

## ANÁLISE DISCURSIVA DO DOCUMENTÁRIO ILHA DAS FLORES: O FOTOGRÁFICO COMO EFEITO DE SENTIDO

Ilka de Oliveira Mota

[ilkamotaeducacao@gmail.com](mailto:ilkamotaeducacao@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/9991950104035858>

Carlos Alberto Tenreiro

[vesperpoesis@gmail.com](mailto:vesperpoesis@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/9949154389169483>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar discursivamente o fotográfico no documentário Ilha das Flores. Para isso, apoia-se na Análise de Discurso materialista, estabelecendo um diálogo profícuo com os estudos teóricos sobre a fotografia. O pressuposto da pesquisa reside no fato de que o documentário, enquanto materialidade simbólica, traz posições de sujeito importantes que revelam efeitos de sentido passíveis de ser compreendidos e analisados.

**Palavras-chave:** Análise de Discurso; Ilha das Flores; efeito de sentido.

Em trabalho anterior publicado na Revista Artefactum (ano IX, nº 2/2017), intitulado “O fotográfico no documentário Boca do Lixo”, analisou-se o documentário de Eduardo Coutinho, procurando compreender o fotográfico à luz da Análise de Discurso na interface com os estudos sobre a fotografia. Partiu-se do pressuposto que no referido documentário o modo de textualização fotográfica (colagem, recortes, aproximação e afastamento da câmera, angulação, perspectiva etc.) concorre para o processo de assujeitamento. Noutros termos, observou-se que o modo de textualização contribui para a produção de certos efeitos fotográficos importantes.

Dessa vez, vamos tecer reflexões discursivas sobre o documentário “Ilha das Flores”, de Jorge Furtado, procurando compreender seus efeitos de sentido. A proposta é discorrer sobre algumas questões de ordem discursiva fundamentais para pensar o objeto simbólico “documentário” e os efeitos de fotográfico que ele suscita. Para isso, algumas ideias já tecidas no artigo acima referido serão retomadas de modo sucinto. Na sequência, iniciaremos a análise.

No plano do imaginário, espaço de organização dos sentidos, a fotografia comparece como registro mecânico da realidade, imaginário esse que, diga-se de passagem, marcou o século passado. Essa ideia de registro traz em seu cerne dois mitos constitutivos do imaginário ocidental: o mito da objetividade e da transparência da linguagem, passível de ser questionado do ponto de vista discursivo.

Barthes (1980) imprime muito bem esse efeito (ilusão) que a fotografia permite produzir. Em seu célebre livro “A Câmera Clara”, o autor escreve sobre o estatuto de objetividade imputado à fotografia:

Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! (...) A Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de <<Olhe>>, <<Veja>>, <<Aqui está>>; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem dêitica. (...) Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (...) Por natureza, a Fotografia (...) tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colados um ao outro, membro ao membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.

Há áreas do conhecimento científico, como, por exemplo a Antropologia, que têm a fotografia como sua maior aliada, mais exatamente no que diz respeito à sua função na pesquisa de campo: ela comparece como prova, isto é, como documento “fiel” da realidade.

Discursivamente, ambas, objetividade e transparência podem ser objetadas, uma vez que não há nada no plano simbólico que seja objetivo e/ou transparente em si, já que os sentidos estão sempre comprometidos com o político e o ideológico. Uma vez inserido no plano do simbólico, o homem está fadado à interpretação. A fotografia é um bom exemplo disso. Num gesto de interpretação recíproco, ao significar ou dar sentidos às coisas, o sujeito se significa nele. A fotografia é resultado desse gesto linguageiro de

produção de sentidos. Este é um modo discursivo de conceber não só o fotográfico, mas as diferentes modalidades da linguagem.

No caso do curta-metragem *Ilha das Flores* realizado em bitola de 35 mm (própria da linguagem cinematográfica), o processo de constituição do sujeito toma caminhos específicos de significação. Considerando a materialidade original dessa obra áudio-visual, partimos das condições de funcionamento próprias de *Ilha das Flores*, a imagem cinematográfica. Nela, diferentemente do que ocorre com a imagem eletrônica em *Boca de Lixo*, não há mais os pontos “informativos” de baixa definição, nem as linhas de varreduras conhecidas como retículas. No caso do cinema, o que temos é a sua peça fundamental, a película, uma imagem impressa semelhante a uma foto e que é gerada graças a uma determinada operação química. Bernadet (1985, p. 23-24) faz uma descrição técnica, mas importante para um primeiro olhar sobre ela:

A película que se bota na máquina [o projetor de cinema] e sobre a qual se imprime a imagem é um negativo que, após a filmagem, será revelado e *montado* para se chegar a uma matriz, da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de cópias. Esse fenômeno permite que o mesmo produto – o filme – seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado.

Complementando a explicação de Bernadet, a imagem cinematográfica é gravada de uma só vez, em quadro fixo, através de um “*clic*” fotográfico. Na medida em que se fecha o obturador, fotogramas separados gravam quadro a quadro a imagem. Esses fotogramas preenchem a imagem de uma só vez, de modo que se torna freqüente os inúmeros ajustes de foco ou de velocidade. Caracterizando-se, assim, por um dispositivo fotográfico que separa cenas e sequências fílmicas quadro a quadro, ela acaba sofrendo um processo de montagem visando um “produto final” – o filme. Assim, na manipulação da matéria fílmica já há investidas de sentidos. A imagem negativa é submetida a uma re-significação que, necessariamente, parte de contextos determinantes na sociedade. O ato de “decodificar” a imagem negativa em uma visível e, portanto, “inteligível” ao senso social para o qual está direcionada já implica uma historicidade imanente. É ela – a

imagem – estruturada enquanto linguagem, já um sujeito/imagem que se institui em padrões pré-estabelecidos pela contextura social e multiplicada tal como no processo de revelação da fotografia impressa, tudo isso para atender a uma demanda industrial vigente numa sociedade cujos meios de produção se voltam para a circulação social, política e econômica. Essa contextura da qual falamos lhe confere uma textura sógnica. Essa imagem impressa, enquadrada, emoldurada, remontada e em circulação na sociedade capitalista de produção, já nos remete a um jogo significativo. Tal jogo, contudo, só é possível porque pré-existe um enredo social da qual faz parte. Assim, na camada impressa da imagem cinematográfica não temos simplesmente uma superfície plana fotográfica. Afirmar isso seria cair no efeito de planificação do discurso e da ilusão do registro objetivo a qual já abordamos no início do presente trabalho.

Partindo de uma perspectiva discursiva, a imagem do cinema – e todas as formas de produção de sentido – é estruturada como linguagem *do* e *no* mundo. Portanto, sua textura não possui apenas uma camada que se revela a olhos nus pelo auxílio de uma máquina reveladora, mas camadas de sentidos tensos e cuja temporalidade produz regiões conflitantes entre o *já-dito* e o *por-dizer*.

Especificamente sobre a linguagem cinematográfica, a questão do jogo significativo é fundamental. O fato de estar ela na possibilidade estrutural de montagem e remontagem de fotogramas, nos cortes sucessivos de planos para produzir um efeito de continuidade ou mesmo de descontinuidade nos indica movimento de sentidos importantes. Movimento e montagem são palavras que situam pertinentemente a linguagem cinematográfica, pois mesmo estando *assujeitada* às práticas ideológicas da sociedade da qual se constitui, ela possibilita todo um arranjo de planos e contra-planos, proporções e desproporções que trabalham tanto com a repetição (paráfrase) quanto com uma reconfiguração (polissemia) de fotogramas e, assim, dos sentidos. O cinema é fundamentalmente esse arranjo que chamaremos de *arranjo simbólico* na medida em que sua matéria significativa trabalha com os sentidos, suas determinações históricas e suas possibilidades de (re)significação. Na verdade, todo discurso, enquanto monumento, constitui-se nessa prática em que a subjetividade se move nesse espaço de tensão:

Ao mesmo tempo, ele [o sujeito] não é totalmente (mecanicamente) determinado, pois nessa/por essa inscrição ele pode deslocar sentidos

(interpretações), significar outras coisas. É nesse jogo tenso entre o já-dito e as novas formulações, entre o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia, que os sentidos se constituem e que a história se reproduz e (ou) se transforma. (RODRIGUES, 1998, p. 58)

Explorando uma linguagem que lhe é própria, Ilha das Flores faz interessantes arranjos simbólicos. Vejamos a seguir a descrição de um recorte:

**Recorte A** - Zoom In do globo terrestre. Fumaça encobrindo o foco. Corte. **(01-02)** Plano Geral: o foco avança por uma estreita trilha até obter o plano de conjunto de um homem. Corte. **(03-04)** Plano Americano de dois homens: no canto esquerdo do enquadramento, um homem na lateral; no direito, um outro homem em posição frontal. Corte. Plano Detalhe de um olho em movimento ocular para a esquerda. Corte. Plano Detalhe do cabelo e parte superior da cartilagem auricular. Corte. Plano Detalhe de uma identidade com a foto de um japonês. Corte. Plano de um registro de veículo com dados (nome, localidade, CPF). Corte. Plano Detalhe de título eleitoral debaixo de um comprovante de votação. Corte. Plano Detalhe do nome SUZUKI em um círculo vermelho e extremidades do quadro em branco. Corte. **(05-06)** Ilustrações: proporções e anatomia humana / baleia em efeito de salto de/para a faixa preta na parte inferior do plano. Corte. Galinha. Corte. Uma mão segurando um “cérebro” e espetando uma bandeirola na qual está desenhada uma boca mordendo um fruto vermelho. Corte.

### **Narração em off de Paulo José**

(01) Estamos em Belém Novo, município de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, mais precisamente na latitude trinta graus, doze minutos e trinta segundos Sul e longitude cinquenta e um graus, onze minutos e vinte e três segundos Oeste.

(02) Caminhamos neste momento numa plantação de tomates e podemos ver à frente, em pé, um ser humano, no caso, um japonês.

(03) Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos pretos e por seus nomes característicos.

(04) O japonês em questão chama-se / Suzuki.

(05) Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha, principalmente por duas características: o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor.

(06) O telencéfalo altamente desenvolvido permite aos seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las.

Tal descrição corresponde a apenas cerca de 1 minuto e 7 segundos do curta. Sequências como essas vão caracterizar todo o processo de constituição de sentidos da obra: um complexo trabalho de (re)corte e montagem dos planos. Levando-se em conta as palavras de Orlandi (2001) de que “o recorte é uma unidade discursiva: fragmento correlacionado de linguagem – e – situação”, entende-se que o processo de montagem dos cortes traz em si o que é constitutivo da linguagem: o discurso enquanto tensão e ambiguidade. No exemplo recortado, há um **jogo** – palavra essa que permeará todo o trabalho – entre formas de cristalização e de ruptura. As duas primeiras frases que apresentam esse curta-metragem nos fornecem uma certa dimensão a respeito. São elas: “Este não é um filme de ficção” e “Deus não existe”. Por aí já se começa a jogar respectivamente com um discurso “não-ficcional” do olhar institucionalizado do documentário enquanto *registro* da realidade e uma certa ruptura com o *institucionalizado*, representado aqui pela menção negativa ao símbolo religioso do catolicismo ocidental, Deus. Algo similar se *repete* em dois níveis: no verbal e não-verbal. No verbal, há uma superexposição de um discurso metalingüístico cujo efeito-dicionário que lhe é característico opera como o fio discursivo/narrativo que entrelaça esse curta-metragem até o fim, dando-lhe uma malha conceitual e definidora. Na imagem, o movimento da câmera vai do plano geral de um globo terrestre, aproximando-se lentamente até torná-lo Plano Detalhe do mesmo objeto. Um corte se efetua para enquadrar o pomar de Suzuki dando um efeito de continuidade, isto é, compõe uma “geografia cinematográfica, sendo esta resultante da combinação de planos em estruturas sinedóquicas” (MOURÃO, 1993, p. 35). Daí, então, uma série de Planos Detalhe produzem as anamorfoses, isto é, a desproporção ou exagero das formas. Somando-se a isso, há, num curto período de tempo no decorrer dessa sequência, inúmeros cortes realizados. Esses recortes, contudo, não são homogêneos. Além de uma diversidade de planos por eles construídos, há nesses mesmos cortes uma diversidade de linguagens, que passam por desenhos, animais, partes do corpo humano, figuras ilustrativas, etc. Ocorre o que se pode chamar de estrutura interna de cortes, isto é, cortes dentro do próprio corte. Toda essa segmentação do fio narrativo em diversos planos e justaposições trabalham com a espessura da camada fílmica, estruturando possibilidades de significação.

Isso, porém, só é possível porque há uma correlação e não uma disparidade entre aquilo que é narrado em *off* e as imagens, produzindo efeitos específicos e não outros. Um exemplo disso, é a leitura isolada do recorte verbal acima apresentado. Sem imagem, as ambigüidades e opacidades próprias do discursivo se instalariam de outra forma. Com a imagem e sua montagem entrecortada sobre si mesma, temos outros efeitos. O jogo de linguagem com a qual nos deparamos desde os Blacks com as duas frases que citamos faz sua “brincadeira” com o cristalizado e o não-estabilizado. O efeito de sentido característico desse jogo é a ironia. Esse efeito, todavia, não está restrito em sua relação com uma suposta literalidade dos sentidos, pois tal hipótese é a admissão da possibilidade de um sentido homogêneo. Numa perspectiva discursiva, a ironia não é uma figura retórica imbuída de intencionalidade, mas constitui-se na estruturação significativa do sujeito. Nas palavras de Eni Orlandi: “o lugar da ruptura que é a ironia, tal como o consideramos, atesta um sujeito que não é transparente nem homogêneo como o quer os imperativos do poder e da gramática.” Sendo assim, o jogo se estabelece pelo *continuum* unidade e dispersão. O movimento de subjetivação percorre o histórico e ideológico, acarretando, desta forma, em suas determinações e deslocamentos. Para reforçar nossa reflexão, atentemo-nos para os pequenos recortes que se seguem.

**Recorte B:** Plano de Conjunto de mão segurando um cérebro espetado por bandeirinhas figurativas. Plano de conjunto de um tomate preso ao galho. Uma mão pega o tomate e tira-o do foco. Corte. Plano médio de ilustrações de duas figuras humanas nuas (um homem e uma mulher) e o recorte da maçã sobre o rosto de ambos se desloca para baixo até sair do foco. Recorte de figura de mão com dedo indicador entra no foco pela esquerda e simultaneamente sai de foco pela direita o recorte / ilustração das figuras humanas nuas. Ilustração de famoso monumento arquitetônico clássico entra em foco o toma quase todo enquadramento. Figura de trovão e a ilustração e recortada no meio saindo cada metade pelas laterais. Figura das pirâmides e figura de egípcio atravessa a área do foco. Da parte inferior, outro monumento arquitetônico clássico – atravessada por figuras de soldados gregos com balão em letras gregas – ocupa o enquadramento e sai do mesmo ponto. Escultura representativa do mito de Rômulo e Remo. Pintura clássica

do Renascimento. Corte. Imagem do cogumelo atômico da bomba. Plano de Conjunto de mão pegando o tomate e retirando do foco.

**Recorte C:** Plano de Conjunto de globo terrestre em movimento giratório. Corte. Foco em relógio de parede. Plano de Conjunto da “família” de dona Anete. Primeiros Planos: homem, Anete. Seqüência de várias fotos de família. Plano de Conjunto da família sorrindo para a câmera.

Falar de ironia é falar de deslocamento nos processos de significação sem, contudo, que o discurso seja desambiguizado e (des)historicizado. As três seqüências acima nos mostram a regularidade desse efeito em toda a estrutura de recortes do curta-metragem Ilha das Flores. De forma bem resumida, no recorte B há uma série de referências simbólicas que, por uma linguagem de justaposições ideográficas, isto é, de múltiplos elementos dispostos uns sobre os outros, produzem sentidos, como é o caso das duas figuras ilustrativas de homem e mulher nus sobre os quais se movimenta uma outra figura, a da maçã. Essa relação produz sentidos nas configurações sociais, políticas e religiosas de nossa sociedade ocidental cristã e também produzem outros efeitos em organizações diversas. O que entra no jogo dos recortes é a memória discursiva e, deste modo, o interdiscurso. Essa memória discursiva e constitutiva da linguagem está presente no recorte D, no enquadramento de Dona Anete e seu marido numa posição de pose, olhando para a câmera e, logo na seqüência, imagens de fotos de família como se estivesse imprimido na tela um álbum de família. Abre-se espaço para a memória institucional da família enquadrada em um plano cujos pontos de fuga remetem à *perspectiva artificialis* provinda do imaginário burguês de unidade e estratificação institucional em seus membros (no caso, o pai e marido, a mãe e esposa e suas manifestações simbólicas no sistema de produção). Daí a ironia ser um efeito – bem como os efeitos de sentidos em geral – de subjetivação, ou seja, um espaço de circulação significativa do sujeito discursivo.

Esse espaço, essa geografia fílmica de (re)cortes, de justaposições, de memórias dão assentamento ao efeito irônico na medida em que ele se constrói pela linguagem da qual emerge e por ela efetua a circulação dos sentidos. Em outras palavras, em Ilha das Flores a ironia tira da própria linguagem que lhe é própria nesse processo, a

cinematográfica, para trabalhar no excesso e no exagero das montagens e recortes. “A ironia tematiza a própria natureza da linguagem e a instauração dos processos de significação” e “como jogo de palavra [de linguagens], a ironia mostra que há um uso da linguagem que se volta para ela mesma”. (ORLANDI, 1998)

Assim, o que esse *jogo* de linguagem acarreta é uma tendência tipológica lúdica no curta-metragem em questão. Os planos são sempre retomados, reorganizados, como numa brincadeira de montagem de grande complexidade. Os elementos reiterantes são inúmeros. Desde o “tomate”, passando pelo “ser humano com tele-encéfalo altamente desenvolvido”, pelo “porco”, etc. Seria difícil e pouco viável neste ensaio colocar todas as ocorrências desse tipo. Optamos então por utilizar uma tomando como ponto de referência o recorte A:

Recorte D: Plano de conjunto de tomate sobre o caixa. Corte. Plano de conjunto de um barraco de madeira e lixo e destroços por todos os cantos. Corte. Parte de um barraco de proporções maiores que chega a sair do campo de visão da câmera. Plano americano de duas crianças e uma mulher negras e em segundo plano um barracão de madeira e muitos destroços ao redor. A mulher esconde o rosto. Plano geral pegando um lago de aparência suja em primeiro plano e barracão em segundo plano. Primeiro plano de Anete cheirando o tomate. Corte. Foco no tomate caindo na lixeira. Primeiro plano de traseira de caminhão onde são jogados sacos de lixo. Plano de Conjunto de caminhão de coleta de lixo se afastano e crianças correndo atrás. Plano de Conjunto de porcos em chão lamacento. Plano de conjunto de porco no meio de lixo. Plano de Conjunto de porcos. Corte. Primeiro Plano de Dona Anete cheirando o tomate e fazendo gesto de jogar o tomate. Corte. Plano de Conjunto de família de Anete. Corte. Primeiro Plano do filho levando garfo de comida à boca. Corte. Primeiro Plano da filha levando garfo de comida à boca. Primeiro Plano do pai/marido acenando a cabeça. Corte. Plano de Conjunto de lago lamacento com três porcos dentro. Corte. Mão segurando “cérebro”. Corte. Mão segurando “cérebro” com diversas bandeirolas (nelas, as ilustrações que apareceram antes: baleia, detalhe de olho, boca mordendo maçã, etc). Plano de Conjunto de porco. Plano detalhe das patas do porco. Plano Médio de homem com boné preto (o

“dono”). Primeiro Plano do perfil desse homem. Plano Detalhe das mãos com dinheiro passando para alguém.

## **Narração em off de Paulo José referente ao recorte D**

(48) De flores odoríferas são extraídos perfumes, como os que do Anete trocou pelo dinheiro que trocou por tomates.

(49) Há poucas flores na Ilha das Flores. Há, no entanto, muito lixo e, no meio dele, o tomate que dona Anete julgou inadequado para o molho da carne de porco.

(50) Há também muitos porcos na ilha.

(51) O tomate que dona Anete julgou inadequado para o porco que iria servir de alimento para sua família pode vir a ser um excelente alimento para o porco e sua família, no julgamento do porco.

(52) Cabe lembrar que dona Anete tem o telencéfalo altamente desenvolvido enquanto o porco não tem nem mesmo um polegar, que dirá opositor.

(53) O porco tem, no entanto, um dono. O dono do porco é um ser humano, com telencéfalo altamente desenvolvido, polegar opositor e dinheiro.

(54) O dono do porco trocou uma pequena parte do seu dinheiro por um terreno na Ilha das Flores, tornando-se assim, dono do terreno.

Como se pode notar, tanto na descrição das imagens quanto na transcrição da fala correspondente do narrador, há uma repetição de imagens e falas, mas uma repetição (re)configurada com elementos recortados de partes precedentes e de elementos novos (o dono). Aí encontramos a tensão entre paráfrase e polissemia, na medida em que a repetição ecóica tanto na imagem quanto na verbalização produz uma reiteração que está reformulada pelas combinações e situações diversas do discurso, o que a leva a uma estrutura parafrástica que não é estática e mera repetição, mas construção e (re)construção do sujeito. Desse modo, a separação entre paráfrase e polissemia, na verdade, só existe no imaginário. Ambos funcionam na movência do sujeito na materialidade discursiva. Esse é o jogo em que o sujeito inscreve suas posições nos ecos que brincam “O discurso lúdico é o pólo da polissemia” (Orlandi, 2001) e está em Ilha das Flores construído no arranjo simbólico tenso das relações socioeconômicas. Relações essas que estão impressas nas camadas históricas da película inserida no jogo discursivo.

As posições da câmera são fundamentais nesse arranjo. Exemplo disso é a frequência de primeiros planos frontais e Planos-Detalhe que aparecem no curta-

metragem até a chegada ao lixo de Ilha das Flores. Com os planos aproximados e super-aproximados, as definições de nome, de profissão, de família, de emprego etc., temos a voz interpelante (ainda que pelo lúdico e pela reiteração adquiram proporções anamorfóticas) de um imaginário burguês com suas instituições e “visibilidades”, “enquadramentos” e posições “objetivadas” e “definidas” dentro da imagem. Em contrapartida, há um imaginário do excluído arranjado diferentemente do burguês. Nele, o sujeito raramente tem rosto ou se tem é um rosto fugaz, que permanece muito pouco na cena, meio que encoberto por entre cercas, focalizadas ou de lado ou de cabeça para baixo, em fora-de-campo com suas cabeças cortadas do enquadramento, ao contrário do porco que sempre é focalizado de frente, de lado, em quase todos os ângulos possíveis. Somente nas últimas cenas, os seres imaginários do lixão têm rosto, um rosto que recai na bizarrice do estranhamento, porque sujos, desdentados e enrugados. Um rosto acompanhado de uma música que remete à ópera “O Guarani” do Romantismo – aquela que aparece orquestrada e padronizada no início do curta – agora, porém, distorcida pelo som distorcido de guitarra. Esse rosto tem seu estranhamento porque o imaginário da burguesia bem-comportada nos padrões e instituições sociais é o que atravessa o arranjo simbólico de Ilha das Flores. Ilha das Flores é, assim, uma obra que não se difere das propriedades discursivas.

Assim como o olhar documento está no imaginário e é opaco e ideológico, o olhar “contestador” - tal como é frequentemente rotulado Ilha das Flores - também está, pois ambos possuem suas posições e são significantes interpelados em sujeito pela ideologia que negam e afirmam no mesmo ato fotográfico do sujeito do discurso. Enfim, seja qual for o arranjo discursivo, há um movimento do sujeito, porque este lhe é constitutivo e está sempre na possibilidade de (re)significar(-se).

Pudemos ver que o *efeito do fotográfico* diz respeito à função-autor e que funciona de forma distinta em diferentes materialidades.

É bom frisar que a câmera não funciona sem um sujeito que a manipule. Uma noção básica – e por isso fundamental – em Análise de Discurso é a de que não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia. A forma sujeito histórica é a de um sujeito dividido: sujeito *a* e sujeito *de*, ou seja, ao mesmo tempo em que é livre, tem de se

responsabilizar pelos seus atos. Aquilo que ele diz (suas atitudes e “decisões”) está determinado pela exterioridade: “algo fala antes, em outro lugar, e independentemente”. Assim, todos os lances da câmera (diferentes movimentos como: *close up*, aproximação ou afastamento de pessoas e objetos, bem como o ritmo do movimento da câmera (rapidez, lentidão, etc.)), além de produzirem *unidade* no que diz respeito aos sentidos – o que confere visibilidade à função-autor – representam um movimento do sujeito na história.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Papirus. 5ª. Ed. São Paulo. 2001.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. Nova Cultural/Brasiliense. São Paulo. 1985.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (org.). Cia das Letras. São Paulo. 1995.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. Brasiliense. 1998.

\_\_\_\_\_. A Ilusão Especular – introdução à fotografia. Brasiliense. São Paulo.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise do Discurso - princípios e procedimentos. Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. A Leitura e os Leitores. Pontes. São Paulo. 1998.

\_\_\_\_\_. A Linguagem e seu Funcionamento – as formas do discurso. Pontes. 4ª. Ed. São Paulo. 2001.

## SOBRE O AUTOR E A AUTORA RESPECTIVAMENTE:

Possui Graduação em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes e Mestrado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professor concursado da Rede Municipal de Ensino de São Paulo

Possui graduação em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes, mestrado em Linguística e doutorado em Linguística Aplicada, ambos os títulos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professora Adjunto IV da Universidade Federal de São Carlos, Campus Lagoa do Sino.