ARTICULAÇÃO E REESCRITURAÇÃO NA ENUNCIAÇÃO DA IMAGEM: UMA ANÁLISE SEMÂNTICA EM A JANELA ABERTA

Eduardo Alves Rodrigues
Universidade do Vale do Sapucaí

Resumo: *Este trabalho apresenta uma análise enunciativo-discursiva do fotograma, em face do processo de significação do curta-metragem brasileiro "A janela aberta" (BARCINSKI, 2002). A análise dá visibilidade a efeitos de sentido produzidos em decorrência do modo como o(s) fotograma(s) integram enunciativamente a textualidade do curta e mostra que, por meio de procedimentos de articulação e reescrituração do fotograma no processo de montagem do curta, o sujeito ali representado enquanto protagonista do enredo é significado como sujeito a um processo de identificação que imobiliza seu percurso em torno de certa repetição de um mesmo sentido.*

Abstract: *This paper presents an enunciative-discursive analysis of the photogram, in face of the Brazilian short film "A janela aberta" (The Open Window) (Barcinski, 2002). The analysis gives visibility to effects of sense produced due to the way photograms integrate enunciatively the textuality of the short film, and shows that, through procedures of rewriting and articulation in the process of assembly of the film, the subject represented as leading role of the plot is meant as subjected to an identification process that immobilizes his pathway, making him turn around the repetition of the same sense.*

Introdução

Neste artigo[1], apresentamos uma análise do movimento da significação pela imagem, a partir de uma reflexão que construímos sobre a questão da significação na/da imagem fundamentada no quadro teórico-metodológico da Semântica do Acontecimento, tal como concebida por Guimarães (2005). Esta reflexão é afetada decisivamente por um diálogo com a Teoria do Discurso fundada

sobre o trabalho de Michel Pêcheux entre o fim da década de (19)60 e o início dos anos (19)80 na França[2]. Nessa direção, pensamos o processo de constituição do sentido enquanto efeito como decorrente de um "processo sem sujeito nem fim(s)" (ALTHUSSER, 1978 [1973]). Ou seja, o lugar do sentido não está no sujeito que toma e é tomado pela linguagem para enunciar, significando-se e significando o mundo em que vive; tampouco corresponderia o sentido à expressão de uma relação de causa-consequência. Ao contrário, compreendemos o sentido como efeito de certo percurso da materialidade histórica que se atualiza sobre formas simbólicas significantes possíveis. Dizendo de outro modo, pensamos o sentido, com base em Pêcheux (1997b), como efeito da inscrição da materialidade simbólica significante na história[3].

Colocamo-nos num lugar de entremeio entre a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso (doravante AD), tomando-as como disciplinas pertinentes ao escopo da Semântica que estabelecem, cada uma a seu modo, dispositivos teórico-metodológicos de interpretação dos processos de constituição do(s) sentido(s)[4]. Nesta perspectiva, operamos com o fundamento de que a linguagem (em suas diferentes formas) não é transparente e sua relação com o real é histórica (*cf.* GUIMARÃES, 2005, p.5). Além disso, consideramos, em concordância com Guimarães (2005, p.7), que a análise das questões do sentido, produzido sobre a materialidade da linguagem, deve ocorrer enquanto estudo do acontecimento da realização e do funcionamento do dizer – da formulação, diremos. Ou seja, analisar um determinado fato de linguagem implica mostrar como a significação que aí acontece *reporta a, relaciona-se a, diz de* alguma coisa (GUIMARÃES, 2007, p.77).

É importante observarmos que ao estabelecer os fundamentos da Semântica do Acontecimento, a elaboração teórica de Guimarães diz respeito ao estudo do acontecimento do funcionamento da língua; portanto, o autor propõe categorias teórico-metodológicas que lhe permitam descrever o funcionamento de enunciados verbais: lugar decisivo, nos diz o autor, para a análise das questões do sentido. Neste trabalho, procuramos mobilizar parte das categorias estabelecidas por Guimarães, ampliando sua consideração sobre o funcionamento de enunciados não (exclusivamente) linguísticos. Admitimos, dessa

maneira, que a enunciação é injuntiva ao sujeito e pode acontecer sobre outros sistemas simbólicos significantes.

Mais especificamente, propomo-nos a analisar os efeitos de sentido produzidos a partir de enunciados que integram um texto cujo arranjo material coloca em relação o linguístico e outras formas de linguagem, como a imagem. O texto a que nos referimos é o curta-metragem brasileiro "A janela aberta" (BARCINSKI, 2002)[5]. Nossa análise detém-se sobre o acontecimento da significação no curta, de modo a compreender como enunciados constituídos sobre a materialidade imagético-visual significam o/no curta ao integrá-lo enunciativamente. Dessa maneira, operamos sobre o fundamento de que tais enunciados produzem efeitos sobre a significação do objeto simbólico "A janela aberta" à medida que se constituem como parte integrante da montagem desse objeto, em sua especificidade audiovisual, ali articulados por uma relação não segmental (*cf.* GUIMARÃES, 2005, p.26).

Ressaltamos que, tradicionalmente, o conceito de enunciado refere uma formulação linguística. De nosso ponto de vista, torna-se possível deslocar essa referência para pensarmos o enunciado enquanto formulação simbólica, constituída sobre determinada base material significante, o que nos permite trabalhar o acontecimento da enunciação para além da palavra e/ou frase, sem, no entanto, fugirmos do escopo da textualidade e da historicidade relativa aos fatos de linguagem, como os diferentes objetos simbólicos que circulam socialmente. Assim, o enunciado pode referir "unidades" constitutivas de objetos que reconhecemos sob a forma de "quadros", "partituras", "esquetes", "filmes" etc. Seguindo esse raciocínio, podemos pensar o fotograma como um enunciado que integra determinado filme em sua textualidade.

Com efeito, para nós, a textualidade não refere exclusivamente o texto verbal. Também operamos como uma noção "alargada" de texto, na medida em que o termo "texto" pode referir qualquer produção simbólica que funciona socialmente sob efeito de limites que lhe impõem certa unidade, legibilidade, pertencimento a este ou àquele gênero, esta ou àquela modalidade, esta ou àquela função (mercadológica, educacional, lúdica, por exemplo) etc. Nessa direção, com base em trabalhos de Orlandi (sobretudo 2007a, 2007b, 2001 e 1995), concebemos certa "textualidade" (RODRIGUES, 2014, p.47)

> não por uma sua relação exclusiva com o texto linguístico, mas pelo processo que impõe e imprime textura, espessura, materialidade, existência semântica a possíveis modos diversos de exposição e disposição do dizer, do gesto significativo, da descrição e narrativização – da discursivização-interpretação – dos fatos históricos, constituídos sob efeito da unidade, da linearidade, da autoria, da objetividade, enfim, sob os efeitos de início, fim, contorno(s) e limite(s) que determinam dimensionamentos e referencialidades para os objetos simbólicos socialmente produzidos. Estes, por sua vez, são tomados em suas possíveis bases significantes, não necessária ou exclusivamente linguísticas.

Ampliamos, assim, o escopo do enunciado enquanto unidade de análise, fazendo-o abranger também os (des)limites do fotograma, que forja, para nós, a unidade mínima de constituição de determinada sequência fílmica, base de montagem dos planos cênicos e conformação da película cinematográfica[6]. Em face, portanto, a determinada *montagem* (PÊCHEUX, 1999) fílmica, a forma material do fotograma é de domínio de um sistema simbólico híbrido, relativamente autônomo, dotado de uma ordem (leis internas) que lhe seja própria. Neste sistema, as formas significantes são constituídas de diversos e distintos caracteres correspondentes a linhas, traços, contornos, sombras, cores, perspectiva(s), efeitos sonoros, vozes etc. que reclamam sentido na história. É assim que, de nossa perspectiva, o enunciado pode aludir a arranjos de caracteres simbólicos não (exclusivamente) linguísticos.

Nossa proposta aqui – compreendendo a significação como relação entre sentidos determinada historicamente entre uma forma material de linguagem e outra(s), produzida em condições de produção específicas que nunca prescindem das condições de sua enunciação – é, em resumo, analisar a relação entre enunciados não linguísticos que constituem sequências fílmicas que integram o curta-metragem e, em decorrência, constituem necessariamente sua significação. No caso de "A janela aberta", o foco da análise recai sobre a construção enunciativa do sentido na relação entre formas imagético-visuais correspondentes a fotogramas que compõem a textualidade da

sequência fílmica. Oportunamente, para produzirmos uma compreensão do movimento dos sentidos na textualidade fílmica, consideramos também relações de sentido que se produzem entre formas imagético-visuais e formas linguísticas, ou seja, entre a enunciação de enunciados verbais e a enunciação de enunciados não-verbais (os fotogramas).

A seleção do curta-metragem "A janela aberta" como material de análise neste artigo deve-se ao fato de que, há alguns anos, temos privilegiado, em nossas análises de fatos de linguagem, a constituição de efeitos de sentido produzidos sobre bases materiais não exclusivamente linguísticas, sobretudo sobre bases em que o linguístico comparece relacionado a outras bases simbólicas significantes. Em nosso projeto de doutoramento, por exemplo, trabalhamos a questão do sentido a partir da análise de materialidades fílmicas que circulam socialmente sob diferentes designações – documentários, longas ou curtas-metragens, animações, filmes propagandísticos, vídeos amadores etc. Procuramos observar e analisar aí especificidades do jogo entre discursividades que se constituem sobre arranjos simbólicos híbridos, constituindo textos interpretáveis. Assim procedendo, buscamos compreender, sobretudo, o modo como as relações de sentido determinam e são determinadas por relações entre os processos de subjetivação e os processos de conformação (discursivização) de diferentes espacialidades face ao real do(s) espaço(s)[7].

Este artigo, portanto, decorre de nossas inquietações e do investimento que elas demandam relativamente à busca de compreensão dos processos de significação pertinentes aos objetos simbólicos que circulam socialmente sobre bases materiais híbridas. Sendo assim, na primeira parte deste artigo, descrevemos e discutimos brevemente categorias teórico-metodológicas da Semântica do Acontecimento, aqui mobilizadas visando à construção do dispositivo analítico que conduziu a produção de certa compreensão acerca dos efeitos da historicidade sobre a significação do curta-texto "A janela aberta", a partir da interpretação de alguns dos enunciados que o integram. Na segunda parte, expomos o procedimento analítico e seus resultados. Por último, apresentamos nossas conclusões, discutindo os resultados da análise.

1. Delimitações e deslocamentos

A análise de "A janela aberta" que realizamos aqui pressupõe possível articular ao dispositivo teórico-metodológico da AD fundamentos e categorias de análise do funcionamento da forma linguística estabelecidos por Guimarães (2005) em uma *Semântica do Acontecimento* de caráter não referencialista. Partindo tanto da AD quanto da Semântica do Acontecimento, podemos trabalhar o sentido como efeito de funcionamento da forma material (linguística ou não) em sua inscrição na memória do dizer, perscrutando aí como a forma ressoa (se inscreve) (n)a (materialidade da) história. Sendo assim, julgamos possível tomar categorias analíticas estabelecidas pela Semântica do Acontecimento para descrever e interpretar o funcionamento de formas materiais simbólicas que compõem o arranjo de dado objeto simbólico, inclusive quando este objeto se nos apresenta sobre um arranjo não (exclusivamente) linguístico. E, a partir dessa análise semântica, perscrutar o processo de significação subsumido nesse funcionamento.

Com base em Guimarães (2005), tomamos a enunciação como acontecimento linguístico que produz enunciados. Aqui defendemos a possibilidade de pensarmos enunciados não linguísticos – arranjos de formas não linguísticas ordenados ou não em uma sequência específica – como resultado do acontecimeno de linguagem que a enunciação, a nosso ver, também comportaria. Portanto, toda vez que a linguagem funciona tem-se um acontecimento. Tendo isso em conta, "saber o que significa uma forma é dizer como seu funcionamento é parte da constituição do sentido do enunciado" (GUIMARÃES, 2005, p. 7). Assim, na perspectiva da Semântica do Acontecimento, o enunciado é tomado como lugar de observação (unidade de análise) do sentido; e o acontecimento de linguagem se dá porque e somente porque ao funcionar a linguagem produz sentido(s).

Guimarães assevera ainda que uma forma é capaz de produzir sentido num enunciado ao funcionar de certo modo nesse enunciado, mas se e somente se este enunciado integra um determinado texto. É nessa medida, segundo o autor, que uma forma pode constituir o sentido de um texto (porque constitui, de um modo ou de outro, o sentido de um enunciado integrante desse mesmo texto). Em "Enunciação e história", Guimarães explicita esta relação textualmente:

> [...] algo só é enunciado se relacionado a um conjunto de entidades de mesma natureza, outros enunciados. [...] não seria possível imaginar a existência de um enunciado único. Faz parte das condições de existência de um enunciado que existam outros. Assim seu caráter é necessariamente relacional. [...] é impossível pensar a linguagem, o sentido, fora de uma relação. Nada se mostra a si mesmo na linguagem. Algo sozinho nunca é linguagem. Algo só é linguagem com outros elementos e nas suas relações com o sujeito. Isto dá o caráter inescapavelmente histórico da linguagem (GUIMARÃES, 2008, p.74).

Na elaboração teórica da Semântica do Acontecimento, a enunciação, em seu acontecimento, é tratada como uma prática social de linguagem, o que, segundo nossa compreensão, abre espaço para a abordagem de enunciados não (exclusivamente) linguísticos. Com efeito, pensar, com Guimarães, a significação de um dado enunciado em face de sua enunciação é observá-lo enquanto *forma significante em funcionamento*. Um enunciado *funciona*, por sua vez, na medida em que sua forma integra o acontecimento do dizer (o gesto da interpretação), e, em decorrência, integra determinada textualidade, constituindo e determinando os efeitos de sentido que o texto recorta na medida em que a forma material do enunciado atualiza certa historicidade ao integrar tal texto.

Para embasar sua teorização acerca do processo enunciativo concebido como um acontecimento de linguagem, Guimarães (2005) opera articulando os conceitos de língua (e também um conceito de linguagem enquanto prática social) e de sujeito (destuído de qualquer centralidade que lhe permita ser visto como origem daquilo que diz). Além disso, o autor opera com os conceitos de *temporalidade* e de *real*. A temporalidade é definida como o que decorre do processo de constituição da enunciação, à medida que se tem a língua (e/ou a linguagem) em funcionamento.

Portanto, ao mesmo tempo que produz o enunciado, o acontecimento da enunciação produz sua própria temporalidade[8], isto é, um passado, um presente e uma futuridade em relação aos quais o enunciado é circunscrito e circunscreve o que ele enuncia. Ao pensar a temporalidade dessa maneira, Guimarães explicita como concebe a

relação entre um determinado dizer e o que, embora não esteja presente no enunciado, sustenta de alguma forma o que é dito: a relação constitutiva entre o dido e o não-dito; entre o que é dito e o dizível (interdiscurso); entre o que foi dito antes, em outro lugar e o que é encadeado e/ou arrajado sob a forma de enunciado. Explicita, enfim, a relação entre o enunciado e o que a enunciação recorta enquanto memória para produção de um enunciado legível.

A temporalidade, explica Guimarães (2005, p.12), se configura por um presente que, ao mesmo tempo, abre em si uma latência de futuro, (porque) recorta um passado como memorável. Dessa forma, esse presente se configura como um "espaço de conviviabilidade de tempos": por um lado, a futuridade (latência de futuro), a possibilidade, instaurada pelo presente, de projetar um futuro para si, sem o qual o acontecimento de linguagem não significa. Essa projeção corresponde a e ao mesmo tempo instala a possibilidade de o enunciado ser interpretado. A futuridade, portanto, designa um depois incortonável e próprio ao dizer: o fato de ele ser, ao mesmo tempo, enunciado e interpetável. Por outro lado, convivendo com o futuro, o acontecimento da enunciação, ao temporalizar o enunciado pela instalação de um presente, instala também um passado, remetendo a certa memória de enunciações que é recortada pelo próprio acontecimento – "fragmentos do passado [...] representados [pelo sujeito] como o seu passado" (GUIMARÃES, 2005, p.15).

O real, por sua vez, é compreendido como isso a que o dizer se expõe ao falar dele. Nas palavras do autor (GUIMARÃES, 2005, p.11), "trata-se de uma materialidade histórica do real" que submete a enunciação a sua radicalidade: "não se enuncia enquanto ser físico, nem meramente no mundo físico. Enuncia-se enquanto ser afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico" (GUIMARÃES, 2005, p.11).

É a partir da concepção de acontecimento da enunciação que Guimarães estabelece o que seja *espaço de enunciação* e *cena enunciativa*, enquanto categorias de análise. Por espaço de enunciação, compreendemos ser o espaço político e regulado de disputa pelo simbólico[9], logo, pelo dizer e pelo sentido. Trata-se de um espaço que configura a (e é configurado pela) relação entre línguas e as formas de linguagem, pelo modo como ali curculam os diferentes objetos simbólicos – não exclusivamente linguísticos – e sujeitos

(falantes, para usar o termo de Guimarães): "só há línguas porque há falantes e só há falantes porque há línguas", acrescenta o autor (GUIMARÃES, 2005, p.18).

Notadamente, o espaço de enunciação não pode se configurar impermeável à necessidade do sentido que é histórica e que pode demandar, na relação com os processos de subjetivação, por identificação do falante a certos sentidos e pelo modo como incide sobre ele o simbólico, formas materiais diversas do linguístico. No espaço de enunciação, um conjunto de sistematicidades, que refere tanto à língua quanto a outras formas de linguagem, é necessariamente reportado ao conjunto de falantes ali agenciados.

Por se tratar de um espaço político, o espaço de enunciação é marcado pela divisão, pela desigualdade, o que o define como um espaço heterogêneo, em que a língua – assim como a linguagem, em suas diferentes formas – apresenta-se dividida: "uma língua é dividida de tal modo que ela é uma e é diferente disso" (GUIMARÃES, 2005, p. 21). Essa divisão afeta e repercute no modo como o sujeito falante se relaciona com a língua e com as diferentes formas materiais simbólicas, e, por conseguinte, no modo como os falantes se relacionam entre si, pelo simbólico, marcando o modo como os sujeitos falante se identificam com os efeitos de sentidos que essa divisão produz no interior do espaço de enunciação.

Dessa maneira, o sujeito de um dizer formula seu dizer inscrevendo-o a um determinado espaço de enunciação. Essa inscrição determina para esse sujeito um modo específico de ser falante; um modo que é definido , ao mesmo tempo, pela maneira com que, ali, esse falante se relaciona com o simbólico e pela maneira com ele se relaciona com outros falantes. Assim, o sujeito do dizer constitui o funcionamento da forma simbólica[10], sendo agenciado pela prática de linguagem que esse funcionamento institui face à história. Com efeito, a enunciação se realiza à medida que configura o acontecimento do funcionamento da linguagem circunscrito a determinado espaço de enunciação.

Em suma, o espaço de enunciação corresponde ao espaço em que a enunciação, ao mesmo tempo, agencia as diferentes formas simbólicas em funcionamentos específicos e agencia os sujeitos falantes em relações específicas com o simbólico e seu funcionamento e com outros sujeitos ali também agenciados. Esse agenciamento, na

perspectiva da Semântica do Acontecimento, é de caráter enunciativo e politicamente configurado.

É no espaço de enunciação que os sujeitos têm acesso à palavra, a formas materiais significantes, em regiões específicas designadas *cenas enunciativas* (GUIMARÃES, 2005, p.23 *et seq.*). Uma cena enunciativa constitui modos específicos de acesso tanto à palavra quanto à forma materal significante, isto é, constitui o modo como se dá a distribuição dos lugares possíveis de enunciação no acontecimento do funcionamento histórico e social da linguagem. Esse acesso ocorre a partir das relações entre as *figuras da enunciação* e as formas simbólicas significantes (linguística, imagética, sonora etc.).

As figuras da enunciação, por sua vez, correspondem aos lugares enunciativos constitutivos da cena enunciativa a partir dos quais é possível enunciar algo. Um desses três lugares é o do *Locutor (L)*, assumido como lugar daquele que enuncia (lugar representado como fonte do dizer). Um outro é o lugar do *locutor-x (l-x)*, correspondente ao lugar social de locutor (representado pela variável **x**). A partir desse lugar, o Locutor deixa de ser ele próprio e é constituído (predicado) como um lugar social autorizado a falar (locutor-professor, locutor-estudante, locutor-pai, locutor-diretor etc.), cumprindo um papel enunciativo. É nessa medida que, ainda segundo Guimarães, "o Locutor só pode falar enquanto predicado por um lugar social" (GUIMARÃES, 2005, p.24). Por fim, a terceira figura enunciativa corresponde ao lugar ocupado por enunciadores (E_n), que se apresentam sempre como a representação do desconhecimento dos lugares sociais por parte do locutor, o desconhecimento de que encontra-se agenciado por determinada cena enunciativa, forjando certa independência em relação à história e ao social. Os enunciadores, dessa maneira, são caractrerizados por não saberem que falam em uma cena enunciativa, que falam de algum lugar; e se apresentam, ora como enunciador-individual (o que se diz é dito como acima do que todos dizem), ora como enunciador-genérico (o que se diz é dito como aquilo que todos dizem) e ora como enunciador-universal (o que se diz é dito como verdade sobre o mundo, submetido, portato, ao regime do verdadeiro e do falso)[11].

As figuras enunciativas correspodem, portanto, a certa divisão, certo desdobramento do sujeito falante, dado a injunção à intepretação

a que está sujeito. Quando essa divisão ocorre, ela coincide com a *tomada da palavra* (com a formulação de um gesto de interpretação) pelo sujeito, o que instala, ao mesmo tempo, uma cena enunciativa circunscrita ao acontecimento da enunciação. A configuração de cenas enunciativas no espaço de enunciação coloca esse espaço em funcionamento e é por esse funcionamento que o sujeito falante é agenciado a recorrer a dada forma simbólica para enunciar. Importante ressaltarmos ainda que, na perspectiva enunciativa trabalhada por Guimarães, essa divisão do sujeito falante, sob a forma da divisão do Locutor, que marca a configuração da cena enunciativa, constitui também a significação de dado enunciado e os efeitos de sentido aí produzidos.

Nesta perspectiva, para construir um procedimento de análise que examine como um determinado enunciado significa num texto, é preciso considerar (1) que o enunciado funciona por uma relação do locutor com aquilo que ele fala; (2) a relação do locutor com o acontecimento no qual ele fala o que fala; (3) a relação entre as formas simbólicas que constituem o enunciado enquanto resultado do acontecimento da enunciação. Na análise que apresentamos em seguida, deter-nos-emos a este último ponto (sem desconsiderar os demais).

1.1 Articulação e Reescrituração

Para Guimarães (2005), a relação entre formas linguísticas constitutivas de um enunciado que integra um texto é marcada por operações enunciativas. Lidamos com a hipótese de que o mesmo pode ocorrer quando consideramos relações entre as demais formas simbólicas significantes. Essas operações enunciativas descrevem o funcionamento entre formas no acontecimento da enunciação. Para o autor, essas operações se restringem basicamente a duas categorias: *operações de articulação e operações de reescrituração* (*cf.* GUIMARÃES, 2005, p. 27-28, *et seq*.).

A **operação de articulação** designa o procedimento pelo qual relações semânticas são estabelecidas em virtude do modo como as formas simbólicas[12] significam algo de sua contiguidade, ou seja, essas operações explicitam como as formas simbólicas significam o fato de integrarem um mesmo texto *em relação a* outras formas. Trata-se, portanto, de uma operação que estabelece uma relação entre

as formas em nível local, interno ao enunciado, sendo diretamente afetadas pela relação do sujeito falante com o que é por ele enunciado.

De acordo com o raciocínio de Guimarães[13], podemos afirmar que as formas simbólicas – tomadas em sua estrutura e ordem – são tais que, se elas funcionam, o locutor, ao dizê-las, deixa marcado, de sua posição enunciativa, as relações que imagina haver entre (*atribui imaginariamente a*) elas. É nessa medida, esclarece Guimarães, que as formas simbólicas carregam a marca da relação do sujeito falante com o que ele diz.

Circunscritas ao acontecimento da enunciação, as operações de articulação constituem, em parte, o modo como as formas simbólicas, quando reportadas umas às outras, significam o texto de que fazem parte. Em síntese, as operações de articulação – ao estabelecerem uma relação de contiguidade entre formas simbólicas – apontam para sentidos relativos *ao modo como um dado enunciado integra um texto*; consequentemente, *sentidos que significam esse enunciado relativamente ao texto que ele integra* e, ainda, *como o enunciado significa o/no texto de que faz parte.*

A **operação de reescrituracão**, por sua vez, pode ser compreendida como um processo de deriva de sentidos[14] próprio à textualidade e que consiste em estabelecer relação entre formas simbólicas[15] de modo que uma forma diz (*repete*) o que outra já disse. Isso só é possível na medida em que ambas as formas integram um mesmo texto. Nas palavras de Guimarães (2005, p.28), a reescrituração designa um conjunto de procedimentos de textualidade

> pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. Assim a textualidade e o sentido das expressões se constitui pelo texto por esta reescrituração infinita da linguagem que se dá como finita pelo acontecimento (e sua temporalidade) em que se enuncia.

Assim é que o movimento, produzido enunciativamente, de redizer o que já foi dito produz efeito de sentido sobre a significação do texto, pois dizer de novo não é dizer a mesma coisa: no movimento de repetição do mesmo, a diferença advém como efeito. O movimento de redizer produz, assim, uma deriva para o sentido produzida na/pela relação de reescrituração entre duas formas integrantes de um mesmo

texto; ou seja, a reescrituração é um procedimento que projeta sentidos sobre aquilo que é dito de novo. Ao contrário da operação de articulação, que estabelece relação de contiguidade local, a reescrituração estabele relação transitiva, simétrica e não-reflexiva entre elementos longínquos integrantes de um mesmo texto, atribuindo a esses elementos relação de transversalidade: a reescrituração faz com que um efeito de sentido seja produzido e atravesse o texto, a despeito de sua linearidade.

Essa possibilidade de um elemento do texto se reportar a outro, por reescrituração, é o que permite um termo integrar o sentido de (*ressoar em*) outro elemento, justamente porque esses termos são diferentes entre si, não são transparentes um em relação ao outro, não coincidem entre si. A reescrituração, dessa forma, é capaz de estabelecer um percurso de sentido(s) materializado no acontecimento da repetição. Essa possibilidade, realizada enunciativamente, faz irromper o real da linguagem, sua incompletude, em face da materialidade histórica. Aquilo que é dito novamente já constitui um outro acontecimento enunciativo, certa diferença em relação ao já-dito. É por essa produção de diferenças que o sentido permanece em movimento, registrando algo de seu percurso na história.

A reescrituração, dessa maneira, produz efeitos de sentido ao produzir uma diferença no acontecimento da enunciação. Dito de outro modo, a reescrituração designa uma operação de repetição que produz efeito (de sentido) diverso na relação entre formas materiais pertencentes a um mesmo texto; isto porque o que é repetido estabelece em relação ao repetível certa diferença, não-coincidência, o que marca certo movimento no acontecimento da enunciação. Citamos textualmente a descrição de Guimarães acerca desta operação:

> a reescrituração é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento, o seu presente. A reescrituração é a pontuação constante de uma duração temporal daquilo que ocorre. E ao reescriturar, ao fazer interpretar algo como diferente de si, este procedimento atribui (predica) algo ao reescriturado. E o que ele atribui? Aquilo que a própria reescrituração recorta como passado, como memorável (GUIMARÃES, 2005, p.28).

Com base no exposto, é possivel compreendermos que a operação de reescrituração diz respeito à relação entre enunciados que integram um mesmo texto, enquanto que a de articulação diz respeito à relação de contiguidade entre enunciados e desta com os sujeitos falantes, sustentando o encadeamento (a linearização) do dizer. Todavia, essas duas operações[16] são atribuídas ao que é enunciado pela própria operação de enunciação, ou seja, é o próprio acontecimento de enunciação que agencia essas operações, regulando assim, o que o sujeito diz e como ele pode dizer aquilo que diz.

Descritas as operações analíticas de articulação e reescrituração, apresentamos a seguir a análise que realizamos do curta "A janela aberta". Nosso objetivo foi explicitar o modo como certos arranjos constitutivos de sua materialidade imagético-visual funcionam à medida que integram o curta enquanto texto. Para isso, analisamos como as operações de articulação e reescrituração são agenciadas pelo acontecimento de sua enunciação, configurando espaço e cena enunciativa específicos e determinando a produção de certos efeitos de sentido relativamente à historicidade recortada pela materialidade do curta.

2. Análise

A análise do curta "A janela aberta" será realizada a partir de um recorte produzido sobre sua montagem material que apresenta, a nosso ver, um funcionamento enunciativo específico, sobre o qual discursos se reportam produzindo efeitos de sentido. Para o cinema, aliás, o processo de montagem do filme é de fundamental importância, pois define o modo de apresentação de uma determinada narrativa (roteiro) ao espectador (leitor), ou seja, define o modo de contar uma história, o que não cessa de afetar os efeitos de sentido que o filme enquanto texto produz.

No caso de "A janela aberta", a montagem representa, a nosso ver, um ponto que chama a atenção no âmbito de sua circulação junto ao público. O curta foi premiado algumas vezes ao longo dos anos de 2002 e 2003, em alguns festivais, com os prêmios de Melhor Curta no

Festival Internacional de Filmes de Chicago (2003), Melhor Montagem no Florianópolis Audiovisual MERCOSUL (2003) e Melhor Montagem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2002), por exemplo.

Antes de nos determos sobre o recorte analisado, lembramos que tomar o curta enquanto formulação significa dizer que o compreendemos como a realização de um possível para a relação entre sentido, sujeito e história, isto é, como atualização de memória(s). Nesta perspectiva, procuramos compreender como essa atualização se configura, ou seja, como se conforma certa filiação a uma rede de memória no texto materialmente híbrido do curta, por efeito do funcionamento das operações enunciativas de articulação e reescrituração relativo a enunciados imagético-visuais específicos integrantes deste texto.

2.1 O texto (curta-metragem) e seus enunciados

Fig. 1: Imagem congelada reproduzida do curta "A janela aberta" – obtida em 1min15seg.

Inicialmente, chamamos atenção para o sintagma nominal "a janela aberta", que não apenas cumpre a função designativa que lhe seria dada como natural, isto é, a de produzir a referência de um objeto no mundo (o curta-metragem), mas também, no caso do material em análise, a função de produzir a assinatura, o nome que confere ao

objeto simbólico o estatuto de poder integrar um arquivo – um arquivo cinematográfico, por exemplo. Além disso, esse sintagma recorta uma memória que significa um objeto (janela) e significa a predicação desse objeto (não se trata de uma janela qualquer, mas uma janela que se apresenta de modo específico, isto é, *aberta*).

Em segundo lugar, notamos que o enunciado linguístico *a janela aberta*, quando relacionado à imagem fotográfica da janela (parte do enunciado-fotograma imagético-visual que constitui a cena fílmica, conforme fig. 1 ao lado) produz um funcionamento específico ao modo como a constituição do(s) sentido(s) se dá no curta-metragem. A formulação *a janela aberta*, tomada como enunciado linguístico que integra o curta enquanto texto, intitulando-o, e a formulação imagético-visual d*a janela aberta* compondo o enunciado não linguístico correspondente ao fotograma da figura 1, não apontam para um único ou mesmo objeto, mas para um significante que entra na ordem de uma dupla repetição – sonora e imagético-visual[17] – que produz a irrupção de uma diferença: outr*a(s) janela(s) aberta(s)* que se encadeiam, se substituem, sobrepondo-se, sucessivamente. O que também atualiza sua contraparte, ali presente em ausência, ou seja, *janela(s) fechada(s)*. E seus possíveis desdobramentos: *janela (não) / (ainda) / (jamais) / (sempre) aberta (?) / (.)* etc.

Este enunciado funciona, a nosso ver, como um significante que se desdobra, num primeiro momento, em caracteres de materialidades simbólicas distintas: (1) a verbal (sonora, oral), articulada na cadeia da fala que constitui a voz interior do personagem do curta, quem demonstra certa dúvida quanto a ter ou não fechado a janela da sala antes de dormir: "eu fechei a janela da sala. Eu tenho certeza que fechei. Eu lembro que quando eu fechei eu tava com uma camisa laranja. Eu lembro que eu nem tirei a camisa para dormir. Ah não! A laranja foi ontem. Hoje, quando eu fechei a janela, eu lembro que eu tava com uma camisa azul [...]". E (2) a imagético-visual, articulada numa sequência de fotogramas que se substituem na película fílmica. Num segundo momento, esse significante que se divide constitutivamente em dois planos – o linguístico e o não linguístico – é repetido de modo a produzir um efeito metonímico que torna presente algo ausente: a memória recalcada de um evento vivido, isto é, sentidos silenciados que significam um evento inicialmente aludido como desconhecido.

Isto é constatado à medida que é possível reconhecer que a narrativa do curta é apresentada ao espectador do fim para o começo; processo marcado pela substituição da linearidade pela sobreposição de quadros e falas que, ao retornarem, pela via da edição-montagem de certa repetição, instauram outros quadros e falas, que se revelam, na verdade, ampliações e extensões do primeiro plano cênico. E assim, sucessivamente, o encadeamento desses quadros e falas vão compondo as cenas que constituem o curta e fazem um dado aludido inicialmente como desconhecido (e/ou duvidoso) tornar-se conhecido. Noutras palavras, sucessivamente, os sentidos dessa história contada e mostrada vão sendo agenciados numa certa direção, discursivisando um evento vivido pelo sujeito ali representado sob a forma de um personagem fictício, atualizando e significando esse evento de modo específico.

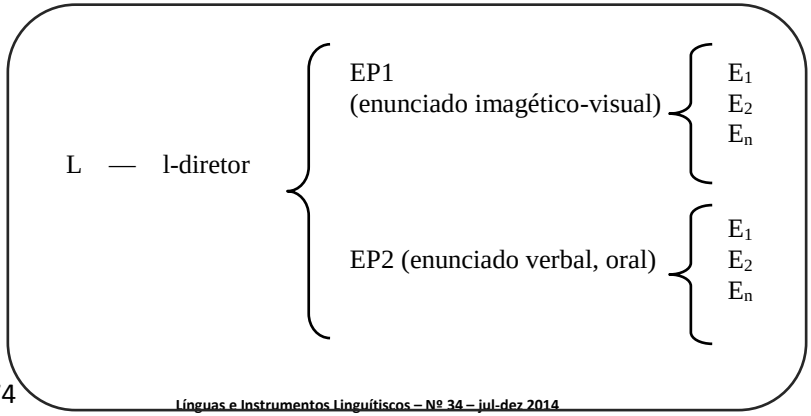
Dessa maneira, o enunciado linguístico *a janela aberta* – que intitula o curta-metragem e que, por isso, possui certa autonomia relativa ao texto correspondente ao curta em sua unidade forjada – é apresentada como o primeiro enunciado a encabeçar o encadeamento da narrativa textualizada no curta-metragem. Assim produzido pelo acontecimento da enunciação, isto é, enquanto forma material em funcionamento num dado dizer, este enunciado marca, efetivamente, a instauração de uma temporalidade para si e, por conseguinte, para toda a sequência fílmica. Ao se presentificar como enunciado-título, o enunciado *a janela aberta*, ao mesmo tempo, (1) torna presente um passado, uma memória de sentidos a partir da qual ele poderá, enquanto enunciado, integrar e, dessa forma, significar o texto-curta; (2) instaura uma futuridade para a sequência, projetando-a enquanto possibilidade de *vir a ser* um texto, possibilidade de constituição de um lugar para sua interpretação, ou seja, o espaço de sua enunciação.

Sendo assim, ao adquirir temporalidade no/pelo acontecimento de sua enunciação, o curta se configura enquanto cena enunciativa inscrita em um determinado espaço de enunciação. Espaço cujos contornos são definidos relativamente às linguagens, às tecnologias, às instituições, associações, corporações, empresas e negócios, aos sujeitos (espectadores, profissionais, artistas, críticos, estudiosos etc.), e aos processos e produtos concernentes ao domínio cinematográfico, isto é, ao funcionamento do cinema (e/ou da cinematografia) enquanto

espaço político regulador de certa disputa pelo simbólico, pelo direito de significar o real, conformar realidades.

Ao funcionar enquanto cena enunciativa, o curta se configura enquanto um espaço de *acesso ao dizer*, ou seja, um lugar de materialização de gestos de interpretação sobre o real, em que certos enunciados (e não outros) serão formulados, produzindo efeitos de significação. É possível delinear uma cena enunciativa recorrente que funciona ao longo do curta, a partir da seguinte relação entre figuras enunciativas: o Locutor (L), agenciado como fonte da enunciação do curta, desdobra-se em locutor-diretor (l-diretor e/ou roteirista), que funciona cumprindo um papel enunciativo ao enunciar do lugar social a partir do qual o Locutor é representado como autorizado a falar de certo modo – ao modo, no caso, de um diretor (cineasta e/ou roteirista[18]) cinematográfico. O locutor-diretor, por sua vez, se desdobra num jogo complexo de enunciadores que está genericamente representado por EP1 e EP2, no esquema de figuras enunciativas em funcionamento no curta, conforme dispomos a seguir.

EP (enunciador personagem), neste caso, responsabiliza-se, na representação de sujeito falante sob a forma do personagem protagonista do curta, por um dizer que é (1) formulado sobre a materialidade imagético-visual (EP1) que compõe os fotogramas constitutivos do curta, funcionando como imagens encadeadas destinadas a recompor a lembrança do personagem acerca de um determinado evento por ele vivido e esquecido, mas que precisa ser rememorado; (2) formulado sobre materialidade verbal oral (EP2), funcionando como um *pensamento em voz alta* que narra, da suposta perspectiva do personagem, o processo de rememoração desse evento.



A partir deste esquema, é possível visualizar o modo como os lugares possíveis de enunciação são distribuídos na textualidade fílmica, considerando sua produção circunscrita a determinado espaço de enunciação em que o diretor (e/ou roteirista) aparece ocupando uma posição de interpretação em relação de dominância, que orienta o jogo (conflito) enunciativo entre as posições dos enunciadores (pois, de sua posição, é o diretor/roteirista quem determina o que e como o filme contará/mostrará sua narrativa, o que e como os atores interpretarão seus dizeres, e como o filme será montado e/ou editado).

Nessa direção, EP1 e EP2 materializam certa disputa pelo simbólico: ora mostram-se em acordo, ora em posições antagônicas e diversas, ora se contradizem, denunciando um complexo processo de filiação a sentidos por parte do personagem protagonista representado ali como o lugar de que falam esses enunciadores (numa relação necessariamente sobretederminada por ***I***). Ademais, essas mesmas posições (EP1 e EP2) desdobram-se também em outros lugares de enunciadores (E_1, E_2,... E_n), que representam os dizeres formulados a partir, de um lado, da materialidade imagético-visual, e, de outro, da materialidade verbal.

Vale ressaltarmos que, ao ocupar o lugar de l-diretor (e/ou roteirista cinematográfico), o Locutor constitui o acontecimento enunciativo sendo agenciado por condições de enunciação afetadas por recursos tecnológicos que marcam o modo de ali funcionarem as operações de articulação e reescrituração dos enunciados – sobretudo os não linguísticos – no texto do curta. Desse lugar, e de posse dos recursos disponíveis em uma *ilha de edição* e em *câmera filmadoras* e *fotográficas*, o locutor-diretor corta, funde, sobrepõe, lineariza, (re)masteriza, ilumina, obscurece, aumenta, amplia, (des)focaliza, (des)enquadra imagens, perspectivas, falas, efeitos sonoros etc. Esses procedimentos afetam e constituem o acontecimento enunciativo no âmbito da produção de enunciados imagético-visuais. Afetam e constituem também o gesto de interpretação pelo qual **L** se responsabiliza e que se materializa no acontecimento enunciativo correspondente à textualidade do curta. Consequentemente, afetam e constituem, também, os efeitos de sentidos que esses enunciados produzem ao integrarem o texto cinematográfico.

Ao assistir ao curta-metragem "A janela aberta", o espectador, aparentemente, por força dos efeitos de sentido ali produzidos

enunciativa e discursivamente, parece estar diante do relato da história de "um homem que tenta se lembrar se fechou uma janela, na tentativa de mostrar a jornada de um simples fato em uma mente turbulenta", como nos descreve uma das sinopses que circulou por ocasião do processo de distribuição e exibição do curta-metragem. Daí a cena enunciativa, organizada como acima mostrado, distribuir, a partir de l-diretor, enunciadores que produzem enunciados que significam o esquecimento; enunciadores que enunciam o que é rememorado; enunciadores que enunciam como o que se quer lembrado é rememorado; enunciadores que enunciam a dúvida, a incerteza relativa ao que é lembrado e/ou esquecido etc. Neste jogo entre enunciadores e enunciados, o equívoco é significado, a divisão do sentido é exposta; e, assim, *o que é afirmado sobre o evento vivido é também negado, o que parece ter sido assim pode não tê-lo sido* etc.

Com isso, o enunciado-título integra o curta de modo a produzir um lugar de deriva para o(s) sentido(s) que podem significá-lo. O preenchimento dessa deriva se dá, para o espectador, à medida que a história é contada, ou seja, à medida que as cenas (arranjos entre diferentes formas materiais) vão sendo encadeadas, marcando assim, uma direção para os sentidos ali produzidos enquanto efeitos das discursividades que significam o arranjo/a montagem material do curta.

2.2 Funcionamento de enunciados imagético-visuais, o enunciado-fotograma

A partir da análise de sequências enunciativas, constituídas pelo encadeamento de arranjos materiais não linguísticos, isto é, de enunciados imagético-visuais, pretendemos mostrar como as operações de articulação e reescrituração funcionam nesse jogo entre posições enunciativas estabelecido pela configuração da complexa cena enunciativa agenciada pelo acontecimento de enunciação "A janela aberta", conforme descrevemos anteriormente.

No plano imagético-visual, que é um dos planos constitutivos da enunciação do curta-metragem[19], reconhecemos um paralelismo parafrástico recursivo cujo funcionamento é semelhante ao que se dá no plano verbal oral (não trabalhado neste texto). No plano imagético-visual, os fotogramas que constituem as cenas postas em sucessão produzem o efeito de unidade para o modo fragmentado com que a

narrativa fílmica é apresentada, restringindo a dispersão de sentidos a certa direção.

Os fotogramas se sobrepõem marcando certo movimento centrífugo (expansivo), cujo centro parece se localizar no quarto do sujeito ali representado como personagem (mais especificamente o lugar em que sua cama ocupa dentro do quarto); centro a partir do qual outros cômodos da casa em que ele mora vão sendo configurados e mostrados, constituindo a casa enquanto um todo reconhecível em sua representação: cenário privilegiado no curta, em que a narrativa produz efeitos de sentido ao se textualizar.

Desse modo, o centro localizado no quarto do personagem é um elemento imagético-visual constitutivo da montagem do fotograma, aqui tomado enquanto enunciado, que é repetido ao longo do curta por operações de reescrituração e que, quando reescrito em outros enunciados (fotogramas) – (re)arranjos da materialidade imagético-visual – integrantes do curta, significa uma diferença, o que marca um movimento específico no processo de rememoração do evento supostamente vivido pelo personagem. Esse movimento, em geral, marca certo redirecionamento dos sentidos que (res)significam e conformam esse evento que se quer lembrado. Marca, ao mesmo tempo, a lida do sujeito personagem com os equívocos produzidos pelo ato de lembrar-se de algo por ele experienciado.

A sobreposição de fotogramas decorre do movimento de (re)abertura e (re)enquadramento operado a partir de uma lente cinematográfica que delineia o cenário, em que o sujeito ali representado é circunscrito a uma condição psíquica específica – condição esta que também funciona como lugar determinante para a constituição das condições de produção dos efeitos de sentido sobre a materialidade fílmica do curta. Nessa direção, essa sobreposição de fotogramas pode ser indiciada pelas sequências enunciativas aqui analisadas, como as sequências SE1 e SE2, dispostas nas figuras 2 e 3. Essas sequências são constituídas pelo funcionamento de uma base material imagético-visual e mostram-significam uma estrutura cenográfica que é repetida recursivamente ao longo de todo o curta-metragem, qual seja: CAMA/QUARTO – CORREDOR – SALA – CORREDOR/JANELA (*cf.* figuras 2 e 3).

Essa estrutura funciona a partir de enunciados (fotogramas) que, por repetição, compõe cadeias de fotogramas que se reescrevem por

substituição, estabelecendo no *continuum* do curta-metragem, a possibilidade de movimentos de avanço e de retorno, tendo como ponto de partida um evento localizado num passado difuso que precisa ser presentificado pela via de um esforço de lembrança operado pelo personagem ali representado.

Ao se reescreverem, as cadeias de fotogramas, assim constituídas pelo efeito do processo de montagem, representadas nas sequências SE1 e SE2, por exemplo, significam o curta ao fazerem ressoar um jogo contraditório entre sentidos que são ali recortados/atualizados. Ao mesmo tempo, os enunciados-fotogramas que conformam a espacialidade cenográfica no curta – CAMA/QUARTO – CORREDOR – SALA – CORREDOR/JANELA – circunscrevem o personagem e o evento por ele vivido e esquecido, produzindo, assim, um lugar de deriva que estabelece um redirecionamento ao movimento de sentidos que significam, a um só tempo, o evento vivido e esquecido pelo personagem e o modo como se dá sua rememoração.

Quando comparadas as sequências enunciativas 1 e 2, essa deriva marca a produção de uma diferença constituindo a repetição daquele enunciado. Essa diferença é significada por um efeito de sentido produzido sobre o funcionamento de um elemento simbólico que é constitutivo do arranjo material em funcionamento no texto. Esse elemento corresponde à cor da camisa vestida pelo personagem: em SE1, a camisa é de cor laranja, ao passo que, em SE2, sua cor é azul. Essa reescrituração por substituição[20] do caractere "cor" ("pigmento"), nas duas sequências enunciativas SE3 e SE4 dispostas a seguir, ao funcionar no acontecimento de enunciação que produz ambas as sequências como enunciados integrantes do mesmo texto (curta-metragem), significa aí o efeito de equivocidade associado ao processo de rememoração no qual o personagem encontra-se enredado (agenciado).

Fig. 2: Sequência enunciativa SE1, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 52seg, 1min11seg, 1min16seg e 1min22seg.

Fig. 3: Sequência enunciativa SE2, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 1min32seg, 1min45seg, 1min51seg e 1min58eg.

A construção deste efeito de equivocidade também ocorre no plano linguístico da narrativa, o que pode ser constatado a partir da

sequência enunciativa SE3, que comporta o enunciado exclamativo "***Ah não!***", interjeição que funciona ali significando o reconhecimento do equívoco por parte do personagem em relação ao modo como se dá a narrativa que reproduz a lembrança do evento de que ele quer se lembrar – ou se esquecer!

Nessa medida é que é possível afirmar que o sentido do curta-metragem é produzido à medida que, quando em funcionamento, as formas materiais imagético-visuais e as formas materiais linguísticas se reportam entre si e se reportam umas às outras. É nessa medida, portanto, que dizemos ser o sentido produzido enquanto efeito de certa "relação a", pelo modo como uma forma simbólica significante funciona reportando-se a outra forma simbólica significante (ambas não necessariamente pertencentes a um mesmo sistema simbólico), ao mesmo tempo em que esse funcionamento é inscrito materialmente na história.

Nesse jogo, operado enunciativamente, à medida que as formas materiais encontram-se em funcionamento, os sentidos recortados pelos caracteres imagéticos e visuais de um dado enunciado-fotograma denegam, isto é, opõem-se aos sentidos recortados pelos caracteres em arranjo em outro fotograma que lhe é subsequente. Esse jogo significa (por simulação) o estado de incerteza e hesitação do sujeito ali representado em relação ao evento que ele supostamente procura recuperar como sendo aquele de fato por ele vivenciado. A figura 4 apresenta a sequência enunciativa 4 (SE4), reproduzindo uma cadeia de fotogramas e o jogo entre eles. Nesta sequência, é possível reconhecer esse movimento de retorno, ao longo do filme, ao cenário nuclear (cama/quarto), que funciona como índice a partir do qual a memória do personagem pode ser recuperada (ou seja, o evento pode ser discursivizado), na relação possível de ser estabelecida entre esse cenário e os demais, à medida que elementos dessa relação podem significar a experiência (o evento) a ser rememorada.

Nesta sequência (SE4), é possível reconhecer o enunciado imagético-visual *personagem deitado em sua cama localizada em seu quarto* sendo reescrito (repetido) ao longo da cadeia de fotogramas que compõe a sequência fílmica SE4, o que é recorrente ao longo de outras sequências do curta como um todo. Essa montagem, repetida sequencialmente no plano cênico integra a textualidade imagético-

visual do curta. É a partir dessa montagem que o processo de reescrituração encontra seu marco, operando por expansão.

Ou seja, ao reescrever esse enunciado que significa o cenário nuclear – metaforicamente representado como um ponto de partida sobre o qual tornar-se-ia possível para o personagem lembrar-se se fechara ou não a janela, para, então, poder dormir – da narrativa, projeta-se a possibilidade de expandir este já-dito que se repete, mas que é articulado a outros dizeres, outros enunciados, outros fotogramas. Assim, por reescrituração deste enunciado nuclear *personagem-cama-quarto*, a enunciação se abre para a conformação, por expansão, de outros enunciados, o que produz, em decorrência, a (re)configuração do espaço cênico a que o personagem se vê circunscrito: o espectador acompanha assim a relação recorrente entre os enunciados imagético-visuais *personagem-cama-quarto*, *personagem-quarto-casa*, *personagem-corredor-casa* etc. Dessa maneira, a casa passa a ser significada como o ambiente, o cenário em que o evento esquecido se deu (enquanto o quarto é significado como o lugar em que sua lembrança se refugia). E a medida em que os enunciados-fotogramas vão se reescrevendo, algo do que supostamente fora esquecido vai sendo lembrado, exibido, significado em tela.

Ao longo do curta, essa reescrituração por expansão joga com a reescrituração por condensação. O enunciado imagético-visual *personagem-cama-quarto* é expandido, para, imediatamente ser condensado novamente, retornando a sua conformação nuclear, a partir da qual outras expansões se realizam. Esse batimento entre operações de reescrituração por expansão e condensação metaforiza o batimento entre o lembrar(-se) e o esquecer(-se), significando, ao mesmo tempo, a dúvida, a incerteza do personagem, ao trazer para a relação de sentidos outras memórias recortadas a partir de outras sequências fílmicas encadeadas no suporte da película fílmica. Esse batimento pode ser reconhecido na sequência enunciativa 5 (SE5), apresentada na figura 5. SE5 é iniciada e finalizada com fotogramas que significam esse núcleo *personagem-cama-quarto*. O retorno a esse núcleo se dá por processo de expansão – conforme mostra o encadeamento entre os enunciados-fotogramas 2-5.

Sequência enunciativa 3:

1. **Eu fechei** a janela da sala
2. Eu tenho certeza que **fechei**.
3. Eu lembro que, quando **eu fechei**, eu tava com uma camisa laranja.
4. Eu lembro que eu nem tirei a camisa para dormir.
5. ***Ah não! A laranja foi ontem.***
6. *Hoje*, quando **eu fechei** a janela, eu lembro que eu tava com uma camisa azul.

(destaques nossos)

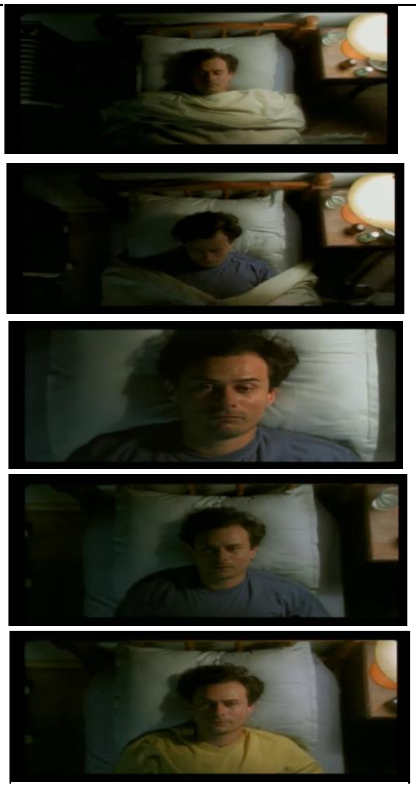


Fig. 4: Sequência enunciativa SE4, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 41seg, 1min38seg, 2min53seg, 6min21seg e 7min33seg (última(o) cena/fotograma do filme).

Essas operações de reescrituração, como já visto, permitem a significação de outro(s) sentido(s), pela repetição de um sentido já posto, já conhecido. Elas se dão, no entanto, insistentemente ao longo da montagem que determina o encadeamento dos planos cênicos constitutivos do curta, pela operação de articulação que estabelece uma relação de contiguidade entre os enunciados-fotogramas e as sequências de enunciados constitutivas de tais planos.

Fig. 5: Sequência enunciativa SE5, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 2min07seg, 2min21seg, 2min36seg, 2min43seg, 2min49seg e 2min53seg.

Assim articulados, em contiguidade, esses enunciados sustentam a significação do equívoco para o personagem, no que se refere ao evento a ser por ele lembrado. Significam, assim, o próprio descentramento do sujeito do discurso ali representado, diante do fato de que, por um lado, não encontra em si mesmo o(s) sentido(s) que busca para atribuir sentido a si mesmo e/ou ao seu entorno (sua vivência); por outro lado, de que o sentido não se fixa, ao contrário, ele é sempre efeito de sentido produzido na relação com outros sentidos.

O lugar de disposição dessa relação é a cadeia significante, linguística e/ou imagético-visual, em que o jogo entre enunciados-fotogramas e/ou entre enunciados verbais orais se desdobra. Por exemplo: no encadeamento de enunciados-fotogramas, podemos pensar o deslizamento das relações de sentido entre os fotogramas que enquadram o espaço cenográfico em torno dos cômodos da casa do personagem: CAMA/QUARTO – CORREDOR/CASA – SALA – CORREDOR/JANELA – JANELA etc. No encadeamento de enunciados linguísticos, reescrevem-se por substituição, por exemplo, *camisa laranja*, *camisa para dormir*, *camisa azul* etc.

No plano da enunciação imagético-visual, à sequência parafrástica comum (CAMA/QUARTO – CORREDOR – SALA – CORREDOR/JANELA), outros elementos do cenário são articulados: banheiro, cozinha, por exemplo, com maior ou menor detalhamento; assim como a camisa vestida pelo personagem, que se divide e se distingue em outras camisas pela mudança de cor, embora preserve sempre a mesma estrutura (modelagem, cumprimento etc.). É nesses lugares, no sentido possível que aí se atualiza, que o evento narrado é situado e a partir de onde ele demanda significação. *O que afinal ocorreu? O que incomoda o sujeito? O que ele esquece? O que ele busca lembrar?*

A repetição desses elementos aparece reestruturando cenários que se constituem em desdobramentos (ampliações) do cenário nuclear da configuração imagético-visual própria à narrativa de "A janela aberta": a cama-quarto do personagem. Essa reestruturação é fundamentalmente produzida a partir do movimento de câmera-lente-perspectiva-angulação: trabalho a partir do qual parece haver pretensão de se conseguir recuperar o cenário primordial que circunstanciaria o evento vivido recalcado. Esses enunciados-

fotogramas assim organizados e ordenados agenciam memórias, ou seja, recortam certos efeitos de sentido em detrimento de outros.

Esse procedimento, a nosso ver, produz efeitos metafóricos que enredam o sujeito ali representado, ou seja, instalam processos de identificação entre o sujeito em relação a certos efeitos de sentido e não outros. Enredado por esses efeitos, o sujeito parece capaz de ir rememorando e reconhecendo(-se), de forma fragmentária e dispersa, (em) cenas, isto é, situações e/ou eventos que passam a fazer algum sentido na relação significante que determina seu próprio movimento enquanto sujeito. Ao produzir essas metáforas de um cotidiano possível, supostamente já vivido por ele, e por isso disperso, sentidos vão se constituindo em percursos pela atualização fragmentária de um memorável.

Para o sujeito falante representado em "A janela aberta", com base na sequência enunciativa 6 (SE6), transcrita mais adiante, podemos aventar que uma sequência de eventos produz uma espécie de surto no personagem, que passa a se ver temporariamente "perdido" na cadeia significante a partir da qual ele poderia reconhecer sentidos que pudessem estabilizar o espaço de enunciação que o agencia – estabilizar seu universo lógico semântico.

A leitura da SE6 revela que o fato de ter aparecido uma infiltração em uma das paredes da casa obriga o personagem a solicitar a presença de um encanador – o "homem da obra". Este evento passa a produzir efeito sobre os sentidos que significam o cotidiano do protagonista, obrigando-o a deslocar, de alguma forma, o modo "obsessivo" com que ele experiencia e significa seu dia a dia.

Sequência enunciativa 6 (SE6):
Ah, não. Isso foi quando eu vi a infiltração na parede.
Foi antes do homem da obra chegar.
— Oi. Eu sou o homem da obra.
Quando eu fui fechar a janela,
eu lembro que eu andei no tapete.
Na quinta, eu comecei com o pé direito.
Na sexta, andei na borda.
No sábado, um pé atrás do outro.
No domingo, nas figuras do meio.
Na segunda eu andei em ziguezague.

Na terça, alternando os pés.
Ontem, eu tava com pé machucado.
Hoje não tinha tapete.
Quando eu fui fechar a janela, prá me lembrar,
eu guardei as minhas coisas na estante.
Na sexta, eu botei os pregos.
No sábado, os lápis.
No domingo, as velas.
Na segunda, bife.
Ontem, band-aid.
Hoje ele tirou a estante.
[...]
Ontem, ele quis um sanduíche:
— Cê qué um sanduíche?
Hoje eu cortei o dedo
Filho da puta!
Essa semana... não teve tapete
Essa semana...
Não teve estante.
Essa semana, ele comeu um sanduíche.
Essa semana, ele quebrou a parede.
Essa semana, ele tirou a estante.
[...]
Essa semana ele quebrou o vidro do quadro.
[...]
Chutei a almofada.
Quebrei a parede.
Entortei a faca.
[...]
Eu fechei a janela!!!
Tenho certeza!!!
Foi logo depois que eu vi o morto no armário!!!
Caralho!!!
Tem um homem morto no armário!
Caralho!!!
Tem um homem morto dentro armário!
Ah, não! Isso daí foi ontem!
(destaques nossos)

Fig. 6: Fragmento da sequência enunciativa 7 (SE7), constituída de imagens congeladas, obtidas, em 3min36seg, 3min58seg e 4min03seg, respectivamente.

O sentido "obsessivo"/"obsessão" é produzido pelo efeito de pré-construído – *o sujeito ali representado é metódico, é obsessivo* – e pelo efeito de sustentação que funciona corroborando um saber segundo o qual *aquele que é excessivamente metódico é obsessivo*; *ser metódico pode indiciar um sintoma obsessivo*. Este efeito de sentido – a partir do qual, naquela situação específica, a obsessão é significada ideologicamente enquanto evidência – é produzido discursivamente tanto sobre a materialidade linguística de SE6, quanto sobre a materialidade imagético-visual correspondente à sequência fílmica disposta entre 3min33seg e 4min12seg, representada em SE7 (*cf.* figura 6). Ambas as sequências – SE6 e SE7 – são assim postas em funcionamento pelo acontecimento da enunciação que as enuncia.

Na figura 6 (SE7), enuncia-se, pelo processo de reescrituração, o gesto de *andar sobre o tapete*, que se repete de forma metódica (*obsessiva*) ao longo dos dias da semana, sendo que em cada dia tal

gesto se materializa de um modo diferente, conforme SE6: "na quinta, eu comecei com o pé direito. Na sexta, andei na borda. No sábado, um pé atrás do outro. No domingo, nas figuras do meio. Na segunda eu andei em ziguezague [...]". A reescrituração entre os enunciados-fotogramas em SE7 se dá por repetição do enunciado imagético-visual que enquadra o tapete sobre o piso da sala, e por substituição, quando observamos o movimento corporal que o personagem executa para caminhar sobre o tapete, um movimento diferente, como vimos, em cada dia da semana.

Dispostos em uma relação de contiguidade, constituindo base material que sustenta a montagem discursiva do curta, os enunciados-fotogramas e os enunciados linguísticos encontram-se relacionados e integram a textualidade do curta por meio de operações de reescrituração e articulação. Ao funcionarem como vimos descrevendo, constituem a significação do caráter "obsessivo" do personagem protagonista.

É esse caráter obsessivo, mais tarde na narrativa, que parece "justificar" o fato de haver um homem morto no armário. Ao acompanharmos a narrativa fílmica, é possível compreendermos que a presença do encanador se faz de tal forma perturbadora para aquele sujeito – uma vez que pôs em suspenso certos sentidos que normalmente significavam o seu cotidiano – que ele chega a assassinar o encanador: "foi logo depois que eu vi o morto no armário!!! / Caralho!!! / Tem um homem morto no armário!" (cf. SE6).

Com efeito, o acontecimento enunciativo que agencia a conformação da textualidade do curta estrutura, para o sujeito ali representado, uma relação metafórica entre *a janela aberta* – que significa, a nosso ver, certa desordem, isto é, furo na ordem de seu ritual cotidiano – e o que há dentro do armário – que significa o ruído de certo memorável que ali ressoa perturbando a estabilidade daquele suposto universo semanticamente estabilizado. Compreendemos, desse modo, que "a janela aberta" funciona como marca enunciativa que faz significar a fenda a partir da qual traços significativos de tal evento podem retornar, provocando certo ruído em relação às redes de sentido que normalmente significam e estabilizam semanticamente o cotidiano daquele personagem.

Seguindo esse raciocínio, o enunciado-fotograma *janela aberta* significa o ponto de vazão a certo trânsito de sentidos, de atualização de certo memorável, pela reescrituração do efeito decorrente da necessidade de enunciar – atribuir sentido – ao evento ocorrido e aparentemente esquecido, isto é, à contingência do real que ali se impõe ("tem um homem morto no armário!"). O enunciado-fotograma *janela aberta* se constitui, dessa maneira, como possibilidade de vazão aos sentidos recalcados, represados, lugar de trabalho de uma memória em torno de um projeto de significação (de si e do que já fora vivido, em última instância, do cotidiano), ou seja, estrutura certa condição material para o retorno de determinados sentidos que possam sustentar a produção de alguma diferença: diferença que é fundamental para o estabelecimento do movimento de constituição dos sujeitos.

Ou seja, o sujeito ali figurado enquanto personagem da narrativa fílmica é significado no intervalo em que o não-sentido atravessa o sentido; é posto face ao jogo contraditório de formas significantes que não lhe oferecem um lugar de ancoragem, mas um lugar possível de constituição de identificações: à medida que os enunciados-fotogramas e os enunciados orais vão se sobrepondo, esquadrinha-se o movimento de identificação do sujeito ali representado com a memória recalcada que retorna, com o evento inicialmente desconhecido pelo espectador, ao qual, de algum modo e por alguma razão, o personagem se mantém resistente.

É nesse processo de permanente atualização de uma presença-ausente (e vice-versa), em que uma memória recalcada retorna pela atualização do acontecimento da enunciação a cada formulação de um fotograma que passa a integrar a montagem do curta-metragem, que o sujeito vai se significando e significando o evento que aparentemente lhe parece escapar. É nesse jogo que ele vai se reconhecendo paulatinamente. É nesse jogo que seu corpo e o corpo do sentido se atravessam reclamando e fazendo sentido na história[21].

Ali no curta, todavia, o movimento de subjetivação – ali representado pelo agenciamento da figura enunciativa alocada relativamente à cena enunciativa que lhe permite determinada enunciação – é marcado por certa circularidade, isto é, pelo fato de aquele sujeito parece não sair do lugar (estando emperrado em certa região de sentidos). Noutras palavras, o cotidiano do personagem é

significado como uma repetição metódica dos eventos que lhe constituem o dia, a semana, o mês. Assim, aquele personagem, já destituído de um nome, de identidade, parece funcionar fora da história: para ele o outro possível – a diferença, o deslocamento – parece barrado (ou, quando irrompe, é *eliminado*, *estancado*, *assassinado*, *rechaçado*).

Por outro lado, é a partir do acontecimento da enunciação que a narrativa textualizada no curta-metragem "A janela aberta" ganha legibilidade, na medida em que a deriva vai se instalando no movimento entre reescrituração e articulação, em que o enunciado-fotograma inicial se projeta sobre a extensão do curta, desdobrando-se em enunciados-fotogramas outros que se reportam ao enunciado inicial, produzindo, dessa maneira, o deslizamento necessário à conformação do enredo que se pretende ali narrado e exibido em tela. Assim, a narrativa de "A janela aberta" vai sendo conhecida à medida que é enunciada, quadro a quadro, tornando-se legível, interpretável ao expor filiações a certas redes de memória, a certas evidências, em busca de sua unicidade.

É também nesse movimento do acontecimento enunciativo, que a memória do evento ocorrido, porém esquecido pelo personagem, vai se reestruturando, historicizando-se pelos procedimentos de articulação e reescrituração, à medida que os enunciados-fotogramas e os enunciados linguísticos são postos em relação e vão se substituindo ao longo da montagem encadeada na linearidade da película fílmica. Até o instante em que o personagem enuncia: "foi logo depois que eu vi o morto no armário!!! Caralho!!! Tem um homem morto no armário!". Neste instante, o espectador toma conhecimento de que sentidos são indiciados pela insistente formulação da "janela aberta". Para, em seguida, ver significada a circularidade que enreda aquele personagem: "Ah, não! Isso daí foi ontem!". Triunfo da evidência de certo sentido de imutabilidade que captura o sujeito ali representado, fazendo lhe parecer natural que a (sua) existência se reduza à mera repetição de um único/mesmo sentido.

Ao assistir o curta-metragem, é possível identificarmos esse jogo entre o mesmo e o diferente, ou seja, a instauração da diferença pela/na repetição do mesmo, pelo menos nos dois planos de composição do curta definidos respectivamente pelo verbal e pelo imagético-visual. Essa diferença se instala porque a repetição é não-

coincidente em si mesma, no movimento de retorno que a torna presente novamente. É nessa impossibilidade da repetição absoluta (pois isto falha) que se instala a diferença no processo de textualização do curta-metragem: aí se produz o deslocamento necessário para que o evento vivido pelo personagem seja rememorado, o que ocorre simultaneamente à sua significação e à própria exibição fílmica (do desdobramento de sua textualidade e, em decorrência, da história que narra).

É nessa medida que a produção dos sentidos possíveis para este evento vivido, que, de um modo ou de outro, é aludido pela narrativa do curta-metragem, possibilita a produção do movimento necessário ao sujeito pela/na cadeia significante – lugar de constituição do intervalo por onde o sentido faz diferença, isto é, significa (significando o sujeito). É nessa medida, portanto, que o curta-metragem enquanto texto interpretável textualiza também certa representação de um processo de subjetivação: a sua própria condição de sujeito à qual ele não pode escapar – um sujeito constituído de angústia (e um modo particular de lidar com isto).

3. Considerações finais

Nesse artigo, procuramos estabelecer articulações entre fundamentos teórico-metodológicos da AD e da Semântica do Acontecimento, a fim de justificar a mobilização das categorias de articulação e reescrituração enunciativas, tal como definidas por Guimarães (2005), para analisar o acontecimento da enunciação em objetos simbólicos cuja base simbólica material não é exclusivamente linguística. Para isso, foi necessário produzir certo deslocamento no modo de conceituar essas categorias, concebidas inicialmente para descrever o funcionamento de relações entre formas linguísticas.

Ao estabelecermos um diálogo entre Semântica do Acontecimento e AD, passamos a perscrutar, na prática analítica aqui empreendida, os processos de significação sendo produzidos a partir do acontecimento da enunciação que agencia o funcionamento histórico de relações entre formas simbólicas significantes. Nessa perspectiva, trabalhamos a hipótese de que a descrição-interpretação do funcionamento enunciativo das operações de articulação e reescrituração poderia produzir certa explicitação do funcionamento de processos de

produção de efeitos de sentido constituídos sobre o curta-metragem "A janela aberta".

Nessa direção, tomamos como unidade de análise recortes sobre esta materialidade fílmica, fazendo-os corresponder a sequências enunciativas específicas, julgando possível operarmos nossa análise sobre enunciados não exclusivamente linguísticos. Assim procedendo, tratamos o curta como objeto simbólico que se constituí como um lugar de equivocidade, onde o sentido é divido, isto é, pode ser outro. Essa divisão, como procuramos mostrar, é produzida pelo próprio agenciamento enunciativo das operações de articulação e reescrituração, cujo efeito é o de estabelecer não um lugar, mas um percurso de significação circunscrito ao acontecimento enunciativo que o sustenta.

A partir do curta-metragem "A janela aberta", analisamos o funcionamento tanto de enunciados linguístico quanto de enunciados-fotogramas, perscrutando os efeitos dos procedimentos de articulação e reescrituração sobre a significação da textualidade do curta. Dessa maneira, pudemos observar como os enunciados integrantes do curta reportam-se uns aos outros e como esse processo historiciza certo percurso de sentidos, conformando a significação do curta-metragem em uma dada direção. Pudemos observar que a relação entre enunciados que integram um mesmo texto é determinada pelo modo como cada um opera (inscreve-se) na memória do dizível, na história, e como essa operação atravessa e constitui a textualidade e sua interpretação.

A partir da análise, pudemos mostrar que o significante "janela aberta" ressoa na montagem fílmica estabelecendo um ponto de deriva em relação ao sentido de evidência que a coloca simplesmente como um objeto no mundo, uma referência. Ali, é por esse significante que o sujeito falante, representado sob a forma do protagonista do curta, se esforça em ingressar-se em outros encadeamentos (podendo não obter êxito). No caso de "A janela aberta", o protagonista, a nosso ver, sucumbe, não conseguindo se livrar da força do significante que o enreda num processo obsessivo: para ele o lugar do sentido parece vazio (sem história, sem movência, sem polissemia), restando-lhe tão-somente a carcaça da forma significante determinando-lhe os limites de uma vivência possível, vivência marcada por solidão, angústia e alienação *ao mesmo-um sentido*.

Notas

[1]Trata-se de uma versão reduzida do texto que apresentamos para formalizar nossa qualificação geral no Programa de Pós-graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, durante o processo de nosso doutoramento nesta instituição (entre 2009 e 2014).

[2] Procuramos, dessa maneira, estabelecer e operar articulações possíveis entre a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso. Recomendamos, a esse respeito, a leitura do artigo de Guilhaumou & Maldidier (2008), em que os autores abordam a história da Análise de Discurso a partir da categoria da enunciação.

[3] Ao estabelecer os fundamentos da Análise de Discurso, Pêcheux formula o conceito de discurso – lugar de produção de efeitos de sentido(s) – a partir de uma noção de língua: sistema linguístico concebido como conjunto de estruturas fonológicas, morfológicas e sintáticas dotado de uma autonomia relativa que o submete a leis internas (PÊCHEUX, 1997b, p.91). Operamos, aqui, com um deslocamento sobre tal conceituação de discurso, para que seja possível considerar as discursividades que se desenvolvem sobre outras bases simbólicas significantes, cuja necessidade histórica de/pelo sentido se manifesta de modo específico à medida que compõe determinado arranjo (objeto) simbólico.

[4] Para conhecer um percurso de constituição da Semântica, ver Guimarães (2004 e 2006).

[5] BARCINSKI, Philippe (Dir.). A janela aberta. [curta-metragem] 10 min., son., color., O2 Filmes, Brasil, 2002. Este filme pode ser acessado *on line*, nos seguintes endereços: http://portacurtas.org.br/filme/?name=janela_aberta, http://www.youtube.com/watch?v=jesEHgtBbYI e/ou http://vimeo.com/43940758.

[6] *Cf.* Carvalho (2010), Vita de Sá (2010) e Metz (1980). Aumont & Marie (2003, p.136-137) esclarecem ainda que "o fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo); por isso os movimentos rápidos se traduzem por imagens desfocadas. Na projeção, o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido [...] com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento".

[7] Projeto desenvolvido no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, entre 2009 e 2014, sob orientação inicial da Profa. Suzy Lagazzi e, posteriormente, sob supervisão do Prof. Lauro Baldini. Especificamente, em nosso Projeto de Tese, investigamos modos de simbolização do político, portanto, de relações entre processos de subjetivação e de significação na produção de efeitos de sentido em objetos simbólicos cinematográficos.

[8] Guimarães (2005, pp.11 e 12), assevera que o acontecimento é aquilo que faz diferença em sua própria ordem. E o acontecimento faz diferença ao temporalizar o enunciado que produz. A diferença é, portanto, marcada por meio da instalação da temporalidade pelo acontecimento da enunciação. Esta posição distingue Guimarães

de Benveniste, para quem a temporalidade do enunciado é produzida pelo locutor ao tomar a palavra e enunciar.

[9] Guimarães, aqui, refere-se a um "espaço regulado e de disputa pela palavra e pelas línguas" (*cf.* p.18).

[10] Guimarães (2005, p.18) ensina que os espaços de enunciação são "'habitados' por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer".

[11] Para os propósitos desta seção, não nos obrigamos a apresentar exemplos de como o Locutor pode se desdobrar na/pela cena enunciativa. Essas categorias são mobilizadas em análises não apenas em textos de Guimarães (2005, p.23 *et seq.*, por exemplo), como também por outros autores, em trabalhos como aqueles arrolados nas Referências bibliográficas.

[12] Guimarães (2005) define essa operação sobre formas linguísticas.

[13] Com base em anotações da aula ministrada no dia 07/05/2009.

[14] Guimarães (2005, p.27) opera com o termo **deriva** no sentido que lhe dá Pêcheux (1997a, p.53): "todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]. Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação."

[15] Guimarães (op. cit., p.27-28) também define essa operação sobre elementos linguísticos.

[16] Para exemplos de análises dessas operações constituindo o funcionamento de enunciados linguísticos integrantes de textos e, por conseguinte, efeitos de sentido sobre a significação desses enunciados em textos, ver Guimarães (2005, 2007, 2011, 2012a, 2012b e 2013). Ver também o modo como essas categorias analíticas são mobilizadas em análises semânticas de formas linguísticas em Machado (2013), Oliveira, D. (2013), Oliveira, R. (2014), Santos (2012) e Silva (2014).

[17] Lembramos também que a especificidade fílmica do material aqui analisado é caracterizada justamente por circular como uma sequência constituída por som e imagem em movimento, o que restringe os modos de sua reprodução na composição dos recortes enunciativos analisados neste texto.

[18] O curta tem direção e roteiro assinados pelo cineasta Philippe Barcinski.

[19] Há ainda, no mínimo, o plano do linguístico (oral) e o plano sonoro (música, efeitos sonoros etc.).

[20] Guimarães (2007, pp.87 e 88) prevê que as operações de reescrituração possam se dar de diferentes modos, como por exemplo, por repetição, substituição, elipse, expansão, condensação, definição e sinonímia.

[21] Consideramos oportuno lembrar o que nos explica Orlandi (2001, p.9) a esse respeito: "por ser um ser simbólico, o homem constituindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos". Afirma ainda a autora que "sujeito e sentido constituindo-se ao mesmo tempo têm sua corporalidade articulada no encontro da materialidade da língua com a materialidade da história". É, portanto, no permanente confronto entre o real da linguagem e o real da história, isto é, no equívoco inescapável que se configura como

espaço de produção de processos discursivos, que sujeito e sentido não cessam de se constituir materialmente: é aí que a corporalidade do sentido e a corporalidade do sujeito se implicam mutuamente, atravessados por efeitos desse confronto, por memórias; é aí que a corporalidade do sentido e a corporalidade do sujeito se reconhecem não-transparentes e (se) significam no equívoco dessa não-coincidência inequívoca.

Referências bibliográficas

ALTHUSSER, L. (1978). "Observação sobre uma categoria: "Processo sem sujeito nem fim(s)"". In: *Posições 1*. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Graal, pp. 66-71.

AUMONT, J.; MARIE, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema***.** Trad. Bras. Campinas: Papirus.

BARCINSKI, P. (Dir.). (2002). *A janela aberta***.** [curta-metragem] 10 min., son., color., O2 Filmes, Brasil.

CARVALHO, M. "Algumas histórias do fotograma: 1) a película vista da célula cinematográfica". *Audiovisualidades Revistas*, v. 1, n. 2, 2011. [Trabalho apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul (RS), em set. de 2010] Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1492-1.pdf. Acesso em jan. de 2014.

GUILHAUMOU, J. e MALDIDIER, D. (2008). "Da enunciação ao acontecimento discursivo em Análise de Discurso". In: GUIMARÃES, E. (Org.). *História e sentido na linguagem*. Campinas: RG, 2ª ed. aum., pp.61-70.

GUIMARÃES, E. (2013). "Ler um texto: uma perspectiva enunciativa". *Revista da ABRALIN* [Assoc. Bras. de Linguística], São Carlos (SP), v. XII, n. 2, pp. 189-205, jul./dez. de 2013.

_____. (2012a). *Análise de texto: procedimentos, análises, ensino.* São Paulo: Hucitec, 2ª ed.

_____. (2012b). "Aposto e Nome Próprio". In: *Entremeios* [Revista de Estudos do Discurso], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 5, pp.1-8.

_____. (2011). "Em torno de um nome próprio de cidade. Sobre a produção dos sentidos de uma origem". In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Unicamp, IEL, Campinas, v. 53, n. 2, pp. 137-147.

_____. (2008). "Enunciação e história". In: GUIMARÃES, E. (Org.). *História e sentido na linguagem.* Campinas: RG, 2ª ed. aum., pp.71-79.
_____. (2007). "Domínio semântico de determinação". In: GUIMARÃES, E. e MOLLICA, M. Cecília (Orgs.). *A palavra: forma e sentido*. Campinas: Pontes; RG, pp. 77-96.
_____. (2006). "Semântica e pragmática". In: GUIMARÃES, E. e ZOPPI-FONTANA, M. G. (Orgs.). *Introdução às ciências da linguagem. A palavra e a frase.* Campinas: Pontes, pp. 115-146.
_____. (2005 [2002]). *Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas, SP: Pontes, 2ª ed.
_____. (2004). *História da Semântica: sujeito, sentido e gramática no Brasil*. Campinas: Pontes.
METZ, C. (1980). *Linguagem e cinema***.** Trad. Bras. São Paulo: Perspectiva.
ORLANDI, E. (2007a). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 6ª ed.
_____. (2007b). *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 5ª ed.
_____. (2001). *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos.* Campinas: Pontes.
_____. (1995). "Efeitos do verbal sobre o não-verbal". In: *RUA*, Campinas, LABEURB/NUDECRI/UNICAMP, 1:35-47.
PÊCHEUX, M. (1999). "Papel da memória". In: ACHARD, Pierre *et al. Papel da memória***.** Trad. Bras. Campinas: Pontes, pp. 49-57.
_____. (1997a). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 2ª ed.
_____. (1997b). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Bras. Campinas: Ed. da Unicamp, 3ª ed.
RODRIGUES, E. A. (2014). *Sentido-sujeito-espaço: (des)limites da espacialidade em Cinema, aspirinas e urubus.* Tese. Doutorado em Linguística. Programa de Pós-graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, SP.
VITA DE SÁ, A. V. (2010). *Dos fotogramas ao cliché verre*. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre (RS).

Bibliografia consultada

BENVENISTE, E. (2005). *Problemas de Linguística Geral* [v. 1]. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 5ª ed.

_____. (2006). *Problemas de Linguística Geral* [vol. 2]. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 2ª ed.

HENRY, P. (1997). "A história não existe?" Trad. Bras. In: ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. 2ª ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2ª ed., pp.29-55.

MACHADO, C. de P. (2013). "Textualidade e articulação: sentidos produzidos pela conjunção "ou"". In: *Entremeios* [Revista de Estudos do Discurso], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 7, p.1-11, jul. de 2013.

OLIVEIRA, D. R. de. (2013). "Argumentação, linguagem e história: sentidos à Carta Testamento de Vargas". In: *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, CNPq, Unicamp, Editora RG, Campinas (SP), v. 31, pp.91-106, jan./fev. de 2013.

OLIVEIRA, R. R. R. de. (2014). "Os lugares de enunciação na designação e na argumentação de "marcha para oeste" e "progresso"". In: *Entremeios*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 8, p.1-13, jan. de 2014.

ORLANDI, E. P. (2000). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.

SANTOS, G. L. dos. (2013). "Enunciação, designação e metáfora: um estudo sobre o político na linguagem". In: *Entremeios*, PPGCL, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 6, p.1-8, jan. de 2013.

SILVA, A. V. da. (2014). "Sentidos da palavra "amor" em um soneto de Camões". In: *Entremeios*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 8, p.1-6, jan. de 2014.

RODRIGUES, E. A. (2008). *O jogo verbal vs. não-verbal: (re)formulação de estereotipias nas estampilustradas Primeiras estórias*. Dissertação. Mestrado em Linguística. Instituto de Letras e Linguística. PPGEL, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG).