

MATERIALIDADES DA IMAGEM NO CINEMA: DISCURSO FÍLMICO, SUJEITO E CORPO EM A DAMA DE FERRO

Prof. Dr. Nilton Milanez - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Prfa. Ms. Joseane Silva Bittencourt - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

RESUMO: Este artigo investiga a construção dos sentidos para o sujeito político, a partir da discussão da materialidade do discurso fílmico, para qual as ferramentas ainda estão sendo estabelecidas em Análise do Discurso. Trata-se, então, de trazer à tona a questão da materialidade na própria história da AD, com o objetivo de delimitar e sugerir instrumentos de análise para os novos suportes que emergem e desafiam os analistas do discurso na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: sujeito; corpo; discurso fílmico; análise do discurso

1. Análise do Discurso: de onde saímos, para onde vamos?

A Análise do Discurso nasceu essencialmente do trabalho com a língua, tomando os discursos políticos para análise, mesclando política e ciência, feita por jovens no seio dos anos 1960. O grande mal de tudo isso foi a concentração do pensamento em torno das ideias estruturalistas, que previam a língua fechada em um sistema e redobrada sobre si mesma. Provocando mudanças no campo linguístico para além da estrutura da língua na sua relação com a exterioridade ideológica, Michel Pêcheux incentiva os trabalhos com a materialidade da língua, que produzirão discursos atrelados a uma rede de apagamentos e realce de memórias acontecimentalizadas. Enquanto se trabalhava a *Análise Automática do Discurso* de Michel Pêcheux, Michel Foucault explicava o método que guiava suas pesquisas na *Arqueologia do Saber*, ambos em 1969. Essas formas de olhar se coabitavam desde os anos 1960, conduzindo a passagem da materialidade da língua propriamente dita à materialidade do enunciado.

Ao trabalho exclusivamente pecheutiano verticalizado sobre a língua se associará o conceito foucaultiano de enunciado, mudando os rumos dos trabalhos em Análise do Discurso nos anos 1980, que emerge por meio do conceito de memória discursiva, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine (2009), em sua tese *O discurso político endereçado aos cristãos*, com prefácio de Michel Pêcheux. Nesse momento, a Análise do Discurso ganha efetivamente a possibilidade de poder abarcar novas materialidades que não as linguísticas, tão bem delimitadas pelos trabalhos de Pêcheux. Em sua tese, Courtine ao abordar o discurso político, ainda que essencialmente de análise linguístico-discursiva, aponta os caminhos para se problematizar outras materialidades, como vem atualmente fazendo em relação à imagem, a partir da noção de intericonicidade (MILANEZ, 2004, 2011), que apresenta um campo de fronteiras e alargamentos, baseados nos conceitos de interdiscurso de Pêcheux e seus prolongamentos nas ideias de enunciado, domínio de memória e arquivo para Foucault.

O que o conceito de enunciado de Foucault - no interior do discurso, pelo viés courtiniano - nos traz de acolhedor é o fato de nos dar possibilidades teóricas discursivas para se pensar a imagem, uma vez que não se limita apenas à língua. Obviamente, podemos também acessar rompantes de materialidade imagética em Pêcheux (2007), como é o caso de seu texto em o *Papel da Memória*, embora não tenha tido tempo para desenvolver esta nem outras aspirações como as filosóficas. O trabalho que encontrou emergência nos canais do discurso foi a escavação arqueológica foucaultiana, que é uma das vias possíveis para se problematizar a imagem na Análise do Discurso hoje em dia. Ainda que Jean-Jacques Courtine tenha trazido desta forma Michel Foucault para a Análise do Discurso, como nos mostra Gregolin (2004) em seu estudo intitulado *Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos*, um grande trabalho ainda está por vir na Análise do Discurso, que revirá os solos estabilizados de uma ciência que dá vistas de não ter as ferramentas necessárias para se adequar a tanto diferentes suportes e modos de investigação do discurso. Algumas bases,

entretanto, são apresentadas por Jean-Jacques Courtine (2011b, p. 145) ao problematizar as imagens como uma “arqueologia do imaginário”. E o que isso poderia significar?

Seguindo a esteira de Michel Foucault compreenderíamos a produção e circulação de imagens não mais em seus aspectos ideológicos e sua consequente apresentação de uma forma-sujeito, mas um sujeito produzido por construções de conhecimentos sociais e históricos, que estabelecem jogos de poder entre os próprios indivíduos, eles com suas instituições, entre as próprias instituições, retraçando os caminhos dados por Althusser e Pêcheux. Certamente, a arqueologia do imaginário demonstra relações de poder e saber de um sujeito que, hoje, não é mais o mesmo que aquele que foi estudado por Pêcheux nem por Michel Foucault. Talvez uma nova conceitualização de sujeito se construa por meio da voz de Jean-Jacques Courtine, que, efetivamente, parece não ter o interesse de se esforçar em fechar o sujeito nas amarras que o próprio Michel Pêcheux queria libertar, deslocando-o de modelos e formações cristalizadas.

Exponho esse quadro levando em consideração os trabalhos de Jean-Jacques Courtine em torno da imagem, mas vejamos bem que as bases sobre as quais Courtine trabalha hoje são, *a priori*, para imagens fixas. Contudo, seu trabalho, se analisado de perto, à medida que delimita seu campo de estudo, desenrola novos que pareciam, há 30 anos, emaranhados. Portanto, acreditando nesse percurso, é que tomamos o trabalho de Courtine sobre a língua e sobre a imagem fixa para pensar as imagens no cinema, em sentido largo, como imagens em movimento. É seu arcabouço teórico e percurso epistemológico, ainda que vagamente mencionado aqui, que nos guia às linhas discursivas do trabalho com o cinema neste breve estudo de um objeto compreendido no espaço de um filme britânico, “adaptação” da história da primeira mulher que assume o maior cargo executivo do governo de um país ocidental, que nos serve para justificar a escolha do objeto pela sua circulação mundial. Estamos falando do filme *A Dama de Ferro*, de 2011, dirigido por Phyllida Lloyd.

O problema que se coloca é: como podemos trabalhar discursivamente com uma materialidade para a qual as ferramentas ainda não foram estabelecidas em análise do discurso? Como estabelecê-las? Seguindo que parâmetros discursivos? Quais posicionamentos epistemológicos seguir e ainda discutir o saber sem tomar vias que a tirem de seu eixo discursivo? Claramente se nos mostram que os instrumentos para a discussão da materialidade do discurso fílmico e a construção de seus sentidos estão na própria história da Análise do Discurso. Para esse limiar, a questão da materialidade é central para o estudo discursivo e é ela que deve nos guiar para a habilitação do estudo dos discursos fílmicos.

2. Materialidades da língua no discurso: heranças

A língua colocada em funcionamento nos apresenta uma regularidade bastante importante para o desenvolvimento das práticas do discurso. Desde a noção de interdiscurso, para Pêcheux (2009), enquanto discurso atravessado por um *já-lá*, matéria primeira para a constituição do sujeito e suas posições no estabelecimento dos sentidos. A transversalidade do discurso mostrado por Pêcheux no campo linguístico-discursivo coloca a língua tanto dentro quanto fora dos dizeres dos sujeitos falantes, promovendo simultaneamente uma batalha sócio-histórica marcada pela luta e solidariedade da língua pelo falante na construção dos sentidos. O *já-lá* do discurso da língua é evidenciado pelo caráter de uma memória que está sempre-lá mesmo que apagada. Trata-se, portanto, de uma repetição, que foi abundantemente trabalhada por Courtine em sua tese de 1980, pensando as repetições em formas de paráfrases, discursos citados e comentários, como a presença de um texto segundo em um determinado texto primeiro, da maneira como o compreende Foucault (2007) em sua *Ordem do Discurso*.

Ainda, o trabalho arqueológico de Foucault (2010, p. 110), em 1969, vai nos mostrar que “todo enunciado tem sua margem povoada por outros enunciados” e que a materialidade que se repete produz uma identidade, mostrando o ser da linguagem de um enunciado. A insistência no quadro do discurso do tema da repetição será ainda retomado no Colóquio *Materialités Discursives* de 1981, com abertura de Michel Pêcheux (1981, p. 15), que nos explica que a questão teórica das materialidades é o resultado de uma heterogeneidade que não se pode reduzir, ou seja, “uma repetição sem fim de palavras ouvidas, reportadas, transcritas, um formigamento de escritos que citam palavras e outros escritos”, para um pouco mais adiante completar dizendo: “e nesse repetir sem cessar, e nesse formigamento, redes polarizadas de repetição desvelam a identidade das rupturas que tomam o contorno de gêneses continuadas, dos pontos de antagonismo que se incendiam e se apaziguam para retomar alhures” (PÊCHEUX, 1981, p.15).

Evidentemente, a problematização das ideias de memória e atualidade afirmam que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2007, p. 26), ferragens da noção de acontecimento, para a qual o novo não é aquilo que é dito, mas a maneira como ele retorna àqueles que o ouvem, que o veem, paráfrase vulgar para a célebre problematização de Foucault. No colóquio *Matérialités Discursives* Courtine e Marandin (1981, p. 21) discutirão, como dizem, uma “configuração do campo” a partir de deslocamentos conceituais. Para tanto, apresentam a noção de repetição dessa maneira:

[...] uma condição de possibilidade da AD (a AD apenas é possível sob a condição de que se repitam nos discursos um conjunto de marcas formais) considerando que essa noção não tenha esse estatuto enquanto tal, que ela não tenha nunca sido objeto de uma regra conceitual. Condição de possibilidade da AD, mas também uma das modalidades de sua existência: esta última é ela própria uma repetição dos discursos que ela analisa sob as duas figuras da interpretação e do comentário, que são seus pontos de fuga e a marca do peso arqueológico que lhe dá forma e existência.

Temos nessa discussão alguns pontos que a herança das movências do discurso nos anos 1980 nos deixou como contribuição para seguir os caminhos discursivos, mas queremos destacar apenas dois deles, duas pontuações que me servirão de base para se pensar além da língua nas imagens fixas e em movimento: as marcas formais e o comentário. É a repetição de um conjunto de marcas formais que estabelece o eixo do fio discursivo, dado a ver por meio do estabelecimento da regularidade de um número de materialidades descritíveis presentes em um enunciado, questão metodológica que indica os vestígios e as pistas do que deve ser agrupado, contraposto, associado, refratado, dividido, recomposto para a construção dos sentidos. O “peso arqueológico” (COURTINE e MARANDIN, 1981, p. 21) da qual falam os estudiosos compreende a produção de conhecimento, o fardo arqueológico do saber, em torno da materialidade de um objeto e sua existência histórica, sedimentos fossilizados que demandam escavação incessante e exaustiva, fazendo aparecer as condições de possibilidade de um discurso, ou seja, os elementos e características que propiciaram o aparecimento e a circulação de um dado fato discursivo.

As camadas enterradas do discurso ressuscitam como mortos-vivos, de dentro para fora da terra, irrompendo como um vulcão em erupção que não pode ser contido. A identificação e colocação em jogo das marcas formais da imagem em movimento em um dos lados da corda nessa questão. Como identificar essas marcas, como percebê-las, onde buscá-las? Será exatamente na repetição constante de uma certa materialidade, seja na reincidência de uma marca que salta aos olhos por tanto reaparecer seja no trabalho de recuperação de uma memória apagada, muito menos evidente mas não menos presente. A problematização da memória como repetição pode ser vista sob a noção foucaultiana de comentário, procedimento de controle do discurso que prevê a presença de discursos outros. Foucault (2007, p. 21-2) assim fala sobre o comentário:

Suponho, mas sem ter muita certeza, que não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer.

Portanto, um discurso está atrelado a outros discursos antes dele e cria discursos novos a partir do embate de novos textos com textos já recitados. Fica claro, assim, que o discurso não está preso a uma rede discursiva que podem pertencer a textos religiosos, jurídicos, literários e científicos. No caso do filme *A Dama de Ferro*, que podemos considerar um texto segundo, é óbvia a relação com o acontecimento histórico “gestão da primeira-ministra britânica Margareth Thatcher”, como nos é dado a ver pela mídia, companheiros e inimigos políticos. Longe de querer buscar uma origem ou uma verdade para o filme, intentamos mostrar que os discursos produzidos a partir dele são coagidos por outras formas, nesse caso, um texto

cinematográfico-ficcional, marcado por outros textos midiáticos veiculados sobre a gestão da Primeira-Ministra, certamente produto de outros amálgamas discursivos. Isso faz com que o filme retome, mas transforme suas formulações, produzindo o que Foucault (2007, p. 24-5) chamou de “desnível entre o texto primeiro e o texto segundo”. É esse desnivelamento, essa ruptura que se cria seja no choque, na aglutinação ou na negação dos discursos que faz reaparecer discursos e sentidos múltiplos para um tema comum e já presentes em outras esferas temporais e com diferentes suportes.

A mecânica do funcionamento do discurso posta desta maneira nos mostra que o filme *A Dama de Ferro* não pode ter sua origem determinada ou nem mesmo ser considerada como original. Entretanto, paradoxalmente, o filme repetirá o que já havia sido dito em algum lugar, em algum tempo, na mesma medida em que também fala de algo que nunca tinha sido dito antes daquela maneira. “[...] dizer pela primeira vez aquilo que já tinha sido dito, entretanto, e repetir incansavelmente aquilo que, porém, nunca tinha sido dito” (FOUCAULT, 2007, p. 25) é o destino do discurso ao longo da história. Em resumo, mostraremos a partir de agora quais são os novos discursos que o filme produziu, as marcas formais que lhes deram os contornos, apontando os mecanismos sobre os quais eles construíram a organização de seus sentidos, tendo tomado as referências que a Análise do Discurso centrada na língua nos deixou, apresento leituras de imagens no cinema a partir dessas referências e do nascimento de extensões conceituais nos canteiros da Análise do Discurso.

2. Materialidades da imagem no discurso fílmico: posicionamentos teórico-analíticos

A teoria do discurso é feita de encontros, cruzamentos da história dos saberes, da produção de conhecimentos sobre o que pode ser enunciado, sobre o que é enunciável em momentos diferentes, construindo o discurso como um campo não apenas de lutas ou batalhas, mas de alianças e articulações que sobrepõem fatos do discurso. Essa presença discursiva pode apenas ser ouvida, vista, sentida, percebida por meio de materialidades.

Primeiro, como discutimos, há uma materialidade própria à língua, que ocupa um espaço, possui um volume, está exposta ao olhar, portanto, é visível, pode ser recortada, remanejada, desdobrada, recomposta e reconstruída. É uma ferramenta, um instrumento que serve ao sujeito nos limites do sistema que o constitui. Ao mesmo tempo, a materialidade da língua terá existência apenas com sua inserção em um espaço, que possa colocá-lo na caneta de um sujeito, cuja espessura material toma formas sensíveis, deixando não somente a marca de sua tinta, mas a força da mão do sujeito que escreve, com a energia das flamas que percorrem o seu corpo. Esse corpo que escreve se insere em um espaço da história de um cotidiano, que não precisava ser dos grandes feitos, nem das grandes celebridades. Pode ser um corpo ordinário que vive sua história ordinária, mas que deixa sua impressão digital, uma marca indelével de sua efêmera identidade sobre a caneta e a folha sobre a qual escreve: o corpo e letra do sujeito é que dão os contornos da materialidade da língua.

Pensando a materialidade com esse tipo de constituição, percebemos que ela não vai se limitar apenas à língua, mas poderá se estender a domínios do não-verbal como as imagens fixas (publicidade, fotografia, pintura, história em quadrinhos, o desenho da criança pregado na geladeira...) e imagens em movimento (cinema, televisão, vídeos, produções de imagens em celulares...). A materialidade, então, não é homogênea como também não são seus suportes. Vemos, assim, que a materialidade é constitutiva do que Michel Foucault chamou de enunciado e que dá existência a ele. Por isso, a materialidade é o que o enunciado precisa para ter existência, ou seja, “uma substância, um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2010, p. 114).

A materialidade não está totalmente livre em nossas mãos, ao contrário, tanto ela como nossos corpos, que também é outra forma de materialidade, obedece a leis. Dizer, então, que ela tem um lugar e uma data não significa que o essencial é localizá-la em espaço-temporal, datá-la em números, especificar as suas horas, mas escavar quais são as ordens institucionais a que ela estão associadas e que regem os saberes, isto é, compreender como uma dada produção de conhecimento, uma linha de pensamento que vigora em determinado momento, se tornou possível de ser entendida de um certo modo. A materialidade, então, tem uma forma de organização específica dependendo do suporte que possibilita sua realização. No caso do filme, a primeira dessas materialidades, ao nosso ver, é o olho da objetiva da câmera. Atrás da câmera há o olho que controla o que podemos ver e maneira como podemos ver. A materialidade fílmica, nesse sentido, é

marcada primeiro de tudo pela força daquele que imprime seu olhar sobre uma imagem que chegará até nós com recortes e edições. Tomando a câmera como a extensão do corpo, serão as determinações corporais de um sujeito que vê o mundo por meio de maneira controlada e reduzida aos campos de visão dentro do enquadramento de uma lente. Por isso mesmo, qualquer posição de um sujeito é um olhar que conta, antes de tudo, o lugar que esse sujeito ocupa, tanto historicamente quanto fisicamente em relação à imagem capturada. Desse jeito, câmera, corpo e história são produções que não se dissociam e cuja existência produzirá as imagens que vemos em um filme. Mas, gostaria de explicar como compreendemos a constituição das imagens a partir do referencial teórico que problematiza a memória no interior da Análise do Discurso.

A imagem retoma, transforma, produz outras imagens, nos mostrando uma arqueologia de imaginários. Tomamos arqueologia no sentido foucaultiano, considerando tudo aquilo que produz conhecimento e estabelece posicionamentos institucionais e pessoais, abduzindo o individual de cada um para torná-lo sujeito preso a uma rede de discursos. Os imaginários são aqui entendidos como conjunto de imagens que se inscrevem e tomam nosso corpo ao mesmo tempo como lugar de partida e chegada. Assim, nova tríade se forma: saber/corpo/imagem. Isso ainda inclui o fato de sermos simultaneamente produtores, receptores e armazenadores de imagens, ou seja, administradores de imagens interiores e imagens exteriores que se movimentam não apenas a partir de nossos olhos, mas também da criação de imagens mentais a partir de sons, cheiros e tateamentos, obviamente em suas relações com a história, tendo como resultado “uma simbolização coletiva” (BELTING, 2004, p. 18), imaginário construído por nós sobre nós. Temos, então, o entrelaçamento de três questões muito caras para a Análise do Discurso hoje em dia: a materialidade e o discurso que o corpo humano e corpo produtor de saberes constroem. É sob essa perspectiva, que tomamos a fala de Belting (2006, s/p) para dizer que nosso corpo é uma “mídia viva”, no seu sentido mais *lato*, que seleciona, organiza, redistribui as imagens que compõem a construção das imagens que fazemos de nós e de nosso mundo com lugar e momentos específicos.

Ver a imagem desse lugar requer considerar o humano da produção imagética e não somente a imagem fechada em si como estrutura, o que inevitavelmente fará com que nos lancemos à história individual e coletiva da captação, gerenciamento e circulação das imagens que partem ou que brotam de nossos corpos reais, enquanto carne, terminações nervosas e ossos, como também corpos fictícios, para tomar uma acepção de Certeau (1981), falando de seu valor simbólico.

2.1. Materialidades e modos de ver o sujeito em *A Dama de Ferro*: a singularidade e a virilidade

Como já foi posto anteriormente, a Análise do Discurso surgiu primeiramente como método de análise de textos eminentemente políticos. A partir dos anos 1980, com a emergência de novas condições políticas, econômicas e audiovisuais, como também a irrupção de novos suportes, houve a necessidade de se buscar novos arcabouços teóricos para a AD. No campo político, como aponta Courtine (2006), notamos o deslocamento ou desaparecimento de uma língua de madeira para dar lugar às línguas líquidas, que se constitui pela emergência de um novo sujeito político, evidenciando o triunfo da imagem sobre o descrédito da fala, abrindo, então, a possibilidade de se pensar as materialidades imagéticas na Análise do Discurso:

Com a dissolução da multidão política aparece um novo modelo de orador: ele não é sempre ouvido, não é escutado com frequência, mas é visto. É observado, vigiado, encarado. Nos menores detalhes. Em casa. Cada um na sua casa. A multidão política se dispersou, se fragmentou e se isolou na intimidade do olho no olho, na infinidade do cara a cara. Essa proximidade imediata, no entanto, está muito longe: o olhar escava uma face que é apenas superfície, detalha um rosto que nada mais é que imagem. Uma aparição, uma máscara, uma figura: o rosto vira tela. (COURTINE, 2008, p. 51) [tradução nossa]

Sob essas condições, o rosto torna-se o cartão de visita do político. São em suas expressões e em seus gestos que se pode visualizar a capacidade de governar a si mesmo e aos outros. No entanto, ao longo desta análise, verificaremos que não é somente o rosto ou as suas expressões que produzem sentidos. Outras materialidades corporais, metonímias para o corpo, também serão responsáveis por fazer emergir sentidos, como as mãos e os pés. Desta forma, propomos investigar a constituição da mulher como sujeito político, em *A Dama de Ferro*, por meio da relação entre o movimento do corpo e de suas partes e o movimento da câmera, buscando identificar as singularidades e repetições evidenciadas nas

ordem das narrativas e das formas de sucessão desses enunciados em torno destas materialidades imagéticas dadas. Para tanto, cabe pensar no posicionamento da câmera, ou melhor, no enquadramento da objetiva que evidencia uma ordem do olhar. O que ela capta? O que a câmera nos permite ver?

Para tentar responder a estas perguntas, é necessário, primeiramente, narratizar a história contada no filme, seu nível narrativo, que se inicia com a Margaret Thatcher já idosa, e retirada em uma casa em Londres. Ela passa o dia em companhia com as aparições do marido, Denis Thatcher, morto em decorrência de um câncer, alguns anos antes. Suas lembranças em torno dos acontecimentos íntimos e públicos se dão sempre por meio de diálogos com o marido. O filme possui uma narração não linear e marca os principais eventos ocorridos em sua gestão, pelo menos da forma como nos foi dado a conhecer pela mídia, e fatos íntimos que não se pode mensurar se ocorreram de fato ou não. Porém, isto não é importante, visto que vamos analisar as coerções e relações de poderes e saberes que constituíram este sujeito, portanto, não nos interessa o sujeito pragmático « Margaret Thatcher ». Para tanto, selecionamos sequências de fotogramas do filme *A Dama de Ferro* que mostram, sob a égide do enunciado e sua repetição, a recorrência de *closes* em determinadas partes do corpo:



Nesta sequência, podemos perceber que a materialidade da câmera fazendo um movimento *travelling* para a direita, percorrendo e enquadrando em *close* as mãos dos membros do Parlamento Inglês. No primeiro plano, são captadas, à esquerda da imagem, as mãos de um membro que segura uma caneta, e outro membro, à direita, que está com as mãos unidas, sob a mesa. No segundo plano, são captados, novamente, dois membros do parlamento; à esquerda, com as mãos também unidas sob o colo, e um outro, à direita, com as mãos no bolso. No terceiro plano, pode-se perceber que é uma continuação do plano anterior, visto que aparece o mesmo membro do Parlamento com as mãos no bolso, mas do seu lado há uma mulher, que se dá a conhecer por meio da vestimenta azul, com a gola da camisa em forma de laço, também em tons azuis e com as mãos ornadas com jóias sob a mesa. A regularidade dessas imagens pode ser notada na recorrência da exposição das mãos e nas vestimentas das personagens. Todos eles estão de terno, e seus ternos possuem a mesma cor, com exceção das roupas da mulher. Assim, a cor da roupa – e seu acessório, o laço –, além das jóias que ornamentam suas mãos são os elementos que quebram esta regularidade, revelando também o seu sexo. Vejamos outra enunciado em sequência fílmica que também destaca uma parte do corpo:



Nesta sequência, podemos perceber uma regularidade estratégica em relação à sequência descrita anteriormente, pois a câmera também faz um movimento *travelling* para a direita, enquadrando em *close* os pés dos membros do Parlamento Inglês. No primeiro plano, podemos visualizar os sapatos pretos e a bainha das calças dos congressistas, a maioria em tons de cinzas. No segundo e terceiros planos, visualizamos um sapato que “destoa” da regularidade em tons de cinza do primeiro plano: um sapato feminino, bicolor, que remonta à tendência de moda a partir dos anos 1930, uma moda andrógena. O plano ainda enquadra uma parte do tornozelo nu da personagem, insinuando que a personagem esteja de saia ou vestido. O sapato, seja masculino ou feminino, apresentado no filme, traz memórias bastante emblemáticas para a constituição desse sujeito político, visto que este elemento aparece em outros momentos do filme. Em uma rede de formulação de memórias, trazemos Jean-Claude Schmitt (2007), em seu estudo sobre o *Volto Santo de Lucca*, que retoma a cultura cristã e medieval para mostrar os usos simbólicos do sapatos. Descalçar-se, por exemplo, era sinônimo de humildade, mas a posse de um sapato representa, no simbolismo cristão, uma forte conotação sexual. Desta forma, a modalidade de enunciação da presença do par de sapatos femininos no meio de tantos outros sapatos masculinos evoca a “invasão”, ou usando um eufemismo, a inserção da mulher em um ambiente eminentemente masculino.

Assim, mãos e pés se constituem, como uma metonímia para o corpo, numa materialidade repetível dentro do próprio filme analisado, formando uma rede de enunciados que prescrevem um código moral e comportamental do ser político, seja homem ou mulher. A disposição dos pés, supostamente em filas, e das mãos, em sinal de contenção, denotam uma política da ordem e do controle das condutas do sujeito político. A mulher, então, aparece em sua singularidade, marcada pelos elementos que vestem seu corpo: sapatos, meias, roupas e jóias, mas ela ocupa a mesma posição dos outros membros. Neste sentido, fica clara a premissa citada anteriormente de que o corpo é uma “mídia viva” (BELTING, 2006, s/p), que exterioriza e marca as posições do sujeito na sociedade e na história. A singularidade do sujeito fica mais evidente nos planos subsequentes, que evidenciam a precedência de Thatcher frente aos homens:





Neste agrupamento de fotogramas recortados do filme *A Dama de Ferro*, podemos perceber mais uma vez o lugar da singularidade para a mulher política, marcada agora pela cabeça, ou melhor, pela parte “alta” do corpo. No primeiro plano, aberto sobre a multidão, narrativiza um momento em que a até então jovem Margareth Roberts assistia a uma fala de seu pai, numa reunião com seus co-cidadãos de sua pequena cidade no interior da Inglaterra, mostrando um sujeito comum, infame, misturado no meio da multidão. No entanto, a singularidade é marcada na cena a partir do seu rosto, que se destaca no meio de tantos chapéus, evidenciando que ela é a única mulher presente na imagem.

Esta singularidade também é marcada na cena, visto que ela se posiciona no centro do enquadramento, chamando a atenção do olhar do telespectador para esta personagem. Nos segundo e terceiro planos, a câmera está em *plongée* absoluta – quando a câmera posiciona-se de cima para baixo, mostrando as cabeças das personagens – destacando nos pontos em tons de cinzas e preto um azul, que marca a posição da personagem principal na cena. No entanto, os sentidos destes dois planos são diferentes. O segundo plano produz um sentido semelhante ao primeiro plano: ela é mais uma no meio da multidão de congressistas, e sua singularidade é marcada pela roupa em tons de cinza no primeiro plano que marca sua distinção entre a Margareth Roberts, infame, anônima e a Margareth Thatcher, de roupa azul, distinta, no segundo plano. No terceiro plano, a personagem se destaca também pela roupa azul, no meio dos tons de cinza e preto das roupas dos outros personagens, mas há outro elemento que constitui sua importância, agora como Primeira-Ministra: todas as outras personagens da cena voltam-se para ela, fazendo com que fique novamente no centro do enquadramento da tela. A diferença agora se dá no posicionamento da câmera entre o primeiro plano e os dois últimos: reforça-se o lugar da diferença dos homens infames dos grandes homens, dos grandes nomes. O primeiro plano, um plano geral, mostra o lugar do infame, da vida privada; os dois outros planos, *plongée* absoluta, marca o lugar do grande homem, da vida pública. Esses sentidos são mantidos e aprofundados em outros planos, como veremos a seguir sob a forma da repetição que caracteriza o enunciado:



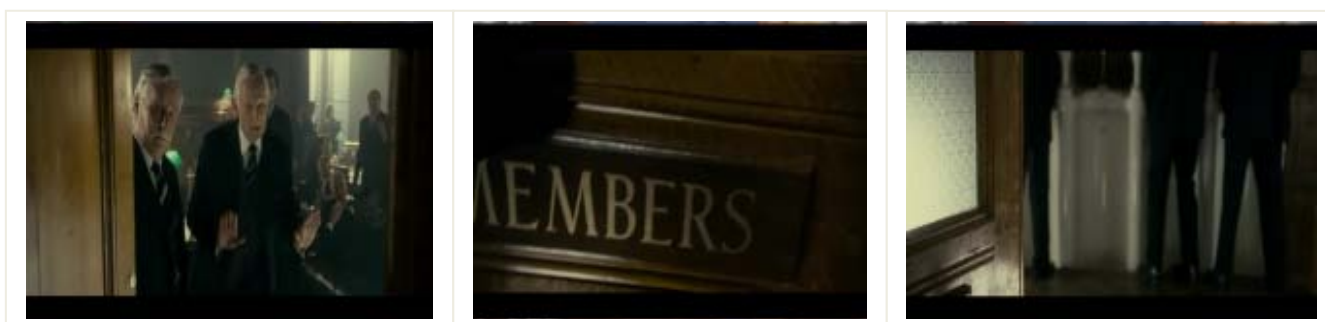
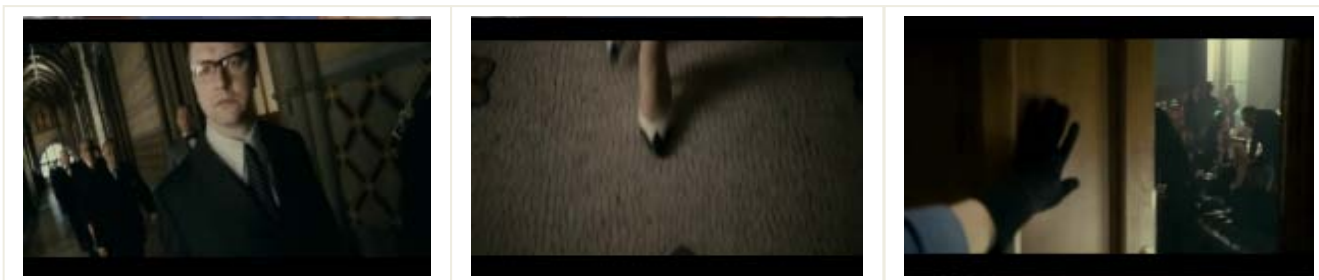


Neste conjunto de fotogramas, recortados de diversos momentos do filme, é mostrada, além da singularidade marcada na figura feminina, a precedência de Thatcher frente aos homens. Os planos selecionados, geralmente tomados em plano geral, e tomando ângulos que destacam e mostram a mulher ou no centro do enquadramento ou em primeiro plano, restando para as outras personagens, sobretudo homens, os lados do campo ou a profundidade da tela. Neste sentido, a posição das personagens demarcam uma ordem do olhar e uma ordem para o discurso do filme por meio da materialidade cinematográfica ao considerar quem está onde dentro do campo, ou seja, do espaço que conhecemos como a tela. A precedência da figura da mulher ressalta o lugar de uma ordem política e hierárquica de importância e deferência dos corpos no espaço, tanto na tela do cinema, quanto na sociedade, como aponta Haroche:

A ordem é um princípio de organização e de repartição geral e concreta dos estados e dos cargos de: os seres humanos não podem “viver juntos em igualdade de condição”, é preciso, então, que “uns comandem e outros obedeçam”. Trata-se evidentemente de uma ordem que designa hierarquicamente aqueles que comandam e aqueles que se submetem. (1998, p. 87)

Podemos, então, retomar Foucault (2007), em *A ordem do discurso*, para referir as materialidades da ordem/desordem para marcar o espaço da mulher na política. Uns dos procedimentos de exclusão do discurso do qual o autor trata nesta conferência ressalta que não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar ou em qualquer situação, ou mesmo retomar a *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault pra refazer a mesma pergunta que o filósofo traz: “quem fala?” (FOUCAULT, 2010, p. 56). É a ordem espacial no plano que fala, que revela o *status* e a autoridade do sujeito político, capaz de governar a si e aos outros. No entanto, esses enunciados estão ligados por outros enunciados, constituindo uma rede, evocando um lugar para o sujeito. Assim, o posicionamento da mulher na política é clivada pela história e pela memória de que cargos administrativos e executivos eram exercidos geralmente por homens. Esse conflito homem/mulher na política pode ser visto nesta sequência de planos recortada do filme em questão.

A descrição dessa sequência a seguir começa com um *pano-travelling*, que é um movimento duplo da câmera, de rotação e de translação sobre o espaço interno do Parlamento, cuja objetiva é o próprio olho da personagem principal. Depois a sequência é cortada para um plano frontal que mostra os sapatos da Thatcher andando no corredor. Em seguida, há outro corte para o olho da objetiva que enquadra os outros congressistas encarando de alto a baixo a personagem principal. Novamente a cena é cortada e reaparece o plano que mostra os sapatos da Thatcher. Este plano é cortado e vemos pelo olho da personagem uma porta que ela abre, dando profundidade a uma sala de reuniões onde se encontram vários congressistas, seguida de uma negativa de um membro do Parlamento para que ela não entrasse. Corta-se este plano para um outro, fixo e frontal, em que aparece uma porta com uma inscrição “Members”, a porta é aberta pela personagem e surge na profundidade do campo um banheiro masculino. Corta-se e em seguida, em plano frontal e fixo, uma porta com a inscrição “Lady Members”, que entreaberta, mostra na profundidade da tela uma sala, onde há uma mesa de passar, um ferro elétrico e uma cadeira. Partimos para a enunciação da organização discursiva materializada pelo encadeamento dos planos nas sequências imagéticas descritas:



Esta sequência parece marcar o conflito do lugar público e privado, do viril e do sensível, marcados pelo lugar sócio-histórico do homem e da mulher em nossa sociedade. Os dois primeiros planos mostram a grandiosidade da arquitetura do ambiente aos olhos da personagem, marcando sua nova posição pública. Esta posição é clivada pelos seus colegas do Parlamento, que estranham sua presença naquela casa e a confrontam com a expressão de seus rostos. Retomamos, então, as palavras de Courtine (2008) que afirma que um rosto é uma tela que pode exprimir e silenciar nossas emoções e sentimentos aos outros. Esse estranhamento é reforçado pela imagens das sequências da abertura das portas, nas quais denotam a não aceitação da mulher nos lugares frequentados eminentemente por homens, seja a sala de reuniões, seja o banheiro.

O lugar para a mulher é demarcado nos dois últimos planos, pelo enunciado linguístico inscrito na porta “Lady Members” e pelos objetos encontrados no interior da sala: uma tábua de passar roupa, um ferro elétrico e uma cadeira. Estes objetos reportam ao ambiente doméstico, do lar, evocando o lugar para a mulher na sociedade. Dessa forma, ao assumir um lugar destinado aos homens, a mulher necessita agir ou se comportar da forma como é historicamente determinado aos homens em nossa sociedade, coerção que disciplina os comportamentos corporais. São sob essas condições que nos fazem pensar, juntamente com Courtine em *Histoire de la virilité*, nas mutações das sensibilidades na contemporaneidade, resultantes de uma nova reconfiguração e redistribuição de características e papéis que antes definiam e distinguem historicamente os sexos:

Parece, portanto, mais correto dizer que a virilidade entrou numa zona de turbulências culturais, um campo de incertezas, um período de mutações. O modelo foi realmente fundado “*en nature*” no corpo, com base em uma imagem de força física e potência sexual de um lado, e sobre um ideal de autodomínio e coragem do outro. (COURTINE, 2011a, p. 10) [tradução nossa]

No entanto, esta dicotomia entre os sexos aparece ora afrouxada ora tensionada, fazendo-nos pensar no *domínio de memória* (FOUCAULT, 2010,p.64) que se constituiu na/pela história nas relações entre homens e mulheres, marcando o sujeito político por meio do nome, como podemos notar nesta sequência fílmica:



Os planos frontais fixos mostram uma mão assinando a contracapa de um livro. Nele aparece a assinatura “Margareth Roberts” que corresponde ao nome de solteira da política. No entanto, ela rasga a contracapa assinada, deixando à vista o nome da obra “Margareth Thatcher : a life at number 10”, que pode ser traduzida como “uma vida no número 10”, reportando ao endereço onde vivem os primeiros-ministros da Inglaterra. Neste sentido, a assinatura, sobrenome do marido, marca sua vida pública como política e cliva a mulher por meio da coerção do nome, que é o que diz sobre o sujeito. Assim, o homem, mesmo ausente, aparece na vida política da esposa – nesta sequência – por meio do nome, demarcando o espaço doméstico, privado que é invadido pelo espaço público, invertendo posições e reconfigurando novas relações de poder na constituição deste sujeito político. Vemos, portanto, que a construção do sujeito é dada a ver pelas estratégias cinematográficas, que constroem por meio de suas materialidades o fio narrativo e discursivo a partir do encadeamento dos planos e sua forma de mostrar seus objetos dentro deles, um tipo de ordem discursiva para o audiovisual (MILANEZ, 2011).

2.2. A materialidade imagética da razão/desrazão em *A Dama de Ferro*

Outro ponto que merece destaque no filme é a relação entre a personagem Margareth Thatcher e seu

marido, Denis Thatcher. Como já foi posto anteriormente, a personagem principal vive retirada em uma casa e convive com as aparições do marido já morto, como podemos perceber nestas duas sequências de planos veiculadas no filme.



Nas ordenação das duas sequências selecionadas, percebemos o enquadramento fixo de câmera, um na mesa da cozinha e, outro, no quarto do casal. A alucinação da personagem principal se dá a ver na materialidade fílmica por meio da marcação das personagens. A cena nos dois fotogramas é a mesma, o único elemento que muda é a ausência, nos últimos planos, do personagem masculino. Essa relação presença/ausência do corpo é a materialidade que marca formalmente a alucinação da personagem, já idosa. A alucinação dessa personagem é constantemente clivada por lampejos de razão, marcando o conflito na constituição desse sujeito.

Podemos, então, citar novamente Foucault (2007) para trazer um procedimento de exclusão do discurso, que se dá pela oposição razão/loucura. Idosa e acometida, talvez, pela demência, a personagem sequer poderia andar sozinha pelas ruas, sendo vigiada constantemente pela secretária, pelo médico, pela filha e pelo segurança. Isso nos faz pensar nos lugares institucionalizados que coagem o sujeito idoso: a família, e o hospital, e por que não sua própria consciência? Pois nos minutos finais do filme, quando a personagem trava o último diálogo com o espectro do marido, ela decide por se livrar do fantasma, empacotando todas as roupas do falecido, e a decisão começa pelos sapatos como indicam os fotogramas selecionados:



Esta série enuncia a presença do marido por meio dos seus pertences, mais particularmente os sapatos, objeto que aparece diversas vezes no filme. No último plano, o espectro do marido de Thatcher aparece de costas andando no corredor em direção ao nada. Está sem sapatos, ou melhor, descalço, deixados nas mãos de sua esposa. Isto remete novamente ao que Schmitt afirma sobre a simbologia deste objeto, tomando a margem em outros discursos que indicam o desprendimento do marido em relação à mulher: “retirar seu sapato significa sempre renunciar a um direito de posse, sobre uma mulher ou sobre um campo, transmitir esse direito a outrem, que poderá, desde aí, usufruir dele com plena legitimidade” (SCHMITT, 2004, p. 246).

Assim, o sujeito, que antes lembrava os fatos de sua vida por meio do espectro do marido, está livre, mas livre para ser de novo coagida por suas memórias e pelas imagens da jovem, da madura, e da idosa Thatcher; da esposa, mãe de família, da ministra e da dama de ferro, pela sua vida pública e privada. Podemos ainda retomar Halbwachs (2006) no que tange à memória, para quem toda ela é coletiva, reafirmando o fato de que nossas memórias são transformadas pelas memórias dos outros. Memória do espectro, memória da consciência, memória de seus próximos. A memória retratada do filme metaforiza a memória tal como nos foi concebida na AD, por Courtine (2006): uma memória lacunar, que permite, deslocamentos, repetições, transformações, esquecimentos e nos constitui como sujeitos, e nos faz imagem e suporte pelo corpo na historicidade. O sujeito é aquele que dá vida a imagem seja dentro de um quadro de lembranças ou memórias pessoais seja dentro de campos visuais e domínios culturais vividos por todos nós.

Flash final

Evidenciamos, segundo o exposto, que a Análise do Discurso, tomando a sintaxe organizacional da materialidade fílmica, pode constituir um dispositivo fílmico-discursivo. Dessa feita, consideramos uma teoria do cinema sob as lentes do trabalho arqueológico de Michel Foucault, que abriu vias para pensar o enunciado não apenas como objeto lingüístico. Apresentado um arcabouço teórico que sustente o entrelaçamento entre uma teoria do discurso e a teoria do cinema, podemos pensar o suporte audiovisual no universo da função enunciativa, na medida em que fixamos a descrição da materialidade fílmica. Ao descrever o enunciado dentro de seu suporte, atrelamos um arsenal teórico-analítico que levou em consideração as modalidades de enunciação do discurso e possibilitou a visita aos múltiplos posicionamentos que o sujeito ocupa no interior e na exterioridade da materialidade fílmica. Para finalizar, tomamos como ponto de partida os trabalhos foucaultianos para se compreender, problematizar, construir e analisar as imagens em movimento no interior da Análise do Discurso.

REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.
- BELTING, H. *Imagem, mídia e corpo*. Uma nova abordagem à iconologia. In *Revista Gherb*. Revista de Comunicação, cultura e teoria da mídia. Número 8, 2006. Disponível em <http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/>. Acesso em 01 de setembro de 2012.
- CERTEAU, Michel de. *História dos corpos*. In: *Corpo e Cultura*. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, EDUC, 1981.
- COURTINE, Jean-Jacques; CORBAIN, Alan; VIGARELLO, George. Introduction. *Histoire de la virilité*. La virilité en crise? XXe-XXIe siècle. V.3, Paris, Seuil, 2011a.
- COURTINE, J-J. *Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário*. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Orgs.) *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011b, p. 145-162.
- _____. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUSCar, 2009.
- _____. *Metamorfoses do Discurso Político*. Derivas da fala pública. Trad. de Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques; MARANDIN, Denise. *Matérialités*. In: *Matérialités discursives*. Sous la dir. de Conein, B., Courtine, J.J., Gadet, F., Pêcheux, M. - Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 21-33.

- COURTINE, J-J; HAROCHE, *L'a image de soi comme politique*. C. MILANEZ, Nilton; FONSECA-SILVA, M^a da Conceição; SILVA, Edvânia Gomes. (orgs.) *Estudos da Língua(gem) Imagens de discursos*. Vitória da Conquista: Ed. UESB, vol. 1, n^o 1, p. 47-59, jun 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo : Edições Loyola, 2007.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos : Claraluz, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Bras. Beatriz Sidou. São Paulo : Centauro, 2006.
- HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Tradução: Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas-SP: Papirus Editora, 1998.
- MILANEZ, Nilton. O nó discursivo entre corpo e imagem : intericonicidade, brasilidade. In : TFOUNI, L.V ; MONTE-SERRAT, D. M. ; CHIARETTI, P (orgs.). *A análise do discurso e suas interfaces*. São Carlos : Pedro e João Editores, 2011, p. 277-296.
- MILANEZ, Nilton. *Discurso e imagem em movimento*. O corpo horrorífico do vampiro. São Carlos : Claraluz, 2011.
- _____. *O corpo é um arquipélago*. Memória, intericonicidade e identidade. In : NAVARRO, P. (org.) *Estudos do texto e do discurso*. Mapeando conceitos e métodos. São Carlos : Claraluz, 2004, p. 153-179.
- PÊCHEUX, Michel. Overture. In: *Matérialités discursives*. Sous la dir. de Conein, B., Courtine, J.J., Gadet, F., Pêcheux, M. - Lille : Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 15-18.
- _____. *Papel da memória*. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da memória*. Tradução e introdução: Iorta Nunes. 2^a Edição. Campinas, SP: Pontes, 2007. p. 49-57.
- _____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. - 4^a ed. - Campinas. SP: Editora da Unicamp. 2009.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Cinderela crucificada ; a propósito do Volto Santo de Lucca (séculos 13-15)*. In: SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens : ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP : EDUSC, 2007, p. 219-278.
- A DAMA DE FERRO. Phyllida Lloyd. Reino Unido. Paris Filmes. 2011.