

ARQUIVO EM CENA: EFEITOS DE ALIANÇA E CONFRONTO DO SUJEITO-ARQUIVISTA NO DISCURSO DE BRAZIL, O FILME

Lucília Maria Sousa Romão¹

Marco Antônio de Almeida²

Jonathan Raphael Bertassi da Silva³

Resumo: *Com este artigo visamos compreender os sentidos sobre o sujeito-arquivista em Brazil, o filme (1985), dirigido por Terry Gilliam, sob a luz da teoria da Análise do Discurso (AD) francesa. A relevância teórica da pesquisa está em avançar no terreno da análise do discurso não-verbal em sua materialidade significativa, sem perder o verbal de vista e a imbricação deste com o imagético no chamado discurso artístico (Neckel, 2006) que se faz presente na obra. Para isso, mobilizamos também teóricos da fotografia e do cinema, de modo a viabilizar nossa reflexão sobre o não-verbal entendendo um diálogo possível entre a literatura sobre a imagem (fotográfica e cinematográfica) e os conceitos da AD já consagrados para compreensão da materialidade não-verbal.*

Palavras-chave: *Cinema; Ideologia; Arquivo.*

Abstract: *In this paper we sought to understand the senses on the subject-archivist in film Brazil (1985), directed by Terry Gilliam, under the light of the Discourse Analysis of French line. The theoretical relevance of this research is moving forward in the land of the analysis of the no-verbal discourse in its significant materiality, without forgot the verbal discourse and the involvement of this with the image in the “artistic discourse” (Neckel, 2006) that is made present in the film. For that, we also mobilized theoretical bases of the picture and the movies, in way to make possible our reflection on the no-verbal understanding and a possible dialogue among the literature on the image (photographic and related with cinema) and the concepts of Discourse Analysis already consecrated for the no-verbal materiality.*

Keywords: *Movies; Ideology; Archive.*

Introdução

“Palavras e imagens são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas.”

Jean-Luc Godard

¹ Professora do curso de Ciências da Informação e Documentação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Email: luciliamsr@uol.com.br.

² Professor do curso de Ciências da Informação e da Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes-USP (PPGCI-ECA). Email: marcoaa@ffclrp.usp.br.

³ Mestrando em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP). Email: cid_sem_Registro@yahoo.com.br.

Neste artigo, mobilizamos parte de uma pesquisa para o trabalho de conclusão de curso em Ciências da Informação e Documentação pela FFCLRP/USP (Silva, 2009), no qual rastreamos o imaginário em *Brazil* (1985) sobre o profissional arquivista. Uma vez que a pesquisa gerou resultados vastos e é passível de vários enfoques, já que foram mobilizados os postulados da Análise do Discurso (AD) de filiação francesa (Pêcheux, 1997, 1999, 1982; Orlandi, 2003, 2005, entre outros) da Arquivística (com destaque para Cook, 1997, 2001, entre outros) e sobre o cinema, no caso deste incluindo seu diálogo teórico com os conceitos sobre o não verbal da AD, entendemos que a pesquisa forneceu resultados ricos para difusão a partir de todos esses vieses.

Para este trabalho, em particular, enfatizamos os conceitos sobre o discurso não verbal e a materialidade característica do cinema para analisar, a partir daí, recortes de *Brazil* que privilegiem este olhar. A AD fornece bases para pensar o discurso do cinema nos seus processos verbal e não verbal, atuando conjuntamente na circulação de sentidos sobre o profissional da arquivística, porém o diálogo com teóricos da imagem pode enriquecer os postulados da teoria discursiva sobre a materialidade imagética, tal como pretendemos verificar no transcorrer deste artigo.

No teor irônico e anárquico típico da obra de Gilliam (ex-integrante do grupo humorístico inglês *Monty Python*), observamos em *Brazil* material rico para análise do papel do profissional da informação no que tange à sua responsabilidade social, bem como os perigos que residem na crença da “impessoalidade” supostamente ideal para o trabalho com os registros institucionais. Se a visão comum sobre o arquivista é a do profissional passivo, que se limita a tratar de modo neutro e objetivo os registros, quase como uma espécie de antítese do poder (Schwartz; Cook, 2002), em *Brazil* vemos justamente o oposto: a inscrição da participação (nem sempre consciente) do arquivista no contexto social, às vezes pró e outras contra o *status* vigente.

O sujeito em sua opacidade: postulados da Análise do Discurso

O referencial teórico da Análise do Discurso, por levar em conta tanto a ideologia quanto o inconsciente e os embates de formações discursivas que se dão no mesmo sujeito (alegoria inscrita com riqueza de nuances na trajetória do protagonista Sam Lowry no filme), faz-se interessante para interpretar as cenas de *Brazil*, evidenciando as relações de poder nas quais a instituição arquivística está imersa, bem como o papel ético do sujeito-arquivista no âmbito do Estado.

Na AD, o modo de conceber a língua é diferente do que vemos na Linguística; enquanto nesta a língua é vista em sua ordem interna, com total autonomia, a AD percebe essa autonomia como apenas relativa, uma vez que elementos internos e externos estão integrados. Há uma ligação contraditória entre a língua, a História e os sujeitos falantes (Ferreira, 1998) e essa contradição, vale lembrar, não existe para ser “resolvida”. A AD preocupa-se com a ambigüidade e as múltiplas interpretações possíveis, pela relação da linguagem com a ideologia, com o sócio-histórico e não na “informação” que a língua, em tese, supõe transmitir. Definindo a linguagem como trabalho, a disciplina desloca, tal como diz Orlandi (2001), a importância dada à função referencial da linguagem, a qual ocupa posição nuclear na Linguística clássica, que defende esse enfoque no sistema da comunicação ou na informação. O viés da AD entende a linguagem como ato social, sem negar o conflito, a contradição e as relações de poder que ela traz em seu bojo.

A noção de discurso na AD também é diferente daquela recorrente no senso comum. Se neste a palavra é empregada para referir-se, especificamente, ao uso da retórica, a pronunciamentos de políticos ou qualquer outro que prime pela eloqüência em eventos sociais de relevância, a AD entende o discurso – objeto de investigação científica da disciplina – como “efeitos de sentido entre interlocutores” (Pêcheux, 1997), rompendo, portanto, com a definição “linguagreira”. O sentido das palavras não são transparentes nem literais em relação aos significantes (embora o sujeito tenha essa ilusão), não existem em si mesmos, mas são determinados pelas posições ocupadas no processo sócio-histórico, o palco da (re)produção das palavras no qual o sujeito está intrinsecamente ligado para fazer circular seus dizeres. “Onde está a linguagem está a ideologia” (Orlandi, 2003, p.34). A linguagem é, portanto, fundamentalmente ligada à ideologia e à luta de classes, luta essa entendida aqui como luta de sujeitos situados em regiões de poder socialmente marcadas; ou seja, tal processo é inscrito no cenário social.

Ao retomar a noção de texto como referida por Orlandi, Neckel (2007) o entende como unidade de análise, como unidade empírica que o leitor tem diante de si, o que pode valer tanto para som, língua ou imagem que representem uma extensa com uma extensão imaginária de começo, meio e fim, na qual um autor supõe dar unidade, coerência e progressão ao texto. Ainda seguindo os postulados de Neckel (op. cit.), podemos afirmar que tratar a obra de arte como texto é um desafio, visto que nos joga no centro do emaranhado da linguagem: a significação, um jogo que desestabiliza o que é tido como próprio do verbal e do não verbal. No entendimento da noção de discurso artístico (DA), o envolvimento dos textos verbais e não verbais no processo de significação acontece conjuntamente; isso não quer

dizer, contudo, que a imagem tem correlação com o verbal, muito embora ela possa também ser lida (pois tem propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade), o que reafirma o *status* da imagem como linguagem ao mesmo tempo em que apontam para a leitura (Souza, 1998).

Os sentidos, de acordo com Orlandi (2001), não estão nem no autor nem no leitor, pois não são propriedades privadas, nem derivam da interlocução entre ambos em dadas condições de produção. Como os efeitos de linguagem são uma troca, eles não brotam nem se esvaziam no momento da interlocução. Sobre o autor, é a representação do sujeito que mais se entende como fonte e origem de seu discurso, sendo também a função mais socialmente controlada. Como autor, o artista nos moldes descritos por Neckel (2005) está no processo criativo carregado de interfaces sócio-históricas e ideológicas, inserindo-se numa formação discursiva (FD) pra produzir seus dizeres verbais e não verbais. Entretanto, o autor não trabalha numa FD estanque, pois o texto tende a se transformar numa verdadeira “arena” na qual se confrontam sentidos advindos de muitas FDs simultaneamente.

Como dissemos, as várias posições do sujeito podem representar diferentes formações discursivas no mesmo texto. É preciso, no entanto, ressaltar que a relação entre as diferentes formações discursivas no texto podem ser de muitas e diferentes naturezas: de confronto de sustentação mútua, de exclusão, de neutralidade aparente, de gradação, etc. (ORLANDI, 2001:57).

Nesse confronto de FDs no discurso artístico, portanto, a interação entre FDs no interior do discurso artístico ocorre por meio de imagens, sons, movimentos e palavras que podem se filiar a diferentes FDs. As características do discurso artístico em confronto com as características desses outros discursos determinam a polissemia do sentido, constituindo um acontecimento próprio do discurso artístico (Neckel, 2007). Em *Brazil*, temos diversos momentos que ilustram o referido confronto de FDs no interior mesmo do filme, posto que o embate entre personagens é marcado por efeitos de ironia entre música/som e imagem, etc. Assim, as FDs não apenas surgem em relações de confronto e aliança no filme, como ainda estão em fluxo e podem re-inscrever posições no jogo pelo poder a todo instante.

Sentidos em foco: o não verbal e sua materialidade

Concordamos com Neckel (2005) sobre a arte ser condenada a interferir e transformar, o que ocorre pela ruptura e pela contestação, pois o lugar da arte, tal como o contexto sócio-histórico, é cambiante e não sedimentado. Em outro trabalho (Neckel, 2006) a mesma autora

afirma que o sujeito-autor não se limita à reprodução de “verdades” socialmente legitimadas pela ideologia, mas está inserido nelas para polemizar, discutir e reinventar. *Brazil* também se coloca nessa definição, pois rompe com os sentidos dominantes para inscrever outros sentidos, que não aqueles difundidos amplamente pela ideologia hegemônica no cinema estadunidense.

No âmbito da AD, o não verbal muitas vezes tem sido renegado a um espaço marginalizado como objeto empírico de análise, daí entendemos a relevância teórica de pesquisas como a nossa. Pelo estudo formal da imagem, não se considera seus usos sociais, historicamente determinados como ocorre na mídia. Limita-se a uma descrição formal da imagem sem considerar sua materialidade como dimensão discursiva (Souza, 1998). A opacidade da linguagem não é característica apenas do verbal, portanto o discurso artístico pode ser compreendido em seu funcionamento nos processos verbal e não verbal (Neckel, 2006). A pesquisa que considere esses dois processos, como é o caso deste trabalho, colabora para aprofundar as noções relativas ao não verbal, a opacidade em seus dizeres e silenciamentos, evitando, assim, que ele continue relegado a um espaço menor no escopo teórico da AD. Vale salientar, conforme Neckel (2005), que, por linguagem não verbal, pensamos não apenas na imagem, mas também no som, no gestual e – o que é mais relevante para o discurso fílmico – na articulação entre todos eles no conceito de discurso artístico.

A imagem como operadora da memória social, para Pêcheux (1999), comporta um programa de leitura em seu interior, mas inscrito discursivamente em outro lugar, o que faz dela algo como a recitação de um mito. Ao mover o estudo da imagem para o referencial do discurso, entendemos o texto imagético, como diz Souza (1998) com suas marcas de heterogeneidade, como o silêncio, o implícito e a ironia. No entanto, essas marcas não podem ser pensadas como vozes, sob risco de reduzir a análise do não-verbal às categorias típicas do verbal.

Às vezes entendida como arte derivada da fotografia, a linguagem do cinema é composta por uma sucessão de fotos (24 por segundo) para causar a ilusão de movimento. Nos primeiros anos de desenvolvimento do cinema, segundo Bernadet (1981), a luta para desenvolver a linguagem do cinema foi intensa, pois os ecos de teatro eram muito presentes, com poucos deslocamentos da câmera. Em comum, tanto a foto quanto o filme possuem o efeito de “realismo”. O sujeito esquece a fotografia como socialmente difundida, imersa numa determinada FD. Ela é, portanto, manifestação privilegiada do esquecimento nº 1 (Pêcheux, 1997), entendida como origem e centro dos sentidos. A onipresença da fotografia, domesticada na mídia desde o século XIX, deu origem ao que Susan Sontag (2004)

denominou mundo-imagem, ao se referir ao reinado da foto no século XX: “Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós” (Sontag, op. cit., p.22). Para Barthes (1984), por exemplo, a fotografia sempre traz consigo um referente, uma prova de algo que esteve lá, onde a câmera selecionou o objeto retratado numa fatia do tempo. Dubois (1993) defende a tese barthesiana e coloca a foto como diferente dos outros modos de representação pelas mesmas razões: “(...) um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (1993, p.26). Esse efeito também existe no cinema naquilo que Xavier (1984) chama de “decupagem clássica” na edição do filme, ou seja, o discurso dominante da materialidade cinematográfica, tão presente em Hollywood, que toma o filme como retrato “neutro” de uma realidade, obedecendo a regras de continuidade consagradas como mais “realistas” no registro do movimento e do tempo. Por essa decupagem, apropriada pela burguesia para colocar o cinema como “arte do real”, ter visto o filme na tela vira para nós prova da verdade, pois o olho mecânico não sofre intervenção, como ocorre quando a mão do pintor intervém sobre a tela (Bernadet, 1981).

Nos primeiros estudos sobre cinema, tirando-lhe sua condição de discurso, a semiologia colocou-se como o piloto no estudo do cinema, baseando-se essencialmente no modelo da Linguística, com uma análise que se direcionava aos códigos da linguagem cinematográfica, excluindo o sujeito-espectador desses estudos (Queiroz, 2008). Em publicações como as de Xavier (op. cit.), os estudos sobre cinema no Brasil começaram a observar vieses que consideravam a opacidade da sétima arte, visto que o autor leva à tona alguns postulados de autores consagrados no exterior que questionam a transparência do discurso fílmico, desde as metáforas de edição em Eisenstein, presentes em sua filmografia e sugeridas na filmagem de *O Capital*, até as reflexões dos *Cahiers du Cinema*, passando pelo expressionismo alemão dos anos 1920 e o cinema surrealista, como em Luis Buñuel. Este, em seu filme de estréia, *Um cão andaluz (Un chien andalou, 1929)*, fez praticamente um manifesto surrealista, inteiramente baseado em seus sonhos, já que ele via no cinema um instrumento privilegiado para exprimir emoções inconscientes (Rivera, 2008).

Na perspectiva da AD, “(...) toda vez que duas imagens se fundem, cria-se um outro texto e abre-se ao espectador uma possibilidade de interpretação, nem sempre clara, porém possível” (Souza, 2001, p.10). Essa interpretação heterogênea na fusão das imagens é tema amplamente estudado principalmente pelos pioneiros russos do cinema, desde o célebre

experimento feito por Lev Kulechov nos anos 1910, contendo seis planos que alternavam entre o rosto de um ator e as imagens de um prato de comida, uma criança brincando e um caixão (Bernadet, 1981). Quem viu o filme na época julgou ver reações diferentes no rosto do ator, quando na verdade se tratava do mesmo plano, e as reações da platéia ficavam por conta da ordem dos planos na montagem. Surge daí a noção do plano como “átomo” da montagem cinematográfica, esta entendida como momento crucial na construção do filme, até mais importante que a filmagem do material. O efeito de realidade obtido, para Kulechov, provém de uma ideia aristotélica em sua formação, segundo a qual o plano deve focar imagens sem espaços para ambiguidades. “A leitura imediata e o privilégio absoluto do fluxo de imagem são, sem dúvida, propriedades ajustáveis aos limites de um cinema narrativo, baseado nas regras de continuidade e de clara motivação para a mudança de plano” (Xavier, 1984, p.38).

Com o som, a imagem ganha liberdade e o falado é ouvido, para Deleuze (2007), como nova dimensão da imagem visual. A imagem do cinema, pelo som, distancia-se totalmente do teatro. Se, no cinema mudo, havia uma repartição da imagem visual e da palavra legível, quando a palavra é ouvida no cinema sonoro ela como que faz ver algo novo na imagem, que fica então legível enquanto visual: “(...) em vez de uma imagem vista e de uma fala, lida, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente” (op. cit., p.277). A partir daí, o som não podia mais ser redundância da imagem, pois o som passava a ser componente específico da imagem. Com a ascensão do cinema falado, a música é liberta e ajuda a contar a história de outras formas. Entre muitos exemplos possíveis, citemos a cena do menino na neve em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), na qual a partitura de Bernard Herrmann antecipa o clímax com a revelação sobre o significado de “rosebud”. Em *Brazil*, o tema de Ary Barroso volta à baila toda vez que a amada de Sam Lowry é avistada mesmo fora de seus sonhos, criando vínculo entre a utopia do personagem e a vaga possibilidade de realizá-la toda vez que ele reencontra Jill. O termo “utopia”, cabe ressaltar, teve origem por volta de 1516, utilizado por Thomas Morus no título de uma de suas obras escritas em latim. Para alguns historiadores Morus ficou fascinado pelas narrações de Américo Vespúcio sobre a recém-avistada ilha de Fernando de Noronha, em 1503. A partir das narrações extraordinárias que ouvira, More passou a escrever sobre um lugar novo e imaculado onde existiria uma sociedade perfeita. Nesse período, “Brazil” assumia esse sentido de utopia.

No que tange ao silêncio, há sentidos que só significam por ele, em sua materialidade, conforme detalhado acima. Além do silêncio, existem outras necessidades no sentido que só

significam na música, ou na pintura, ou no cinema. São, como diz Orlandi (1993), diferentes posições do sujeito com diferentes sentidos produzidos. Nesse sentido, a materialidade é indissociável desses sentidos que se produzem no imagético, ou no som, ou no audiovisual. Souza (1998) descreve, com efeito, que os estudos sobre o silêncio de Orlandi (2007) não só contribuem para ampliar o objeto da AD, como também para compreender o não verbal, apontando caminhos para entendê-lo.

De fato, o silêncio tece sentidos que jamais poderiam ser “traduzidos” para a linguagem verbal no cinema. É o caso de *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, citado por Orlandi (2007, p.42) como exemplo privilegiado de filme que suscita reflexão sobre o silêncio. Mas não faltam outros casos: o clássico da ficção científica *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, tem trechos sem diálogos nem música, fazendo circular o efeito de pequenez do homem frente ao cosmos implacável que circunda a nave Discovery no segundo ato do filme. A contrapartida soviética de *2001*, *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, segue a mesma linha. Já a *space opera* de George Lucas, *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977) vai na linha oposta e traz batalhas espaciais com um sem fim de efeitos sonoros típicos de filmes de ação estadunidenses. Para além da questão “científica” sobre o som se propagar ou não no espaço, o que nos interessa é o efeito discursivo que ele traz quando retratado nesses diferentes filmes. Assim, percebe-se uma FD de “ficção-científica cabeça” presente em *2001* e *Solaris* que é desconstruída no aventureesco filme de Lucas, que retoma o discurso não verbal precedente do filme de Kubrick e outros clássicos do gênero para causar uma ruptura na circulação de sentidos, ao deslocar o cinema reflexivo característico daquele contexto sócio-histórico (corrida espacial) para o campo do *blockbuster* hollywoodiano, no qual o retrato do espaço em longos minutos silenciosos como ocorre em *2001* é vetado pela FD na qual *Star Wars* se insere.

O cinema pode ser concebido como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. O “dispositivo fílmico” une narração e representação numa linguagem que se estrutura através de imagens, condicionando o olhar do espectador, por meio da manipulação do tempo, jogando com seus desejos e seu imaginário. O cinema é antes de tudo um dispositivo no sentido de determinar papéis: por exemplo, o papel do espectador que, identificando-se com a câmera e cooperando ativamente de diversas maneiras, contribui para sejam produzidos os efeitos de sentido que o diretor previu em sua estratégia narrativa. Esses aspectos cognitivos e subjetivos do ato de assistir filmes são sublinhados por Hugo Mauerhofer no processo que denomina de situação cinema, destacando, entre outras características da situação cinema, a fuga voluntária da realidade

cotidiana, a alteração das percepções de espaço e tempo provocadas pelo confinamento visual em um quarto escuro que reforçam um estado do espectador que vai se diferenciando tanto da vigília como do sono: “Confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade — condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a situação cinema e o estado do sono” (Mauerhofer, 1983, p. 377).

Quando falamos, especificamente, do discurso cinematográfico, as ligações entre a sétima arte e a psicanálise são intensas, como evidenciado no trabalho de Rivera (2008). Se a psicanálise indica a multiplicidade das leituras oníricas, ao invés de chegar numa leitura única, a AD pode fazer o mesmo com o cinema, apresentando o desejo em imagens e palavras com dispositivos que recorrem, inclusive, à psicanálise. Neste trabalho, não é nosso intento nos aprofundarmos na análise de *Brazil* por esse viés, mas apenas apresentar, por ora, como a experiência própria do cinema interfere no modo como o filme significa. Para Fernandes (2005: 56), “os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos. É uma memória coletiva, até mesmo porque a existência de diferentes tipos de discurso implica a existência de diferentes grupos sociais”. Essa memória coletiva aí descrita será compartilhada em caráter privilegiado na sala escura do cinema, com outras pessoas ao redor e uma sucessão de imagens que manifestam desejos como os que afloram nos sonhos, produzindo e inscrevendo historicamente sentidos que já foram falados antes em outro lugar. Essa reflexão fica ainda mais interessante e curiosa se levarmos em conta que *Brazil*, muitas vezes, é justamente um filme sobre sonhos, sobre a válvula de escape “involuntária” de Sam Lowry, que opera frequentemente como espaço de resistência à realidade cinzenta, ainda que contra a “vontade” (consciente) do sujeito.

Poder e arquivo em jogo: sentidos em disputa no filme *Brazil*

“A única forma de me livrar de meus medos é fazer filmes sobre eles.”

Alfred Hitchcock

A partir dos dois recortes abaixo, analisamos a relação tensa entre o protagonista Sam Lowry (Jonathan Pryce) e seu superior hierárquico M. Kurtzmann (Ian Holm), personagem bastante marcado na primeira metade da projeção de *Brazil* e que, mais tarde, retorna numa das sequências de sonho. Deste modo, evidenciamos os sentidos de poder inscritos no primeiro recorte analisado (a apresentação de Kurtzmann) para, em seguida, elucidar como

esses sentidos retornam já no momento em que o apático Lowry está na fase de ruptura com os sentidos legitimados sobre sua profissão, por meio de um de seus sonhos.

Sam e Kurtzmann: efeitos de aliança

Figura 1 – Patrão se esconde atrás do “arquivo”



No recorte entre os 34min e 01s e os 36min e 46s, Kurtzmann interrompe o trabalho rotineiro de Lowry para auxiliá-lo na resolução do problema com a ficha de Buttle/Tuttle. Nos primeiros instantes desse recorte, o colega de Lowry avisa sobre as desconfianças do patrão sobre o lazer compartilhado pelo “chão de fábrica” longe dos olhos fiscalizadores de Kurtzmann. Em seguida, um plano corta a conversa para mostrar a porta entreaberta do patrão, com o nome gravado no vidro opaco. Nesse sentido, Gilliam opera uma subversão ao antecipar ao sujeito-leitor o efeito de um desvio de perspectiva no transcorrer da projeção de *Brazil*: do olhar patronal na cena de apresentação de Kurtzmann, somos aqui convidados a observar a posição discursiva dos trabalhadores subordinados. Quando indagado sobre o filme do dia, esse mesmo colega indica o clássico do cinema hollywoodiano *Casablanca* (1942). Sobre isso, em primeiro lugar, notamos que a pergunta “Qual o filme de hoje?” indica um costume dos arquivistas no Departamento de Cadastramento, portanto, a oposição ao trabalho mecanizado segue um efeito de retomada ao já lá que percorre sentidos de resistência materializados no gesto coletivo de assistir filmes durante o expediente, filmes estes que simbolizam os sonhos, a válvula de escape dos burocratas do departamento. Em segundo, mais uma vez o filme não é qualquer um e os efeitos aí materializados são de interesse para

nossa análise. Ao trazer *Casablanca* para o contexto sórdido de trabalho taylorista dos funcionários nesse departamento, o roteiro chama para a inscrição da memória discursiva sobre/de um outro filme marcado pelos sentidos de romance em tempos de guerra no filme de 1942.

Nos instantes que seguem, a voz de Kurtzmann chama Lowry pelo interfone três vezes, num crescendo histérico. Instala-se aí o efeito de autoridade na posição ocupada pelo primeiro, fazendo com que o subordinado interrompa sua rotina de trabalho e dirija-se ao escritório do patrão no fim do corredor, servilmente. Ao atravessar a porta da sala de Kurtzmann, porém, Sam não encontra o patrão sentado na cadeira, mas escondido atrás de um dos móveis, saindo dali somente após avistar Lowry no recinto (Figura 1). Notemos que Kurtzmann esconde-se atrás de um móvel para guardar documentos e a primeira providência após encontrar o subordinado é fechar a porta de vidros opacos. Marcado explicitamente no roteiro original (Mathews,, 1998, p.233), o gesto de se esconder no móvel arquivístico antecipa o desenrolar da cena para duas interpretações complementares: o empecilho Buttle/Tuttle é ocultado, por Kurtzmann, com apoio da burocracia materializada que oculta as confusões do Estado, efeito reforçado pelo fechar da porta.

Por outro lado, o “arquivo”, atrás do qual Kurtzmann se esconde dos demais funcionários, pode ainda simbolizar o papel do próprio Sam no filme, desumanizado e tornado mero acessório para encobrir os furos do sistema burocrático, sempre falho, que caracteriza *Brazil*. Em qualquer uma dessas interpretações, há reiterado um discurso que cobre a opacidade dos chefes de Estado, visto que o chefe de departamento está duplamente escondido, pelas portas de vidro opaco e pelo arquivo de aço. O imaginário sobre a não transparência dos arquivos públicos (inclusive dos brasileiros), conforme observado em Jardim (1999) aparece aqui simbolizado no chefe que se esconde, apesar da porta entreaberta sugerir o oposto. Quanto ao móvel-arquivo, para Gomes “o burocrata precisa de gavetas para organizar. Um documento sem uma *gaveta-destino* não existe” (2005, p.79). Essa ilusão de organização, refletida no arquivo, é justamente o que Kurtzmann usa para esconder o furo no sistema burocrático (caso Buttle/Tuttle), dialogando com o pôster original do filme, presente também na capa do DVD lançado no Brasil, no qual Sam Lowry é visto rompendo com essa ilusão de organização e voando para alcançar os sentidos silenciados pela formação discursiva dominante.

Figura 2 – Discursos verbal e não verbal falam sobre a mecanização do arquivista



No transcorrer dos minutos seguintes, aparecem sentidos que desconstruem o que a chamada de Lowry pelo interfone, feita agressiva e repetidamente, instalava. Os sentidos silenciados sobre a dependência dos subordinados emergem no espaço devidamente trancado no escritório de Kurtzmann, cuja postura muda radicalmente, quase subvertendo as posições de patrão e subordinado. Em ambos os processos verbal e não verbal, esses sentidos vetados para os colegas de Lowry, tal como o são para o sujeito-leitor do filme cujas antecipações são dissolvidas no transcorrer da cena, aparecem com veemência, seja pela diferença de altura dos atores, seja pelas palavras proferidas por Kurtzmann. Um pouco à frente do recorte transcrito, essa subversão é levada às últimas consequências quando o arquivista literalmente assina um dos documentos no lugar do chefe.

No jogo de perguntas e respostas travado por Lowry e Kurtzmann ao longo do recorte transcrito, o sujeito-arquivista demonstra consciência técnica do erro burocrático, chegando a corrigir o patrão sobre o nome de Buttle (e não Tuttle) inscrito no cheque mostrado por Kurtzmann. Todavia não empreende esforços para desvendar as implicações sociais dos serviços prestados pelo departamento no qual trabalha. Instantes depois do recorte aqui descrito, por sinal, essa indiferença do protagonista é simbolizada ao cantarolar a música tema do filme enquanto o processo de acobertamento da falha estatal é realizado pelo próprio Lowry.

Kurtzmann inscreve, na ordem da língua, efeitos de preocupação em resolver o impasse rapidamente de modo a não assumir responsabilidades (“(...) *alguém está tentando pôr a culpa em nós*”), o que é prontamente sancionado por Lowry (“*Mande para outra pessoa*”). Os sentidos sobre as discordâncias profissionais, cujo manual de Machado (2004)

tenta solucionar, são regularidades no discurso de *Brazil* e proporcionais aos níveis hierárquicos dos profissionais da informação. A constatação do trágico destino de Buttle por Lowry na frase “*Está morto*”, coloca o patrão em posição vulnerável e a dependência das habilidades técnicas do sujeito-arquivista ressurgem aqui num dos momentos mais intensos do filme, nesse sentido: num movimento de câmera, o rosto do compenetrado Sam é imergido na tela transparente do computador e tem sua imagem distorcida (Figura 2), enquanto ele se encarrega de solucionar o problema com o cheque de reembolso. Os processos verbal e não verbal se imbricam aqui para falar sobre a desumanização do arquivista frente à tecnologia, pois enquanto a face do personagem é gradativamente mergulhada na tela quadrada da máquina, Kurtzmann dita os caracteres que identificam o cheque de reembolso, num emaranhado de números que desvinculam a condição humana das ações burocráticas do Estado. Gradativamente, o sujeito-arquivista é mecanizado enquanto os números são ditados e repetidos no computador.

Dados são repetidos parafrasticamente por Lowry em relação às tarefas realizadas pelo computador: “*Direto na memória... Banco Central... Verônica Buttle. Sra... Depósito.*”. Ao suprimir os conectivos e as preposições, que poderiam figurar na descrição das ações de Sam e definir os nomes e as amarrações entre eles, o discurso do filme coloca efeitos plenamente “sintonizados” com o computador, como se a língua e o próprio personagem fossem as engrenagens mecânicas do sistema. Significando a partir desses efeitos de sentido instalados verbalmente, está o rosto distorcido de Lowry evidenciando a não transparência da tela computadorizada (e, por conseguinte, a opacidade da tecnologia empregada na arquivística), a qual muda nossa percepção de Lowry e torna sua identidade (o rosto) etérea na medida em que ele mergulha mais nas operações numéricas com os dados do cheque, diluindo assim o papel social do sujeito-arquivista e tornando-o refém de trabalhos técnicos ou estatísticos com os sentidos que circulam nos documentos oficiais.

Sam e Kurtzmann: efeitos de confronto

Figura 3 – Determinadas regiões de sentido são censuradas ao sujeito-arquivista



A partir dos 47min e 55s e até os 48min e 54s, um Sam Lowry mais humanizado está à busca de informações sobre a mulher de seus sonhos, Jill Layton (Kim Greist), nos computadores do Departamento de Cadastramento, ao fim do expediente. Kurtzmann é um dos últimos a deixar o local. A classificação sigilosa do documento procurado por Sam nos remete aos níveis de classificação arquivística para documentos oficiais, que mudam de acordo com a legislação dos países. No período da ditadura militar brasileira, por exemplo, era imprescindível para manutenção do poder em vigor que os trâmites burocráticos sobre os “terroristas” que supostamente ameaçavam a ordem recebessem essas classificações não apenas para impedir acesso do cidadão comum, mas ainda dos próprios arquivistas, visto que os funcionários públicos muitas vezes eram suspeitos de espionagem mútua. Instala-se aí uma discursividade com ecos de disciplina militar na qual os superiores podem ter acesso a documentos vetados aos subalternos, realizando assim a manutenção das classes, cuja luta é dissolvida pela obediência aos generais, a fim de manter uma elite no poder.

Contudo, tal pretensão de fechar os sentidos falha e a memória inscrita nos documentos oficiais também é disputada e afetada pelo equívoco do sujeito arquivista. *Brazil*, por sinal, desconstrói em diversos momentos o imaginário sobre a união dos poderosos, seja nas referências de Kurtzmann às intrigas de um colega desconhecido do sujeito-leitor, seja pela hostilidade enfrentada pelo recém-promovido Sam do Departamento de Recuperação de Informações. Em contrapartida, as raízes profissionais do personagem como subordinado no Depto. de Cadastramento inscrevem sentidos de companheirismo entre os colegas, sempre em busca de um lazer sonhador (o cinema) à revelia do patrão. Os momentos que começam na cena analisada neste recorte até os próximos momentos do filme retratam a transição de

Lowry de operário das engrenagens arquivísticas do sistema até sua ascensão como burocrata de alto nível hierárquico em Recuperação de Informações. Entretanto, em divergência de seus colegas (como Harvey Lime e Jack Lint), sua submersão nos desejos inconscientes que tomam conta de suas ações é inversamente proporcional ao compromisso hierárquico que se espera dele na manutenção do sistema. O diálogo que o roteiro traz neste recorte é decisivo nesse aspecto, ao inserir o sujeito-arquivista como oposição (não necessariamente voluntário) ao sentido dominante sobre o fazer arquivístico.

Ao investigar sobre Jill no arquivo do Estado, Sam é barrado pela norma “IRQ/3” (Figura 3). De acordo com a análise extensa do filme feita por Dirks (s.d.), a sigla remete a “*Information Retrieval Query – Third-Level Suspects*” (“Assunto da Recuperação de Informações – Suspeitos de Terceiro Nível”). Para superar a dificuldade técnica, Sam indaga a Kurtzmann sobre uma possível solução, obtendo como resposta “Tudo é através da Recuperação de Informações. Só que eles nunca lhe dizem nada.”. Com a suposta inacessibilidade reafirmada por Kurtzmann, o qual, a despeito do cargo de patrão no Depto. de Cadastramento, instala uma postura de submissão total ao Depto. de Recuperação de Informações, somos, mais uma vez, levados ao embate de posições-sujeito, como na cena anterior, entretanto, sem os mesmos efeitos de união e apatia em Lowry. Enquanto Kurtzmann exala pessimismo em certos diálogos (“É inacessível”; “Não! Você não pode”), Sam enfrenta-o parcialmente (“Você não fez isso!”, repetida duas vezes) e, num deslizamento em relação à postura observada no recorte analisado anteriormente, rompe com os efeitos de conformidade que caracterizaram sua estadia no Depto. de Cadastramento.

O diálogo sobre a confusão com assinaturas não apenas reforça esse conflito entre posições ocupadas pelo sujeito, mas também a problematiza na medida em que retoma os efeitos de aliança entre Lowry e Kurtzmann em recorte anterior, conforme analisamos acima. Neste caso, porém, é Kurtzmann quem assina o documento no lugar do subordinado, o que torna esse dilema das posições ocupadas pelo sujeito-arquivista movediças, na medida em que Sam quer se desligar do Depto. de Cadastramento e o patrão, aqui simbolizando a chefia burocrática do Estado, precisa dele para resolver impasses técnicos que dissimulem (ou silenciem) os lapsos da FD dominante, tal como observado no episódio com o cheque de reembolso para Buttle. Desta vez, o deslize das posições-sujeito que escapa aos documentos oficiais (Sam assina no lugar de Kurtzmann e vice-versa) não surge com sentidos de aliança, mas de animosidade.

Tal mudança na relação entre subordinado e patrão evidencia uma luta de classes até então silenciada, ou domesticada, que subsistia no interior do arquivo. Entendendo o

“arquivo” no conceito da Arquivística, temos a ruptura do profissional da informação com a ilusão de transparência, que tem início a partir deste ponto em *Brazil* e conduzirá o protagonista a maiores descobertas sobre o jogo de poder entre acesso à informação ao longo do filme. Por esse viés, a rebeldia gradual de Sam significa um deslocamento com relação ao trabalho nos moldes tayloristas, cuja racionalização burocrática prega o ascetismo operatório, rigor técnico e pontualidade: “(...) o taylorismo é a ontologia de uma formação historicamente delimitada: a empresa capitalista fundada no idiotismo da profissão, na direção monocrática e a separação entre o produtor e os meios de produção” (Tragtenberg, 2006, p.243). Esse jeito de trabalho com o arquivo é criticado desde a apresentação de Lowry: a obsessão de controlar o tempo, ditado pelo despertador, falha e oprime o lazer e até a alimentação do trabalhador.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, recuperamos os postulados da Análise do Discurso (AD) francesa e sua reflexão sobre o discurso artístico com os processos verbal e não verbal. No caso do segundo, entendemos como é possível recuperar também conceitos de teóricos da imagem cinematográfica – ou mesmo da fotográfica – para avançar teoricamente no terreno conturbado da materialidade significante imagética, passo necessário para tornar mais densas as varreduras do analista do discurso em busca dos efeitos de sentido inscritos em obras de cinema. No caso de *Brazil* (1985) e os recortes elegidos para análise neste artigo, tecemos um caminho pelo qual se notou a presença de ideologia e do inconsciente nos trechos em que o sujeito-arquivista (re)negocia os sentidos em jogo, com efeitos de aliança e confronto em sua formação discursiva. Desta forma, vemos na AD o referencial adequado para reflexões propostas por teóricos da Arquivística, como Terry Cook (1997), e entendidas como necessárias para romper no profissional do arquivo a ilusão de ser dono de seus sentidos, distanciando-o, portanto, da apatia evidenciada no protagonista do filme nas cenas iniciais e, indo além, propondo um necessário embate com o já estabelecido, ao romper com o sentido dominante e buscar outras significações para o exercício de sua profissão.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNADET, J.-C. *O que é cinema*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 9)

COOK, T. “Fashionable nonsense or professional rebirth: postmodernism and the practice of archives”. *Archivaria*, n.51, 2001.

_____. “What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift”. *Archivaria*, n.43, 1997.

DELEUZE, G. “Os componentes da imagem”. In: _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. Cap. 9. p. 267-309.

DIRKS, T. *Brazil (1985)*. Disponível em: <<http://www.filmsite.org/braz.html>>. [S.l., s.d.] Acesso em: 15 mar. 2009.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma)

FERNANDES, C. A. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERREIRA, M. C. L. “Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação”. In: ORLANDI, E. P. (Org.). *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998. p. 201-208.

GOMES, G. F. M. Comunicação do espaço futuro: Brazil, o filme. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) UNIMAR - Marília, 2005.

JARDIM, J. M. Transparência e opacidade do Estado no Brasil: usos e desusos da informação governamental. Niterói: EdUFF, 1999.

MACHADO, H. C. Os arquivistas: administração de conflitos e negociação (soluções compartilhadas). São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2004. (Scripta, 6)

MAUERHOFER, H. “A psicologia da experiência cinematográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 373-380.

MATHEWS, J. *The battle of Brazil: Terry Gilliam v. Universal Pictures in the fight to the final cut*. New York: Applause, 1998.

NECKEL, N. R. M. “A tessitura da textualidade em ‘Abaporu’”. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v.1, n.1, p. 145-157, maio/ago. 2007. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewFile/686/602>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. “Análise de Discurso e o discurso artístico”. In: *SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO*, 2, 2005, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/nadianeckel.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. “Discurso artístico: o verbal e o não verbal”. In: *SEDEP - UNIVERSIDADE DO CONTESTADO, 10, Curitibaanos. Anais eletrônicos...* Curitibaanos, 2006. Disponível em: <<http://www.cni.unc.br/artes/overbal.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2009.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. *Discurso e leitura*. 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

_____. *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. [S.l.]: [s.n.], 1993. 16 p. (Mimeo)

_____. *Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PÊCHEUX, M. “Ler o arquivo hoje”. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1982.

_____. “Papel da memória”. In: ACHARD, P. et. al.. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios)

QUEIROZ, E. K. R. *(N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia*. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.

RIVERA, T. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SCHWARTZ, J. M.; COOK, T. “Archives, records, and power: the making of modern memory”. *Archival Science*, Netherlands, v.2, 2002, p. 1-19.

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da. *Informação em (dis)curso: inscrição de sentidos em Brazil, o filme*. 2009. 163 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Informação e da Documentação) Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2009. 1 CD.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, T. C. C. “Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal”. *Ciberlegenda*, n. 1, 1998. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania1>. Acesso em: 10 abr. 2009. 10 p.

_____. “Discurso e cinema: uma análise de LIMITE”. *Ciberlegenda*, n. 4, 2001. Disponível em: <www.uff.br/mestcii/tania2>. Acesso em: 10 abr. 2009. 18 p.

TRAGTENBERG, M. *Burocracia e ideologia*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da UNESP, 2006. (Coleção Maurício Tragtenberg)

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.