o homem está inserido na história através da linguagem, e isso torna possível seu dizer determinado através de seu posicionamento ideológico, marcado pela posição sujeito, interpelado pela língua e a relação do indivíduo com os fatos históricos, logo produz o discurso.

Ideologicamente, os discursos da literatura e da história, “Iracema” e a “Carta de Caminha”, de certo modo, foram determinantes na configuração de um imaginário de sentidos para significar o Brasil e legitimar a identidade de ser brasileiro. Dessa forma, ao repetir/reformular o filme *Rio* põe em evidência o natural regionalizado na memória. Sentidos que se repetem na formulação do movimento cinematográfico constitutivo do filme *Rio* (2011). Por outro lado foi possível compreender no filme, pelos deslizamentos metafóricos da linguagem, a passagem do natural (efeitos de um lugar significante de Brasil) para o carnal (imaginário de um Brasil contemporâneo, cujos problemas são apagados/silenciados pelo acontecimento do carnaval) onde tudo vira festa.

Por fim, nos encontramos ao termino deste trabalho, a AD, como uma teoria da linguagem, possibilitou-nos condições para que nossa pesquisa encontrasse eco e escutas de sentidos em evidência e de sentidos silenciados e/ou apagados por outros dizeres. Conscientes da incompletude da linguagem que Orlandi pontua e sabendo que não é possível dizer tudo, também sabemos que apesar de chegarmos a um final, todavia, a linguagem que nunca se fecha, mas abre outras possibilidades de significações e outros modos de produzir sentidos na deriva, no deslize, na inconsciência do sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1991.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras**. Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodré (Tradução). Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará, 2002.

_____. **Os falsos movimentos do cinema**. In. **Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras**. Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodré (Tradução). Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará, 2002.

BOLOGNINI, Carmen Zink. **Discurso e ensino: o cinema na escola**. Campinas, SP: Mercado de letras, 2007.

_____. **Efeito da metáfora e da metonímia no gesto de interpretação: quem é o rei no “Rei leão”?** In. **Discurso e ensino: o cinema na escola**. Carmen Zink Bolognini (org.) Campinas, SP: Mercado de letras, 2007.

CARTA, a El Rei D. Manuel, Dominus: São Paulo, 1963.

DI RENZO, Ana. MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues Da. OLIVEIRA, Tânia Pitombo de. (Orgs.) **Linguagem História & Memória: discurso em Movimento**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

_____. **Análise de Discurso: a materialidade significativa na história**. In. **Linguagem História & Memória: discurso em movimento**. Ana Di Renzo (Org). Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

FOX, filme. Disponível em: <http://www.foxfilm.com.br/>. Acesso em: 10 de Junho de 2014.

GUIMARÃES, Eduardo. ORLANDI, Eni. **Língua e cidadania: o português no Brasil**. Eduardo Guimarães, Eni Orlandi (orgs.). Campinas, SP: Pontes, 1996.

GLOBO G1. Disponível em: <http://www.g1.globo.com/natureza/>. Acesso em: 10 de Junho de 2014.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. **Os primórdios da imprensa no Brasil (OU: de como o discurso jornalístico constrói memória)**. In. **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Eni Orlandi (org). Campinas, SP: Pontes, 1993.

MEGID, Cristiane Maria; CAPELLANI, Ana Paula Lemos. **Mas... O que não é possível?- Efeitos das posições dos sujeitos em a Vida Bela**. In. **Discurso e ensino: o cinema na escola**. Carmen Zink Bolognini (org.) Campinas, SP: Mercado de letras, 2007.

NUNES, José Horta. **Manifestos modernistas: A identidade nacional no discurso e na língua**. In. **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Eni Orlandi (org). Campinas, SP: Pontes, 1993.

ORLANDI, Eni. **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas, SP: Pontes, 1993.

_____. **Vão surgindo sentidos**. In. **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Eni Orlandi (org).Campinas, SP: Pontes, 1993.

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

_____. **Discurso e leitura.** Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

_____. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos.** Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. **Língua e conhecimento linguístico: para uma história das ideias no Brasil.** [págs. 197 a 200], Editora Cortez, São Paulo, 2002.

_____. **Terra à vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo.** Campinas, SP: Unicamp, 2008.

_____. **Discurso e textualidade.** Suzy Lagazzi-Rodrigues e Eni P. Orlandi (orgs.). Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.

PIRES, Rita. **Nossa Gente, Rio de Janeiro (Estado)**, 2011. Disponível em: <http://www.nossagente.net/rioofilme/>. Acesso em: 10 de Junho 2014, 09:30.

RIO. Produção de Bruce Anderson e John C. Donkin. Direção Carlos Saldanha. – Estados Unidos e Brasil, 2011. 3D e DVD (1.35min).

SOUZA, Pedro de. **A boa nova da memória anunciada: O discurso fundador da afirmação do negro no Brasil.** In. **Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional.** Eni Orlandi (orgs.). Campinas, SP: Pontes, 1993.