

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA (PPGLIN)**

VICTOR PEREIRA SOUSA

**SUJEITO, CORPO, TELENOVELA:
MOVIMENTOS DISCURSIVOS DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL EM *O
ASTRO***

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2014

VICTOR PEREIRA SOUSA

**SUJEITO, CORPO, TELENVELA:
MOVIMENTOS DISCURSIVOS DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL EM *O
ASTRO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de Concentração: Linguística

Linha de pesquisa: Sentido e discurso.

Orientador: Prof. Dr. Nilton Milanez.

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2014

Sousa, Victor Pereira.	
S696s	<p>Sujeito, corpo, telenovela: movimentos discursivos da materialidade visual em <i>O astro</i>. / Victor Pereira Sousa, 2014. 88f.</p> <p>Orientador (a): Dr. Nilton Milanez. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGLin, Vitória da Conquista, 2014. Inclui referência F. 85 – 88.</p> <p>1. Teorias do discurso e do audiovisual. 2. Telenovela – O astro. 3. Materialidade audiovisual. 4. Corpo. I. Milanez, Nilton. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Linguística. T. III.</p> <p style="text-align: right;">CDD: 415</p>

Catalogação na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Subject, body, telenovela: discursive movements of audiovisual materiality in *O astro*.

Palavras-chave em inglês: Subject. Body. Telenovela. Audiovisual materiality. O astro.

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestre em Linguística

Banca examinadora: Prof. Dr. Nilton Milanez (Presidente-Orientador); Prof. Dr. Adilson Ventura (UEB); Profa. Dra. Ivânia Neves (UFPA);

Data da defesa: 29 de agosto de 2014

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística.

VICTOR PEREIRA SOUSA

**SUJEITO, CORPO, TELENOVELA:
MOVIMENTOS DISCURSIVOS DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL EM O
ASTRO**

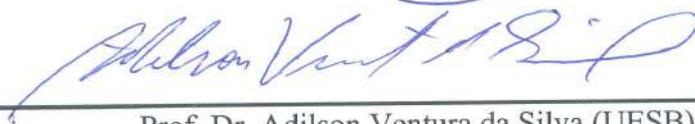
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Data da aprovação: 29 de agosto de 2014.

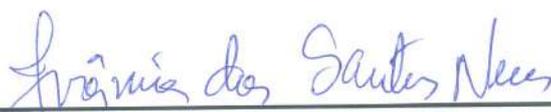
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)
(Orientador)



Prof. Dr. Adilson Ventura da Silva (UESB)



Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)

A Painho,
que infelizmente não teve oportunidade de ver o final dessa novela.

Aos meus sobrinhos *Anna Clara, Laura e Juliano.*
Na certeza de que, juntos, constituem o *Astro* que aquece e ilumina minha alma.

AGRADECIMENTOS

É chegado o fim da novela. De uma novela que nunca foi só minha, mas de várias pessoas que me ajudaram a fazer cada parte dela. A elas quero agradecer, demonstrando o meu reconhecimento e carinho.

Inicialmente, gostaria de agradecer a *Deus*, o Todo amor, por todas as oportunidades de (re)começo, pelos caminhos que se abrem e pela coragem concedida; a *Painho*, onde quer que ele esteja, que mesmo sem entender o que faço, sempre vibrou por cada conquista minha; e à *Mainha*, minha estrela maior, por abraçar todas as minhas escolhas e por erguer-me em todas as quedas.

Em seguida, dirijo meus agradecimentos aos meus três irmãos, não só pela importância que tiveram nesse empreendimento, mas por me mostrarem que eu nunca estarei sozinho nesse mundo. *Juliana* (Tchusleguy), pela energia com a qual sempre procurou me alegrar quando estava exausto. *Jucélia* (Tcheuba), por todo o cuidado que, desde sempre, teve comigo, *Júnior* (Dhum), por ser a melhor companhia que eu poderia ter naqueles momentos em que só uma balada ou um *show* de Beyoncé poderia me reanimar para seguir em frente.

Quero agradecer imensamente ao Prof. Dr. *Nilton Milanez*, meu orientador, por ter acreditado em mim e na minha pesquisa, mesmo nos momentos em que os astros não pareciam conspirar em nosso favor. Agradeço pela generosa atenção diante de meus esforços. Esteja certo de que essa experiência, saborosa e insuportável, só foi possível porque eu sabia que podia contar com você! B(interdito)a, mais uma vez, obrigado por tudo!

Agradeço ao Programa Pós-Graduação em Linguística, na pessoa da professora Profa. Dra. *Nirvana Ferraz Santos Sampaio*, por ter sido tão sensível às dificuldades que enfrentei no meio do caminho. Professora, obrigado pelo apoio, atenção e incentivo incondicionais e inestimáveis na minha trajetória!

Agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro imprescindível para a realização dessa pesquisa.

Sou grato aos professores do PPGLin, pela partilha do conhecimento durante as aulas. Aos professores *Jorge Viana*, *Maria da Conceição Fonseca-Silva* (a diva) e *Edvania Gomes da Silva*, meu respeito e admiração pelo rigor teórico. Ao professor *Jorge Miranda*, pelas contribuições filosóficas. À professora *Valéria Viana*, pela cortesia de sempre.

Muito obrigado aos professores *Ivânia Neves* e *Jorge Viana* por aceitarem participar do meu exame de qualificação. A leitura minuciosa e a competência teórica de ambos foram extremamente relevantes para os rumos que o meu trabalho tomou.

À professora *Ivânia Neves* por atender prontamente ao convite para a banca de defesa e estendo esse gesto ao professor *Adilson Ventura*. Agradeço pela disponibilidade de ambos, mesmo com um prazo reduzido para a leitura da dissertação. Estou convicto que suas contribuições serão inestimáveis para o meu amadurecimento enquanto pesquisador.

Às professoras *Marisa Martins Gama-Khalil* e *Regina Baracuhy*, pelas valiosas contribuições dadas a este trabalho nas discussões realizadas nos congressos e fora deles. À professora e amiga *Janaina Santos*, pelo carinho e compreensão em todos os nossos encontros aqui e acolá.

Meus agradecimentos também são para aqueles que, por conta do mestrado, entraram na minha vida e se tornaram amigos SUPER especiais: à *Cecye* (minha gostosa), pelo respeito e amparo, tão disposta em me ouvir e me ajudar todas as vezes que precisei; à *Jose*, pela delicadeza com que me recebeu no grupo de pesquisa quando eu ainda me sentia um estranho no ninho; à *Tali* (minha angorá), pelo apoio e encorajamento e também pelas visitas vespertinas na universidade apenas para me dar um abraço; à *Alê*, pela inabalável solicitude; à *Mille*, pela companhia maravilhosa e pelo apoio imprescindível na reta final dessa pesquisa; à *Lyz*, pelo brilho e elegância que contagia a todos e à *Mirtes*, pela eficiência de todas as horas e por fazer das minhas tardes no Labedisco bem mais coloridas.

Estendo, por fim, o meu agradecimento ao meu casal favorito. À *Ceres*, pela amizade e cumplicidade, pela angústia dividida e por se fazer presente em tantos momentos desafiadores pelos quais passei sempre com palavras que me confortavam ou simplesmente com um abraço que tudo resolvia. A *Ciro* (Cirote), por compartilhar comigo toda sua inteligência, pelas inúmeras horas que conversamos por telefone, enfim, por todos os momentos de aprendizado, de sabedoria, de respeito e de muita amizade. Muitíssimo obrigado!

Uma experiência é sempre uma ficção: é alguma coisa que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que poderá existir depois.

(Michel Foucault, *Ditos e Escritos VI*)

RESUMO

Quais os posicionamentos para o sujeito são constituídos por meio da atmosfera sobrenatural materializada no quadro audiovisual da telenovela em circulação no momento histórico que vivemos? Esse é o questionamento que movimenta a presente pesquisa. Ao atrelarmos a produção televisiva à produção discursiva, encontramos na primeira, a partir de materialidades emergidas em redes, a possibilidade de deslocamentos e modificações, que potencializam o aparecimento de novos campos de saber e o esboço de determinados posicionamentos para o sujeito. Assim, o nosso objetivo, aqui, é investigar como os sujeitos são concebidos a partir de sua construção por discursos e saberes materializados na segunda versão da telenovela *O astro*, exibida pela Rede Globo no ano de 2011. Procuramos, ainda, descrever e analisar a materialidade audiovisual da respectiva telenovela para identificarmos os discursos (re)produzidos; estabelecer uma compreensão do audiovisual à luz da teoria do discurso; operar um deslocamento e um desmembramento da linguagem híbrida do audiovisual pelas vias da função enunciativa; e recuperar na regularidade de determinadas partes – nos diversos tipos de planos, enquadramento, ângulo, encadeamento entre os planos, posições em que os corpos dos personagens aparecem na câmera e os sons que se repetem – os enunciados ali materializados, ou seja, produtos de sujeitos, que ocupam lugares institucionais específicos, se correlacionam e são determinados por regras sócio-históricas que possibilitam as suas enunciações. Sabendo que o sujeito é formado em sua dispersão, pois pode ser sempre outro a depender da rede de sujeitos com a qual se estabelece, discutimos a hipótese de que, em *O astro*, há a configuração de um campo do discurso no qual se movimentam formações para o sujeito, cujo fio discursivo está apoiado numa noção de monstruosidade que se dá a ver no corpo enquanto procedimento de controle do discurso.

PALAVRAS-CHAVE

Sujeito. Corpo. Telenovela. Materialidade Audiovisual. *O astro*.

ABSTRACT

What is the positions for the subject that are constituted by one supernatural atmosphere materialized on the soap opera in circulation in this historical moment that we live? That's the question that guide this research. When we put together the television production and the discourse production, we find on the first, from the materiality emerged on networks, the possibility of displacements and modifications that enhance the appearance of new fields of knowledge and outline certain positions for the subject. This way, our goal, here, is to investigate how subjects are designed from its construction by discourse and the knowledge materialized in the second version of the *telenovela O astro*, displayed by *Rede globo* in 2011. We search, yet, describe and analyze the audiovisual materiality of their soap opera to identify the discourses (re)produced; establish an understanding of the audiovisual through the theory of discourse; operate a dislocation and a disruption of the hybrid language of audiovisual by the way of the enunciative function; and recover the regularity of certain parts – the various types of plans , framing, angle , threading between the planes , positions in which the bodies of the characters appear on camera and sounds that are repeated – the utterances materialized there, in other words, the subject product, which occupy specific institutional places, correlate and are determined by the socio- historical standards that allow their utterances. Knowing that the subject is formed in their dispersion, since the other can be always depend on the subject to which the network is established, we discuss the hypothesis that , in *O astro* , there is the configuration of a field of discourse formations in which move the subject, whose discursive thread is built on a notion of monstrosity that is to be seen in the body while control of the discourse procedure.

KEYWORDS

Subject. Body. Telenovela. Audiovisual materiality. O astro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 SINOPSE DA PESQUISA.....	12
2 SINTONIZANDO A ENERGIA DOS ASTROS: DISCURSO, CORPO E AUDIOVISUAL.....	18
2.1 A AURORA INQUIETANTE DE UMA TEORIA.....	18
2.2 (TRANS)FORMAÇÕES EM TORNO DOS SENTIDOS NAS “TRÊS ÉPOCAS” DA ANÁLISE DO DISCURSO	20
2.2.1 Primeira época	20
2.2.2 Segunda época.....	22
2.2.3 Terceira época.....	24
2.3 OS FLUIDOS DO DISCURSO: SOBRE O ACONTECIMENTO, O ENUNCIADO E A FUNÇÃO ENUNCIATIVA	25
2.3.1 A dimensão do sujeito em Foucault: breves contornos.....	31
2.4 A CONJUNÇÃO DOS PROCEDIMENTOS NO FAZER ANÁLISE DE DISCURSOS.....	33
2.5 A ORDEM DO OLHAR NAS DISCURSIVIDADES CONTEMPORÂNEAS.....	35
2.6 QUANDO AS TEORIAS DO DISCURSO E DO AUDIOVISUAL SE MOVEM JUNTAS.....	37
2.7 ENTORNOS DE <i>O ASTRO</i>: DESCORTINANDO O NOSSO <i>CORPUS</i>.....	40
3 MODALIDADES DO SUJEITO EM <i>O ASTRO</i>: UNIDADE E DISPERSÃO.....	45
3.1 ASTROS EM (DES)CONTINUIDADES	47
3.2 MODOS DE ENUNCIAR EM <i>O ASTRO</i>.....	52
3.2.1 Quem fala?	53
3.2.2 Sobre o lugar institucional.....	56
3.3 ESTAMOS APRESENTANDO	63
4 ENTRE A MAGIA, A ILUSÃO/VERDADE E A ESCUTA: COMPOSIÇÕES PARA O SUJEITO.....	65
4.1 POSICIONAMENTOS DO SUJEITO	65
4.1.1 O sujeito da magia	66
4.1.2 O sujeito da ilusão, o sujeito da verdade	68
4.1.3 O sujeito da escuta.....	72
4.2 MONSTROS EM CENA.....	74
4.3 CRUZAMENTOS ENTRE MONSTRUOSIDADES E FORMAS DE CONTROLE DO DISCURSO.....	77
4.4 MONSTRUOSIDADE E A SEPARAÇÃO DO DIZER	80

4.5 MONSTRUOSIDADE E VONTADE DE VERDADE.....	81
4.6 ÚLTIMAS PALAVRAS.....	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

1.1 SINOPSE DA PESQUISA

Ainda estávamos na sombra quando fomos incitados na aventura em busca de algo que nos causava estranhamento. Um desconhecido, sem credencial até então, mas que de alguma forma, certamente, revelará um pouco do que somos hoje na sociedade e na história, pois como sujeitos, não somos compostos apenas por uma unidade, mas de inúmeras e diversificadas camadas de empreendimentos coletivos e personalizados, haja vista que “[...] a nossa corporeidade se faz de múltiplos lugares e saberes” (MILANEZ, 2009a, p. 281).

Encontramos algumas frestas onde as luzes que deixavam passar sinalizaram alguns caminhos percorridos por outrem e juntas constituíram o lugar de onde pudemos partir. Assim, a discussão que aqui propomos é produto dos desdobramentos do projeto temático *Discursos sobre o corpo e formas de subjetivação em materialidades verbais e não-verbais*, vinculado à linha de pesquisa *Sentido e Discurso* do Programa de Pós-Graduação em *Linguística* da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, que ao tomar o corpo como discurso, amplia os canteiros para o esquadrihamento de novos objetos no campo dos estudos do discurso; e do projeto de pesquisa *Materialidades do corpo e do horror* na sua problematização dos processos de subjetividades a partir das materialidades discursivas do corpo e do horror, investigadas em objetos cinematográficos, midiáticos e literários. Os traços delineados no interior de tais projetos lançaram o nosso olhar para o discurso, o corpo e o audiovisual.

O entrelaçamento desses três tópicos nos conduziu a um produto, que desde a instituição da televisão no Brasil em 1950, vem ocupando definitivamente um lugar privilegiado: a telenovela, que “[...] constitui a narrativa de uma história serializada que remonta o hábito de seguir as tramas e os personagens, entretendo enormes contingentes” (SADEK, 2008, p.11). Com o passar do tempo, a telenovela foi se estabelecendo no interior das grades de programação de redes de televisão brasileiras, sobretudo naquelas abertas, tornando-se um dos gêneros televisivos mais importantes. A sua notoriedade fez com que, mesmo ficcionalmente, se transformasse num retrato do momento político, referência para a moda, fonte de comportamento e, mais recentemente, objeto de análise. Em nossos dias, a telenovela está além de um mero produto de entretenimento, mas uma aliada na discussão de questões sociais.

Se por um lado, a telenovela constitui uma prática de fácil penetração em todas as classes sociais – fazendo-nos, enquanto telespectadores, emocionar, sorrir, chorar, divertir e também pensar e refletir –, por outro, trata-se de um produto genuinamente industrial, produzido dentro de uma lógica econômica, em ritmo veloz e com intensa divisão de trabalho. Enquanto bem disponibilizado no mercado das trocas simbólicas, a telenovela não só participa da margem de lucro das empresas que as produzem, mas também deve ser consumida pelos telespectadores. Esse consumo é assegurado pelas inúmeras estratégias de captação, credibilidade e legitimidade que a emissora televisiva se vale na produção de uma telenovela, permitindo que o público telespectador esteja cada vez mais entusiasmado pelo seu conteúdo.

Essas características da telenovela lançam o nosso trabalho no quadro das práticas discursivas. Foucault (2009a, p. 136) propõe como prática discursiva “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. Desse modo, podemos atrelar a produção televisiva à produção discursiva, pois encontramos naquela, a partir de materialidades emergidas em redes, a possibilidade de deslocamentos e modificações, que potencializam o aparecimento de novos campos de saber e o esboço de determinados posicionamentos para o sujeito.

Muitas são as temáticas desenvolvidas nas tramas que permeiam uma telenovela, principalmente nas produções mais recentes, que apresentam cenas ou situações circunscritas em diversos núcleos dramáticos que evoluem simultaneamente, estando encadeados num mesmo título. No entanto, uma temática específica – que outrora passava um tanto despercebida em planos gerais e agora é enquadrada em primeiro plano – chamou a nossa atenção, devido a sua emergência em títulos distintos exibidos simultaneamente pela *Rede Globo* em seus quatro horários de exibição de produções inéditas no ano de 2011 (*Malhação*, de Ingrid Zavarazzi; *A vida da gente*, de Lícia Manzo; *Aquele beijo*, de Miguel Falabella; e *Fina estampa*, de Aguinaldo Silva) e aparecendo em *close* no quinto horário (*O astro*, de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro, baseada na história de Janete Clair) inaugurado nesse mesmo ano pela respectiva emissora: falamos do sobrenatural.

Antes de avançarmos, duas questões precisam ficar claras. Consideramos a Rede Globo e não outras emissoras, em virtude dela apresentar algumas potencialidades, consoante Sadek (2008), que lhe permite ocupar um lugar singular em relação à produção/circulação da telenovela, a saber: a) detém melhor conhecimento de produção na América do Sul; b) dispõe do maior número de horários consolidados em sua grade de programação para veiculação

simultânea de títulos distintos e inéditos, fazendo da telenovela um produto de escala industrial; e c) exporta para o mundo inteiro inúmeras produções. E para delimitarmos o nosso *corpus*, aqui, investigaremos apenas a telenovela *O astro*, exibida pela Rede Globo entre 12 de julho e 28 de outubro de 2011, pela facilidade de acesso à obra completa, uma vez que foi comercializada em DVD por meio dos selos Globo Marcas e Som Livre.

Numa primeira perspectiva, ao pensarmos o sobrenatural no cerne de uma narrativa, somos transportados ao âmago dos posicionamentos teóricos de Tzvetan Todorov. O contraponto entre a verdade e a ilusão inerente à atmosfera do sobrenatural, fez com que o filósofo e linguista búlgaro em sua *Introdução à literatura fantástica* nos apresentasse a noção de fantástico, que se configura na ordem da incerteza, numa “[...] hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31). Assim, essa hesitação ocorre entre o real e o imaginário. Ele ainda acrescenta que tal noção exige outras condições para se tornar completa, a saber: 1) essa hesitação experimentada pelo leitor/espectador pode ser igualmente experimentada por um personagem, logo sendo representada, tornando-se um dos temas da narrativa; e 2) a narrativa requer do leitor/espectador a adoção de uma atitude de recusa de determinadas interpretações, como a alegórica ou a poética (TODOROV, 2008, p. 38-9). Tais condições, na ótica desse teórico e no domínio das suas investigações, constituem o fantástico como gênero. Entretanto, o sobrenatural, que consiste a temática inquietante para nós e tão presente nas telenovelas atuais, na teoria do fantástico proposta por Todorov, não passará apenas de um elemento, ou seja, uma dentre tantas outras possibilidades.

Edward Yardley em sua obra intitulada *The supernatural in romantic fiction* (1880) nos apresenta uma série de elementos que fazem parte da constituição do sobrenatural, uma vez que descreve várias narrativas da literatura universal, marcando esse lugar que elas têm em comum. Ao contrário de Todorov, Yardley não propõe uma teorização. Em suas descrições o sobrenatural é apenas “[...] o ponto comum do fio discursivo das narrativas que ele apresenta” (MILANEZ, 2013, p. 15), cuja instância da sobrenaturalidade, aos nossos olhos, resulta de algum tipo de transgressão, que estabelece uma desordem, um descontrole, uma total ruptura dos limites. Dessa feita, somos chamados ao encontro da noção de monstruosidade, da maneira como foi tratada por Foucault (2010) no curso que ministrou no *Collège de France* nos anos de 1974 e 1975 intitulado *Os anormais*, que constitui uma irregularidade, uma desordem no âmbito das leis socialmente estabilizadas, que ao aparecer questiona o direito e impede o seu funcionamento.

O sobrenatural que nos interessa está no âmbito do discurso. Ao mobilizarmos a noção de discurso, somos tocados pelo pensamento de Michel Foucault (2009a, p. 122) que a designa como “um conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”. Tomamos o discurso como uma constituição daquilo que é dado a ver num lugar específico e num momento determinado. Dessa forma, só podemos pensar a noção de discurso vinculada às condições sócio-históricas que o circunscribe, visto que estamos tratando de algo estabelecido mediante um posicionamento nosso em relação à vida em um lugar determinado pela história. O discurso também é constituído por um conjunto de procedimentos de controle capaz de determinar que nem tudo pode ser dito (ou visto), e aquilo que é tornado possível dizer (ver) está regulamentado em uma ordem do discurso (FOUCAULT, 2009b). Nesse sentido, não somos livres para fazermos o que desejamos. Pelo contrário, somos coagidos a ser o que somos, uma vez que nos constituímos sujeitos pelo outro, por meio da coerção do outro.

Esses apontamentos conduzem-nos para a apresentação da pergunta que movimenta essa pesquisa: quais os posicionamentos para o sujeito são constituídos por meio da atmosfera sobrenatural materializada no quadro audiovisual da telenovela em circulação no momento histórico que vivemos? Sabendo que o sujeito é formado em sua dispersão, conforme aprendemos com Foucault (2009a), pois pode ser sempre outro a depender da rede de sujeitos com a qual se estabelece, discutimos a hipótese de que, em *O astro*, há a configuração de um campo do discurso no qual se movimentam formações para o sujeito, cujo fio discursivo está apoiado numa noção de monstruosidade que se dá a ver no corpo enquanto procedimento de controle do discurso.

Para pensarmos a constituição do sujeito e, conseqüentemente, a produção de sentidos, mobilizamos o conceito de corpo enquanto lugar de produção de conhecimento, uma vez que, conforme podemos ver na leitura de conceitos foucaultianos feita por Revel (2005, p. 31), desde o século XIX o corpo está circunscrito numa concepção de poder que intenta formá-lo e corrigi-lo, deixando-lhe apto para o trabalho. Seguindo pelas vias já trilhadas por Milanez (2009b), tivemos contato com o corpo como discurso na instância em que nos concentramos na sua existência material do fio discursivo sob o qual o identificamos; sua existência histórica; bem como no lugar no qual esse corpo se insere e a data que o marca. Tal evidência levou-nos a outros questionamentos, a fim de problematizarmos o regime de existência do corpo e a produção de seus sentidos no audiovisual: que elementos corporais são destacados nas materialidades do audiovisual? Que sentidos são produzidos sobre nós? Que saberes o corpo (re)cria em nossa sociedade?

Assim, o objetivo dessa pesquisa é investigar como os sujeitos são concebidos a partir de sua construção por discursos e saberes materializados na telenovela *O astro*. Esse objetivo se desdobra em outros mais específicos: descrever e analisar a materialidade audiovisual da respectiva telenovela para que possamos identificar os discursos (re)produzidos; estabelecer uma compreensão do audiovisual à luz da teoria do discurso; operar um deslocamento e um desmembramento da linguagem híbrida do audiovisual pelas vias da função enunciativa; recuperar na regularidade de determinadas partes – nos diversos tipos de planos, enquadramento, ângulo, encadeamento entre os planos, posições em que os corpos dos personagens aparecem na câmera e os sons que se repetem – os enunciados ali materializados, ou seja, produtos de sujeitos, que ocupam lugares institucionais específicos, se correlacionam e são determinados por regras sócio-históricas que possibilitam as suas enunciações. Assim, buscamos na singularidade de cada enunciado, nas suas condições de existência, no estabelecimento dos seus limites, nas suas correlações e, também, naquilo que ele exclui, o que lhe torna essencial para a constituição de um discurso à luz de Foucault (2009a).

Uma vez que esses objetivos motivam o desenvolvimento da pesquisa, sua divisão segue na esteira de um levantamento teórico e seu desenvolvimento em nossas análises, em três capítulos. O primeiro, **Sintonizando a energia dos astros: discurso, corpo e audiovisual**, lançamos, primeiramente, um olhar retrospectivo sobre a emergência de uma teoria do discurso, bem como as séries de reformulações pelas quais passou. Esse retorno à própria história da teoria foi importante para visualizarmos os deslocamentos de uma análise que privilegiava outrora apenas materialidades linguísticas para a possibilidade de se explorar o funcionamento discursivo de outras materialidades. Em seguida, propomos o entrelaçamento das teorias do discurso e do audiovisual, pois acreditamos que será analisando os planos, suas variações e os sons que lhes acompanham, que nos inquietaremos em torno do que os corpos das personagens nas cenas da telenovela revelam e enunciam do lugar em que são mostrados. E, por fim, delineamos algumas características inerentes ao nosso *corpus* e também ao suporte que o abriga.

Nas cenas que compõem o segundo capítulo, **Modalidades do sujeito em *O astro*: unidade e dispersão**, procuramos discutir a constituição de certos sujeitos na telenovela e sua relação com a história. Problematizamos a condição dos sujeitos em diferentes épocas com diferentes maneiras de enunciar no mesmo tipo de suporte, quando trouxemos elementos da primeira versão de *O astro* (Rede Globo/1977) para pensarmos as (des)continuidades que se instalam entre as duas versões. Nesse ínterim, por meio do princípio da função enunciativa conseguimos circunscrever as modalidades enunciativas inscritas na materialidade

audiovisual da telenovela, identificando o sujeito que é autorizado a falar do lugar de astro, bem como compreendendo a emergência da ciência como lugar institucional do qual esse sujeito obtém o seu discurso.

Por último, em **Entre a magia, a ilusão/verdade e a escuta: composições para o sujeito**, primeiramente, procuramos identificar as formações para o sujeito que se movimentam no interior do campo discursivo configurado no quadro audiovisual que compõe a telenovela em estudo. Em seguida, discutimos a noção de monstruosidade, da maneira como foi compreendida por Foucault nas aulas que ministrou no *Collège de France* nos anos de 1974-1975, reunidas no livro intitulado *Os anormais*. E por fim, mostramos como essa noção se inscreve enquanto fio discursivo que perpassa as formações inicialmente identificadas e como ela é dada a ver no olhar, enquanto traço morfológico do corpo discursivo, constituída pela relação entre as estratégias audiovisuais que compõem as sequências da telenovela e os procedimentos externos de controle do discurso.

2 SINTONIZANDO A ENERGIA DOS ASTROS: DISCURSO, CORPO E AUDIOVISUAL

Nesse capítulo, apresentamos em planos gerais o referencial teórico metodológico que acessamos para desenvolvermos tal investigação e também informações acerca do nosso *corpus* de pesquisa. Lançamos, primeiramente, um olhar retrospectivo sobre a emergência de uma teoria do discurso, bem como as séries de reformulações pelas quais passou. Esse retorno à própria história da teoria foi importante para visualizarmos os deslocamentos de uma análise que privilegiava outrora apenas materialidades linguísticas para a possibilidade de se explorar o funcionamento discursivo de outras materialidades. Em seguida, propomos o entrelaçamento das teorias do discurso e do audiovisual, pois acreditamos que será analisando os planos, suas variações e os sons que lhes acompanham, que nos inquietaremos em torno do que os corpos das personagens nas cenas da telenovela revelam e enunciam do lugar em que são mostrados. E, por fim, delineamos algumas características inerentes ao nosso *corpus* e também ao suporte que o abriga.

2.1 A AURORA INQUIETANTE DE UMA TEORIA

A Linguística, da maneira como a conhecemos hoje, tem nos estudos de Ferdinand de Saussure o seu alicerce. Se antes os estudos da linguagem estavam inclinados para a descrição de normas e variantes utilizadas por classes sociais distintas, para o estudo da lógica e da expressão do pensamento filosófico, ou mesmo para o estudo dos textos antigos como forma de preservação dos mesmos (cf. CÂMARA JR., 1975), ou seja, a língua atravessada por interesses externos à ela, o que se observa em Saussure é a reivindicação de um estatuto de ciência para a Linguística. Para tanto, ao observar o conjunto de fenômenos que constituem a linguagem, ele procura conceber um objeto propriamente linguístico, reconhecendo na linguagem um caráter multiforme e heteróclito, não classificável em nenhuma categoria de fatos humanos, visto que não sabemos especificar o lugar em que está situada sua unidade, conforme Fonseca-Silva (2007) explica em nota.

Em seu *Curso de linguística geral* – obra organizada, postumamente, por Charles Bally e Albert Séchehaye, baseada em anotações das conferências de seus cursos ministrados entre 1907 e 1911, e publicado em 1916, Saussure (2006) afirma que a linguagem tem uma face social (língua) e uma face individual (fala) e que uma não pode ser engendrada sem a outra. Contudo, para dar conta da cientificidade, toma a língua como objeto da Linguística,

definindo-a como “[...] um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 2006, p. 17). Assim, a língua – enquanto um sistema convencional e adquirido, um produto social que possui autonomia e ordem própria – torna-se o foco de investigação da Linguística, uma vez que, consoante Saussure (2006), fatores históricos, culturais e políticos, apesar de influenciarem a língua, não afetam o seu sistema interno:

Nossa definição da língua supõe que eliminemos dela tudo o que lhe seja estranho ao organismo, ao seu sistema, numa palavra: tudo quanto se designa pelo termo “Linguística externa”. Essa Linguística se ocupa, todavia, de coisas importantes, e é sobretudo nelas que se pensa quando se aborda o estudo da linguagem (SAUSSURE, 2006, p. 29).

Ao aventar uma abordagem não histórica, descritiva e sistemática da língua, a proposta saussureana foi interpretada como um momento de corte, de instauração da Linguística como uma ciência do signo fundada em hipóteses e método rigorosos. A partir desse gesto inaugural de Saussure, a noção de estrutura passa a circular na França, tornando-se modelo de cientificidade no quadro das ciências humanas, ocupando uma posição de ciência piloto ao usar o método estruturalista.

No final dos anos 1960, momento de efervescência de novas leituras acerca do Estruturalismo, a dicotomia língua/fala estabelecida por Saussure é questionada de vários aspectos nas pesquisas linguísticas. Diferentes teorias são integradas à Linguística, abrindo vias para novas abordagens do objeto que Saussure havia deixado de lado – a fala – que acaba sendo retomada sob diversas formas, retomando a questão do sujeito no centro das discussões. Os trabalhos que surgem em meio às rupturas e deslocamentos teóricos desse período podem ser enquadrados naquilo que Pavel (*apud* GREGOLIN, 2004a, p. 25) chama de “estruturalismo especulativo”, isto é, trata-se de pesquisas que não objetivam a formalização pela recorrência aos conceitos e métodos da Linguística estrutural. Pelo contrário, reintroduzem às teses estruturalistas as problemáticas suscitadas por Freud e Marx, em relação ao sujeito e à História. É no interior dessa tendência que encontramos situados os projetos de alguns filósofos, tais como Michel Pêcheux e Michel Foucault – os dois pilares de sustentação teórico-metodológica de investigações em torno do discurso – cujo propósito era

[...] historicizar as estruturas, estabelecer uma relação tensa com os conceitos e métodos da linguística saussureana, problematizando o corte entre

língua/fala e, assim, fazendo retornar o sujeito e a história – que haviam ficado em suspenso na definição do objeto saussureano (*langue*) (GREGOLIN, 2004a, p. 25).

Com esses filósofos, cada um ao seu modo, vemos surgir, na França, um campo de saber que colocou teorias em movimento, deslocando conhecimentos estabilizados e lançando novos questionamentos que, no quadro das ciências humanas, ainda produzem efeitos em nossos dias (cf. GREGOLIN, 2001). Falamos da Análise do Discurso, cuja problematização está voltada para a questão da constituição do sujeito e para a produção dos sentidos.

Em se tratando de um campo de saber que passou por várias reformulações, acreditamos que, antes de avançarmos, é mister retornarmos aos acontecimentos e conjunturas sociais que antecederam sua emergência, bem como ao momento de sua irrupção no domínio das ciências humanas, no qual protagonizou enfrentamentos com outras disciplinas até chegar à sua última fase, da qual derivam inúmeras pesquisas que se baseia em Análise do Discurso.

2.2 (TRANS)FORMAÇÕES EM TORNO DOS SENTIDOS NAS “TRÊS ÉPOCAS” DA ANÁLISE DO DISCURSO

2.2.1 Primeira época

A problemática do discurso aparece no seio da Linguística francesa no fervor dos acontecimentos de maio de 68, quando houve uma grande circulação dos discursos e novas interrogações foram produzidas. Nesse período, as universidades francesas de Nanterre e Sorbonne estavam tomadas pelas manifestações dos estudantes, cujo principal ponto de pauta era a rigidez do sistema educacional. O movimento foi fortalecido com o apoio da classe trabalhadora, que se uniu aos estudantes para também protestar por melhores condições de trabalho e maiores salários, e também por intelectuais como Lacan, Barthes, Althusser, Lévi-Strauss entre outros.

Desse modo, as grandes tensões estavam nas ruas, mas igualmente em outros lugares, como é o caso da teoria que, por sua vez, era considerada como instrumento por meio do qual se podia intervir socialmente. Conforme Courtine (2006, p.9-10), “era o tempo da multiplicação das releituras, das grandes manobras discursivas; os conceitos se entrecrocavam: a luta de classe reinava na teoria. [...] A leitura dos textos aparecia, no interior do debate marxista, como um jogo teórico e político decisivo”. Nessa conjuntura de crise, pensar o discurso demandava uma nova exigência no quadro dos estudos da linguagem: a língua passa a ser considerada na sua

relação com a exterioridade. Dito de outro modo, para produzir sentidos para sujeitos em condições históricas de produção do dizer, havia o imperativo de reconhecer os elementos de fora inscritos na materialidade.

Sensível às ideias marxistas e à política, Michel Pêcheux inaugura uma “abordagem transdisciplinar” (GREGOLIN, 2001, p. 10) na teoria do discurso com a publicação do trabalho intitulado *Análise automática do discurso*, no ano de 1969, refletindo acerca da relação entre o objeto discurso, que também constitui um instrumento de intervenção política, e o seu dispositivo de análise. Nesse momento, considerado como “a primeira época da análise de discurso” (PÊCHEUX, 1993a, p. 311), Pêcheux está totalmente ligado às teses althusserianas sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado e assujeitamento, que propõem um sujeito atravessado pela ideologia e pelo inconsciente. Nesse percurso inicial, inquietações no que concerne à semântica já podem ser sentidas nessa primeira obra, uma vez que permitiu a transição da análise linguística para as relações do processo discursivo, no qual o linguístico e o histórico encontravam-se imbricados.

Para Pêcheux (1993b), ao instituir a língua como o único objeto que pode dar lugar a uma racionalização científica, Saussure teve que abrir mão das investigações sobre o sentido: “[...] a partir do momento em que a língua deve ser pensada como um *sistema*, deixa de ser compreendida como tendo a *função* de exprimir sentido” (PÊCHEUX, 1993b, p. 62, grifos do autor). A separação língua/fala, afirma, autoriza o retorno do conceito filosófico de sujeito como indivíduo livre, a emergência do sujeito falante como subjetividade em ato, como

[...] unidade ativa de intenções que se realizam pelos meios colocados a sua disposição; em outros termos, tudo se passa como se a linguística científica (tendo por objeto a língua) liberasse um resíduo, que é o conceito filosófico de sujeito livre, pensado como o avesso indispensável, o correlato necessário do sistema. A fala, enquanto uso da língua, aparece como um caminho da liberdade humana [...] (PÊCHEUX, 1993b, p. 71).

Esse filósofo propõe uma teoria do discurso que opera exatamente na questão que a Linguística saussureana não ocupou. Por isso, é no nível intermediário entre a singularidade individual e a universalidade, ou seja, entre a língua e a fala, que reside o que Pêcheux (1993b) denomina discurso, entendido como efeito de sentido produzido entre sujeitos, enquanto lugares sociais, lugares determinados na estrutura social, e não como indivíduos.

Essa perspectiva marca a emergência da Análise do Discurso como teoria que objetiva analisar a produção de efeitos de sentidos, tendo por base a relação constitutiva da língua com a historicidade. Desse modo, abrem-se vias para a inserção de questões complexas que

relacionam o sentido, o sujeito e as condições sócio-históricas de produção. Na base do projeto teórico pecheutiano, que tomava a materialidade linguística escrita como objeto preferencial de análise, pretendia-se um trajeto de leitura no qual as regularidades do discurso, mediante a relação da língua com a história, pudessem ser apreendidas.

Conforme comentário de Gregolin (2011, p. 86), o dispositivo teórico-analítico do método automático fundamentou-se em conceitos desenvolvidos pelos estudos de Zellig Harris centralizados no funcionamento do enunciado linguístico. A maquinaria discursivo-estrutural, nessa fase da teoria, é a geradora dos discursos. Para Pêcheux (1993a, p. 311), “[...] um processo de produção discursiva é concebido como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos”. O método aplicado atua sobre um *corpus* fechado de sequências discursivas num espaço discursivo supostamente dominado por condições de produção estáveis e homogêneas. Assim, os sentidos são produzidos por meio de uma maquinaria encontrada na vida social, que os constituem sob a forma de paráfrase e garante a repetição dos mesmos, fazendo dos sujeitos assujeitados a essas máquinas. O diálogo que Pêcheux trava com as teses althusserianas faz com que esse sujeito tenha a ilusão de ser a fonte de seus dizeres, quando na verdade não passava de um reproduzidor do já-dito, pois “a existência do *outro* está subordinada ao primado do mesmo” (PÊCHEUX, 1993a, p. 313).

2.2.2 Segunda época

No que se denominou segunda época da Análise do Discurso, do ponto de vista dos procedimentos, pouquíssimas inovações foram sentidas. É o início do movimento em direção à heterogeneidade, ao Outro, à problematização metodológica. O deslocamento ocorre em torno da construção dos *corpora* discursivos, que ultrapassam o nível da justaposição contrastada.

É nesse momento que podemos assistir o deslocamento da noção de formação discursiva, de Michel Foucault, para fazer funcionar no quadro materialista ao lado do conceito de formação ideológica. No artigo intitulado *A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso* – publicado na Revista *Langages*, número 24, em 1971 e no Brasil no livro *Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*, sob a organização de Roberto Leiser Baronas – Harroche, Pêcheux e Henry (2007) falam de formação ideológica para caracterizar um elemento suscetível de intervir na conjuntura ideológica própria de uma formação social num dado momento. Cada

formação ideológica, afirmam, é constituída por um conjunto de atitudes e de representações que se relacionam a posições de classes em conflito umas em relação às outras. Pensadas dessa maneira, as formações ideológicas

[...] comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas, que determinam *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc) a partir de uma posição dada numa conjuntura dada: o ponto essencial aqui é que *não se trata apenas da natureza das palavras empregadas, mas também (e sobretudo) de construções nas quais essas palavras se combinam*, na medida em que elas determinam a significação que tomam essas palavras: [...] as palavras mudam de sentido segundo as posições ocupadas por aqueles que as empregam. Podemos agora deixar claro: as palavras “mudam de sentido” ao passar de uma *formação discursiva* a outra (HARROCHE, PÊCHEUX e HENRY, 2007, p. 26, grifos dos autores).

Entendidas dessa maneira, a formação ideológica e a formação discursiva, conforme Fonseca-Silva (2007, p. 89), “colocam em discussão a validade da maquinaria discursivo-estrutural fechada, da primeira fase da Análise do Discurso, indicando que as relações entre as máquinas discursivas estruturais são relações de forças desiguais, apontando, pois, para uma reavaliação da questão do sujeito e do sentido”.

Em *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas*, texto escrito em 1975, Pêcheux (1993), em parceria com Catherine Fuchs, deixa claro a necessidade de uma reformulação do campo teórico frente às dúvidas surgidas a partir dos trabalhos concebidos com base na análise automática do discurso. Para os autores, eliminar certas ambiguidades, reparar alguns erros e constatar certas dificuldades não-resolvidas consistiam algumas dificuldades que deveriam ser sanadas mediante a indicação de bases para uma nova formulação da questão sobre a relação entre a linguística e a teoria do discurso. Frente a isso, nesse texto, temos uma apresentação do quadro epistemológico geral da Análise do Discurso, articulando três regiões do conhecimento científico atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica:

1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendidas aí a teoria das ideologias;
2. a Linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos (PÊCHEUX e FUCHS, 1993, p. 163-164).

Em sua incursão pelas obras desse filósofo, Gregolin (2004a, p. 62, grifos da autora) esclarece que “[...] é nesse artigo, também, que Pêcheux refina a análise das relações entre língua, discurso, ideologia e sujeito, formulando sua teoria dos ‘dois esquecimentos’: sob a ação da interpelação ideológica, o sujeito pensa que é a *fonte do dizer* pois este se apresenta como uma *evidência*”. Dito de outro modo, a definição dos dois esquecimentos aponta para um sujeito que pensa ser homogêneo, autônomo e origem do sentido, bem como para uma ilusão da transparência do sentido, fazendo com que o sujeito esqueça de que o sentido produzido por ele provem da formação discursiva à qual está filiado.

2.2.3 Terceira época

A terceira época da Análise do Discurso, momento de dúvidas e incertezas, segundo Fonseca-Silva (2007) é “marcado pela acentuação do primado do outro sobre o mesmo e pela desconstrução das maquinarias discursivas”. O ponto nodal de desconstrução e reconfiguração dessa fase vai ser marcado no Colóquio *Matérialités Discursives*, realizado na Universidade Paris X, em abril de 1980, no qual as discussões giraram em torno da problemática que se refere à contradição e à heterogeneidade, pensando o exterior do discurso como um alguém sem fronteira, assinalado como presença-ausência do outro no mesmo (FONSECA-SILVA, 2007). Consequentemente, tem-se agora um sujeito dividido, clivado e heterogêneo.

Outro aspecto importante dessa última época é a separação que se instala entre a ciência e a política. Pêcheux afasta-se de posições fortemente sustentadas por ele nas fases anteriores do seu empreendimento teórico em razão da sua vinculação com o Partido Comunista Francês. Em face disso, a sua visão se amplia para perceber que a teoria vai além das causas políticas, passando a observar o cotidiano:

É o momento do encontro com a “Nova História”, de aproximação com as teses foucaultianas, em que Pêcheux critica duramente a política e as posições derivadas da luta na teoria e, assim, abre várias problemáticas sobre o discurso, a interpretação, a estrutura e o acontecimento (GREGOLIN, 2004a,p. 64).

Essas movências abrem vias para novos rumos da Análise do Discurso. O pensamento de Michel Foucault é introduzido na Análise do Discurso, segundo Gregolin (2004a), por intermédio de Jean-Jacques Courtine com sua tese sobre o discurso comunista endereçado aos cristãos, realizada sob o enfoque do conceito de formação discursiva para a análise do interdiscurso e das heterogeneidades. A leitura d’*A arqueologia do saber* levou Courtine a

propor para o seu grupo (o grupo de Pêcheux) que as formações discursivas deveriam ser vistas como fronteiras que se deslocam, ou seja, destacou a questão de que uma formação discursiva é sempre atravessada por outras e que a alteridade sempre afeta o mesmo. Eis o motivo de se pensar o fechamento da noção de formação discursiva, como podemos ver em Pêcheux (1993a). A contribuição de Foucault pode ser constatada também com a passagem da *Análise do Discurso às formulações do cotidiano*, tomadas no “ordinário do sentido” (PÊCHEUX, 1993a).

2.3 OS FLUIDOS DO DISCURSO: SOBRE O ACONTECIMENTO, O ENUNCIADO E A FUNÇÃO ENUNCIATIVA

Neste momento, apresentaremos alguns conceitos que constituirão o caminho pelo qual iremos percorrer até a instância da análise, para observarmos e descrevermos os saberes produzidos pelo corpo no qual se inscreve o sobrenatural na telenovela *O astro*. Para tanto, buscaremos subsídios na modalidade de análise do discurso proposta por Michel Foucault no seu trabalho arqueológico.

Ao apontar as vias metodológicas pelas quais percorreu em seus primeiros trabalhos, Foucault (2009a), em sua *Arqueologia do Saber*, repetidas vezes tomou o termo enunciado, quer seja para tratar de indivíduos ou acontecimentos singulares no cerne de uma “população de enunciados”, ou mesmo como uma parte distinta do todo que se opõe aos conjuntos que seriam os “discursos”. Ainda na primeira parte do livro, Foucault (2009a, p. 31) afirma que “[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente”. Mas antes de seguirmos com a discussão sobre o enunciado, necessitamos explicar o que esse autor entende por acontecimento, conceito esse que é muito operante o nos possibilita a compreensão daquele.

Fonseca-Silva (2007, p. 40) aponta que Foucault “[...] entende o acontecimento como a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento de sua produção [implicando] a noção de atualidade que não é idêntica à noção de presente, mas é construída segundo certo tipo de temporalização deste”. O lugar do acontecimento e as condições de sua aparição é o que interessa a Foucault em sua descrição arqueológica, uma vez que a questão que se coloca é: “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2009a, p.30).

Na discussão acerca do enunciado, Foucault trilha em meio à negativas para poder estabelecer as características daquilo que compreende como enunciado. Assim, desagarra de

unidades tradicionais como o autor, o livro e a obra, que servem para a descrição do que foi dito no curso da história das ideias ou da literatura, em favor de um domínio de análise que investiga o sistema de emergência dos objetos, o aparecimento e a distribuição dos modos enunciativos, o posicionamento e a dispersão dos conceitos, bem como o desenvolvimento das escolhas estratégicas. Num primeiro momento, o enunciado se apresenta como elemento incapaz de decomposição, instância última que tem a possibilidade apenas de se relacionar com outros elementos análogos, funcionando como a “unidade elementar do discurso”. Assim posto, consoante Foucault (2009a), um problema se coloca em torno dessa noção:

[...] se o enunciado é a unidade elementar do discurso, em que consiste? Quais são os traços distintivos? Que limites devemos nele reconhecer? Essa unidade é ou não idêntica à que os lógicos designaram pelo termo proposição, à que os gramáticos caracterizam como frase, ou, ainda, à que os “analistas” tentam demarcar sob o título *speech act*? Que lugar ocupa entre todas as unidades já descobertas pela investigação da linguagem, mas cuja teoria, muito frequentemente, está longe de ser acabada, tão difíceis os problemas que colocam, tão penoso, em muitos casos, delimitá-las de forma rigorosa? (FOUCAULT, 2009a, p. 90-1).

Frente a isso, seguindo em direção ao conceito de enunciado postulado por Foucault (2009a), que será operante em nosso trabalho, precisamos compreender os pontos de divergência dessa unidade com a proposição, a frase – uma vez que o enunciado articula-se sobre esses, mas não deriva dos mesmos – e, também, do ato de fala, para só então propormos o seu deslocamento numa análise em torno das materialidades do audiovisual.

Uma estrutura proposicional em si, não necessariamente condiciona a existência de um enunciado, visto que este se encontra no plano discursivo na concepção foucaultiana, não podendo ser submetido às provas de verdadeiro/falso. Não basta apenas haver proposição para que se possa falar de enunciado. É possível estarmos diante de enunciados distintos, referentes a grupamentos discursivos inteiramente diferentes, onde não encontramos mais que uma proposição construída obedecendo ao mesmo conjunto de leis de construção e submetida às mesmas possibilidades de utilização. Em contrapartida, podemos encontrar em formulações distintas do ponto de vista lógico o funcionamento de um mesmo enunciado. A esse respeito, Foucault (2009a, p. 92) comenta: “Os critérios que permitem definir a identidade de uma proposição, distinguir várias delas sob a unidade de uma formulação, caracterizar sua autonomia ou sua propriedade de ser completa, não servem para descrever a unidade singular de um enunciado”.

A frase, da maneira como é caracterizada pelos gramáticos, por sua vez, também, constitui uma unidade distinta do enunciado, haja vista que “[...] é relativamente fácil citar enunciados que não correspondem à estrutura linguística das frases” (FOUCAULT, 2009a, p. 92). Um livro contábil, estimativas de um balanço comercial, gráficos são alguns exemplares de enunciados, porém não são frases, visto que possuem regras de construção e leis de uso distintas daquelas das frases. Logo, a definição de um enunciado apenas pelos caracteres gramaticais da frase não pode ser sustentada.

Foucault (2009a) argumenta ainda, que um enunciado não pode ser totalmente equivalente ao ato de linguagem, por mais que, à primeira vista, sejam próximos. Para tanto, ele salienta a necessidade da articulação de enunciados na constituição de um ato ilocutório. Em um juramento, uma prece, um contrato, uma promessa, ou mesmo numa demonstração, várias fórmulas distintas são requeridas, o que permite encontrarmos um número de enunciados superior ao de atos de fala. Portanto, o interesse de Foucault (2009a) não estava em procurar o ato material configurado pela fala e/ou pela escrita, ou a intenção do indivíduo que realiza o ato, nem mesmo o resultado daí obtido, mas descrever a operação efetuada em sua emergência e o que foi produzido pelo fato de ter sido enunciado.

Em outros termos, o enunciado, no interior das análises lógica, gramatical e de atos de linguagem, restringe-se somente a um “suporte ou substância acidental” (FOUCAULT, 2009a). Acaba por ser a diferença, o resíduo, o que sobra, desempenhando o papel de um material não pertinente. Nessa perspectiva, o enunciado não se constitui como uma unidade da mesma forma que um objeto material pode ser, tendo seus próprios limites e sua própria independência. Em sua existência singular – nem inteiramente linguística, nem exclusivamente material – “[...] trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, [...] que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2009a, p. 98).

O enunciado, ao ser compreendido como função, não pode ser procurado no seio dos grupamentos unitários de signos, pois é justamente ele que garante a existência de tais conjuntos e possibilita que suas regras de construção e formas canônicas de sucessão ou mesmo de permutação sejam atualizadas. Assim, o que precisa ser questionado, consoante Foucault (2009a, p. 99), “é esse modo singular de existência, característico de toda série de signos, desde que seja enunciada [...]”.

Destarte, Foucault (2009a) propõe quatro componentes que configuram aquilo que está tomando por “função enunciativa”, uma vez que o seu método arqueológico não propõe

estabelecer referências entre os discursos e outras coisas, nem tampouco as condições gramaticais, lógicas ou linguísticas da formação dos enunciados. Não sendo interpretação e nem formalização, o método de análise dos discursos concebido por Foucault é, para sermos mais precisos, “[...] uma análise das condições históricas de possibilidade (do *a priori* histórico) que fizeram que em um determinado momento somente determinados enunciados tenham sido efetivamente possíveis e não outros” (CASTRO, 2009, p. 177).

O primeiro componente que caracteriza o nível enunciativo de uma formulação – levando em consideração o caráter de desconformidade a seu nível gramatical e a seu nível lógico – circunscreve-se na existência de um referencial, cuja constituição está pautada em leis de possibilidade ou regras de existência tanto para objetos que se encontram nomeados, designados ou descritos quanto para as relações que se encontram confirmadas ou mesmo negadas. Conforme Foucault,

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade (FOUCAULT, 2009a, p. 103).

Nesse sentido, o referencial, “[...] constituído pelas regras que definem as condições históricas de surgimento dos objetos” (CASTRO, 2009, p. 177), permite-nos reconhecer os diferentes enunciados.

Outro elemento fundamental da função enunciativa é o sujeito. No entanto, conforme aprendemos com Foucault (2009a), o sujeito do enunciado não pode ser reduzido aos elementos gramaticais, uma vez que “[...] a relação do enunciado com o sujeito que enuncia não é a mesma se um mesmo conjunto de signos estiver em uma conversa ou em um romance [...]” (GREGOLIN, 2004b, p. 27). Para que esse conjunto exista é necessário assinalar-lhe antes de tudo um “autor” ou instância produtora. Todavia, esse “autor”, que é causa, origem ou ponto de partida da articulação da frase, quer seja oral ou escrita, que tem intenção significativa e que vive no tempo sem esquecimento e sem rupturas, não é idêntico ao sujeito proposto por Foucault (2009a, p. 104), já que “[...] a relação de produção que mantém com a formulação não pode ser superposta à relação que une o sujeito enunciante e o que ele enuncia”. Deste modo, o sujeito do enunciado constitui

[...] um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la (FOUCAULT, 2009a, p. 109).

Assim, quando descrevemos uma formulação enquanto enunciado, não investigamos as relações existentes entre o autor e o que ele quis dizer, ou mesmo disse sem querer. Nesse tipo de descrição, ao se fazer funcionar o conceito de função enunciativa, devemos nos atentar para a posição que todo indivíduo pode e deve ocupar para ser seu sujeito.

O terceiro componente a ser observado no exercício da função enunciativa é o domínio associado. Assim, a existência de um enunciado está condicionada também a relação que devemos travar entre uma formulação e todo um campo adjacente, uma vez que, como expõe Foucault (2009, p. 110), “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”. Dessa feita, enquanto uma frase ou uma proposição podem existir isoladamente e continuarem sendo reconhecidas como tal, o enunciado supõe outros enunciados dispersos num mesmo campo associado. Essa relação do enunciado com a série de formulações com as quais coexiste é o que “[...] atesta a sua historicidade” (GREGOLIN, 2004b, p. 28).

Observamos em Foucault (2009a, p. 111) quatro elementos que constituem o domínio associado, a saber: 1) série das outras formulações, nas quais o enunciado se inscreve como elemento; 2) conjunto das formulações a que o enunciado faz referência para reatualizá-las (repetindo, modificando, adaptando, opondo-se, falando de cada uma); 3) conjunto das formulações possíveis pelo enunciado, que podem derivar dele como consequência, sequência natural, ou réplica; e 4) conjunto das formulações cujo *status* é compartilhado pelo enunciado em funcionamento em relação àquelas que serão apagadas ou mesmo sobrepostas. Nesse âmbito, o que garante a uma frase ou mesmo a uma série de signos o estatuto de enunciado é a disposição da mesma no interior de “[...] um campo enunciativo em que apareça como elemento singular” (FOUCAULT, 2009a, p. 111).

Portanto, quando propõe um campo associado a um enunciado, Foucault (2009a, p. 112) verifica que não existe enunciado livre, neutro e independente, mas sempre integrante de uma série, exercendo uma função ao lado de outros. Logo,

Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis. Se se pode falar de um enunciado, é

na medida em que uma frase (uma proposição) figura em um ponto definido, uma posição determinada, em um jogo enunciativo que a extrapola (FOUCAULT, 2009a, p. 112).

Por fim, o último componente que caracteriza o enunciado enquanto função é o seu suporte material, que lhe é constitutivo e é da ordem da instituição. Foucault (2009a, p. 113) assegura que “o enunciado é sempre apresentado através de uma espessura material [que] não lhe é dada em suplemento, uma vez bem estabelecidas todas as suas determinações: em parte, ela o constitui”. Nessa concepção, segundo Foucault (2009a, p. 114), o desempenho da materialidade no enunciado vai em direção oposta ao de um princípio de variação, de alternância dos critérios de reconhecimento, ou de demarcação de subconjuntos linguísticos, e assume uma posição constituinte do próprio enunciado, visto que ele “[...] precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data.” Assim, havendo mudanças desses requisitos, conseqüentemente haverá modificação na própria identidade do enunciado, que é dada a ver pela multiplicidade das enunciações, isto é, cada vez que um conjunto de signos é emitido. De acordo com Foucault (2009a, p. 114), “a enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir”.

Tal configuração nos coloca diante de uma definição para a materialidade do enunciado, que se sustenta “[...] por um *status* de coisa ou de objeto, jamais definitivo, mas modificável, relativo e sempre suscetível de ser novamente posto em questão” (FOUCAULT, 2009a, p. 115). Não sendo constituído pelo espaço ocupado e nem mesmo pela data da formulação, o enunciado tem a sua identidade variada a partir de um regime complexo de instituições materiais. Conforme assevera Foucault,

O regime de materialidade a que obedecem necessariamente os enunciados é, pois, mais da ordem da instituição do que da localização espaço-temporal; define antes *possibilidades de reinscrição e de transcrição* (mas também limiares e limites) do que individualidades limitadas e percíveis (FOUCAULT, 2009a, p. 116, grifos do autor).

Essa questão institucional que toca o enunciado conduz o nosso olhar para dois outros aspectos apresentados por Foucault (2009a, p. 117-8), que cabem ao suporte material: 1) o campo de estabilização, que permite a repetição do enunciado em sua identidade – mesmo diante de tantas formas de enunciação – e, também, o reconhecimento de um novo enunciado; e 2) o campo de utilização, que propicia a constância do enunciado, a manutenção da sua identidade no interior dos acontecimentos das enunciações e seus desdobramentos por meio da identidade das formas. Destarte, podemos dizer que

[...] o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga (FOUCAULT, 2009a, p. 118-9).

Isto posto, na proposta arqueológica empreendida por Foucault, “[...] os enunciados agenciam a memória, constroem a história, projetando-se do passado ao futuro”, como nos diz Gregolin (2004b, p. 31). Essa afirmação se confirma em virtude da resistência por parte de Foucault a uma definição de enunciado como unidade de tipo linguístico. Ao deixar de lado a ideia de um único sentido, um só sujeito, limites bem estabelecidos e uma identidade determinada, Foucault (2009, p. 120) se ocupa de uma função enunciativa que coloca em jogo unidades diversas que se relacionam com um campo de objetos, abrindo-lhes um conjunto de posições subjetivas possíveis e que coexistem num campo associado em que são consideradas utilizadas e repetidas.

2.3.1 A dimensão do sujeito em Foucault: breves contornos

Para se pensar o discurso, o nosso olhar é remetido à questão do sujeito. E nos vestígios deixados por Foucault vamos nos deparar com um posicionamento teórico que busca “[...] chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica” (REVEL, 2005, p. 84). Para o filósofo, o sujeito é historicamente determinado, “[...] o que faz com que não seja o mesmo de um enunciado a outro e a função enunciativa pode ser exercida por diferentes sujeitos” (GREGOLIN, 2004a, p. 92).

Em seu texto intitulado *O sujeito e o poder*, Foucault (1995) evidencia que o sujeito que sempre foi o cerne das suas investigações. Por meio do “modo de investigação”, das “práticas divisoras” e do “modo pelo qual um ser humano torna-se sujeito” – os três modos de produção histórica das subjetividades investigados por ele – Foucault (1995) procura evidenciar a transformação dos seres humanos em sujeitos, subsidiado pelas suas investidas teóricas acerca das relações de poder. Na sua visão, a percepção das relações de poder implica na investigação da resistência, que emerge da possibilidade de alteridade do sentido, da possibilidade do sujeito deslocar-se e fragmentar-se em várias posições, de agenciar a memória (GREGOLIN, 2007). Frente a isso, Foucault (1995) nos diz que

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a (FOUCAULT, 1995, p. 235, grifo do autor).

A atenção do filósofo está voltada para o entendimento das relações de poder e, conseqüentemente, o estabelecimento do sujeito. O fato do sujeito estar constantemente envolvido em micro-lutas, assume para si uma dispersão de lugares, isto é, depara-se com diversas posições que podem ser ocupadas por sujeitos múltiplos. Nesse contexto, os sujeitos devem ser compreendidos em seus aspectos histórico e social. Como comenta (2004a, p. 59), “pensando o sujeito como uma fabricação, uma construção realizada, historicamente, pelas práticas discursivas, é no entrecruzamento entre discurso, sociedade e história que Foucault observa as mudanças nos saberes e sua conseqüente articulação com os poderes”.

Nessa direção, ao observarmos os enunciados materializados no quadro do audiovisual da telenovela logo seremos suscitados a retomada de alguns célebres questionamentos foucaultianos: “que encadeamento, que determinismo há entre uns e outros? Por que estes e não outros?” (FOUCAULT, 2009a, p. 56), para iniciarmos uma reflexão que possa sustentar essa dispersão do sujeito. Seguindo os passos de Foucault (2009a) será preciso descrevermos esse sujeito que fala, que está regulamentado e dispõe de competências e saberes que efetivamente o empossa em tal posição; bem como os lugares institucionais de onde obtém o seu discurso, e ainda; as posições que poderá ocupar nos diversos domínios ou grupo de objetos. Desse modo,

[...] as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeterem à síntese ou à função de um sujeito, manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala. Se esses planos estão ligados por um sistema de relações, este não é estabelecido pela atividade sintética de uma consciência idêntica a si, muda e anterior a qualquer palavra, mas pela especificidade de uma prática discursiva (FOUCAULT, 2009a, p. 61).

Então, as regularidades para as diversas posições de sujeito são encontradas no próprio discurso, pois nele estão diluídas a dispersão e descontinuidade inerentes ao próprio sujeito. Sensíveis a esses apontamentos, podemos entender o sujeito como um “nós”, que desdobrado linguisticamente vamos ter um “eu” e um “tu” na sua constituição, ou seja, “[...] uma

identidade com uma alteridade, o que o torna o sujeito clivado por suas relações pessoais/interindividuais e sociais/institucionais” (MILANEZ, 2009c, p. 23). Isso significa que o que somos é resultado da nossa relação com o outro, atestando que enquanto sujeitos não somos livres para fazermos o que quisermos. Somos sujeitos dentro da história, marcados pela coerção do outro, que dá o parâmetro para os nossos posicionamentos. Portanto, como sujeito, “[...] somos produto de uma intersecção de posicionamentos e lugares” (MILANEZ, 2009c, p. 23).

2.4 A CONJUNÇÃO DOS PROCEDIMENTOS NO FAZER ANÁLISE DE DISCURSOS

A descrição e a análise consistem dois procedimentos indispensáveis na prática da Análise do Discurso. Nessa dissertação, ambos constituem objetivos que pretendemos atingir. Sabendo que analisar discursos a partir do acontecimento discursivo – considerando a instabilidade dos sentidos em decorrência do caráter complexo das formações discursivas – impõe algumas exigências teórico-metodológicas, nesse tópico adentraremos na reflexão feita por Pêcheux em seu texto *O discurso: estrutura ou acontecimento*.

Resultado da conferência apresentada na Universidade de Illinois Urbana-Champaign no ano de 1983, nessa obra, Pêcheux (2008, p. 28), analisa o enunciado *on a gagné* para mostrar como uma formação discursiva do discurso político é perpassada por enunciados de outros campos discursivos. Se na primeira época da Análise do Discurso a tarefa do analista estava pautada em relacionar os dados obtidos eletronicamente com a história e com a ideologia em função de lhes atribuir uma completude analítica, o que vemos nesse último texto de Pêcheux, é a configuração de novos gestos de leitura.

Em suas primeiras considerações, Pêcheux (2008) já aponta uma direção de como o analista deve proceder, ao mesmo tempo em que define a noção de “acontecimento”:

Um primeiro caminho seria tomar como tema o *enunciado* e trabalhar a partir dele; por exemplo, o enunciado “On a gagné” [Ganhamos] tal como ele atravessou a França no dia 10 de maio de 1981, às 20 horas e alguns minutos (o *acontecimento*, no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória) (PÊCHEUX, 2008, p. 16-17, grifos do autor).

O recorte desse enunciado nos conduz à irrupção de um acontecimento na história que se inscreve em uma atualidade, da mesma forma em que retoma uma memória proveniente de outro campo: o esporte. Outra possibilidade sugerida por Pêcheux (2008, p. 17) está situada na questão filosófica: por exemplo, da relação entre Marx e Aristóteles, a propósito da ideia

de uma ciência da estrutura. No entanto, o autor logo percebe uma ameaça por parte de inúmeros saberes competentes, oriundos da filosofia e das ciências humanas e sociais. E, então, lança o questionamento, enquanto terceiro caminho possível, se não seria melhor fixar-se na relação entre a análise como “descrição” e a análise como “interpretação”.

Dessa feita, o acontecimento, a estrutura e a tensão entre descrição e interpretação constituem caminhos diferentes no interior da Análise do Discurso, porém possíveis, pelos quais Pêcheux se esforça por entrecruzar. Ao observar a estrutura do enunciado *On a gagné*, o nosso filósofo volta-se primeiro para o pronome indefinido *on* em posição de sujeito para questionar: “quem ganhou?” Nesse elemento que reside a complexidade do deslizamento desse enunciado para o campo político, uma vez que, se numa partida de futebol fica evidente quem ganhou, o mesmo não acontece aqui. Pêcheux (2008, p. 24) reconhece nesse apagamento um “complexo efeito de retorno”, associando diversas posições (militantes dos partidos de esquerda com o povo da França). E acrescenta: “o enunciado ‘On a gagné’ [‘Ganhamos’] funde ‘aqueles que ainda acreditavam nisso’ com ‘aqueles que já não acreditavam’” (PÊCHEUX, 2008, p. 25). “Ganhou o quê, como, por quê?” foram alguns questionamentos que Pêcheux (2008, p.25) teve que buscar possíveis respostas também, pois a alegria da vitória de Mitterrand fora enunciada sem complemento. Em hipótese, uma das respostas poderia ser: “[...] ganhamos *terreno sobre o adversário*” (PÊCHEUX, 2008, p. 25, grifos do autor), enquanto que no domínio esportivo seria uma resposta óbvia. Essa breve análise efetuada pelo autor deixa claro a estranheza do enunciado quando deslocado, porém para o analista deverá ser o objeto primeiro, haja vista que, nessa perspectiva, é por meio dele que podemos descobrir os discursos que o atravessam.

Com a leitura dessa obra é possível percebermos o engajamento de Pêcheux no que concerne as maneiras de trabalhar sobre as materialidades discursivas, “[...] implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido” (PÊCHEUX, 2008, p. 49). Assim, Pêcheux descreve três exigências que se impõem ao tipo de análise que está propondo, a saber:

1. Em primeira instância, é necessário dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas, reconhecendo a existência de um real específico sobre o qual ela se instala – o real da língua. Nessa abordagem, a pesquisa linguística abordaria o “próprio da língua” através do papel do equívoco, da elipse, da falta, etc. se deslocando da obsessão da ambiguidade;

2. Outra maneira de se posicionar frente ao gesto de análise é reconhecer que toda descrição está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua, posto que todo enunciado é suscetível de tornar-se outro, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro. A problemática que se coloca é determinar nas práticas de Análise do Discurso o lugar e o momento da interpretação, em relação aos de descrição, pois se trata de uma alternância ou de um de um batimento. Assim, através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e interrogações, múltiplas formas de discurso relatado, a descrição de um enunciado coloca em jogo o discurso-outro como espaço virtual de leitura;
3. A última exigência aponta que a irrupção de todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação das redes de memória das quais provêm e dos trajetos sociais dos quais deriva. Logo, conclui que a discursividade deve ser tratada como uma estrutura e um acontecimento, pois o discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho de deslocamento no seu espaço. (cf. PÊCHEUX, 2008, p. 50-57).

A posição de trabalho apresentada por Pêcheux (2008) em *O discurso: estrutura ou acontecimento* considera que mediante as descrições regulares de montagens discursivas, é possível detectarmos os momentos de interpretações a partir dos posicionamentos identificados, reconhecidos como efeitos de identificação assumidos e não negados. Portanto, ao assumirmos o lugar de analista precisamos investigar as condições que deram uma existência específica ao enunciado.

2.5 A ORDEM DO OLHAR NAS DISCURSIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

Como já foi visto anteriormente, a Análise do Discurso emergiu no interior de um questionamento acerca do papel das ciências humanas, que foi deslocado para o âmbito da linguagem, a partir dos questionamentos levantados por Pêcheux sobre “a função e o funcionamento do discurso na sociedade”, conforme esclarece Gregolin (2011, p. 85). A materialidade linguística, no primeiro momento das investigações, fora tomada como objeto privilegiado de análise, face a forte aproximação com a linguística saussuriana.

Uma das principais diferenças que podemos estabelecer entre a proposta pecheutiana e as formulações de Michel Foucault está situada justamente na questão da materialidade.

Enquanto Pêcheux pensava o enunciado a partir de Saussure, na análise arqueológica empreendida por Foucault o enunciado não é exclusivamente linguístico, tem natureza semiológica. Como ressalta Gregolin (2011), Foucault dialoga com a semiologia francesa de “natureza essencialmente histórica”.

Nas reconfigurações do quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso em sua terceira fase, Pêcheux, se aproximando das propostas foucaultianas, propõe que, a partir de então, esse campo do saber passe a incorporar como objetos de análise produções ordinárias, de sujeitos cotidianos. Dessa feita, o canteiro da materialidade discursiva também é alargado, abrindo-se espaço para a incorporação de textualidades não verbais. Em *O papel da memória*, Pêcheux (1999), ao comentar alguns trabalhos apresentados durante um evento em que se discutiam relações entre a linguística e a história, nos apresenta o esboço dessa problematização. Nesse pequeno ensaio percebemos um diálogo muito particular com o texto *A imagem, uma arte da memória* de Jean Davallon, cuja leitura entrecruzada podemos perceber que a inquietação de ambos girava em torno das transformações que a mediação da memória poderia trazer para as relações sociais (cf. GREGOLIN, 2011).

O início dos anos 1980 foi marcado pelo crescimento exponencial da mídia e, conseqüentemente, pela grande circulação de textos sincréticos. A imagem, como materialidade não verbal, se impõe com força total e Pêcheux (1999) e Davallon (1999) colocam-se a pensar nessa força enquanto operadora da “memória social”. A reflexão suscitada pelos autores sobre os efeitos da mediação da memória coloca em foco o conceito de acontecimento, no sentido foucaultiano, a partir do reconhecimento da existência de diferentes temporalidades na história, que emergem num determinado momento e são materializadas no discurso, em palavras e imagens.

Enquanto há um insistente retorno de determinados acontecimentos discursivos, em virtude de estarem fortemente instalados na memória cultural, em contrapartida há o apagamento de outros. De acordo com Gregolin (2011, p.90), “deriva desse movimento pendular toda a discussão sobre memória e esquecimento, sobre a dialética entre a rememoração de determinados acontecimentos e o apagamento de outros”. Nesse sentido, o acontecimento é dado em um momento singular, no entanto a sua essência se fará presente na própria estrutura do objeto que o representará, na materialidade que ele adquire.

A inscrição de um acontecimento na memória, a partir de materialidades como as imagens, potencializa seu constante retorno e a sua rememoração. A respeito das imagens, Gregolin (2011, p.91) salienta que elas “obedecem a uma ordem do discurso, a uma ordem do olhar”. Existem procedimentos que controlam, selecionam, organizam a produção do

discurso, conforme aprendemos com Foucault (2009a), do mesmo que regulam a produção das imagens. Faz parte da ordem do olhar, cada vez mais forte na contemporaneidade, mostrar determinadas imagens em detrimento de outras. O jogo da memória e do esquecimento indica que para descrever os mecanismos da ordem do olhar precisamos operar com os conceitos de formação discursiva e de interdiscursividade, noções caras à Análise do Discurso e produtivas para a análise de objetos constituídos por materialidades heterogêneas.

2.6 QUANDO AS TEORIAS DO DISCURSO E DO AUDIOVISUAL SE MOVEM JUNTAS

A nossa chegada até aqui nos fez compreender que a descrição dos enunciados é fundamental no âmago do método arqueológico de Foucault, uma vez que procura “compreender a irrupção dos acontecimentos discursivos, investigando as condições (histórico-sociais) que possibilitaram o seu aparecimento” (GREGOLIN, 2004a, p. 86). A noção de acontecimento sob a ótica foucaultiana está vinculada à problematização da atualidade. E como a sua análise arqueológica está baseada na nova história, uma história geral que vai à contramão de uma história contínua e linear, somos chamados a problematizar “[...] as séries, os recortes, os limites, os desníveis, as defasagens, as especificidades cronológicas, as formas singulares de permanência, os tipos possíveis de relação” (FOUCAULT, 2009a, p. 11).

Analisando a materialidade constitutiva do próprio enunciado, ou seja, a “substância”, o “suporte”, o “lugar” e a “data”, é possível reconhecermos quem fala, o lugar institucional de onde fala, bem como identificar as posições sujeitos possíveis de serem ocupadas (FOUCAULT, 2009a), para só então entendermos as diversas enunciações. No entanto, para reconhecermos esses posicionamentos, precisamos estabelecer o encadeamento e o determinismo entre os enunciados, visto que é necessário encontrarmos a lei dessas enunciações e o lugar de onde vêm, como é salientado por Foucault (2009a).

Frente a isso, a descrição das estratégias de produção do quadro do audiovisual que compõe a telenovela é o modo como observaremos as sequências, que serão tomadas por nós como séries enunciativas, ou seja, o encadeamento dos planos, o enquadramento, os ângulos e a disposição dos corpos no interior do quadro mobilizarão a nossa percepção para verificarmos “[...] que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte” (FOUCAULT, 2009a, p. 31). Nesse contexto, entramos nas ordens do discurso/olhar do audiovisual.

Conforme Michel Chion (2011) em seu livro *A audiovisual: som e imagem no cinema*, uma análise audiovisual objetiva perceber a lógica de um filme ou de uma sequência na sua utilização do som combinado com a imagem. As aplicações que propõe fundamentam objetos e categorias, mas, antes disso, diz, trata-se de encontrar uma certa novidade na apreensão concreta dos filmes e ir além dos conceitos já muito utilizados, que, de acordo com o referido autor, serviam sobretudo para deixar de ouvir e de ver.

Nesse trabalho, em que propomos analisar a materialidade audiovisual da telenovela *O Astro*, nos colocamos diante dos mesmos questionamentos apresentados por Chion (2011, p. 145), que apesar de simples podem nos oferecer muitas contribuições: “Que vejo? Que ouço?” A formulação de tais questionamentos, para ele, é um exercício de renovação e de liberdade da relação que mantemos com o mundo. Nesse sentido, em uma análise audiovisual, devemos confiar nas palavras e, portanto, considerar a seriedade das mesmas - quer as palavras que já existem, quer as que se inventam ou que se reinventam para designar os objetos que aparecem no campo da compreensão e da observação.

Sabemos que na composição de uma sequência audiovisual prevalece uma seleção para regulamentar aquilo que pode e/ou deve ser visto/escutado pelos espectadores, pois “[...] a produção do discurso é ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos [...]” (FOUCAULT, 2009b, p.8-9). Essa seleção que possibilita compreendermos a singularidade de cada cena, visto que, consoante Milanez (2011, p. 30), “assim, se determina o que propiciou a sua existência, compreendendo-se as formas de enunciações excluídas”. Para tanto, é mister transitarmos por uma teoria do audiovisual para sedimentarmos uma discussão com materialidades tão singulares nos domínios do discurso.

A imagem em movimento e sua produção audiovisual inerente à teledramaturgia é dada a ver de forma “plana” e delimitada por um “quadro” (AUMONT, 2011), traços materiais que limitam a cena fílmica, garantindo a mostra daquilo que podemos ver enquanto espectadores. A noção de plano, uma vez que circuncreve parâmetros como “[...] dimensões, quadro, ponto de vista, [...] movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens” (AUMONT, 2011, p. 39), subsidia o nosso olhar para o nosso objeto. Nas palavras de André Bazin (*apud* AUMONT, 2011, p. 74), “[...] a tela [uma sequência] apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados ‘planos’, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama ‘decupagem’ de um filme”.

Além dessa materialidade visual, o quadro do audiovisual que compõe a telenovela é constituído por uma materialidade sonora. Michel Chion (2011), ao olhar para o cinema e

para a televisão procurando estabelecer o distanciamento entre esses dois lugares, afirma que o que marca a diferença não é tanto a especificidade da imagem, mas a posição ocupada pelo som em cada um. Ao contrário do cinema, que primeiro irrompeu apenas com imagens e mais tarde incorporou o sonoro, a televisão, sobretudo a telenovela que é o alvo do nosso interesse, tem “[...] o som, principalmente o som da fala, [...] sempre em primeiro lugar, nunca está fora de campo e está sempre lá, no seu lugar, não tendo necessidade da imagem para ser localizado” (CHION, 2011, p. 125). Sabemos que telenovela é derivada daquelas produções que antes eram veiculadas pelo rádio em seus tempos áureos. Toda aquela estrutura sonora de outrora de alguma maneira se faz presente ainda nas produções atuais. No entanto, em uma análise audiovisual, os sentidos são produzidos pela combinação entre os sons e as imagens.

Em relação ao método de análise que Chion (2011) propõe, na descrição é necessário o uso de palavras específicas, que permitem comparar as percepções e avançar na sua definição e identificação. Como ele mesmo esclarece, “[...] o mero fato de se dever procurar na língua aquilo de que já dispomos cria uma atitude de espírito que incita a um maior interesse pelos sons” (CHION, 2011, 146).

O caminho apontado por esse autor em relação à observação e trabalho de análise da estrutura som/imagem no audiovisual se caracteriza pelo processo o qual denomina “método das máscaras” (CHION, 2011, 146). Trata-se de observar várias vezes uma dada sequência, analisando ora o som e imagem juntos, ora suprimindo a imagem e ora cortando o som. Assim, de acordo com esse teórico do audiovisual temos a possibilidade de ouvir o som tal como é, quer dizer, sem interferência da imagem; e, de igual modo, ver a imagem como é, sem a influência som.

Não há, consoante Chion (2011), uma ordem ideal para se observar uma sequência audiovisual. No entanto, esclarece que uma descoberta separada dos elementos sonoros e dos elementos visuais é o modo ideal para fazer a análise. Assim, no decorrer da nossa análise da materialidade audiovisual da telenovela, um ponto importante a ser considerado está fundamentado no postulado desse autor o qual afirma que, no audiovisual, som e imagem são independentes.

Esse aspecto abre vias para discutirmos as falas das personagens, a trilha sonora, a música, os ruídos, o silêncio em separado da imagem e, em seguida, o casamento dos dois, som e imagem. Para Chion (2011), a junção, no audiovisual, do som e da imagem, que parece intrínseca, na verdade, é um casamento forçado. Esse ponto de vista é evidenciado pelo teórico a partir de uma experiência realizada na qual propõe a substituição do som ou da

imagem por outra e cujo resultado, independentemente da troca, acarretará uma produção de sentido.

Destarte, será analisando os planos, suas variações e os sons que lhes acompanham, que nos inquietaremos em torno do que os corpos das personagens nas cenas revelam e enunciam do lugar em que são mostrados. Dessa forma, tomamos o corpo como objeto do discurso e o acolhemos “[...] na sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares [...]” (FOUCAULT, 2009a, p. 28). Segundo Milanez (2009a, p. 218), “[...] o corpo é investido por domínios de poder e de saber, ou seja, ter o seu corpo dominado por preceitos institucionais ou dominar o seu corpo, imprimindo-lhes marcas singulares, é incluir-se como sujeito”. Portanto, a discursividade do corpo, despontada nas fronteiras da modernidade e circulada na telenovela, poderá fazer conhecer novos campos de saber, uma vez que está passível à adoção de atitudes outras.

2.7 ENTORNOS DE *O ASTRO*: DESCORTINANDO O NOSSO *CORPUS*

A televisão definitivamente entrou em nossas casas e em momento algum esteve posicionada no lugar de um objeto qualquer, que compõe apenas a decoração. Ela sempre foi mais do que isso. Inicialmente se instalou na sala e com o tempo passou a transitar por outros cômodos, ficando cada vez mais íntima de todos. Conforme Esther Hamburger (2007), em seu texto *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*, esse aparelho disponibiliza repertórios que em outros tempos eram privilégios de determinadas instituições socializadoras tradicionais (escola, família, Igreja, partidos políticos, agência estatal), passando a disseminar a propaganda e a orientar o consumo que inspira a formação de identidades, por meio de imagens acuradas emitidas por uma variedade de canais.

Em nosso país, se ligarmos esse aparelho e sintonizarmos em qualquer um dos principais canais da rede aberta – e estamos considerando aqueles cujo sinal é de alcance nacional – será praticamente impossível não nos depararmos com uma telenovela no horário nobre, ou seja, toda a programação exibida entre as 18h e 00h, quando a audiência é maior. Em sua constituição, a telenovela mantém fidelidade à estrutura básica do melodrama, tendo a sua narrativa alicerçada por aventuras e desventuras amorosas de personagens “[...] movidos por oposições binárias como bem e mal, lealdade e traição, honestidade e desonestidade” (HAMBURGER, 2007, p. 442). Daniel Filho (2003), um dos principais diretores dos produtos

de entretenimento da Rede Globo, evidencia que se fizermos uma lista de telenovelas encontraremos essa regularidade em torno da diegese e a presença de alguns elementos indispensáveis, que raramente são subvertidos.

Basicamente a história de uma novela é: duas pessoas se apaixonam e vivem alguns capítulos felizes. Fatalmente serão separadas pelo vilão, que pode estar querendo para si um dos heróis. O recurso que ele usa nunca é honesto. E nós ficaremos sempre torcendo para que os heróis se encontrem. E de tempos em tempos isso acontece, eles ficam juntos, mas o vilão prepara armadilhas e eles se separam. Isso até o final, quando descobrimos quem matou, ou roubou – e quando, finalmente, indica-se que todos serão felizes para sempre, excetuando o vilão (FILHO, 2003, p. 68).

Essa estrutura narrativa que fez da telenovela o programa de maior popularidade e lucratividade da televisão brasileira a partir do final da década de 1960 – quando os folhetins eletrônicos transmitidos pela Rede Globo passaram a marcar presença na lista divulgada pelo IBOPE como um dos dez programas mais vistos – e permanecendo até os dias atuais. Enfim, a telenovela passou a ter uma circulação de grandes proporções, num país onde a diversidade sócio-cultural impera. Consoante Hamburger (2007, p. 468), “inesperada e inusitadamente alçada à posição de principal produto de uma indústria de proporções respeitáveis, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas”. Dessa feita, a telenovela dá visibilidade a determinadas temáticas, comportamentos, produtos em detrimento de outros, haja vista que estabelece certa pauta que, por sua vez, regula as interseções entre aquilo que é público e aquilo que é privado.

Em linhas gerais, essas são algumas informações acerca do suporte que abriga o nosso *corpus*. Como já deixamos claro, o nosso interesse gira em torno da emergência da temática do sobrenatural, que circulou com bastante fervor nas telenovelas produzidas pela Rede Globo no ano de 2011. A circulação de produções envolvendo elementos sobrenaturais nesse suporte chamou a nossa atenção, pois houve uma inversão em aspectos quantitativos com relação a outras temáticas frequentemente marcadas. Aqui, o nosso intento não está pautado em estabelecer numericamente as narrativas de uma determinada temática produzida e circulada em nossa televisão, mas pontuar que a incidência de elementos sobrenaturais nas tramas está condizente com um movimento histórico do qual fazemos parte.

No entanto, no decorrer do nosso percurso, encontramos algumas barreiras que diretamente limitaram o nosso acesso ao material que propomos analisar, uma vez que, depois de irem ao ar, apenas algumas cenas de cada capítulo das telenovelas ficam disponíveis

gratuitamente no *site* da emissora, sendo essas não necessariamente aquelas que nos interessavam. Em contrapartida, no ano de 2012, por meio dos selos Globo Marcas e Som Livre, a Rede Globo comercializou na íntegra os 64 capítulos da segunda versão da telenovela *O astro*, que foi exibida entre 12 de julho e 28 de outubro de 2011, inaugurando um novo horário para a transmissão de telenovelas: o das 23 horas. Pelo acesso a completude da obra e por esta trazer a temática que nos interessa em primeiríssimo plano em sua diegese, optamos em seguir com essa investigação apenas nesse título, que é composto por um pouco mais de 37 horas de imagens em movimento.

Escrita por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro, com direção de Mauro Mendonça Filho, a segunda versão de *O astro* irrompe como uma celebração aos 60 anos da presença da telenovela no Brasil, bem como uma homenagem à Janete Clair, autora da obra original e considerada uma sumidade na teledramaturgia brasileira, pois foi a partir das suas tramas que a telenovela se firmou como uma “paixão nacional”.

No fio narrativo de *O astro* temos a história de um ilusionista que conquista fortuna, amores e, também, inimigos por meio de seus truques de mágicas e pelo seu dom de vidência. Todas as tramas desse folhetim eletrônico gravitam em torno desse personagem, que assim como o sol é capaz de tocar com sua luz e seu calor todos os lugares, quer seja em maior ou menor intensidade, da mesma forma acontece nessa história, pois o personagem Herculano Quintanilha, vivido pelo ator Rodrigo Lombardi, atravessa de algum modo todos os núcleos dramáticos.

Ao longo da trama, é quase impossível não nos inquietarmos, enquanto espectadores, se os poderes apresentados por Herculano são possíveis para um homem comum, ou o quanto crível aquilo é para nós. O tempo todo, estamos num lugar de incerteza e hesitação mediante o sobrenatural que se inscreve no corpo materializado no quadro do audiovisual que compõe a telenovela, mas sempre a procura de uma explicação capaz de ressoar pelo menos uma verdade possível.

É sabido que a primeira versão de *O astro* capitaneou uma enorme audiência, cumprindo em totalidade o objetivo esperado pela emissora frente a qualquer programa inserido em sua grade. Leo Pinheiro (2011, s/p), colunista da revista *Veja*, fala-nos que *O astro*, entre 1977 e 1978, foi uma dessas novelas que marcou de forma definitiva a memória de gerações inteiras de telespectadores, consolidando-se como “um desses marcos do imaginário da população”. No entanto, a ascensão econômica e social do personagem Herculano Quintanilha, no plano da narrativa, não foi o grande responsável pelo êxito da novela na época. Mesmo a história desse personagem compondo a trama principal, foi o

desdobramento das investigações policiais em torno da morte de outro personagem que aguçou a curiosidade do público, que em uma só voz se perguntava: quem matou Salomão Hayalla? O misterioso assassinato de Salomão no capítulo 42 da novela provocou alterações na vida de todos os outros personagens, inclusive na do protagonista Herculano Quintanilha. Durante cinco meses, o assassinato manteve o país em suspense e, conseqüentemente, o índice de audiência da novela elevado, até a revelação do assassino no último capítulo exibido em 08 de julho de 1978.

Não apenas sobre os sujeitos comuns, “infames”, nos termos de Foucault (2006, p. 220), que *O astro* repercutiu, mas também na vida de grandes homens daquela época. Nilson Xavier (2007, p. 170), no *Almanaque da telenovela brasileira*, relata-nos que o diretor da novela, Daniel Filho, em sua estada em Brasília no ano de 1978, quando da regulamentação da lei que reconhecia a profissão de ator no Brasil, fora recebido pelo então presidente Ernesto Geisel que, por sua vez, não perdeu a oportunidade de perguntar ao diretor quem era o responsável pela morte de Salomão Hayalla. E, ainda, em *Teledramaturgia*, domínio mantido por Xavier na internet, podemos ver que a recepção do ex-Secretário de Estado norte-americano Henry Kissinger, oferecida em Brasília naquele ano pelo então Ministro das Relações Exteriores, Azeredo da Silveira, teve o salão vazio durante o horário de exibição de *O astro*, pois todos os convidados foram se reunir na frente do aparelho de televisão mais próximo para acompanhar o capítulo do dia. Portanto, o sucesso da novela ultrapassa as fronteiras do domínio íntimo e anônimo, que corresponde os lares de milhares de brasileiros, instalando-se também no âmbito de determinados espaços públicos.

A segunda versão de *O astro* manteve os pilares básicos da história original, inclusive algumas canções foram pinçadas da trilha sonora da primeira versão. *Bijuterias*, composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretada pelo próprio João Bosco permaneceu como tema de abertura. E assim como em sua primeira exibição, *O astro* se consolidou como um sucesso de audiência, atingindo 19 pontos na média geral de todos os capítulos junto ao IBOPE, ultrapassando até a pontuação atingida pelo *reality show* transmitido por uma emissora concorrente, que até a estreia dessa telenovela dominava a audiência no horário. Além disso, esse sucesso foi corroborado com a premiação na 40ª edição do prêmio *Emmy International*, a mais importante premiação da televisão mundial, na categoria de melhor telenovela produzida no mundo no ano de 2011.

É oportuno ressaltar que a delimitação, agrupamento e associação de nosso *corpus* compreendem: primeiro, a mobilização de vários grupos de chamadas de programação, vinheta de abertura e sequências da telenovela *O astro*, tomados de forma descontínua face à

continuidade no que se refere à forma dos capítulos serem apresentados; segundo, observaremos as possibilidades de instauração de uma nova organização de série de sequências instauradas, colocando em relevo o posicionamento dos sujeitos.

3 MODALIDADES DO SUJEITO EM *O ASTRO*: UNIDADE E DISPERSÃO

Em todo o aparato foucaultiano, a questão fulcral sempre foi o sujeito. Foucault, ao fazer do seu pensamento uma prática ativa que incide na problematização de questões do seu tempo, procura investigar a constituição do sujeito, pelos discursos, na trama da história. Em outros termos, o seu objetivo reside em identificar quem é o sujeito produzido pelos discursos que tem lugar de destaque em nossa sociedade. Em *A arqueologia do saber*, Foucault empreende articulações entre o discurso, o sujeito e a história de modo a analisar como essas relações caracterizam a dispersão do sujeito, nos seus diversos estatutos, lugares e posições de onde fala. Desse modo, a retomada dessa discussão se faz necessária, uma vez que é do nosso interesse pensar com e a partir desse filósofo os meandros da constituição do sujeito que emerge dos discursos materializados no quadro audiovisual da telenovela *O astro* (Rede Globo/2011).

Seguindo numa direção diversa à aceção da história contínua, Foucault (2009a) propõe a suspensão de certas categorias por meio das quais se diversifica e se conserva o tema da continuidade (tradição, influência, desenvolvimento, evolução, mentalidade, espírito), pois, conforme atesta, reafirmam a função fundadora, unificante e origem do sujeito. Em destaque, conhecemos bem a ideia de que o sentido não é dado como pronto nem está cristalizado, corroborando a problematização de que o sujeito não é a origem do discurso, mas é o meio pelo qual os modos de enunciação se materializam em um dado momento da história entre sujeitos.

Na arqueologia, o sujeito que interessa firma-se, por sua vez, na instabilidade, na incerteza, já que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas” (FOUCAULT, 2009b, p. 52). Percebe-se, então, que a arqueologia de Foucault toma as mudanças históricas como processo permeado pela dispersão e descontinuidade em que todos os sujeitos estão envolvidos, pois propõe o acontecimento e a ruptura como pontos de discussão. Conforme Gregolin (2004, p. 86), “trata-se, enfim, de afastar aquilo que sempre manteve vivo o sujeito e que garantiu a infinita continuidade do discurso”. Assim, o sujeito é a espinha dorsal para os processos e os modos de se enunciar uma escrita da história do cotidiano, que se constrói de maneira dispersa e descontínua.

Dessa forma, o princípio da descontinuidade coloca-nos em busca de acontecimentos como discursivamente produzidos. Esse movimento no interior da história, segundo Foucault (2009a), pode ser orientado pelas seguintes questões:

Que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? Que critérios de periodização adotar para cada uma delas? Que sistema de relações (hierarquia, dominância, escalonamento, determinação unívoca, causalidade circular) pode ser descrito entre uma e outra? Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas sequências distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 2009a, p. 4).

Na esteira dessas perguntas que emergem com a Nova História, as noções de descontinuidade, ruptura, limiar, limite, série e transformação assumem o lugar antes ocupado pela continuidade, linearidade, causalidade etc., não só assinalando um caráter metodológico, que aqui será útil na mobilização e funcionamento do nosso *corpus*, mas também questões teóricas. No modelo de descrição proposto pelo filósofo francês não interessa estabelecer o tipo de ligação existente entre acontecimentos díspares e nem as continuidades que os atravessam. Ao atentar para as rupturas, o seu foco está voltado para uma população de acontecimentos que se apresenta disperso no curso da história e constitui os discursos.

Os acontecimentos discursivos, sendo um conjunto finito e efetivamente limitado das únicas sequências que tenham sido formuladas e tratados no jogo de sua instância, como assinala Foucault (2009a), possibilitam-nos compreender o enunciado na singularidade de sua situação, a sua condição de existência e a sua correlação com outros enunciados. Trata-se, pois, de fazer aparecer e descrever o jogo de relações que é dado a ver na ordem do discursivo, pois é nesse domínio que o sujeito se apresenta em dispersão. Assim, a variedade de estilos dos enunciados materializados em *O astro* será compreendida por nós, nas análises a seguir, a partir de “práticas discursivas sistematicamente em mutação” (DREYFUS & RABINOW, 1995, p. 75-6), considerando quem tem o direito de fazer enunciados, de onde estes enunciados advêm e que posição o sujeito do discurso ocupa.

Posto isto, começaremos, portanto, com a descrição e a discussão de chamadas de *O astro*, veiculadas, obviamente, antes do início da novela, mas nas quais podemos já visualizar a grosso modo a constituição de certos sujeitos e sua relação com a história. Problematizando, assim, a condição dos sujeitos em diferentes épocas com diferentes maneiras de enunciar no mesmo tipo de suporte, a televisão e a chamada para a telenovela como forma de procedimento de controle dos discursos. Vejamos.

3.1 ASTROS EM (DES)CONTINUIDADES

A telenovela, enquanto produto símbolo da televisão aberta, quando do seu lançamento até a exibição do capítulo final, utiliza-se do mecanismo da chamada de programação para tornar presente na vida do telespectador as temáticas que apresenta. Compreendemos as chamadas como peças publicitárias audiovisuais veiculadas nos intervalos comerciais da emissora, cuja função é promover o programa a ser exibido, no nosso caso, a telenovela. Essas peças configuram-se de maneiras diferentes no período de lançamento de uma telenovela e na sua fase de manutenção. Aqui, interessamo-nos apenas por aquelas cuja circulação antecedeu a estreia de *O astro*.

Em seu trabalho de dissertação intitulado *Mídia de chamadas de programação: uma estratégia permanente de interação através da telenovela*, Almeida (2006) salienta que as chamadas de programação têm duração média de trinta segundos e como peça publicitária necessita de um bom roteiro e de estímulos visuais que chamem a atenção do telespectador para aquela telenovela. Em sua descrição das várias etapas que compõem o lançamento de uma telenovela, a pesquisadora mostra-nos que a primeira chamada, ou *teaser*, trata-se de uma produção que, geralmente, apresenta pessoas ou situações que dialogam com a trama principal da história, avisando ao telespectador que vem aí uma nova novela e qual seu nome, porém sem especificar a data de estreia. Esse produto, afirma, começa a ser veiculado um mês antes da estreia, com o objetivo de organizar o processo interno de produção das telenovelas, evocando a preocupação da emissora com audiência.

A primeira chamada, que povoou os intervalos da Rede Globo antes da estreia de *O astro* em 12 de julho de 2011, apresenta o personagem central da trama, ou seja, o astro. Porém, inicialmente, não se trata da imagem do ator da versão de 2011, mas de Francisco Cuoco, o ator que representou o astro naquela assinada por Janete Clair em 1977. O primeiro astro aparece girando em torno de si mesmo, como se o seu corpo estivesse sobre uma base giratória que, ao atingir 180 graus desse movimento circular, faz surgir em forma de sobreimpressão a figura do novo astro, representado pelo ator Rodrigo Lombardi. Em seguida, um feixe de luz irrompe no cenário escuro prevalente, trazendo a tona, à medida que estoura, a logomarca da telenovela – um sol cintilante sobre o qual lemos o título *O astro*, no qual a disposição gráfica das letras formam um ângulo análogo ao movimento executado pelos corpos anteriormente mostrados –, finalizando, assim, a chamada, conforme podemos observar na sequência de fotogramas a seguir:



Sequência de fotogramas 1 - Primeira chamada de *O astro* (Rede Globo/2011)
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dbAriv2zCl4>. Acesso em: 15/12/2013.

A imagem em movimento que compõe os quinze segundos do *teaser* faz ressoar a possibilidade de duas faces de uma mesma moeda. Ao longo da sequência vemos dois momentos de tempo capturados de um mesmo ângulo nos quais podemos identificar corpos distintos que realizam o mesmo tipo de movimento, quando giram em sentido anti-horário e lançam o olhar para a objetiva da câmera, e portam o mesmo figurino: paletó azul claro sobreposto a uma camisa branca, cujo colarinho acomoda uma gravata preta, além de um turbante que ornamenta a cabeça na mesma tonalidade do acessório do pescoço. Possuem, ainda, características análogas marcadas no próprio corpo: o rosto coberto por barba, olhos delineados e esfumados de preto. Os personagens, da maneira como é conduzida a chamada, são dados a ver sob a mesma formação do discurso, pois a incidência dos mesmos aspectos em dois momentos distintos da chamada leva-nos a crer, junto com Milanez e Bittencourt (2012a, p. 9), que “é a repetição de um conjunto de marcas formais que estabelece o eixo do fio discursivo”. O discurso que aí se configura está pautado sobre uma noção de repetição, atualização e descontinuidade, que vai sustentar o *marketing* e a captura do espectador, levando em consideração o sucesso da versão de 1977.

Podemos, então, retomar Courtine (2006, p. 80), em *Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública*, para referir a constituição de um espaço de repetição que perpassa não só a sequência mostrada a pouco, mas as duas novelas. Esse autor mostra-nos que “a repetição literal parece dar um valor de verdade”. Quando identificamos a presença das mesmas marcas formais dadas a ver na chamada – movimento, figurino e traços corporais iguais –, por meio dos quais a repetição se inscreve na ordem do discurso, o sentido que nos parece ser construído é que estamos diante do mesmo astro. Nesse sentido, em síntese, a formação da qual os dois personagens fazem parte parece *a priori* constituir um mesmo lugar. Entretanto, estamos diante do que Foucault (2009b, p. 25) chamou de “repetição disfarçada”, que apontará, certamente, para um desnível discursivo. É prudente que consideremos essa apresentação como um procedimento de controle do discurso ancorado na memória do êxito e grande repercussão da história da telenovela no Brasil.

Por isso, compreendemos esse procedimento como uma forma de classificar, ordenar e distribuir a organização de um determinado discurso. Estamos falando especificamente da noção de comentário para Foucault (2009b, p. 21) na qual há “coisas ditas uma vez e que se conservam porque nela se imagina haver algo como um segredo e uma riqueza”. Essa forma de recitação que encontramos na associação entre os Herculanos das telenovelas de 1977 e 2011 funcionam como um “desnível entre texto primeiro e texto segundo” (FOUCAULT, 2009b, p. 24-5). Isso nos lança à problematização na qual se pode “dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro” (FOUCAULT, 2009b, p. 25). Em termos de constituição dos sujeitos, observamos que a grade que os sustenta está alicerçada na descontinuidade histórica. O espaço temporal é apenas um elemento de ruptura para o discurso que se materializará.

Os dois personagens constituem o sujeito de *O astro*, porém o sentido de um não é o mesmo do outro. O discurso não se produz de maneira unívoca e pelo fato de se superporem arquitetam um grupo diferente de inscrições. Em contradição com a própria imagem dos dois personagens como um, identificamos ali um limiar, um corte e uma ruptura que vão perturbar a continuidade temporal entre as duas novelas.

Aventuramo-nos a dizer que a repetição de determinados elementos que compõem a chamada, tais como a disposição dos corpos e dos olhares dos personagens, roupas, acessórios, maquiagens e barbas, sugere uma ideia de continuidade. Parece-nos a primeira vista, tratar-se de uma continuidade pelo fato de estarmos diante de um plano-sequência, sem interrupção com corte abrupto, marcado pelos efeitos de sobreposição da imagem dos corpos e, em seguida, da logomarca. Philippe Dubois (2011, p. 78), um dos principais pesquisadores

da atualidade no campo da estética da imagem e da figura, em *Cinema, vídeo, Godard*, aponta a sobreimpressão como um procedimento voltado para a mixagem de imagens que, ao sobrepor duas ou mais figuras, produz um duplo efeito visual: de “transparência” e “estratificação”. O amálgama de um corpo a outro produz um efeito de unidade, reforçado por um pseudo *continuum*, sugerindo a identificação de um rastro causal de traços corporais e composição do personagem, a partir da superposição das imagens que são oferecidas “numa espécie de quase-simultaneidade” (DUBOIS, 2011, p. 78). A ideia de univocidade é mantida por associação da produção de uma imagem de dupla face também expressa pela logomarca como se tivéssemos dois rostos em um: de um lado, parte do sol, dividido por outro, o título da novela.

Se assim fosse, estaríamos diante de uma história que simplesmente repete seus fatos, segue rastros que não se modificam e existem para reafirmar a tradição dos objetos. Isso daria à nova novela o valor de um documento que se repete, que memoriza a velha novela e que lhe considera imutável e permanente. Entretanto, a falsa estratégia da continuidade para dar voz de autoridade à nova versão não tem caráter homogêneo. Observamos que a série que se estabelece entre as duas propostas produz rupturas entre elas e traz em si, evidentemente, o caráter da “irrupção dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2009a, p.6).

Conhecemos pela prática de telespectador, que a versão de 2011, considerada como *remake*, não é o lugar da repetição da antiga novela, mas um canal de produção de novas modalidades de enunciação, que farão emergir condições e uma gama de sujeitos muito diversos da primeira novela, como mostraremos ao longo desse capítulo. A questão é que o elemento surpresa da descontinuidade entre as duas novelas parece estar materializado em um detalhe que poderia ser sem importância. De qualquer maneira, seguindo os passos de Ginzburg (2003), levamos em consideração o gatilho que um indício faz desencadear. A “arte do detalhe”, por mais pequena que seja, é a expressão que desconcertará a continuidade pretendida. Estamos falando da pedra no turbante do ator Rodrigo Lombardi.

A pedra que existe em seu turbante, mas não no de Francisco Cuoco, coloca-o em um campo do discurso que antevê uma posição de singularidade para a nova novela. Esse pequeno traço marcante da diferença entre os personagens/sujeitos é que possibilitam uma assinatura diferente sobre a qual se construiu a primeira novela. Dessa forma, cai por terra a noção de influência, “que atribui a um processo de andamento causal [...] os fenômenos de semelhança ou repetição” (FOUCAULT, 2009a, p. 24), que caracterizam uma história baseada na continuidade. Procuramos, entretanto, detectar “a incidência das interrupções” (FOUCAULT, 2009a, p.4), que provocam deslocamentos e indicam descontinuidade histórica

que, neste caso, está no interior de nosso próprio objeto. Assim, a determinação de causalidade cede à avaliação da descontinuidade. A continuidade se desfaz no limiar, na ruptura e no corte materializado na pedra do turbante. A homogeneidade de perspectivas para ambas as novelas assume seu valor de mutabilidade e transformação.

O efeito de unidade que perpassa a chamada audiovisual veiculada pela Rede Globo estende-se a outro suporte: falamos da publicidade em revista. Na edição de número 2222 da revista *Veja*, publicada em 22 de junho de 2011, nas páginas 101 e 102, deparamo-nos com uma peça publicitária que promove o lançamento da telenovela *O astro* e na qual, também, podemos identificar elementos que se repetem tanto na ordem do objeto quanto na ordem do discurso.

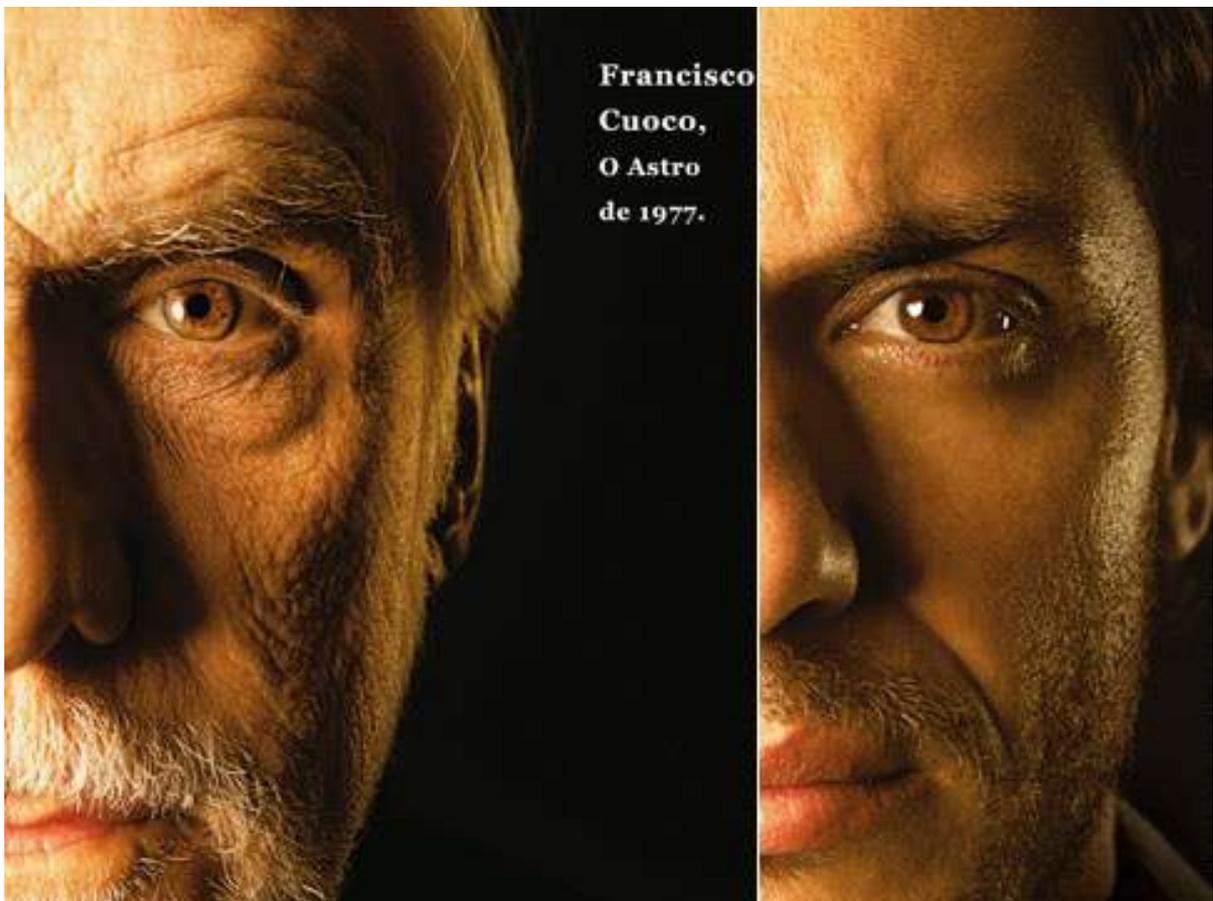


Imagem 1 – Peça publicitária de *O astro* veiculada em revista impressa.
Fonte: *Veja*, ed. 2222, 22 de junho de 2011.

No que diz respeito à materialidade imagética do anúncio, na primeira parte vemos o lado esquerdo da face do ator Francisco Cuoco ocupando uma parte significativa da página. Esse meio rosto é dado a ver por meio de dois focos de luz que acessam o quadro, sendo um que parte da lateral direita, em maior intensidade, iluminando a parte da frente do rosto do

ator e outro que vem do lado esquerdo e clareia em meia luz o seu perfil. Assim, em um cenário totalmente escuro, acessamos apenas a face incompleta do primeiro astro, que apresenta uma aparência envelhecida, marcada por rugas e pêlos brancos presentes nos cabelos e na barba, e mantém o seu olhar direcionado para o próprio leitor. Ao virarmos a página, em seu verso, encontramos igualmente disposto a metade esquerda do rosto do ator Rodrigo Lombardi, com o mesmo tipo de iluminação e posicionado num cenário também escuro. Além disso, esse outro rosto traz duas marcas que o aproximam do anterior: o uso da barba e a direção do olhar.

Portanto, no que se refere a ordem do objeto (FOUCAULT, 1999), mesmo em suportes diferentes, temos a repetição de marcas formais que se intercambiam entre imagem em movimento e imagem fixa. A configuração dos objetos está fundamentalmente baseada nos mesmos princípios para manter a duplicidade de lugares entre o velho e o novo. Compreendemos esse jogo de repetição entre corpos, segundo Hans Belting (2006), estudioso alemão, para o qual o corpo e sua relação com a mídia é configurada por meio de um *medium*, uma vez que uma imagem apenas terá corpo se ela tiver um meio no qual se encarnar. Na esteira de Belting, Milanez (2011) acrescenta que o corpo pensado como *medium* torna-se um elemento indispensável para a existência das imagens, bem como para o armazenamento, produção e transformação das mesmas. Insistimos nessa questão do *medium* e do corpo, visto que é esse tipo de constitutividade de produção de imagens que passa a nos impor um recorte e também um limite para a formação do quadro dos sujeitos.

Consideremos que temos, obviamente, a transmutação de um meio a outro, caracterizando um recorte específico. A delimitação estabelecida a partir daí apresenta um limite de fronteiras entre os diferentes suportes que acolhem os dois tipos de imagens. Assim, recorte e limite passam despercebidos aos olhos do espectador/leitor, ao qual é imputado um mecanismo de controle para a produção de um efeito de homogeneidade entre os personagens. Referimo-nos ao processo de aglutinação da primeira versão da telenovela, que traz o rosto antigo, para a segunda, introduzindo um novo rosto. De súbito, instaura-se um lugar de nivelamento a partir da sequência sem cortes, *continuum*, unidade, sugerindo uma homogeneidade em efeito gangorra para as duas novelas.

3.2 MODOS DE ENUNCIAR EM *O ASTRO*

Foucault (2009a) admite a existência de práticas específicas ligadas a cada posicionamento do sujeito e que nos permitem reconhecer a linguagem intrínseca daqueles

que compartilham de um mesmo estatuto, pois entende que nessas práticas há procedimentos, operações, signos que se apresentam enquanto regularidades e estão submetidas às mesmas regras de formação. Desse modo, é possível observarmos, conforme seguimos com Foucault, que tais práticas constituíram objeto de sua atenção na medida em que lhe abriram vias para pensar as leis que possibilitam a emergência de tais signos, bem como a natureza dos dispositivos.

Sob o viés arqueológico, temos três composições pelas quais se manifestam as modalidades enunciativas, que nos são apresentadas por Foucault (2009a) na forma de questionamentos: a) quem fala? b) a partir de qual lugar institucional se fala? E c) qual o posicionamento assumido pelo sujeito que fala? A análise dessas composições, segundo Foucault (2009a), possibilita ao analista circunscrever os encadeamentos entre as diversas enunciações, assim como a lei que as regem e o lugar de onde vêm.

3.2.1 Quem fala?

Em seu trajeto, Foucault (2009a) tomou o discurso médico como objeto de investigação, observando primeiramente a rede de saberes que atravessa a prática discursiva médica, cujo objetivo consiste em estabelecer “[...] critérios de competência e de saber; [...] condições legais que dão direito – não sem antes lhe fixar limites – à prática e à experimentação do saber” (FOUCAULT, 2009a, p. 56). Assim, deixa claro que os saberes que perpassam um determinado discurso, neste caso o da medicina, instauram critérios capazes de delimitar o espaço de atuação do seu respectivo sujeito, visto que, por meio do questionamento “quem fala?”, é possível recuperarmos a singularidade desse sujeito, o seu *status* juridicamente definido ou espontaneamente aceito que o autoriza a proferir o seu discurso. Ainda na direção do quem está autorizado a falar, Foucault (2009a) chama atenção para mais dois elementos: 1) que diz respeito aos sistemas de diferenciação e de relações, ou seja, divisão das atribuições, subordinação hierárquica, complementaridade funcional, demanda, transmissão e troca de informações, entre o estatuto de um dado sujeito com outros indivíduos ou grupos que possuem estatutos próprios e; 2) para um número de traços que definem o seu funcionamento em relação ao conjunto da sociedade, isto é, o papel que se reconhece desse sujeito, de que maneira ele é requisitado pela sociedade etc. Ao analisar esses aspectos, Foucault (2009a) identifica uma singularidade no *status* dos médicos, cuja fala só tem valor, eficácia, poderes terapêuticos e existência pelo fato de não poder se dissociar desse

sujeito que quase nunca se apresenta como um personagem indiferenciado ou intercambiável em todas as formas de sociedade e de civilização.

Aqui, procuramos mostrar como o sujeito astro é colocado em um lugar de autoridade, pelo fato de dispor de um conhecimento sobre a verdade das vidas que estão em sua volta. Na telenovela em estudo, esse lugar de conhecimento ocupado pelo protagonista é sugerido pelo jogo de câmera utilizado para compor as chamadas que apresentam os perfis de outros personagens considerados também principais. Almeida (2006, p. 65) aponta que as chamadas dos perfis “são consideradas extremamente importantes no lançamento [da telenovela], porque é a partir delas, que a emissora começa de fato, o processo de identificação dos novos personagens que farão parte do cotidiano da audiência”. Tomaremos, apenas, as chamadas de perfis de duas personagens: Clô Hayalla (Regina Duarte) e Lili (Aline Moraes).

As chamadas que apresentam o perfil das personagens Clô Hayalla e Lili são iniciadas por uma imagem capturada através de uma câmera fixa, que em primeiro plano, mostra-nos Herculano Quintanilha caracterizado com o mesmo figurino do *teaser*. Ele se dirige ao espectador procurando antecipar traços das personagens, bem como predizendo acontecimentos futuros. Em outros termos, ele traça para o espectador o perfil das micro-histórias que compõem a narrativa como um todo, intermediado por sua voz que perpassa toda a sequência em *off*, sobreposta a imagens das próprias personagens, como podemos ver nas duas sequências de fotogramas abaixo.



Sequência de fotogramas 2 – Chamada de perfil da personagem Clô Hayalla.

Fonte: <http://videolog.com.br/668443>. Acesso em: 15/12/2013.



Sequência de fotogramas 3 – Chamada de perfil da personagem Lili.
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Vqq1bW5ogGk>. Acesso em: 15/12/2013.

Na sequências de fotogramas 2 e 3, observamos que a primeira imagem a ser apresentada é a do astro, que especifica no anúncio feito de qual micro-história irá falar ao espectador, sendo revelado por uma gama de elementos que irão fazer parte de sua construção como sujeito. Ele aparece em planos fechados e marcados pela predominância da cor azul tanto no figurino, quanto na iluminação do espaço que ocupa. Segundo Milanez (2012b), as cores estão em um lugar de enunciação para um cromático discursivo que se estabelece por meio de uma rede de memória. Nessas sequências, acreditamos que a prevalência da cor azul retoma uma ligação com o lugar do divino, a partir das imagens religiosas que sempre apresentam o céu como azul e também como o lugar de Deus. Por esse motivo, somos levados a crer que a coloração confere ao astro o lugar de um conhecimento que está além das possibilidades humanas, mas inscrito na esfera do divino, que, como Deus, tem ciência de tudo que o rodeia.

É esse conhecimento que permite que o astro nos apresente os personagens e suas tramas. Tanto Clô, quanto Lili, são mostradas em destaque em um primeiro plano, consoante o segundo quadro das duas sequências de fotogramas, com os seus nomes escritos no canto da imagem e tendo como plano de fundo uma roda da fortuna – símbolo pertencente ao domínio da astrologia, que abriga os doze signos e as doze casas zodiacais – que ao mesmo tempo que gira, determina os acontecimentos das suas vidas. A imagem do astro, quando retomada nas sequências, continua apresentando as personagens e anunciando acontecimentos futuros. A partir daí, tudo aquilo que é narrado pelo astro caminha em paralelo com imagens do

cotidiano das personagens. Logo, o encadeamento das imagens justaposto a voz *off* sugerem que foi dado ao astro o lugar de Deus, enquanto detentor do conhecimento de tudo que acontece com todos e em toda parte, de modo que o seu dizer torna-se legítimo e, conseqüentemente, aceito.

Tal posição é reafirmada também no interior da própria telenovela, pois as assertivas lançadas pelo astro em relação à vida daqueles o procura, isto é, pelas visões que tem e que sempre são reafirmadas como verdadeiras. Foucault (*apud* CASTRO, 2009, p. 421) entende por verdade “o conjunto dos procedimentos que permitem pronunciar, a cada instante e a cada um, enunciados que serão considerados como verdadeiros”. Desse modo, a verdade é uma construção realizada pelo tempo e pela história, sendo utilizada pelo astro através de suas visões no intuito de galgar o estatuto de mestre de um conhecimento, que o levará ao gerenciamento da conduta do outros, ou seja, um lugar hierárquico de superioridade em relação aos outros personagens. Por isso, compete a esse sujeito apresentar as micro-histórias que vão compor a novela e o desenrolar das tramas como um fio discursivo, de modo que as vinhetas de chamada da novela apontam para uma dependência dos personagens ao astro.

Podemos dizer que o sujeito astro ocupa um lugar de reconhecimento social, visto que é conhecedor de tudo, e por isso é requisitado. Os demais personagens vão a sua procura, em determinados momentos, como nós procuramos um médico, cuja função é apontar soluções de cura para nossas enfermidades, cabendo ao médico curar as doenças do nosso corpo e ao nosso personagem as doenças da alma. Mais uma vez, vemos o sujeito astro sendo colocado no lugar de Deus, daquele que tudo vê, tudo sabe e que está presente em todos os lugares, ou seja, dando ao sujeito o direito de falar sobre tudo e todos pelo fato de que tem conhecimento para isso.

3.2.2 Sobre o lugar institucional

No que concerne à segunda composição constituinte das modalidades enunciativas, os lugares institucionais, Foucault (2009a) se atém ao hospital (campo quantificável de frequências), à prática privada (domínio de observações mais aleatórias), ao laboratório (local autônomo no qual se estabelecem certas verdades) e ao campo documentário (biblioteca) como espaços que autorizam a fala do sujeito médico e legitimam o seu discurso. Assim, com base no estabelecimento de relações, ele ressalta a necessidade da descrição de tais lugares, uma vez que, para a nossa sociedade, constituem o ponto de origem e de aplicação do discurso médico. Em outras palavras, a descrição dos lugares institucionais é relevante, pois o

sujeito legitimado a falar deve adequar-se aos procedimentos da ordem dos saberes que perpassam esses espaços de circulação do sujeito, onde esse assume os posicionamentos que lhe cabe.

Perguntamo-nos, então, como essas possibilidades de o sujeito se relacionar com o espaço social que o cerca emerge na composição dos discursos da abertura das novelas de 1977 e 2011. Apesar da diferença de espaço no tempo, temos duas grandes formas de identidades em ambas as produções. Vamos problematizar, primeiro, a construção televisual tanto de uma como a outra se manifestam, em maior ou menor grau, tomando as referências corporais marcadas nos traços das mãos e dos rostos. Chegamos a essa conclusão tomando a noção de repetição da emergência das imagens dos planos na abertura: tanto elas aparecem que determinam um lugar de enunciação que nos coage à observação e análise. Sentimo-nos instados, portanto, a configurar esse campo do discurso, que nos indicará, posteriormente, o lugar institucional no qual ele se movimenta. Vejamos como esses posicionamentos são construídos ao longo das aberturas. Começemos com a primeira versão.





Sequência de fotogramas 4 – Vinheta de abertura de *O astro*, versão de 1977.

Fonte: <http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/o-astro-1a-versao-1977/2198844/Acesso> em: 05/04/2014.

Nas primeiras imagens da primeira versão, temos em filigrana o rosto do protagonista. Importante ressaltar que o encadeamento das sobreimpressões a seguir será feito por uma mão espalmada para cima de forma que o espectador possa vê-la em sua integridade. Em seguida explode na tela o título da novela. Na sequência, a figuração que insiste em reaparecer, como podemos observar na sequência de fotogramas, é a associação da a) mão ao rosto de Herculano e b) do rosto ao olho. Tratemos, de início, da primeira forma de agrupamento.

Nesse primeiro momento, memórias da experiência da clínica fazem emergir a imagem dessa mão como um raio x. Desse lugar, por aglutinação, nos torna possível considerar, tomando o estatuto que liga o rosto do protagonista à mão que a ele segue, um discurso da clínica. A primeira vista contraditório, essas formações, a nós, parecem se completar. Acreditamos que a mão se torna uma forma de sintoma, ou seja, o lugar a partir do qual podemos decifrar, por meio do corpo, a experiência de vida de sujeitos outros. A mão passa a ser o lugar de identidade do sujeito. O deslocamento do traço cultural de identidade, porém não é drástico, se apresenta por outro lado como um anexo para a formação desse traço identitário, que precisa se atrelar a um rosto. Em nosso objeto, o rosto do astro.

Na continuidade da abertura, o rosto de Herculano passará a ficar em evidência, aparecendo, inicialmente, em primeiro plano para, depois, se minimizar em uma janela que se mantém ao longo da visualidade da sequência. Como em uma escala, o rosto se dá a ver, portanto, num crescendo: primeiro, em filigrana, segundo, em primeiro plano, depois e, com constância, nas janelas. Esse escalonamento produz um efeito de identidade para as mãos, que deixa a possibilidade de as considerarmos sob os mesmos aspectos das características expressivas da constituição do rosto.

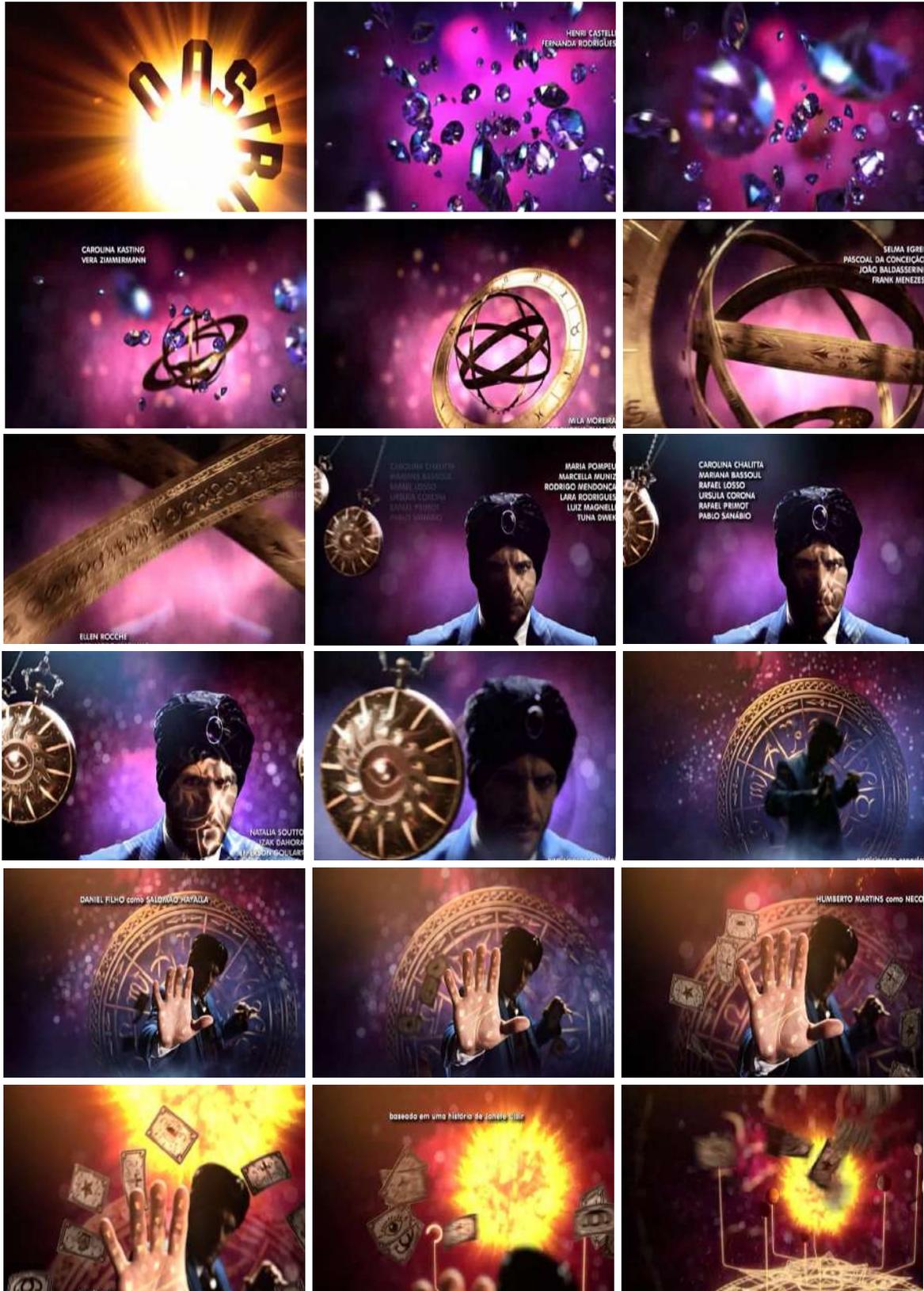
Imagens alternadas do rosto do personagem da mão aparecem como um detalhe mínimo, mas elevado a grande potência, pois, num primeiro instante, aparecem sob a condição de um *close* do rosto, que faz engatilhar, segundo Aumont (2011), o drama que ali se configura. Dada este tipo de apropriação intercambiante entre mão e rosto, compreendemos que a mão traz em si, analogamente, uma forma de deciframento dos corpos e da vida. Portanto, reconhecemos o deciframento das mãos e sua relação com a História do Rosto (COURTINE & HARROCHE, 1988). Nessa linha de pensamento, rosto e mão se espalham pelos canteiros de uma instrumentalização do governo dos outros. Considerar que uma vida pode ter seus traços marcados na palma de nossas mãos é atribuir a seu decifrador o lugar dogmático de mestre e de divindade social, como já realçado. O que se enuncia, novamente, é a forma de mostrar e o modo de ver a construção de um tipo de saber.

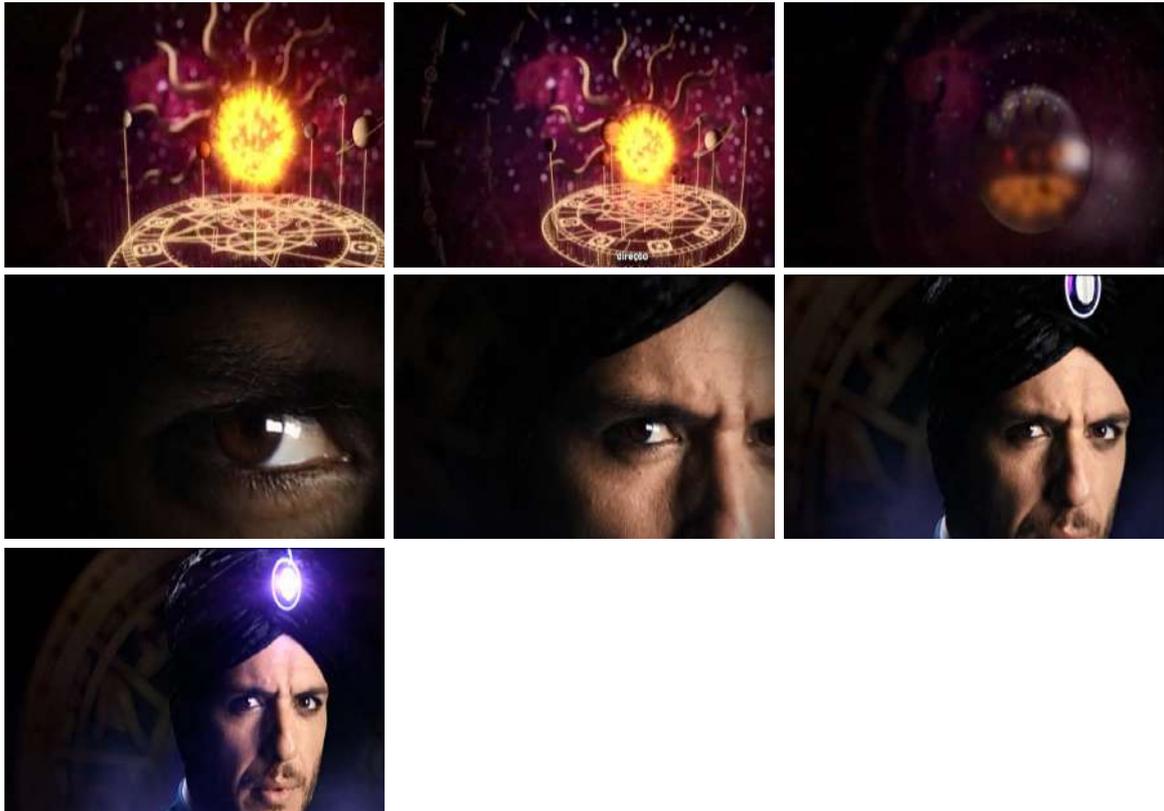
Nessa esteira, podemos, então, compreender o elencamento da figura no olho na composição desse campo do discurso. Parece-nos que uma possibilidade de leitura, tomando os lugares cristalizados de uma memória coletiva sobre nossa condição espiritual, está estruturada em cadeia por meio de um sujeito, marcado metonicamente por seu rosto, que decifra o espaço social/individual de outro sujeito. Esse posicionamento encontra eco na memória do discurso bíblico sobre onipresença em “Senhor, tu me sondaste, e me conheces. Tu sabes o meu assentar e o meu levantar, de longe entendes o meu pensamento. Cercas o meu andar, e o meu deitar; e conhece todos os meus caminhos” (Sl 139.1,3).

O olhar enquanto uma versão panóptica do esquadramento da vida do sujeito é dado como certo em uma sociedade judaico-cristã, na figura emergente de um salvador que observa, vigia e educa. Compreendemos que o olho como lugar de vigilância é mais elemento da construção identitária que se busca atrelar ao protagonista. Essas modalidades de captura e confissão forçada da vida do outro parece funcionar como uma norma que exige do sujeito o seu reconhecimento de si. E é enquanto formação de si que os posicionamentos individuais, que parecerem particulares apenas aos personagens da novela, se alastram para as cercanias sócio-históricas que englobam a todos nós.

Assim, fixam-se limites possíveis para o posicionamento de um sujeito marcado em seu corpo, atravessado pelas imagens do rosto, das mãos e do olho. De maneira simbólica, fictícia, esses interligamentos corporais, centralizados em partes do corpo, apontam para o lugar da materialidade histórica da qual subjazem esferas discursivas institucionais às quais buscamos problematizar. Antes, ainda, devemos apresentar as similaridades e o nível de regularidades da segunda versão da abertura da novela.







Sequência de fotogramas 4 – Vinheta de abertura de *O astro*, versão de 2011.

Fonte: <http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/o-astro-2a-versao-2011/2182566/Acesso> em: 05/04/2014.

Estabelecemos anteriormente um esquema possível de repetições dentro de uma unidade. Também, a repetição se dá entre unidades. Como veremos a seguir.

Na segunda versão, encontramos os mesmos elementos em destaque equivalentes à primeira versão. Primeiro, a mão passa a ser o elemento introdutório e de transição ao rosto, que vai aparecer apenas ao final da abertura. Mão e rosto, assim, se ligam pelas extremidades de início e fim. Segundo, a repetição também se confirma, porém, aqui, precisamos considerar o deslocamento sobre o qual essa ideia se solidifica. Ao invés de termos a associação direta entre mão e rosto, o ligamento que emerge na segunda versão é o das mãos com as pedras que flutuam na tela. A pedra faz referência à materialidade sonora, que é a música “Bijuterias”.

O momento da apresentação do plano com as pedras coincide com a parte da letra da música quando ouvimos “Minha pedra é ametista”. A singularidade dessa construção em relação à primeira versão coloca no centro o lugar do discurso da onipresença que, nesta segunda versão, da mesma maneira como nas chamadas, se liga à imagem do sol, junto ao título. O olho, portanto, se firma enquanto lugar de disciplina e controle dos sujeitos,

reforçando o discurso bíblico daquele que tudo monitora, fazendo emergir o posicionamento do mestre que rege, comanda e articula a relação entre os sujeitos.

Parece que chegamos a um ponto de interseção. A produção do saber sobre a maneira de conduzir e gerenciar a vida do outro “está essencialmente ligado à questão do poder”, que é moderada, entre outras questões, pela “separação entre o científico e o não-científico” (REVEL, 2005, p. 77). Em outros termos, falando de outro modo, acreditamos que o estrato histórico e o lugar institucional do qual falamos as aberturas está alicerçado na astrologia. Tomando a astrologia como um campo do saber, ela está intrinsecamente atrelada à ciência, domínio que lhe confere validade, autoridade e ratificação de verdade em torno dos sujeitos.

Por isso, a repetição enquanto levantamento de traços e símbolos que reaparecem dentro e entre as aberturas fazem parte de um conjunto organizacional que põem em circulação um discurso sobre o saber científico, alçando-nos do campo de uma especulação mística para o lugar cristalizado do saber da ciência. A ciência de seu lugar institucional dita aos sujeitos uma forma de governo sobre suas existências, seus modos de afetos e suas sexualidades. Vislumbramos em ambas as aberturas um campo que opera sobre a forma de controle da vida e do pensamento dos sujeitos. Essa forma de biopoder parte de um saber local, a astrologia, focalizada, primeiro, em um sujeito identitariamente marcado como único, mas, segundo, imbuindo o sujeito de mecanismos e estratégias para uma disciplinarização em escala mais ampla, ou seja, a do mundo brasileiro que ela pode abarcar enquanto *medium* televisivo.

Para concluir, o breve modo sobre o qual nos baseamos para levantar e compreender a emergência da ciência como lugar institucional se refere à construção de uma unidade discursiva que, para construir seu conjunto, elege elementos formais no interior de sua formação e em relação com outras formações possíveis. Desse modo, a repetição de uma determinada estrutura nos leva à compreensão de sua “materialidade repetível” (FOUCAULT, 2009a, p. 117), ou seja, nesse nível o que se repete não são apenas ícones, símbolos ou traços, mas os seus discursos. Ainda que as aberturas apresentem diferenças uma entre a outra, nesse esquema, elas não são o suficiente para modificar a identidade de seu discurso.

3.3 ESTAMOS APRESENTANDO

Nas cenas que compõem esse capítulo procuramos discutir a constituição de certos sujeitos na telenovela e sua relação com a história. Problematizamos a condição dos sujeitos em diferentes épocas com diferentes maneiras de enunciar no mesmo tipo de suporte, quando

trouxemos elementos da primeira versão de *O astro* (Rede Globo/1977) para pensarmos as (des)continuidades que se instalam entre as duas versões. Nesse ínterim, por meio do princípio da função enunciativa conseguimos circunscrever as modalidades enunciativas inscritas na materialidade audiovisual da telenovela, identificando o sujeito que é autorizado a falar do lugar de astro, bem como compreendendo a emergência da ciência como lugar institucional do qual esse sujeito obtém o seu discurso.

4 ENTRE A MAGIA, A ILUSÃO/VERDADE E A ESCUTA: COMPOSIÇÕES PARA O SUJEITO

Nesse capítulo, primeiramente, procuraremos identificar as formações para o sujeito que se movimentam no interior do campo discursivo configurado no quadro audiovisual que compõe a telenovela em estudo. Em seguida, discutiremos a noção de monstrosidade, da maneira como foi compreendida por Foucault nas aulas que ministrou no *Collège de France* nos anos de 1974-1975, reunidas no livro intitulado *Os anormais*. E por fim, mostraremos como essa noção se inscreve enquanto fio discursivo que perpassa as formações inicialmente identificadas e como ela é dada a ver no olhar, enquanto traço morfológico do corpo discursivo, constituída pela relação entre as estratégias audiovisuais que compõem as sequências da telenovela e os procedimentos externos de controle do discurso.

4.1 POSICIONAMENTOS DO SUJEITO

A última composição das modalidades enunciativas apresentada na arqueologia foucaultiana versa sobre os posicionamentos que podem ser ocupados pelos indivíduos vinculados aos mais variados espaços institucionais. Segundo Foucault (2009a, p. 58), “as posições do sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos”. Ainda no que diz respeito ao discurso médico, ele exemplifica que o médico só pode ocupar o lugar do sujeito que questiona a partir de determinadas interrogações e sujeito que ouve respaldado por um certo programa de informação – para citar apenas alguns dos posicionamentos possíveis.

A análise das modalidades enunciativas proposta por Foucault (2009a) revela-nos que o seu objetivo foi reconhecer as relações que são postas em jogo num dado campo discursivo. Ele propõe que o relacionamento de elementos tão diferentes – estatuto do sujeito, lugar institucional de onde fala e posicionamentos possíveis de ocupar – é efetuado pelo discurso que, compreendido como prática, estabelece todo um sistema de relações que não é dado nem constituído *a priori*. Sobre o discurso, Foucault (2009a, p. 60) ainda acrescenta: “[...] e se tem uma unidade, se as modalidades de enunciação que utiliza, ou às quais dá lugar, não são simplesmente justapostas por uma série de contingências históricas, é porque emprega, de forma constante, esse feixe de relações”.

A caracterização das modalidades diversas da enunciação levou Foucault (2009a) a reconhecer que um regime de enunciação não é marcado por um sujeito tomado como

instância fundadora de racionalidade e nem mesmo como função empírica. Há um distanciamento com todo e qualquer operador de síntese que seja puramente psicológico, pois busca-se apreender outras formas de regularidade e, conseqüentemente, outros tipos de relações. Assim, para pensar essa questão do sujeito, ele organiza o seu pensamento seguindo o princípio da dispersão, da descontinuidade e afirma: “se esses planos estão ligados por um sistema de relações, este não é estabelecido pela atividade sintética de uma consciência idêntica a si, muda e anterior a qualquer palavra, mas pela especificidade de uma prática discursiva” (FOUCAULT, 2009a, p. 61).

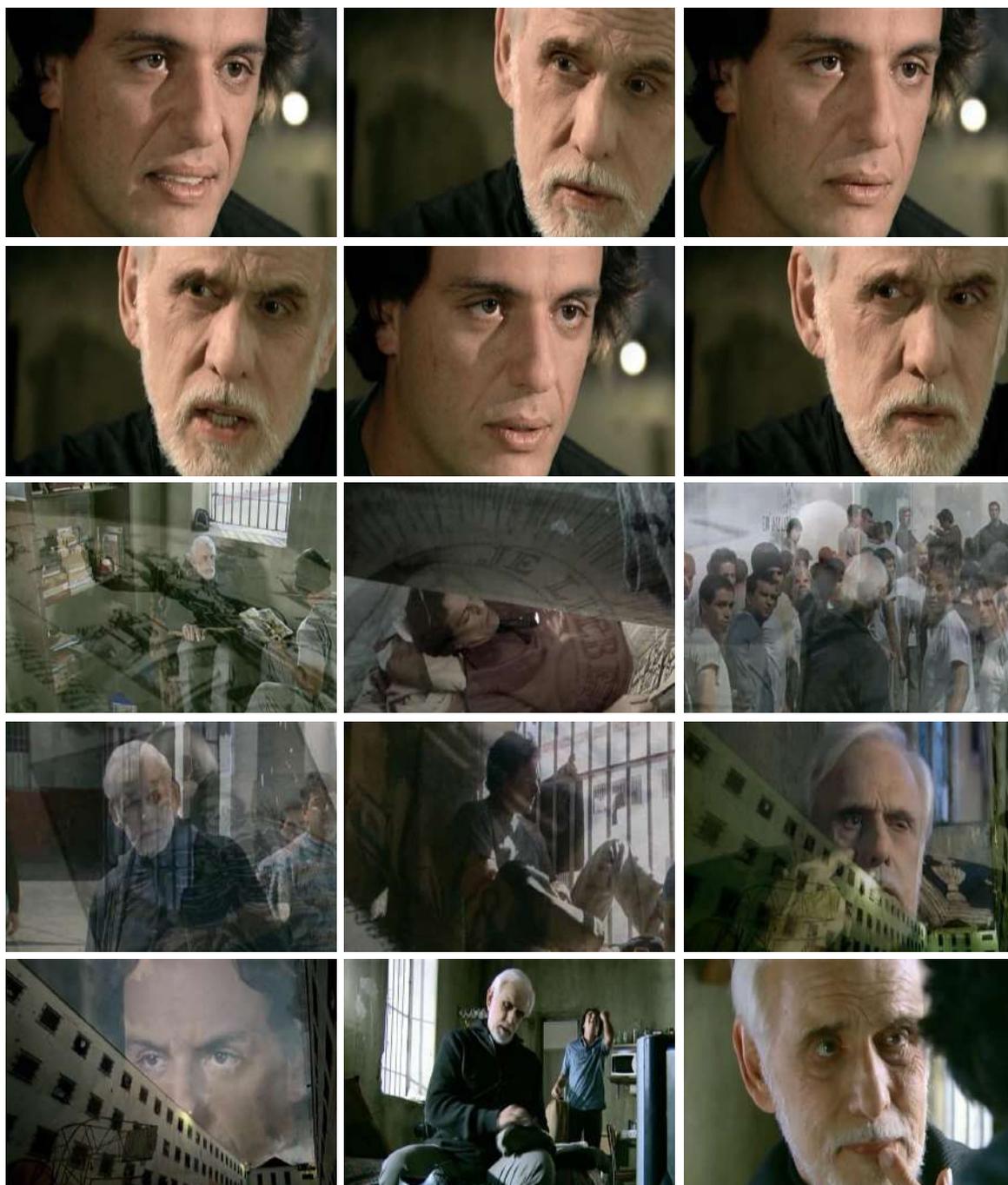
Posto isto, observamos que se configura um campo do discurso no qual se movimentam algumas formações para o sujeito, das quais gostaríamos de apresentar e discutir:

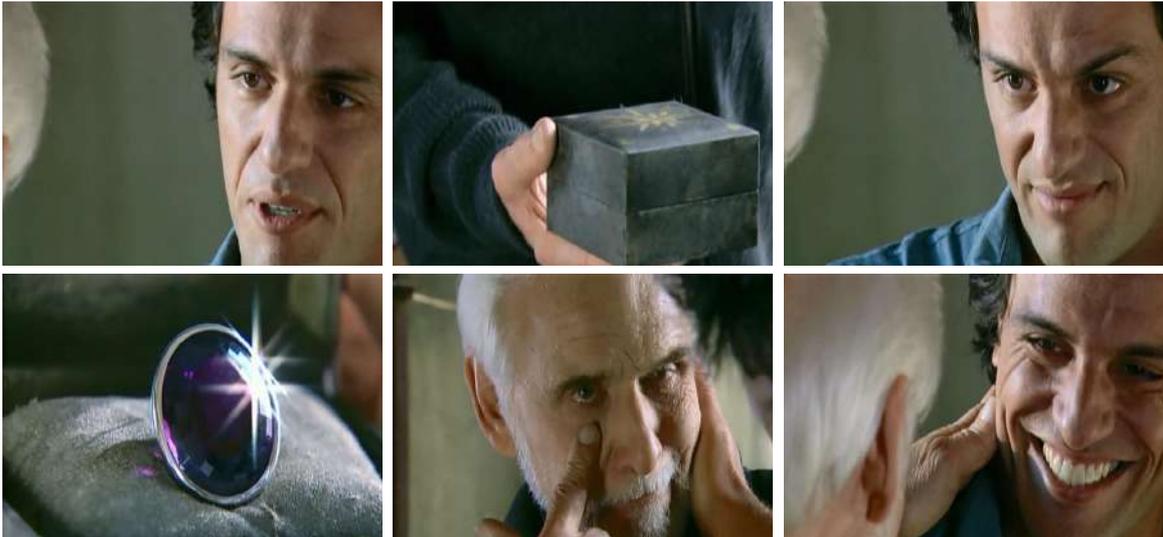
4.1.1 O sujeito da magia

“De que maneira, aos olhos da opinião e para si mesmo, alguém se torna mágico?” Retomamos esse questionamento feito por Marcel Mauss (2008, p. 77), no esboço que propôs de uma teoria geral da magia em meados do século XX, para balizar a nossa problematização em torno de como o personagem Herculano Quintanilha se constitui o sujeito da magia logo no primeiro capítulo da novela. Segundo Mauss (2008, p. 63), “as práticas mágicas são efetuadas por especialistas, os mágicos”. Nesse sentido, vemos que para ocupar esse lugar de especialista é requerido do indivíduo, *a priori*, um determinado conhecimento, que emergirá do ritual de iniciação. Tomamos por conhecimento “à constituição de discursos sobre classes de objetos julgados cognoscíveis” (REVEL, 2005, p. 77). Em outras palavras, trata-se de recuperarmos no ritual de iniciação, conforme apresentado na novela, o emprego de um processo de racionalização ou a identificação de objetos que independem do sujeito que os apreende. Desse modo, é por meio do ritual de iniciação, que o personagem Herculano acessa o conhecimento necessário, de modo a qualificá-lo enquanto sujeito.

No plano da narrativa, o processo de iniciação de Herculano na atmosfera da magia é iniciado quando do seu encarceramento numa penitenciária, devido ao golpe aplicado junto a população da fictícia Bom Jesus do Rio Claro. É no cárcere que ele conhece Ferragus e, ao se surpreender com um feito prodigioso desse – o ato de acender um charuto com uma chama que surge da mão esquerda –, revela-se interessado em aprender os ensinamentos da ordem da magia. Vemos, então, o início do processo de iniciação. É nesse momento que Ferragus e Herculano passam a ocupar, respectivamente, os posicionamentos de mestre e aprendiz. Isso é

mostrado por meio do encadeamento das imagens que são capturadas a partir de dois pontos distintos, oscilando em campo e contracampo, bem como por meio da sobreimpressão de imagens, como podemos verificar na sequência de fotogramas abaixo.





Sequência de fotogramas 5 – Ritual de iniciação de Herculano nas práticas mágicas.
 Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.

Da maneira como os personagens são mostrados na sequência, vemos que, por meio do jogo de campo e contracampo, ambos ocupam lugares distintos. À medida que deparamos com as imagens sobrepostas notamos que o conhecimento só é acessado por meio de estudos, diálogos entre o mestre e o aprendiz, acesso a referenciais bibliográficos, leituras diurnas e noturnas. Ainda no que concerne a sobreimpressão das imagens, podemos dizer que o aprendizado por parte de Herculano demandou um tempo significativo, pois conseguimos identificar na sequência outros acontecimentos que não são da ordem pedagógica, para só então culminar o fechamento do ciclo, como numa espécie de formatura, quando Herculano, pronto para deixar a prisão, encontra-se com o seu mestre, e recebe dele a pedra ametista. Nesse momento, ambos dividem a mesma imagem, produzindo um sentido de que, agora, ambos ocupam o mesmo lugar, pois os dois possuem o mesmo conhecimento. Logo, Herculano está autorizado a ocupar o lugar do sujeito da magia.

4.1.2 O sujeito da ilusão, o sujeito da verdade

Foucault (2012) nos explicará que a verdade é uma ilusão. Consideramos, sob essa perspectiva, que as sociedades constroem suas verdades a partir de um conjunto de regras para um determinado domínio de objeto. É sobre esse binômio regra/objeto que vamos nos estabelecer para observar, demonstrar e discutir o posicionamento de um sujeito da ilusão ocupado por Herculano. Lembramos que essa possibilidade de luta discursiva irrompe do sujeito que é formado em sua dispersão, pois pode ser sempre outro a depender da rede de sujeitos com a qual se estabelece, e sua descontinuidade, pois sua constituição se dá de forma

irregular, aparentemente desarmônica e paradoxal, ainda que se configure em um mesmo espaço e tempo, como veremos a seguir.

Na sequência de fotogramas abaixo veremos a espetacularização do homem e suas peripécias ilusórias em um *show* de entretenimento em um espaço publicizado no qual apresenta várias mulheres que vão saindo uma a uma de uma caixa colocada atrás de si.



Sequência de fotogramas 6 – Espetáculo ilusionista de Herculano na Kosmos.

Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.

A tão conhecida sociedade do espetáculo de Guy Debord (1997) tem aqui seus traços e índices somados a tons da tecnologia de hoje sob efeitos de luz e, sobretudo, o movimento da câmera que, para produzir o efeito de agilidade, simultaneidade e euforia, corre de um lado para outro, focaliza o personagem em *close* e ainda se aproxima mais dele, planos bem curtos como *flashes* e música instrumental de repercussão alta e forte para arregimentar o cenário de um ambiente circense requintado.

É na elaboração desse espaço espetacular que vai se desenvolver pelos menos dois posicionamentos para o sujeito da nossa visualidade na tela. O primeiro é o sujeito que a produção televisiva com seus recursos de câmera, luz e som elencaram para criar um efeito de verdade. Ao assistirmos a cena, fica-nos claro que se trata de uma apresentação como naquelas em que o mágico tira coelhos da cartola. Nesse, em específico, são as belas mulheres

que compõem os contornos da ilusão, discursivamente, atrelado a um discurso machista, no qual se atribuiu àquele que tem o poder de “multiplicar mulheres”, o ilusionista, também poder tê-las ao seu lado como um prêmio magicamente subjugado.

Essa discursivização serve para produzir um efeito de verdade, reconhecidamente por todos não como verdade, mas como uma ilusão agradável aos olhos, que mexe com os anseios de se poder ter tudo aquilo que se deseja, como no esfregar de uma lâmpada mágica. Desse lado, temos o deflagrar de um discurso mítico que nos toca a todos e que nos constituiu como sujeitos da literatura e contos fantásticos.

Entretanto, a introdução desse efeito de verdade parece servir para se oportunizar a criação de um ponto para o que se propõe mesmo como verdade. Explicamos: saímos de um efeito da espetacularização ilusionista para colocar Herculano como um verdadeiro vidente, que pode dizer sobre a vida das pessoas que não conhece. Para a elaboração dessa organização de uma “verdade”, as estratégias televisivas são marcadamente muito mais lentas que as anteriores e funcionam no modelo campo/contracampo, recurso que apresenta um personagem em foco e em seguida outro. Vejamos



Sequência de fotogramas 7 – Previsões de Herculano para um homem da plateia.

Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.



Sequência de fotogramas 8 – Previsões de Herculano para Amanda.
 Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.

Essa passagem abrupta entre uma visualidade para mostrar o que tivemos como um *show* sofre uma ruptura na estrutura dos modos de ver para criar o efeito para uma verdade verdadeira.

Compreendemos, portanto, que a verdade nesse tipo de produção audiovisual parece ter uma forma específica em nossa sociedade televisual, fazendo-nos crer naquilo que *a priori* não seria crível. Desse ponto de vista, estamos certos de que “existem, na sociedade, ou pelo menos, em nossas sociedades, vários outros lugares onde a verdade se forma” (FOUCAULT, 2012, p. 11). Essa vertente nos é dada pelo domínio de nosso objeto em questão, o lugar do ilusionista, que se apresenta de forma dispersa enquanto sujeito, porque se desdobra, aqui, de ilusionista para vidente, como também se apresenta de forma descontinuada, fato que é bastante marcado pela mudança e dissonância entre a apresentação dos planos e movimentos da câmera.

De maneira breve e ainda que geral, acreditamos que o sujeito para sua constituição se fundamenta em uma regulação das práticas sociais que nos determinam o que é verdade ou não. Do lado do discurso, compreendemos essas práticas como efeitos de verdade, mas a produção audiovisual à qual nos referimos buscar driblar o efeito de verdade como uma ilusão que poderia, sim, ter seu lado de verdade absoluta. De maneira sutil e circular, o discurso da forma eclode por meio de uma forma retórica que nos diz no que devemos ou não acreditar. Assim, a bipolaridade dos sujeitos que vemos emergir serve para reafirmar sobre a fabricação

das verdades e nossas formas de vê-las e compreendê-las em um ambiente televisivo-sócio-histórico.

4.1.3 O sujeito da escuta

Outro posicionamento que compõem o astro consiste no sujeito da intimidade, ou seja, naquilo que chamaremos de sujeito da escuta, haja vista que várias cenas da telenovela se passam no apartamento de Herculano Quintanilha, local onde recebe seus clientes em particularidade. O seu espaço íntimo é transformado numa espécie de consultório, no qual recebe aqueles que carecem de aconselhamentos, oferecendo-lhes escuta.



Sequência de fotogramas 9 – Herculano atende Sílvia.
Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.



Sequência de fotogramas 10 – Herculano atende Márcio Hayalla.
Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.



Sequência de fotogramas 11 – Herculano atende Beatriz.
 Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.

Os acontecimentos que perpassam as duas sequências sinalizam uma repetição. Nas cenas em questão, o personagem Herculano Quintanilha, o astro, encontra-se sentado numa poltrona atento aos dizeres dos personagens que recebem em seu apartamento. Esses, por sua vez, encontram-se sentados num sofá ou mesmo em pé, como no caso de Silvia, todavia sempre posicionados em frente do astro, narrando acontecimentos que, de alguma maneira, afligem suas vidas. Herculano só se posiciona depois de escutar aquilo que foi narrado pelos clientes, deixando que eles falem sempre mais. Isso nos remete a um “nó em uma rede” (FOUCAULT, 2009a) de memória que nos leva ao exame de consciência, no qual o astro assume o lugar de sujeito da escuta, na condição daquele que examina o outro. Na esteira de Foucault, Castro (2009) afirma que o exame é um instrumento pelo qual se exerce um controle sobre o outro, ou seja, aquele que analisa exerce um governo sobre o outro, já que acessa um saber que lhe foi revelado pela escuta. Assim, não só o conhecimento foi confiado ao sujeito da escuta, no nosso caso Herculano, mas o governo da vida dos próprios personagens foi dado a ele também.

Obsevamos, ainda, na construção das cenas a retomada do lugar do padre, do pastor, do psicanalista, isto é, sujeitos autorizados socialmente e institucionalmente a ouvir e a aconselhar sobre os acontecimentos descritos por seus pacientes e fiéis, de tal modo que as cenas realizadas no interior do apartamento sugerem esses lugares institucionais para Herculano. Em outras palavras, o lugar daquele que pode ouvir e proferir sobre tal escuta.

Dessa forma, podemos ver nas sequências um possível exame, potencializado pelas ações dos personagens que colocam suas vidas inteiramente nas mãos do sujeito de escuta, revelando-lhe o mais íntimo de suas almas, seus medos e angústias. Com isso, conferem ao sujeito da escuta um poder, que lhe permite qualificá-los, classificá-los ou mesmo castigá-los.

Portanto, quando o astro, enquanto sujeito da escuta, faz revelações a partir do que lhe foi contado, ele possui o controle sobre o presente e o futuro das personagens. Os seus conselhos têm o poder de transformar as vidas desses indivíduos e de todos que estão em sua volta. Sílvia, Márcio, Beatriz e outros tantos personagens que se encontram com o astro no lugar de sujeito da escuta, não só revelam sua intimidade para esse, mas colocam-se sobre sua tutela, dando-lhe total controle de suas vidas. Esse controle é exercido por meio do saber que lhe foi revelado e será pelo próprio astro manipulado.

4.2 MONSTROS EM CENA

Já no início do livro *Os anormais*, François Ewvald e Alessandro Fontana (2010), diretores da edição do mesmo, fazem uma breve descrição acerca dos cursos oferecidos pelo pensador francês Michel Foucault enquanto esteve à frente da cátedra *História dos sistemas de pensamento*. Eles pontuam que tais cursos tinham uma função na atualidade e aqueles que tiveram o privilégio de ouvir Foucault, quer seja falando de Aristóteles ou mesmo do exame psiquiátrico no século XIX, sempre saíam inebriados por uma luz sobre o presente e sobre os acontecimentos futuros. De um modo ou de outro, nos encontramos talvez no mesmo lugar em que estavam aqueles ouvintes, pois voltamos às investidas foucaultianas para pensarmos outros objetos em outro momento da história.

No texto *Prefácio à transgressão*, originalmente publicado na edição de agosto-setembro de 1963 do periódico francês *Critique*, Foucault (2009c), subsidiado pelas experiências-limite da *morte de Deus* em Nietzsche, da *transgressão* em Bataille e do *fora* em Blanchot, propõe uma discussão mais filosófica em torno da noção de transgressão, como uma experiência limite capaz de subtrair o sujeito de si mesmo. Assim, ao relacionar a transgressão e limite, afirma que

O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível (FOUCAULT, 2009c, p.32).

Nesse jogo, não basta apenas colocar em ação tais elementos. Antes de mais nada, é preciso situá-los numa incerteza, que fará com que o pensamento fique embaraçado justamente pelo fato de querer apreendê-las. Frente a isso, limite e transgressão estabelecem uma relação que incide em suas existências, pois não irá existir um limite que não possa ser transposto, da mesma maneira que uma transgressão só transporia um limite. Temos então um cruzamento contínuo da transgressão com o limite, no qual este é levado até o limite do seu ser, sendo conduzido para sua desapareição iminente a ponto de ir ao encontro daquilo que a transgressão excluiu.

Em contrapartida, a transgressão irá desencadear naquilo que a encadeia, ou seja, o limite e aquilo que nele se acha encerrado. Logo, a transgressão e o limite não mantêm uma relação de oposição. A transgressão “afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência” (FOUCAULT, 2009c, p.33).

Passados quase doze anos, Foucault retoma a noção de transgressão ao falar da figura do monstro no curso que ministrou no *Collège de France* no primeiro trimestre do ano de 1975. O monstro aparece em destaque na discussão conduzida durante a aula do dia 22 de janeiro. Ao apresentar essa figura como uma das que constituem o domínio da anomalia¹, que funciona no século XIX, Foucault (2009) afirma que a noção de monstro não caracteriza uma noção médica, mas sim uma noção jurídica. A respeito disso, ele nos diz o seguinte:

A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma (FOUCAULT, 2010, p. 47).

Estamos diante de um elemento cujo campo de aparecimento consiste em um domínio “jurídico-biológico” (FOUCAULT, 2010). Ele é o resultado da combinação entre o impossível e o proibido. E por conta disso, segundo Foucault (2010), abre espaço para equívocos: constitui uma infração, pois contradiz a lei; e é um princípio de inteligibilidade de todas as formas de anomalia à medida que é o parâmetro para todas as pequenas irregularidades possíveis. O monstro é considerado a figura mais importante no século XVIII e início do século XIX na prática judiciária. Nesse período, “[...] é a figura essencial, a figura em torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se reorganizam”

¹ Foucault (2010) evidencia que o domínio da anomalia que funciona no século XIX é constituído por três figuras: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora. Todavia, só iremos cuidar de descrever a primeira, pois é a única que será relevante para a nossa investigação.

(FOUCAULT, 2010, p. 53). Corroborando com o que disse Foucault, Courtine (2009, p. 256) sintetiza: “[...] pode-se dizer que o monstro é o grande modelo de todos os pequenos desvios”.

Foucault (2010) afirma que o monstro, da Idade Média ao século XVIII, é um misto; consiste em uma mistura entre dois reinos (homem com cabeça de boi), duas espécies (porco com cabeça de carneiro), dois indivíduos (duas cabeças em um corpo), dois sexos (hermafrodita), misto de formas (homem e cobra pelo fato de não terem membros); sempre um duplo. Sobre essa configuração do monstro, Foucault (2010, p. 54) pontua: “[...] transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstruosidade”. Nesse sentido, todo monstro é o resultado de algum tipo de transgressão. Todavia, ele defende que a constituição do monstro não pode ser sustentada apenas por uma infração jurídica da lei natural, mas

Para que haja monstruosidade, essa transgressão do limite natural, essa transgressão da lei-quadro tem de ser tal que se refira a, ou em todo caso questione certa suspensão da lei civil, religiosa ou divina. Só há monstruosidade onde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso (FOUCAULT, 2010, p. 54).

Dessa forma, a monstruosidade constitui uma desordem dentro do direito, seja ele civil ou religioso, questionando e impedindo o seu funcionamento. Em outros termos, “representa o desdobramento, mediante o jogo da natureza, de todas as irregularidades possíveis” (CASTRO, 2009, p. 32). Então, o que vemos no século XVIII, conforme Foucault (2010) é o aparecimento e o funcionamento de um monstro no ponto de junção da natureza com o direito, isto é, “um complexo jurídico-natural”, que “[...] trazia em si um indício de criminalidade” (FOUCAULT, 2010, p. 69).

Já no início do século XIX, a noção de monstruosidade é configurada não mais pela transgressão da natureza, mas por uma transgressão do comportamento. Nos termos de Foucault (2010, p. 62), “a monstruosidade não é mais, portanto, a mistura indevida do que deve ser separado pela natureza. É simplesmente uma irregularidade, um ligeiro desvio, mas que torna possível algo que será verdadeiramente a monstruosidade, isto é, a monstruosidade da natureza”. Assim, a monstruosidade passa a ser “jurídico-moral” (FOUCAULT, 2010), situando-se no nível da conduta e não mais no da natureza. O monstro moral aparece nesse momento histórico em discursos e práticas extremamente diferentes. Como indica Foucault (2010), o monstro moral surge no campo da literatura no romance gótico; em Sade; em série

de temas políticos; no mundo judiciário e médico. O monstro moral não é mais aquele que apresenta deformidades no seu corpo, ou que possui dois sexos, mas é aquele que rompe com as normas estabelecidas pela sociedade, transgredindo as leis – jurídica, natural e religiosa, com o intuito de satisfazer os seus desejos.

Em resumo, a monstruosidade se constitui como um lugar de resistência aos limites sociais e morais. Como bem sintetiza Milanez (2011),

Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força os limites das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. Por outro, o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazeres íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo de si (MILANEZ, 2011, p. 81-2).

O monstro contemporâneo que emerge na ficção televisiva é uma espécie de “monstro banalizado” (FOUCAULT, 2010, p. 49). Dito de outro modo, é um monstro que empalideceu, que limita sua monstruosidade ao âmbito moral. Não temos dúvida de que é a figura do monstro que provoca hesitação na atmosfera do sobrenatural construída na telenovela *O astro*, uma vez que transgredindo as leis, desestrutura os limites sociais e morais estabilizados em nossa sociedade. A seguir, nas análises, procuraremos mostrar como essa noção se inscreve como o fio discursivo que alinhava os posicionamentos do sujeito já identificados e de que maneira perpassa o corpo.

4.3 CRUZAMENTOS ENTRE MONSTRUOSIDADES E FORMAS DE CONTROLE DO DISCURSO

Mauss (2003, p. 59) é claro: “a interdição é o limite do qual a magia inteira se aproxima”. E se pensarmos a interdição, enquanto procedimento de controle do discurso, nos termos de Foucault (2009b, p. 9), vemos que “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. É nesse fluxo das interdições que propomos a sua relação com a ideia de monstro, uma vez que enquanto espectadores nem sempre acessamos aquilo que o sujeito da magia consegue visualizar nas cenas da telenovela, de modo a reafirmar a ligação do discurso aí produzido com “o desejo e o poder” (FOUCAULT, 2009b, p. 10). Começemos com a sequência de fotogramas que trazem os segundos finais da vinheta de abertura.



Sequência de fotogramas 12 – Segundos finais da vinheta de abertura de *O astro*, versão de 2011.
 Fonte: <http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/o-astro-2a-versao-2011/2182566/Acesso>
 em: 05/04/2014.

A sequência é construída por meio de um plano no qual a câmera movimenta-se de dentro para fora, um *zoom out*, que parte do olho direito do personagem e vai se distanciando a ponto de deixar-nos ver o seu rosto em completude nos limites do quadro. Somos imediatamente levados a observar o seu olhar que está direcionado para objetiva da câmera. Essa marca corporal que nos oferece vestígios para a nossa análise. Olhar esse que viola a ordem, logo pautado na noção de monstruosidade, e propicia uma ruptura das dimensões de espaço e tempo que limitam a “cena filmica” (AUMONT, 2011, p. 25), criando um efeito de que, a partir daquela posição, consegue antever tudo o que irá se passar no interior das tramas da telenovela como um todo, ao contrário do espectador. No interior dessa ordem temos bem marcada uma interdição no âmbito da imagem que não nos permite enquanto espectadores o acesso aos acontecimentos do mesmo modo que esse sujeito.

Vejamos agora como esse mesmo funcionamento em torno do olhar é dado a ver numa sequência que circulou no capítulo 28 de *Malhação*, novela escrita por Ingrid Zavarazzi e exibida pela mesma emissora no ano de 2011, porém fazendo uso de outras estratégias audiovisuais.



Sequência de fotogramas 13: Gabriel tem premonição sobre Alexia.
 Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/malhacao/2011/videos/t/cenas/v/cena-1910-gabriel-tem-premonicao-sobre-alexia/1668202/#>. Acesso em: 18/02/2012.

No fio narrativo temos o personagem Gabriel, interpretado por Caio Paduan, narrando para os seus amigos Cristal, Babi, Natália e Ziggy um mau presságio envolvendo a personagem Alexia, que não está com o grupo. O local que ambienta a ação da cena é uma boate, espaço onde a iluminação é propositadamente confusa e ao mesmo tempo marcante, hora deixando os personagens mais ou menos iluminados, constituindo um lugar para o qual enquanto analistas temos que olhar.

A sequência é construída por meio de planos frontais, no que concerne ao ângulo horizontal da câmera, apresentando os rostos dos personagens em primeiro plano, distribuídos de forma simétrica e menos iluminada no quadro, em se tratando daqueles que escutam, e posicionado mais para a esquerda e com uma iluminação mais significativa e uniforme quando referente àquele que narra a sua sensação, conforme podemos ver na sequência.

O posicionamento dos personagens em primeiro plano chama a nossa atenção para a região dos seus olhos. Por meio do encadeamento das imagens, percebemos que nos planos em que incidem a presença de mais de um personagem, os seus olhares saem de campo pela borda esquerda do quadro em direção ao personagem Gabriel, que em contrapartida oferece-nos um olhar que extrapola os limites dos elementos visíveis, bem como daqueles imaginariamente vinculados a esses pelo espectador, isto é, o fora de campo. Esse olhar singular justaposto a uma sonoplastia eletrônica estridente, cria um efeito de que se pode ver aquilo além dos limites do quadro, ao tempo em que o presságio é enunciado por uma materialidade linguística.

Assim, por meio do interdito o espectador é impossibilitado de experienciar por meio da visão o presságio sentido pelo personagem, logo sendo uma exclusividade daquele posicionamento na qual o personagem está subjetivado. Posicionamento constituído por meio da identidade fixada no próprio personagem e da alteridade representada pela luz, que foca uniformemente todo o seu rosto, vinda de uma direção em que somente ele tem acesso. Os demais personagens não ocupam essa mesma posição. Eles estão contra a luz, na sombriedade, reafirmando os nossos medos, a nossa angústia, o nosso desconforto frente ao inusitado.

Portanto, nas duas sequências a monstruosidade que marca o olhar ajuda a compor o sujeito da magia, ao mesmo tempo em que potencializa interdições, funcionando como uma forma de controle do discurso.

4.4 MONSTRUOSIDADE E A SEPARAÇÃO DO DIZER

Visando ao controle e à delimitação do discurso, Foucault (2009b) aponta a separação/rejeição como segundo procedimento de exclusão, para mostrar que em nossa sociedade o discurso de determinados sujeitos como o do louco, por exemplo, são impedidos de circular nos mesmos espaços que o dos outros sujeitos circula. Frente a isso, quando tomamos a formação na qual se insere o discurso do sujeito da escuta que podemos identificar na materialidade audiovisual que compõe a telenovela *O astro*, percebemos que o seu dizer só tem validade quando enunciado num fórum íntimo, apenas na presença de um único cliente, como podemos ver na sequência abaixo.



Sequência de fotogramas 14 – Herculano atende Clô Hayalla.
Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.

Nessa sequência podemos ver que o tipo de estratégia audiovisual mobilizada na sua construção conta com planos próximos, nos quais os personagens são enquadrados em proximidade com a câmera; fixos, não havendo movimentação por parte da câmera; frontais no que diz respeito ao ângulo em que os personagens aparecem; e de curta duração, que dialogam entre si por meio da oscilação de entrada de um “campo” (AUMONT, 2011, p.21), sendo um recorte do espaço imaginário compreendido pelo quadro, e um “contra-campo” (AUMONT, 2011, p. 281), um outro ponto de vista. Tais estratégias levam-nos novamente ao encontro do olhar do personagem que, aqui, também ultrapassa os limites da cena fílmica. Essa marca corporal que produz em nós o sentido de que o sujeito tem o seu discurso inscrito numa formação na qual lhe é atribuído “[...] estranhos poderes, o de dizer uma verdade

escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (FOUCAULT, 2009b, p. 11).

4.5 MONSTRUOSIDADE E VONTADE DE VERDADE

Concernente à vontade de verdade, Foucault (2009b) evidencia que esse procedimento de controle do discurso é constituído pelos procedimentos de interdição e segregação, que põe o verdadeiro e o falso num campo de contestação. “A verdade, portanto, é uma configuração histórica: não há uma verdade, mas vontades de verdade que se transformam de acordo com as contigências históricas” (GREGOLIN, 2004, p. 98). E em nossa sociedade está cristalizado historicamente que em um diálogo a veracidade dos fatos é traduzida pelo olhar. Assim, acessaremos agora sequências nas quais o olho no olho dos sujeitos irá produzir uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2009b) para o acontecimento de ordem sobrenatural que irá ser instalado.



Sequência de fotogramas 14 – Previsões de Herculano para Amanda.
Fonte: O ASTRO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. Box DVD.

Em meio a um jogo feito pela câmera, que procura incluir os espectadores dentro da narrativa, somos levados a assumir o mesmo posicionamento de cada um desses sujeitos no interior da cena. Esse efeito é construído durante a montagem da sequência e é conhecido como *raccord* de olhar, pois “[...] consiste, sempre do ponto de vista do espectador, em pensar que o plano B mostra o que vê um personagem apresentado no plano A” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 41). Como na sequência temos um diálogo entre dois personagens, oscilamos entre os pontos de vista, ora vendo sob a ótica de Herculano ora sob a de Amanda.

O olhar como um lugar de discurso está produzindo um conhecimento (MILANEZ, 2009a). À medida em que ultrapassa os limites do quadro, mesmo nós sabendo onde ele irá tocar, o olhar constrói sugere um efeito de monstruosidade, instituindo o par dicotômico desordem/ordem, que se alternam entre identidade e alteridade na constituição dos múltiplos

lugares e saberes que compõem aquilo que somos. Assim, o olhar fixo do sujeito corresponde o elemento no qual que materializa uma atmosfera sobrenatural, que por sua vez inaugura uma vontade de verdade sobre o discurso outro, exercendo um poder de coerção.

4.6 ÚLTIMAS PALAVRAS

Nessa seção, percebemos que as formações para o sujeito que conseguimos identificar em funcionamento no campo do discurso configurado na telenovela – sujeito da magia, sujeito da ilusão/verdade e sujeito da escuta – são atravessadas por um fio regular que as colocam em rede. Esse fio encontra-se assentado na noção de monstruosidade, nos termos de Foucault, que se inscreve no olhar do sujeito por meio das estratégias audiovisuais que são mobilizadas na construção das sequências da telenovela, bem como pelos procedimentos de exclusão que controlam o discurso: a interdição, a separação/rejeição e a vontade verdade. O jogo entre elementos da ordem do objeto e da ordem discurso tem no corpo um ponto de interseção, cuja evidência histórica agencia a constituição de um posicionamento para o sujeito no âmbito do descontrole para escrever em linha tênue o controle sobre o corpo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capítulo final de uma telenovela é sempre o mais aguardado pela audiência. É nele que todas as tramas são resolvidas, é o momento em que se descobre o assassino daquele personagem, que os casamentos acontecem, que nascem os filhos e, enfim, o herói e a mocinha se acertam e seguem felizes. O encerramento do *remake* de *O astro* (Rede Globo/2011) contou com todos esses elementos. Aqui, o nosso final não poderia ser diferente daquilo que se deu com a telenovela que se tornou o nosso objeto de estudos nos últimos dois anos e meio. Essa é hora em que retomamos por meio de *flashbacks* algumas cenas que compuseram a nossa pesquisa.

Essa investigação partiu da inquietação que tivemos em face da forte incidência de temáticas sobrenaturais no interior da ficção televisiva de maior prestígio em nosso país: a telenovela. O sobrenatural que antes andava nas tramas marginais, no ano de 2011 passou a ocupar aquela de maior notoriedade nesse tipo de produção. Frente a isso, vimo-nos instigados em buscar estabelecer os posicionamentos para o sujeito materializados no quadro audiovisual por meio dessa atmosfera sobrenatural. Essa questão guiou todo o nosso trajeto de pesquisa.

Primeiramente, fizemos um retorno à história da nossa teoria. Julgamos essa ação importante, pois muitas vezes trazemos as vozes daqueles que nos antecederam de maneira tão natural que acabamos por silenciá-las ou não referenciá-las por acharmos simplesmente que tratamos de algo que já está posto. No entanto, sabemos que não é bem assim, que a ordem do discurso científico não permite esse tipo de prática. Logo, no primeiro capítulo, retomamos o percurso feito por Michel Pêcheux e seu grupo para não silenciá-los dentro do nosso empreendimento, uma vez que é praticamente impossível tratar da questão do sentido, enquanto categoria, sem reconhecer a devida importância daquele que é dito como principal fundador do campo do saber no qual se instala o nosso feito. Em seguida, trouxemos Michel Foucault, pois as categorias que nos são oferecidas em seu método arqueológico serviriam melhor para pensarmos o tipo de materialidade que compõem a telenovela. E ainda nessa seção procuramos estabelecer um enlace entre as teorias do discurso e do audiovisual, para só então aventuramo-nos na busca das formações para o sujeito que se movimentam no campo do discurso configurado no/pelo quadro do audiovisual da segunda versão de *O astro*.

No segundo capítulo saímos em busca da constituição de certos sujeitos na telenovela e sua relação com a história. Foi preciso problematizarmos a condição do sujeito em

diferentes épocas, uma vez que o próprio recorte que operamos em nosso *corpus* apontava para um batimento com determinados elementos da primeira versão da telenovela *O astro*, com diferentes maneiras de enunciar no mesmo tipo de suporte. O encontro entre os astros conduziu-nos na observação das (des)continuidades que aí se instalam. Nas análises feitas a partir das chamadas de programação da telenovela vimos a configuração de um discurso pautado sobre uma noção de repetição, atualização e descontinuidade, que serviu para sustentar o *marketing* e captura do espectador. Ao mesmo tempo que insistiam em torno de um efeito de continuidade, ofereciam-nos um elemento surpresa da descontinuidade entre as duas telenovelas materializado na famosa “pedra ametista”, de modo que a segunda versão constitui um canal de produção de novas modalidades de enunciação, que potencializaram a emergência de condições para uma gama de sujeitos diversos.

E no último capítulo, percebemos que as formações para o sujeito que conseguimos identificar em funcionamento no campo do discurso configurado na telenovela – sujeito da magia, sujeito da ilusão/verdade e sujeito da escuta – são atravessadas por um fio regular que as colocam em rede. Esse fio encontra-se assentado na noção de monstruosidade, nos termos de Foucault, que se inscreve no olhar do sujeito por meio das estratégias audiovisuais que são mobilizadas na construção das sequências da telenovela, bem como pelos procedimentos de exclusão que controlam o discurso: a interdição, a separação/rejeição e a vontade verdade. O jogo entre elementos da ordem do objeto e da ordem discurso tem no corpo um ponto de interseção, cuja evidência histórica agencia a constituição de um posicionamento para o sujeito no âmbito do descontrole para escrever em linha tênue o controle sobre o corpo.

Ao final dessa discussão já sabemos que, assim como nosso objeto, essa pesquisa constitui o um olhar dentre tantos outros possíveis. Ela reúne apenas alguns capítulos para outros que virão. Quando do término da primeira versão de *O astro*, Carlos Drummond de Andrade escreveu em sua coluna de jornal: “*Agora que O astro acabou, vamos cuidar da vida, que o Brasil está lá fora esperando.*” Estamos diante do nosso término com *O astro*, certos de que com essa trajetória pudemos treinar a estratégia das nossas asas para a partir de agora construirmos mais e melhores voos em direção a outros sujeitos, a outros corpos e a outras telenovelas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. C. B. V. A mídia de chamadas. In: **Mídia de chamadas de programação: uma estratégia permanente de interação através da telenovela**. Rio de Janeiro, 2006, 105p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- AUMONT, J. O Filme como Representação Visual e Sonora. In: AUMONT, J. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas: Papirus, 2011.
- BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. In: **Revista Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. São Paulo: v. 1, n. 8, 2006.
- CÂMARA JR., J. M. Abordagens diferentes ao estudo da linguagem. Pré-linguística, paralinguística, linguística propriamente dita. In: CÂMARA JR., J. M. **História da linguística**. Trad. Maria Amparo Barbosa de Azevedo. 6 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. p. 15-21.
- CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Trad. Ingrid Muller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- COURTINE, Jean-Jacques. Discurso, história e arqueologia. In: MILANEZ, Niton; GASPAR, Nádea Regina. **A (des)ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.
- COURTINE, J. J. O professor e o militante: contribuição à história da análise do discurso na França. In: COURTINE, J. J. **Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública**. Trad. Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 9-28.
- COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do rosto**. Expressar e calar suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Trad. Ana Moura. Lisboa: Editora Teorema, 1988.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. **História do corpo 3: as mutações do olhar: o século XX**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória?. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 26-37.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, P. Por uma estética da imagem de vídeo. In: **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 69-95.

FILHO, D. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FONSECA-SILVA, M. C. **Poder-saber-ética nos discursos do cuidado de si e da sexualidade.** Vitória da Conquista: Edições UESB, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009b.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à Transgressão. In. FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III.** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009c.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. (Orgs). **Michel Foucault: uma trajetória filosófica.** Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais.** Trad. Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas.** Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. 3 ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2012.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

GREGOLIN, M. R. V. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, M. R. V.; CRUVINEL, M. F.; GAMA-KHALIL, M. M. (orgs.) **Análise do discurso: entornos do sentido.** Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2001. p. 9-34.

GREGOLIN, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos.** São Carlos: Claraluz, 2004a. p. 65-110.

GREGOLIN, M. R. V. O enunciado e o arquivo: Foucault (entre)vistas. In: SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. (Orgs.). **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade.** São Carlos: Claraluz, 2004b.

GREGOLIN, M. R. V. Discurso, história e produção de identidades na mídia. In: FONSECA-SILVA, M. C.; POSSENTI, S. (Orgs.). **Mídia e rede de memória.** Vitória da Conquista: Edições UESB, 2007. p. 39-60.

GREGOLIN, M. R. V. Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (orgs.). **Discurso, semiologia e história.** São Carlos: Claraluz, 2011. p. 83-105.

HAMBURGER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2009.

MILANEZ, N. A possessão da subjetividade: sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, J. B. C. (Org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009a. p. 281-300.

MILANEZ, N. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In: **Acta scientiarum language and culture**. Maringá, v. 31, n. 2, 2009b. p. 215-222.

MILANEZ, N. Prólogo de uma história para a vida: modelando as memórias do corpo e das identidades. In: SANTOS, J. J.; MILANEZ, N.; PEREIRA, T. H. (orgs.). **Memória Conquistense: Revista do Museu Regional de Vitória da Conquista**, v.8 n.9 O fio da memória: discurso e história no sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2009c. p. 17-26.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, N. Transgressão, autores e problematizações: notas breves em torno do discurso do sobrenatural. In: MILANEZ, N. SANTOS, J. **Modalidades da transgressão: discursos na literatura e no cinema**. Vitória da Conquista: Labedisco, 2013. p. 9-21.

MILANEZ, N.; BITTENCOURT, J. Materialidades da imagem no cinema: discurso fílmico, sujeito e corpo em A dama de ferro. In: **Movendo ideias: Revista do Mestrado de Comunicação, Linguagens e Cultura**. Belém: UNAMA, v. 17, n. 2, 2012a. p. 7-20.

MILANEZ, N. A “casa de Usher” de Roger Cor’man: o campo de memória e o cromático-discursivo no discurso fílmico. In: GAMA-KHALIL, M. M.; GARCIA, F.; VOLOUBUEF, K.; **Letras & letras**. Uberlândia, v. 28, n. 2, 2012b. p. 579-590.

PÊCHEUX, M. A análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethania S. Mariani. Campinas: Editora UNICAMP, 1993a. p. 311-319.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethania S. Mariani. Campinas: Editora UNICAMP, 1993b. p. 61-161.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethania S. Mariani. Campinas: Editora UNICAMP, 1993b. p. 163-252.

PÊCHEUX, M. O papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

PÊCHEUX, M. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni P. Orlandi. 5 ed. Campinas: Pontes Editores, 2008.

PINHEIRO, L. 'O Astro' mantém o estilo Janete Clair de fazer novela. In: **Revista Veja**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/adaptacao-de-o-astro-mantem-o-estilo-janete-clair-de-fazer-novela>. Acesso em: 05 de abril de 2014.

REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SADEK, J. R. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Edvania Gomes da. Cenografias, estereótipos e discurso religioso. In: **Anais dos 1 CIELLI**. Maringá: Editora da UEM, 2010. Disponível em: <http://anais2010.cielli.com.br/downloads/456.pdf> Acesso em: 04 de março de 2013.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

XAVIER, N. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

XAVIER, N. **Teledramaturgia**. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>. Acesso em: 18 de março de 2014.