



DO DIZÍVEL AO VISÍVEL, OU VICE-VERSA, E O PROCESSO DISCURSIVO DE RESTITUIÇÃO SIMBÓLICA EM *J.*¹

FROM THE SAYABLE TO THE VISIBLE, OR VICE VERSA, AND THE DISCURSIVE PROCESS OF SYMBOLIC RESTITUTION IN *J.*

Greciely Cristina da Costa²

“Quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo”. Com efeito, por que não? Por que a análise de discurso não dirigiria seu olhar sobre os gestos de designação antes que sobre os designata, sobre os procedimentos de montagem e as construções antes que sobre as significações?
Michel Pêcheux, 1999, p. 54-55.

Resumo: *J.* é o título de um dos nove curtas-metragens do projeto Marco Universal do ICEM. Tem 13 minutos de duração e refere-se a um líder comunitário de uma das favelas do Rio de Janeiro que denuncia a milícia e procura proteção policial de várias maneiras. O curta-metragem põe em cena os esforços do personagem e o seu desfecho. Este *pôr em cena* é o ponto central da formulação do discurso do curta-metragem, o qual se torna objeto de análise de trabalho. Considerando que “formular é dar corpo aos sentidos” e que a formulação não se refere a palavra em si, mas a um processo da produção do discurso, no qual “a linguagem ganha vida” e “a memória se atualiza” (Orlandi, 2001, p. 9), busca-se observar que região de sentidos é atualizada no/pelo discurso do curta-metragem na relação com o tema dos direitos humanos contíguo a *J.*. Assim este trabalho se sustenta sob dois prismas, um mais teórico e outro analítico. O primeiro consiste em propor posicionar o *curta-metragem como uma peça de linguagem* e, como tal, preconizar seu processo discursivo, deslocando-o de um lugar de observação empírica, cujo enfoque poderia ser dado a sua função, para analisá-lo em seu funcionamento. E sob o prisma de análise, este trabalho tenta explorar, pela via da descrição no contraponto com a interpretação, a formulação de um *visível* inexoravelmente *atrelado ao dizível*, como instância de atualização do interdiscurso, isto é, de um corpo de traços sócio-históricos, exterior, anterior e alhures, que formam memória (Pêcheux, 2011 [1966]). Como resultado, observa-se o processo discursivo de restituição simbólica da violência.

Palavras-chave: discurso; restituição simbólica; violência.

Abstract: *J.* is the title of one of the nine short films in ICEM's Marco Universal project. It is 13 minutes long and concerns a community leader of one of Rio de Janeiro's slums who denounces the militia and seeks police protection in various ways. The short film portrays the character's efforts and his outcome. This putting on stage is the central point of the formulation of the short film's discourse, which becomes the object of work analysis. Considering that “to formulate is to give body to the meanings” and that the formulation does not refer to the word itself, but to a process of discourse production, in which “language comes to life” and “memory is updated” (Orlandi, 2001, p. 9), we seek to observe which meaning region is updated in/by the discourse of the short film in relation to the theme of human rights contiguous to *J.*. Thus,

¹ Este artigo se insere num conjunto de produções vinculadas ao Projeto de Pesquisa “Imagens da cidade: Discurso e Produção de conhecimento” financiado pela Fapesp – Processo: 2018/26073-8. Expressa-se, aqui, um agradecimento especial aos assessores *ad hoc* da CEL que fizeram a leitura do artigo e contribuíram para aprimoramento de sua escrita.

² Pesquisadora do Laboratório de Estudos Urbanos, Labeurb/Nudecri, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil. greciely@unicamp.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9738-8985>

this work is sustained under two prisms, a more theoretical one and the other is analytical. The first consists of proposing to position the short film as a piece of language and, as such, advocate its discursive process, shifting it from a place of empirical observation, whose focus could be given to its function, to analyze it as for its operation. And under the prism of analysis, this work tries to explore, through description in counterpoint with interpretation, the formulation of a visible inexorably linked to the sayable, as an instance of updating of the interdiscourse, that is, of a body of socio-historical traits, exterior, previous and elsewhere, which form memory (Pêcheux, 2011 [1966]). As a result, the discursive process of symbolic restitution of violence is observed.

Keywords: discourse; symbolic restitution; violence.

INTRODUÇÃO

J., uma letra do alfabeto, abreviação de um nome próprio ou um nome abreviado, ou mesmo um apelido, é título do curta-metragem de Eduardo Scorel, lançado em 2008, que faz parte do projeto Marco Universal do Instituto Cultura em Movimento (ICEM). Tendo como tema inaugural “Direitos Humanos”, o Marco Universal é apresentado como um projeto de educação e mobilização social que almeja, por meio da linguagem audiovisual, transmitir valores humanos e desencadear uma reflexão sobre a realidade³.

Na descrição deste projeto, podem ser observados três elementos principais em convergência: a linguagem audiovisual como meio e/ou mediadora, a questão da transmissão e a tentativa de provocar uma reflexão social sobre valores e direitos humanos. Estes três elementos podem ser, da perspectiva teórico-analítica da Análise de Discurso, declinados e pensados com foco na especificidade da produção do curta-metragem, levando-se em conta a forma de linguagem (audiovisual), seu modo de circular (curta-metragem) e a maneira com que circunscreve o tema direitos humanos (*J.*). Ou, em termos discursivos, *J.* pode ser analisado, a partir da formulação na conjugação com a circulação e a constituição do discurso, visando compreender e “*mostrar* os mecanismos dos processos de significação que presidem a textualização da discursividade” (Orlandi, 2001, p. 23, grifo da autora), ou mesmo seus procedimentos de montagem.

J., título de um dos nove curtas inseridos no projeto Marco Universal do ICEM, tem 13 minutos de duração e refere-se a um líder comunitário do Rio de Janeiro, que denuncia a milícia e procura proteção policial de várias maneiras⁴. O curta-metragem põe em cena os seus esforços e o seu desfecho. Este *pôr em cena* é o ponto central da formulação do discurso que constitui o curta-metragem.

Considerando que “formular é dar corpo aos sentidos” e que a formulação não se refere a palavra em si, mas a um processo da produção do discurso, no qual “a linguagem ganha vida” e “a memória se atualiza” (Orlandi, 2001, p. 9), que região de sentidos é atualizada no/pelo discurso do curta-metragem na relação com o tema dos direitos humanos contíguo a *J.*?

Alicerçado nesta questão, este trabalho busca compreendê-la sob dois prismas, um mais teórico e outro analítico. O primeiro consiste em propor posicionar o *curta-metragem como uma peça de linguagem* e, como tal, preconizar seu processo discursivo, deslocando-o de um lugar de observação empírica, cujo enfoque poderia ser dado a sua função, para analisá-lo em seu funcionamento. Ao mesmo tempo, a abertura do simbólico, a incompletude da linguagem e sua não-transparência não só permitem esse

³ Essa apresentação encontra-se na descrição do referido projeto na página do ICEM. Para conhecer o ICEM, o projeto Marco Universal e outras iniciativas, acesse: <http://www.icemvirtual.org.br/projetos/marco-universal>.

⁴ Curta-metragem disponível em: <https://vimeo.com/62903836>. Último acesso em 18/05/2023. Recomendo que o curta-metragem seja assistido para que a análise possa fazer (ou não) sentido, bem como para sinalizar e/ou mobilizar outros sentidos possíveis.

posicionamento, como também se acentuam neste processo. E sob o prisma de análise, este trabalho tenta explorar, pela via da descrição no contraponto com a interpretação, a formulação de um *visível* inexoravelmente *atrelado ao dizível*, como instância de atualização do interdiscurso, isto é, de um corpo de traços sócio-históricos, exterior, anterior e alhures, que formam memória (Pêcheux, 2011 [1966]), visto que todo “dizer (intradiscurso, dimensão horizontal, formulação) se faz num ponto em que (se) atravessa o (do) interdiscurso (memória, dimensão vertical estratificada, constituição)” (Orlandi, 2001, p. 11).

Em linhas gerais, o que move essa escrita é a inquietação provocada pela observação de formulações, que se organizam em diferentes espaços significantes, ao lado da busca pela compreensão dos mecanismos de significação, que transformam o *em cena* em uma rede de discursividades tecidas entre aquilo que é visível e o que fica à margem da cena, embora presumido pela sua ausência. Desta análise resulta um processo discursivo, ou um efeito discursivo, provisoriamente chamado de *restituição simbólica*.

O CURTA-METRAGEM J. COMO PEÇA DE LINGUAGEM

Ao tratar tanto da distinção entre texto e discurso quanto da relação entre eles, Orlandi (1996) aponta não só para uma outra dimensão da noção de texto, reconfigurando-o como unidade fundamental da linguagem, manifestação material concreta do discurso, como também instiga a pensá-lo como uma *peça de linguagem*. Com isso, a autora abre uma brecha para a expansão e exploração dos limites do que é considerado texto em diferentes perspectivas linguísticas – por exemplo, em face da concepção de que o texto seria uma sequência coerente de frases ou encadeamento de frases, composto pela combinação de sílabas, palavras conforme as regras gramaticais. Essa brecha abre caminho para se perfurar esses limites sustentando-se na compreensão de que a incompletude é constitutiva da linguagem, “é o índice da abertura do simbólico” (Orlandi, 2001, p. 93).

A partir desta reconfiguração da noção de texto, pode-se afirmar que, na Análise de Discurso, não se concebe o texto como unidade linguística fechada nela mesma, nem como superfície plana, linear com determinada extensão. Não se refere, também, à sua pseudo-materialidade reduzida ao linguístico. O texto, na relação com o discurso, se torna uma unidade significativa, na qual a exterioridade se inscreve. Texto como um bólido de sentidos, um conjunto de formulações entre outras possíveis, uma peça de linguagem (Orlandi, 2001).

A definição de *peça de linguagem*, de acordo com Orlandi (1996), tanto alude à peça de teatro quanto à engenhoca. Remete ainda à ideia de uma engrenagem com suas peças ao mesmo tempo em que faz vir à tona a alusão ao jogo. Uma peça que tem um jogo, ou com a qual se joga. Um jogo que permite o trabalho de interpretação, do equívoco, espaço simbólico no qual o sujeito (se) significa. Jogo do e/ou com o(s) sentido(s).

Priorizando a questão da formulação indissociável da constituição do discurso, o interesse por essa reconfiguração da noção de texto se dá mais em função da ideia de peça de linguagem do que pelos demais desdobramentos teóricos, porque, por meio dessa compreensão, se torna possível balizar análises, cuja unidade de significação é feita de som, letras, sinais, margens, notas, imagens, sequências, com uma extensão ou outra, sem estacionar na dicotomia verbal e não-verbal, visto que:

A entrada no simbólico é fatal. As suas diferentes formas produzem seus efeitos. Nada é indiferente na instância do significante [...]

Os diferentes materiais e as diferentes superfícies determinam diferentes relações com/de sentidos. Escrito, ou oral, letra ou sinal, superfície plana ou multidimensional, parede, papel, faixa, letreiro, painel, corpo. Textura, tamanho. Cor, densidade, extensão, tudo significa nas formas de textualização, nas diversas maneiras de formular. Jogo da formulação, aventura dos trajetos que configuram sua circulação (Orlandi, 2001, p. 205).

Assim, longe de se pautar ou remeter a tipologias, classificações e gêneros, a análise de uma unidade de significação pressupõe um trabalho de observação das diferentes formas de textualização do discurso, com a finalidade de se compreender o funcionamento discursivo que se estabelece entre os sentidos e os distintos materiais e superfícies, nos quais eles aderem, ainda que a aderência seja provisória. Demanda, portanto, observar a maneira como “a presença da ordem da língua, enquanto sistema significante” se instala em uma unidade discursiva e a maneira como “a história ‘afeta’ a linguagem” (Orlandi, 1996, p. 57). Trata-se de um modo de buscar compreender como uma peça de linguagem, em sua espessura material e simbólica, se constitui na relação com a sua exterioridade e funciona na produção de sentidos.

Nesta direção, a apropriação teórica⁵ do curta-metragem como peça de linguagem já resulta em uma maneira de manejar os postulados teóricos rumo à análise, visto que tomá-lo como peça de linguagem decorre de um movimento de desterritorialização, no qual ele é deslocado de um lugar de observação empírica para ser conceituado como objeto simbólico⁶ que, como tal, produz significação. Ao situar o modo de produção do processo discursivo como foco, essa desterritorialização viabiliza a análise do curta-metragem no terreno da linguagem em sua relação incontornável com a história e a ideologia. Primeiro, porque, fundamentalmente, o curta-metragem é deslocado do campo da representação – no qual poderia ser abordado como um objeto referencial que representaria uma realidade social e cuja abordagem prezaria por seu conteúdo – para um domínio teórico, que pode sondar a representação como um processo discursivo, não procurando seu conteúdo, mas os efeitos discursivos que estão em jogo em sua significação. O que leva ao segundo apontamento.

Para Pêcheux (2019), representar é *apresentar com transformações* (Pêcheux, 2019 [1969] – grifo meu). Essa complexificação provoca uma possibilidade de suscitar o *equivoco da representação*, pondo em suspenso a ideia de relação direta entre linguagem/pensamento/mundo já que, da perspectiva discursiva, esta relação “não é unívoca, não é uma relação direta que se faz termo-a-termo, isto é, não se passa diretamente de um a outro” (Orlandi, 1999, p. 19), porque entre eles *há metáfora*. Destarte, é possível supor que *apresentar com transformações* seja uma maneira de presentificar a transferência de sentidos entre os elementos que compõem a relação indireta entre linguagem/pensamento/mundo e suas materialidades discursivas⁷.

Por um outro viés, Salles (2004, p. 10) afirma que a “representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa”. Essa afirmação pode ser colocada em diálogo com a afirmação de Pêcheux (2019 [1969]), pois, em termos discursivos, ela remete à deriva, própria do funcionamento da metáfora, ao processo discursivo *em deriva*.

Especificamente, à produção de documentários, Salles (2004) explica que essa outra coisa criada é o personagem. Aproximando-se dessa linha de reflexão, é possível

⁵ A apropriação de um objeto implica em uma mudança de terreno (Pêcheux, 1990), pois não consiste na reprodução de saberes de um determinado domínio científico em outro, mas na (re)inscrição desses saberes em outro quadro teórico, em outro domínio de saber. Essa mudança de terreno por sua vez é operada por uma prática teórica, ou seja, “por meio de um trabalho conceitual determinado” (Pêcheux, 2011 [1966], p. 25).

⁶ Como “objeto que articula heterogeneamente a linguagem” (Silva, 2019, p. 184).

⁷ Pêcheux (2016 [1981]), ao perguntar “quais materialidades se encontram postas em jogo na análise de fatos do discurso pela história, pela psicanálise e pela linguística”, responde: “Há um real da língua. Há um real da história. Há um real do inconsciente” (p. 17).

afirmar, portanto, que *J.* não representa. Ao invés disso, *J.* resulta do jogo da linguagem, da memória discursiva, do encaixe e desencaixe das peças da história. Um personagem que não é consequência do tema, neste caso, do tema dos direitos humanos, mas torna-se um modo de significar este tema, uma peça neste ou deste tema.

Portanto, o curta-metragem é uma peça de linguagem, e este estudo mira na análise do processo discursivo desencadeado por ele naquilo que toca à sua formulação e à sua constituição, levando-se em conta a heterogeneidade dos materiais simbólicos mobilizados no jogo de sua formulação.

A propósito da instância da constituição, isto é, da exterioridade constitutiva do dizer, “a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo” (Orlandi, 2001, p. 9), antecipa-se que o discurso produzido pelo curta-metragem *põe em cena* traços da contradição estruturante do Estado naquilo que concerne à dupla-violência que pratica nas favelas tanto pela sua ausência quanto por uma certa forma de presença manifestada nas relações sociais⁸. O Estado falha e falta como articulador político-simbólico da sociedade e a constituição de milícia explicita a divisão social operada pelo político nos processos de significação, na segregação dos sujeitos, dos sentidos de lei, violência, polícia, segurança, crime, proteção etc. Além disso, é “um filme que elimina a representação ou a ilusão de transparência com radicalidade” (Habert, 2009, p. 54).

Na observação do discurso em sua estrutura e acontecimento (Pêcheux, 2002 [1983]), é notável que o modo de produção discursiva dos sentidos em *J.* tem como especificidade a incidência do trabalho da linguagem e da história tecidas de sons e imagens que, entre o dizível e o visível, dá corpo a discursividades. Uma maneira específica de se dar o encontro do político com o simbólico, na qual “os sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam” (Orlandi, 2001, p. 12).

Sendo assim, é relevante para a análise considerar que a circulação do curta “se dá em certa conjuntura e segundo certas condições” (Orlandi, 2001, p. 9). A descrição do processo discursivo em *J.* é o que conduz à interpretação, como gesto de análise, pressupondo, ainda, que o curta não é uma “consequência do tema, mas uma maneira de se relacionar com o tema” (Salles, 2004, p. 8), que pode ser torcido e retorcido ideologicamente.

ANÁLISE: DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Como procedimento e método, a Análise de Discurso pratica a “relação entre a análise como *descrição* e a análise como *interpretação*” (Pêcheux, 2002 [1983], p. 17, grifos do autor). Inseparáveis, sem distância, num contínuo vai-e-vem entre um e outro. Visando, portanto, à análise do discurso produzido pelo curta-metragem, a descrição recai sobre a formulação do filme no batimento com a interpretação de seus efeitos.

A entrada analítica, por sua vez, é conduzida pela construção discursiva da trajetória⁹ de *J.*, que começa por um relato sobre o momento em que ele assume a presidência da Associação de Moradores da favela Kelson’s, após a milícia ter expulsado os traficantes de lá e ter se instalado no lugar deles – ocasião em que *J.* parece ter apoiado

⁸ No livro “Sentidos de Milícia: entre a lei e crime” tento analisar essa questão.

⁹ Em seu trabalho de pesquisa, Thaís Ribeiro Alencar propõe refletir sobre o processo de construção discursiva de uma personagem com sua trajetória, que conforme mostra a autora em sua dissertação, é um processo pautado no funcionamento das formações imaginárias, no qual a “historicidade é primordial para se pensar o modo como se dá a construção discursiva de um referente, porque nesse processo memória e imaginário operam juntos” (Alencar, 2022, p. 63).

a milícia – e segue até o momento em que um corpo é encontrado. O corpo encontrado foi inicialmente identificado como sendo de *J.*. Porém, essa identificação foi, posteriormente, descartada e *J.* continua desaparecido.

Assim, a trajetória de *J.* tem um começo, um meio e um fim. O modo como esta trajetória é formulada a partir de uma linha temporal se torna *corpo visível* em tela, isto é, a formulação da trajetória do personagem tem uma especificidade que incide sobre a maneira como ela é, discursivamente, construída. Por isso, a sua construção é descrita a seguir no contraponto com a produção de seus efeitos discursivos.

O curta-metragem *J.* tem início com uma espécie de relato em voz *off*, cujo tom remete, interdiscursivamente¹⁰, à leitura do registro de ocorrência da denúncia, “longe de balizar conotações e afetos, seu tom é de assepsia e neutralidade [...] construído como se fosse um registro de ocorrência, uma súmula impessoal, mas esmiuçada do acontecimento: “o relatório de cada passo dado pelo personagem em busca de proteção”” (Habert, 2009, p. 56). O relato ancora-se em uma linha temporal, que começa em novembro de 2006 e vai até novembro de 2007, conduzindo a trajetória de *J.*,

À medida que a voz em *off* descreve os eventos ocorridos nesse período, seguindo essa linha temporal, imagens vão preenchendo o espaço da tela escura. Todavia, não se trata de quaisquer imagens. Há uma maneira específica de *tornar visível*, isto é, formular a trajetória de *J.* para que circule também de uma maneira específica.

O vídeo apresenta vários documentos tais como boletim de ocorrência, fotos de jornal, imagens do espaço urbano do Rio de Janeiro, cartas, declarações, e-mails. Todos esses documentos fazem parte do apelo de *J.* junto a secretaria de segurança, delegacia e batalhão de polícia, imprensa, comissão de direitos humanos da Assembleia Legislativa, Ministério Público, ativista de direitos humanos, entre outros. Esses documentos são apresentados de forma fragmentada e são filmados tornando-se as imagens do curta-metragem. Imagens que ocupam todo o espaço da tela estruturam o curta-metragem à medida que se tornam *o visível do filme*, o modo de formular cena a cena a trajetória de *J.*, evitando, de acordo com o Habert (2009), a simulação de ações individuais ou uma subjetividade encenada.

A gravação, apenas de áudio, de uma entrevista cedida por *J.* a um repórter, também faz parte da construção do vídeo. Enquanto se ouve trechos dessa entrevista, na tela, aquilo que é ouvido aparece transcrito na tela escura, em letras brancas. Assim, a voz e as palavras também se tornam imagens. Uma formulação heteróclita, à qual não cabe a contração verbal-não-verbal.

A primeira cena do curta é uma tela escura preenchida, em branco, pela transcrição da voz de *J.*, palavras que vão se escrevendo nesta tela. São trechos da entrevista, que como abaixo, compõem um conjunto de cenas, considerado como recorte (R1), subsequentes à primeira:

¹⁰ “O termo interdiscurso caracteriza esse corpo de traços como materialidade discursiva, exterior e anterior à existência de uma sequência dada, na medida em que esta materialidade intervém para constituir tal sequência. O não-dito da sequência não é assim, reconstruído sobre a base de operações lógicas internas, ele remete aqui a um já-dito, ao dito em outro lugar” (Pêcheux, 2011 [1966], p. 145-146).

*Alguém ligou pro meu telefone,
alguém das minhas relações,*

*pediu que eu fosse até o Largo do Bicão,
que queria dar uma palavrinha comigo.*

*E essa pessoa me informou
de que foi feito uma reunião,*

*e teriam decretado a minha morte.
Que eu deveria ser morto*

por estar incomodando o andamento do trabalho.

Então... essa pessoa me falou.

Pô, não fica boiando por aí não,

*some pra algum lugar que você puder sumir,
porque eles vão te caçar.*

R1: Conjunto de oito fotogramas do curta-metragem J.. Disponível em: <https://vimeo.com/62903836>.
Último acesso em 18/05/2023.

Em termos de funcionamento discursivo e tomando o curta como peça de linguagem, a meu ver, essas são as oito cenas que abrem o documentário. São imagens cujo modo de formular não se reduz à correspondência de imagem ao não-verbal. Longe disso, trata-se de um modo específico de formular uma imagem que inverte a lógica esperada em um filme, porque as imagens são feitas de palavras. Uma unidade de significação. Uma unidade discursiva.

Na sequência da entrevista, possivelmente, o entrevistador pergunta:

R2: E aí o que você fez? Foi pra sua casa, pegou suas coisas?

Neste momento do vídeo, não há transcrição em imagem, ou a imagem transcrita, apenas o áudio da entrevista e um corte para outra imagem, a de um homem em pé (seria J.), em primeiro plano, cujo corpo está coberto pela sombra em área aberta, em um lugar do espaço público urbano (continuidade do R2).



Parte do R2: Fotograma do curta-metragem J.. Disponível em: <https://vimeo.com/62903836>. Último acesso em 18/05/2023.

E na continuação do diálogo, se ouve:

R2: “Não, não, eu já tava ali mesmo, não voltei mais em casa, não.
E nessa época, você morava com quem?
Eu morava com a minha mulher”.

Logo após, há um corte para os créditos iniciais do curta ao som da música “Coração do Brasil”, de Jards Macalé, seguida da imagem em movimento, com captura do áudio dos passarinhos daquele lugar, só que agora sem a presença do homem. Em plano geral, aquela praça aparece iluminada.

A música é suspendida, e ao som dos passarinhos, novamente há um corte para outra imagem, na qual se lê “novembro 2006” (R3), que funciona como foco e ênfase:



R3: Fotograma do curta-metragem J.. Disponível em: <https://vimeo.com/62903836>. Último acesso em 18/05/2023.

Na sequência do curta, outras cenas se constituem a partir de trechos dos relatos transcritos abaixo (R4):

“Milícia expulsa traficantes da favela Kelson’s, no bairro da Penha”.

“A presidente da Associação de moradores pede afastamento “por motivo de saúde”.
“O novo presidente da Associação declara à imprensa que a situação mudou muito depois que a milícia dominou a área”.
“Acabou bala comendo. Não entra mais droga e já estamos falando com a Light para instalar relógios”.

Essas cenas seguem a mesma regularidade das oito primeiras, são palavras em branco que ocupam o centro da tela escura formando uma imagem seguida de outra. Depois delas, há um novo corte para outra imagem. Trata-se de uma imagem em *contraplongée*, um enquadramento que permite ver, de baixo para cima, um imóvel ao lado de uma espécie de galpão. Dá para ver parte de uma rua. Outro espaço público.



Fotograma do curta-metragem J.. Disponível em: <https://vimeo.com/62903836>. Último acesso em 18/05/2023.

E a voz em *off* surge explicando que após a declaração de apoio à milícia, o novo presidente procura o movimento “Viva Rio” pedindo ajuda para denunciar a milícia, acreditando que estará protegido caso as denúncias venham a público.

Mais à frente, há um novo corte para um quadro, no qual, em letras garrafais, se lê: “PEDE”, que na tela acompanha o que conta a voz em *off* (R5):

“Pede ao secretário de segurança, ao comandante da Polícia militar e ao comandante do 16º. Batalhão da PM que seja implantado com urgência na comunidade um posto de policiamento para que a lei e a ordem sejam restabelecidas”.

A seguir, aparecem três cenas (R6) constituídas pela imagem do ofício 02/2007 de solicitação de implantação do P.P.C, da fachada de um edifício e do prédio 16º do Batalhão da Polícia Militar.

A M C M D
ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO CONJUNTO MARCÍLIO DIAS

OFÍCIO 02/2007.

Excelentíssimo Senhor Secretário de Segurança Pública
Excelentíssimo Senhor Comandante Geral da Polícia Militar
Excelentíssimo Senhor Comandante do 16 BPM

Solicitação de implantação do P.P.C na Comunidade com doação do espaço do imóvel.

A Associação de Moradores da Comunidade Marcílio Dias, vem através ofício e demais documentos em anexo, solicitar em caráter de urgência a implantação do P.P.C na nossa comunidade.



R6: Conjunto de três fotogramas do curta-metragem J.. Disponível em: <https://vimeo.com/62903836>.
Último acesso em 18/05/2023.

De acordo com Habert (2009), a

Câmara Municipal, os quartéis, a sede da ONG Viva Rio, a Associação de Moradores de Kelson's são enquadrados, ressaltados os cortes, pedaços de uma realidade maior. Da Associação de Moradores são feitos vários planos, dos lados, e por analogia, desempenham o efeito de revirar a foto, recurso hoje possível de forma digital. Dá-se então a volta por fora do prédio, mas nunca é mostrado o seu interior (Habert, 2009, p. 55).

Poder-se-ia afirmar que se produz, enquanto efeito discursivo, *uma interdição ao interior* destes (prédios) que simbolizam as instituições?

Na sequência, surge uma tela na qual se lê “OFERECE” (R7), que se justapõe à voz em *off* que continua o relato:

“Oferece espaço anexo à associação de moradores para ser sede de policiamento”.

E, logo após, é mostrada aquela que poderia ser a sede da associação de moradores seguida de outro quadro: “AFIRMA” (R8). E voz em *off* continua:

“Afirma que aproximadamente 20 pessoas morreram nos últimos 4 meses, sem indicar quem seriam os responsáveis por essas mortes.

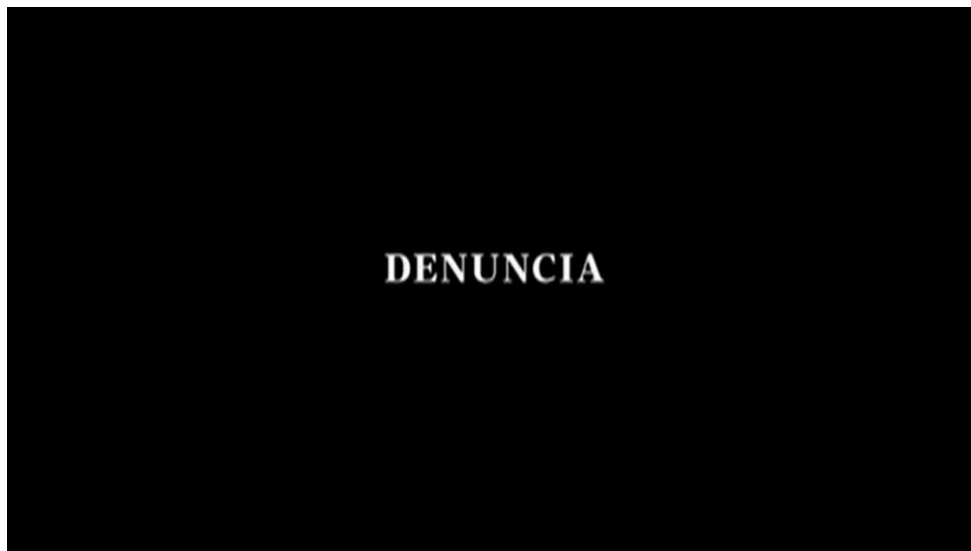
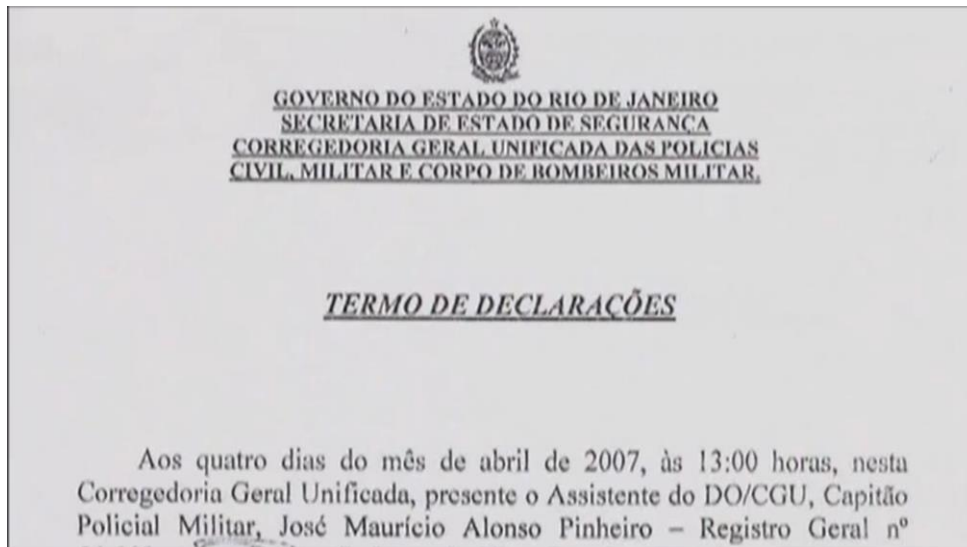
“PRESTA” (R9) é o verbo, conjugado na 3ª pessoa do singular, que aparece na cena seguinte, enquanto a voz em *off* explicita:

“Presta depoimento na corregedoria geral unificada das polícias em que identifica policiais militares como integrantes da milícia que ocupa a favela Kelson's há 5 meses”.

Neste momento a tela muda e aparecem as cenas abaixo em conjunto com a voz em *off* que prossegue (R10):

“Faz o reconhecimento dos policiais através das fotografias do próprio pessoal da PM. Descreve os carros que eles usam e fornecem seus números de telefone. Denuncia, entre outros fatos que seriam de responsabilidade da milícia, o assassinato de um soldado da aeronáutica, a venda de casas de pessoas mortas ou expulsas da comunidade, a cobrança de taxa de patrulhamento noturno. Denuncia, também, o pagamento quinzenal feito à milícia por empresa das redondezas.”





Parte do R10: Conjunto de três fotogramas do curta-metragem J.. Disponível em: <https://vimeo.com/62903836>. Último acesso em 18/05/2023.

Sobre as imagens, Habert (2009, p. 55) pergunta se seriam “fotografias do local do crime”, registrado “por causa dos indícios que ele contém”, refletindo sobre a transformação de fotos do Rio de Janeiro “em autos, no processo da história. Nisso está sua significação política latente” (Benjamin, 1987, p. 174 *apud* Habert, 2009, p. 55). Isto significa asseverar que não são imagens de espaços aleatórios, são espaços com memória, são fotos com história.

Sobre a voz em *off*, o que é lido “não ancora as imagens, não organiza o que deve ser interpretado pelo espectador” (Habert, 2009, p. 56). A linguagem está funcionando aí na torção e na retorsão não só de suas próprias formas como também na maneira como os sentidos repousam na formulação, *dando um corpo provisório para o invisível*, ou seja, para aquilo que não pode ser mostrado, ou para aquilo que não tem imagem ou não cabe em uma imagem.

No gesto de *pôr em cena*, de um lado, é possível observar que o curta, enquanto discurso, vai sendo formulado a partir de um trabalho de arquivo, “procedimento sustentado em uma leitura que vasculha as lascas de historicidade” (Costa, 2022, p. 66), pois imagens do registro de ocorrência, fotos de notícias de jornal, imagens de e-mails, de cartas e gravação em áudio e a voz em *off* atuam nesta formulação como peças que

juntas formam, ao mesmo tempo, imagem e memória. Intercalam-se, também, trechos de relato na terceira pessoa com as declarações pessoais. Linguagens em uma peça. Pedacos, partes de uma engrenagem que tentam *dar corpo ao invisível* e tentam trazer o real¹¹ para mais perto.

De outro lado, esta alternância de imagens encadeadas pelo relato da voz em *off* caracteriza a formulação do curta-metragem, é nela que os sentidos ganham corpo, que a memória se atualiza, que o funcionamento discursivo se materializa. Ao mesmo tempo essa alternância é a regularidade que deixa vestígios da ausência dos espaços e daqueles que não podem ser mostrados: policiais, moradores da favela Kelson's, o próprio *J.*, entre outros. É prova da ausência, da supressão.

Verbos, frases, trechos da entrevista, fotografias e frames funcionam, no curta, como imagens. Não são simples transcrições de palavras em formato de legenda, nem fotos aleatórias do espaço urbano. E, sim, a linguagem, afetada pela história, em funcionamento, a partir da relação específica entre o dizível e o visível constitutiva do processo discursivo de *restituição simbólica*: no movimento do dizível ao visível, ou vice-versa, aquilo que não faz corpo comparece pelo simbólico.

Lugares, prédios identificados como o do 16º Batalhão de Polícia, ruas desconhecidas, a Cinelândia despovoada, fachadas de prédios etc. se constituem como formas de trazer à tona a cidade, isto é, o espaço urbano do Rio de Janeiro, os locais visitados por *J.*, bem como as suas divisões instituídas pelo político. O espaço urbano afetado pela memória. No lugar da simulação, o discurso do curta expõe uma longa história de coerção e ameaças que sofrem àqueles que denunciam a violência, em especial, a violência de Estado, provocando, dentre outras, uma pergunta fundamental: a “quem” recorrer?

A violência *invisível* se impõe no processo de sua restituição simbólica. Entra em cena. Convocada pela incidência da memória discursiva sobre o trajeto dos sentidos naquilo que toca o visível pelas avessas.

FIM DO ARTIGO, NÃO DESSA HISTÓRIA

Considerando então o jogo entre a formulação e constituição do discurso, é possível interrogar se a região da memória discursiva que se atualiza neste modo de formular seria àquela que clama pelos sentidos e sujeitos de proteção? Quem *pode-deve* proteger? *Como se proteger?*

Em seu conjunto, trata-se de um modo de significar uma situação discursiva de um líder comunitário marcado para morrer pela milícia, no Rio de Janeiro. Traços de uma conjuntura de violência de Estado. Versão para crime contra os Direitos Humanos. Versão, que como explica Orlandi, é “direção, espaço significante, recorte do processo discursivo, gesto de interpretação, identificação e reconhecimento do sujeito e do sentido” (Orlandi, 2001, p. 13). E, neste caso, essa versão não se formula por imagens de violência, mas por imagens que têm *em suas margens* os rastros da violência. É este o processo de restituição simbólica.

A circulação, por sua vez, funciona indissociavelmente da formulação, pois a montagem responde a um meio material próprio para fazer o discurso circular em um momento histórico determinado.

¹¹ “isto é, pontos de impossível, determinando aquilo que não pode não ser ‘assim’. (O real é o impossível... que seja de outro modo)”. (Pêcheux, 2002 [1983] p. 29). O real escapa à tentativa de capturá-lo para estabilizá-lo dentro de uma lógica homogênea de sentidos, pois a noção de real (da língua, da história e do inconsciente), na Análise de Discurso, corporifica a impossibilidade de transparência da língua, da história e do sujeito.

É como se pela formulação na incidência do interdiscurso – o que já foi dito sobre denúncia, extermínio e, considerando as condições de produção de significação desde a história da favela até as operações policiais comumente inseridas em políticas de segurança pública e a instituição da milícia – o discurso produzisse como efeito um corpo visível da violência que não corresponde ao visível da tela. Não há rosto. Não há corpo. Há um arquivo de peças de linguagem que sustenta o processo discursivo, o qual restitui a violência à sua maneira.

Ao final do curta, há o retorno da imagem em movimento da praça, na qual, na abertura do filme, havia um homem. No entanto, neste retorno, o homem já não está mais lá, permitindo ao visível funcionar como efeito do desdobramento metafórico do desaparecimento daquele homem (*J.?*).

Em 2008, o diretor do curta, Eduardo Scorel, em um debate na PUCRio, afirmava que *J.* podia estar vivo. Quem sabe?

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, T. R. O discurso da telenovela sobre a diferença: corpo, sujeito e sentidos em *Viver a Vida*. **Dissertação** (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, [s.n], 2022.
- BRETANHA, S.; ERNST, A. G. Contradição, discurso e resistência em análise de discurso: só há falha daquilo que causa. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021020, 2021. DOI: 10.20396/cel.v63i00.8661734. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8661734>. Acesso em: 5 dez. 2023.
- COSTA, G. C. **Sentidos de milícia: entre a lei e o crime**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- COSTA, G. C. Lascas de historicidade entre discursos, imagens e arquivos. In: AMORIM, M.; SALES, C. A. S. (Org.). **Discursos em rede: teias de saberes**. 1ed. Campinas: Pontes, 2022, v. 1, p. 59-78.
- HABERT, A. B. J.: a escolha pela opacidade e as condições restritivas. **Alceu**, PUC/RJ, v. 10 - n.19, jul./dez., 2009, p. 48 a 60.
- ORLANDI, E. P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- PÊCHEUX, M. Leitura e memória: projeto de pesquisa. In: ORLANDI, E. P. (org.), **Análise de Discurso: Michel Pêcheux** – textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011 [1966], p. 141-150.
- PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3ª ed., Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2002 [1983].
- PÊCHEUX, M. Abertura do colóquio. In: CONEIN, B., COURTINE, J.-J., GADET, F. MARANDIN, J.-M. PÊCHEUX, M. (orgs.) **Materialidades discursivas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016 [1981], pp. 23-29.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999, p. 49-57.
- PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas, v. 19, pp.7-24, jul./dez., 1990.
- PÊCHEUX, M. **Análise Automática do Discurso**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi e Greciely Cristina da Costa. Campinas: Pontes, 2019 [1969].
- RODRIGUES, E. A.; AGUSTINI, C.; CASTELLO BRANCO, L. O luto como funcionamento de linguagem. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021035, 2021. DOI: 10.20396/cel.v63i00.8665210. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8665210>. Acesso em: 5 dez. 2023.
- SALLES, J. M. **A dificuldade do documentário**. Encontro da Anpocs, 2004.
- SILVA, T. D. **Linguagem e sociedade contemporânea: escrita, arquivos e objetos simbólico**. In: Projeto de Pesquisa. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, [s.n], 2019.

Recebido: 3/8/2023

Aceito: 22/11/2023

Publicado: 6/12/2023