

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA



CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

***CLARO: A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS E A PRODUÇÃO DE
IDENTIDADES SOCIOPOLÍTICAS EM DISCURSOS NO CINEMA***

JANAINA DE JESUS SANTOS

ORIENTADOR: PROF. Dr. CLEUDEMAR ALVES FERNANDES

UBERLÂNDIA – MG

2011

JANAINA DE JESUS SANTOS

***CLARO: A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS E A PRODUÇÃO DE
IDENTIDADES SOCIOPOLÍTICAS EM DISCURSOS NO CINEMA***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos: Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: Linguagem, texto e discurso.

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes.

UBERLÂNDIA – MG

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil

S237c

Santos, Janaina de Jesus, 1978-

Claro [manuscrito]: a constituição de sujeitos e a produção de identidades sociopolíticas em discursos no cinema/ Janaina de Jesus Santos. – Uberlândia, 2010. 123f.: il.

Orientador: Cleudemar Alves Fernandes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Linguagem de corpus – Teses. 3. Rocha, Glauber, 1939-1981 – Teses. I. Fernandes, Cleudemar Alves. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

JANAINA DE JESUS SANTOS

**CLARO: A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS E A PRODUÇÃO DE
IDENTIDADES SOCIOPOLÍTICAS EM DISCURSOS NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos: Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

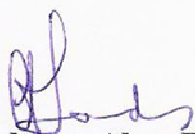
Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: Linguagem, texto e discurso.

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes.

Data da defesa: 28 de fevereiro de 2011

Membros da Banca examinadora:



Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes

Orientador – Universidade Federal de Uberlândia – UFU



Profª Drª Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Universidade Estadual Paulista – UNESP/Car



Profª Drª Marisa Martins Gama-Khalil

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística

*À Mainha,
na certeza de que só existe vida onde tem Sol.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, pela generosidade ao me apresentar o mundo.

Especialmente, ao meu orientador, Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes, pela presença dedicada, pela paciência, pelas risadas e por me ensinar o quanto pesquisar é instigante.

Ao meu amigo Nilton, pelo apoio, carinho, atenção e incentivo incondicionais e inestimáveis na minha trajetória. Minhas conquistas são nossas conquistas.

À Profª Drª Maria do Rosário Gregolin, por me incentivar, desde 2005, através de suas palestras cativantes e seu legado teórico, a trilhar nos caminhos da AD. Agradeço pela sempre generosa atenção diante de meus esforços de incursão no campo.

À Profª Drª Marisa Martins Gama-Khalil, por atender prontamente ao convite para as bancas, pela leitura carinhosa e pelas preciosas sugestões.

À Profª Drª Fernanda Mussalin, por sua atenção, leitura minuciosa e competência teórica na leitura do Relatório para exame de Qualificação.

Aos professores do Instituto de Letras e Linguística, pela contribuição em minha formação acadêmica. Aos professores Carmen Augustini, Alice Cunha e Ernesto Bertoldo, meu respeito e admiração pelo rigor teórico. Ao professor João Bosco Santos, pelas contribuições filosóficas em aula e pela amabilidade expressa em cada encontro.

Pela amizade inigualável de minhas riquezas: Manu, Claudinha, Vitorinha, Dani, Thai e Gel.

A minha amiga e cúmplice Jaci, por me ajudar a construir caminhos felizes em vários portos.

Aos amigos Cida e João pela convivência e por me mostrarem a harmonia nas diferenças.

Aos amigos do LEDIF, Grudiocorpo e GEADA pelo carinho, apoio e contribuições especiais nos encontros que pontilharam essa pesquisa.

Aos amigos de Araraquara Meire, Tati, Fabi, Michel, Bia e Pri, Cris, pelo acolhimento com gosto de família, até no RU.

Aos amigos que conheci durante o curso e que ainda permanecem amigos. À Aline, pela amizade que afaga. A Karina, Gui e Luciene, pelas trocas dentro e fora da UFU. Aos colegas

com os quais fiz amizade no decorrer desses anos, que com palavras e gestos marcaram minha
passagem por Uberlândia.

Às funcionárias da Secretaria de Pós-graduação. A Eneida e Tainah, pelas preciosas
orientações. A Maria José, pela atenção no atendimento.

Aos colegas da UESB e CIENB, pelo apoio e encorajamento nessa jornada.

Ao Governo da Bahia, pelo apoio financeiro imprescindível para a realização desse sonho.

*Existem momentos na vida onde a questão de saber se
se pode pensar diferentemente do que se pensa,
e perceber diferentemente do que se vê,
é indispensável para continuar a olhar ou refletir.
(FOUCAULT, 2007d, p. 13)*

RESUMO

Este trabalho tem respaldo teórico-metodológico na Análise do Discurso de linha francesa e seus estudos no Brasil. Assumimos como referência o conceito de discurso, compreendido como regularidade e, ao mesmo tempo, como dispersão, e, mais especificamente, as noções de memória, sentido, sujeito, identidade e poder. Adotamos o filme *Claro* (Itália, 1975) de Glauber Rocha como *corpus*, em sua materialidade complexa de linguagem verbal, visual e sonora, a fim de depreender como são produzidas identidades sociopolíticas. *Claro* é organizado em pequenas narrativas marcadas por questões políticas do contexto histórico e pela presença constante da atriz francesa Juliet Berto, numa mescla de ficção e documentário. Tivemos o objetivo de descrever, analisar e interpretar a construção de identidades, que trazem à luz discursos sociopolíticos da modernidade e sua efemeridade. Partimos da hipótese de que os discursos em *Claro* apontam para um imbricamento entre a materialidade verbal, visual e sonora e dessas com a memória na constituição de identidades sociopolíticas. A fim de atingir nosso objetivo, investigamos como os sujeitos são concebidos a partir de sua construção por saberes materializados no filme; analisamos as estratégias de subjetivação no exercício do poder e relacionamos subjetividades e identidades como produção de sentidos nos discursos; questionamos como sujeitos materializados no filme, marcados pela dispersão e movência, são tecidos pela rede de fios discursivos, que constroem “verdades” e ordenam identidades. Para tanto, tomamos as contribuições de Foucault (2007a, 2007b) e Courtine (2008, 2009); estudos sobre cinema – Xavier (2001, 2005); e estudos sobre identidade – Hall (2002, 2005), Bauman (2005), Gregolin (2008a) e Fernandes (2009a, 2009b), Fernandes & Alves Jr. (2008) e Milanez (2009a, 2009b, 2010). Percebemos que a materialidade complexa de *Claro* traz discursos, nos quais sujeitos são constituídos e identidades sociopolíticas são produzidas ao evocar uma memória própria a suas condições de possibilidade em palavras, imagens, sons e funcionamento discursivo de elementos do cinema.

Palavras-chave: Discurso. Glauber Rocha. Identidade. Poder. Sujeito.

ABSTRACT

This paper has a theoretical-methodological foundation in French Discourse Analysis and its studies in Brazil. We take as reference the concept of discourse, understood as regularity and, at the same time, such as dispersion, and, more specifically, the notions of memory, meaning, subject, identity and power. We adopted Glauber Rocha's film *Claro* (Italy, 1975) as a *corpus*, in its complex materiality of verbal, visual and sound language, in order to investigate how they produced sociopolitical identities. *Claro* is organized into short narratives marked by political and historical context, in which is constant the presence of the French actress Juliet Berto, a mix of fiction and documentary. We aim to describe, analyze and interpret the construction of identities, bringing to light sociopolitical discourses of modernity and its efemerity. Our hypothesis is that discourses in *Claro* link to an overlapping between verbal and visual materiality and these to memory in the constitution of sociopolitical identities. To achieve our goal, we investigated how subjects are designed from its construction by knowledge materialized in the film, we analyzed strategies of subjectivation in power exercise and relate subjectivities and identities to meaning production in discourses. We also question how subjects materialized in the film, marked by dispersion and moves, are woven by discursive wires network, which construct "truths" and rule identities. So, we consider contributions by: Foucault (2007a, 2007b) and Courtine (2008, 2009); cinema studies – Xavier (2001, 2005); and identity studies – Hall (2002, 2005), Bauman (2005), Gregolin (2008a), Fernandes (2009a, 2009b), Fernandes & Alves Jr. (2008) and Milanez (2009a, 2009b, 2010). We realize that *Claro*'s complex materiality brings discourses in which subjects are constituted and sociopolitical identities are produced to evoke a memory of its own possibility conditions through words, images, sounds and discursive functioning of cinema's elements.

Keywords: Discourse. Glauber Rocha. Identity. Power. Subject.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	133
1. Pré-produção – o roteiro anterior à pesquisa	13
2. Captação – o amálgama de imagens e palavras.....	15
3. Pós-produção – a edição de discursividades.....	16
4. Exibição – o acontecimento da pesquisa	17
1 DISCURSO, HISTÓRIA E MEMÓRIA	20
1.1 Delineamentos de <i>Claro</i>	21
1.1.1 Elementos históricos na materialidade	22
1.1.2 <i>Claro</i> e o mundo.....	24
1.2 Atravessamentos da História e da memória.....	28
1.2.1 Autoria Glauber	44
1.3 Discursos do experienciar	49
1.4 Caminhos abertos.....	54
2 PRÁTICAS DE SUBJETIVAÇÃO E CONSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA. 55	
2.1 Reinvenção de identidades.....	55
2.2 Práticas de subjetivação	60
2.3 Provocação da alteridade	61
2.4 Cintilar de poderes e saberes	64
2.5 Materialização de identidades discursivas	65
2.5.1 Trama de memórias	69
2.5.2 Rede de poder e resistência	73
2.6 Transmutar discursivo.....	80
3 IDENTIDADE SOCIOPOLÍTICA	822
3.1 Subjetividade, verdade e identidade	83

3.2	Processo de identificação em práticas discursivas.....	87
3.3	Entrelaçamentos de teoria e prática	88
3.4	Identidades em práticas sociopolíticas.....	110
3.5	Percurso tracejado	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS		113
REFERÊNCIAS		118

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Minha fórmula para a grandeza do homem *é amor fati*:
 não querer nada de outro modo, nem para diante,
 nem para trás, nem em toda eternidade.

(NIETZSCHE, 1978a, p. 374)

1. Pré-produção – o roteiro anterior à pesquisa

Desde sua invenção, o cinema é objeto de investigação em diferentes disciplinas, como Arte, História, Sociologia, Psicologia, Semiologia e Linguística. Nos estudos discursivos, entretanto, poucos trabalhos têm focado e teorizado seu funcionamento enquanto materialidade discursiva complexa. Citamos, nesse sentido, o trabalho “Foucault na linguagem cinematográfica”, de Gaspar (2004a), que busca compreender o que teóricos discutiram sobre linguagem do cinema e examinar a possibilidade de aplicar a teoria d’*Arqueologia* nos discursos fílmicos. A maior parte das pesquisas se concentra na análise da materialidade verbal. Acreditamos, pois, que há uma necessidade de análises que visem a compreender o funcionamento da materialidade fílmica, em sua especificidade de complexo de imagens, palavras e sons.

Há algum tempo, temos nos inquietado diante da obra de Glauber Rocha, tanto no que diz respeito a escritos, desenhos, quanto a filmes. Em sua complexidade característica, a obra cinematográfica parece nos desafiar a compreendê-la no seu conjunto de “cinema de autor” e de “cinema político”. Destacamos o nome Glauber Rocha nas páginas da história do cinema mundial, como importante representante da arte na América Latina, apontado como um dos fundadores do Cinema Novo e o principal difusor do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Citado várias vezes, nessa historiografia, como autor e diretor no “cinema político”, além de líder na

renovação do cinema brasileiro e latino-americano, Glauber se diferencia em termos políticos e estéticos do cinema anterior à década de 1960.

Dessa maneira, a filmografia glauberiana é enquadrada no movimento cinema novista, com fortes tendências políticas, no sentido de experiências na busca de uma estética e um conteúdo políticos para o Brasil, desse período. Para que seja possível falar do seu país ou da América Latina, era necessário ter a ótica tanto do colonizador quanto do colonizado, ou seja, é imperativo constituir uma linguagem estética para falar de si e se deslocar entre os diversos pontos de vista, como discursado em *Eztetyka da fome* (ROCHA, 2004a, p. 63-64):

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

Essas características fazem com que sua obra seja associada a um segmento alternativo de exibição e consumida por um público restrito de admiradores.

Há uma extensa bibliografia sobre Glauber e sua obra, na qual podemos mencionar alguns trabalhos acadêmicos recentes nas áreas de Literatura Comparada (ALMEIDA, 1999), Letras (FONSECA, 1995, 2000), Ciência da Arte (ALMEIDA, 2003), Teoria Literária (RICARDO, 2007) e História (BESSA, 2008). Devemos, ainda, citar os conhecidos estudos publicados de Bentes (1997), Ventura (2000), Monzanni (2005) e Mota (2001).

Para esta pesquisa, tomamos o filme *Claro*, enquanto produção realizada em Roma sob direção de Rocha, em 1975, ainda pouco explorado, tanto em crítica e pesquisa, quanto em circulação, se compararmos a *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) ou *Terra em Transe* (1967). Além do fato de ser pouco estudado pela rede crítica e de ter circulação restrita, esse filme nos interessa como produção discursiva que traz elementos da década de 1970 num mosaico de ficção e história, ao problematizar questões sociopolíticas do homem moderno. Ele figura na maioria das filmografias glauberianas, porém sem comentários de profundidade, muitas vezes, restringindo apenas a sua citação. Nesse contexto, é importante a contribuição do comentário da estudiosa e crítica de cinema Gerber (1975, p. 36) sobre sua repercussão:

O último filme de Glauber Rocha *Claro* (1975) exibido em 22/7/75 no Festival de Taormina na Itália inspirou críticas controversas. Foi definido

por alguns como obra vital contra o imperialismo e por outros como obra “confusa e vaga”. Poucas notícias porém, chegaram ao Brasil.

Destacamos, ainda, que Avellar (2002), ensaísta e crítico de cinema, apresenta a ficha técnica completa do filme e assinala que sua estréia no Brasil aconteceu somente em junho de 1985. Nessa área de poucos caminhos traçados, somos instigados a enveredar em nosso objeto de estudo, concebido como uma obra de “Glauber Rocha” – sujeito autor que recria a realidade a partir de uma ótica sociopolítica e se propõe a problematizar a construção estética como exigência da própria existência do filme.

2. Captação – o amálgama de imagens e palavras

A Análise do Discurso, desenvolvida atualmente no Brasil, não se restringe ao estudo de discursos políticos escritos, como proposto por Pêcheux na Teoria do Discurso, na década de 1960. Seu renovado campo, sob influência de Foucault e Courtine, permite perceber o discurso como lugar de unidade e dispersão de enunciados, que não são semelhantes nem a uma frase, nem um ato de fala, nem uma proposição lógica. Os enunciados são considerados como uma função enunciativa, o que põe a questão num nível diferente daquele da estrutura por si só. Além disso, na atualidade, esse campo se vê diante do desafio de analisar novos objetos, compostos por palavras e imagens, o que exige novos conceitos e métodos, como apontado por Courtine (2008) e Gregolin (2008b). Nesse contexto e assumindo esses pressupostos teóricos, buscamos compreender o funcionamento discursivo da materialidade do filme e as relações que enfatizam o processo de produção de identidades. Considerando o batimento entre descrição e interpretação, observamos o funcionamento discursivo da materialidade de *Claro*, focalizado a partir de noções como discurso, memória, efeitos de sentido, sujeito, identidade e poder.

Partimos da hipótese de que as produções discursivas em *Claro* apontam para um imbricamento entre a materialidade verbal, visual e sonora e a memória discursiva na constituição de identidades sociopolíticas com características esquerdistas. Consideramos que a materialidade do filme se constitui nas condições de possibilidade dos anos 1970, em que havia vocativo para impulsionar as lutas de libertação contra a opressão, como as lutas de descolonização e as antiimperialistas, o que faz retornar discursos outros que atravessaram movimentos sociais. Os discursos e as memórias evocadas se materializam em práticas que evidenciam sujeitos e sinalizam uma unidade no sentido de identidades de resistência. Para

sustentar tal hipótese, abordamos o filme em sua especificidade e apresentamos quadros e diálogos das cenas selecionadas, de acordo com a questão trabalhada em cada análise, de modo a atender ao jogo de saberes e poderes em torno de ficção e história na temática sociopolítica, exposta na própria tessitura do filme.

Tendo em vista essa constituição, intitulamos o trabalho enfatizando o processo de constituição de sujeitos na materialidade de *Claro*, considerando o cinema enquanto lugar de registro de práticas discursivas e, especificamente, investigando em sua materialidade um direcionamento coerente dos sujeitos politicamente engajados em questões com características de esquerda. Assumimos que os sujeitos são construções sempre em processo, determinadas no espaço e no tempo, através de práticas discursivas, de modo que investigar as práticas nos possibilita perceber seu posicionamento sociopolítico e, então, buscar a convergência no sentido de identidades.

3. Pós-produção – a edição de discursividades

Reafirmamos que investigamos *Claro* a partir da lente da Análise do Discurso de origem francesa, com contribuições de Foucault, Courtine e estudiosos brasileiros, pois acreditamos que uma abordagem discursiva possibilita analisar as materialidades verbal, visual e sonora, bem como o entrelaçamento entre elas. Trata-se de buscar os efeitos de sentido produzidos no encontro entre o filme e sua historicidade constituinte, considerando-o como materialidade de discursos no tempo e no espaço, de modo que nos afastamos da busca de um sentido que estaria no filme à espera de ser descoberto. Ao contrário, a produção de sentido ocorre nesse ponto em que a materialidade tem um tempo e um lugar como condições de possibilidade. Reconhecemos que filmes podem ser estudados a partir de outras teorias, entretanto, a perspectiva discursiva nos possibilita investigar o imbricamento entre linguagem, história e memória e encontrar o discurso como acontecimento histórico.

A definição de uma metodologia de pesquisa de *corpus* em Análise do Discurso está intimamente vinculada à definição dos pressupostos teóricos, de modo que, como pretendemos explicitar, a abordagem de nosso *corpus* de análise é norteadada pelos pressupostos teóricos desse campo de conhecimento, no qual destacamos os conceitos de história (FOUCAULT, 2007a), memória discursiva (COURTINE, 2005, 2006, 2008, 2009), sujeito (FOUCAULT, 1995 e outros) e identidade (FOUCAULT, 2002, 1992, [1984]; HALL, 2022, 2005; BAUMAN, 2005). Ademais, na medida da necessidade de tomarmos o *corpus* em sua

especificidade, nos ocuparemos com estudos da área de cinema, a partir de estudiosos como Avellar (2002), Xavier (1983, 2001), Gerber (1975) entre outros.

Nesse sentido, nas pesquisas da teoria francesa no Brasil, Gregolin (2006) ressalta a necessidade de priorizar a descrição das materialidades discursivas e enfatiza, retomando Pêcheux (1999), que os processos de descrição e interpretação devem ser simultâneos, num batimento. Então, parece-nos imperativo também perseguir questões basilares da Análise do Discurso no que concerne ao batimento entre teoria e análise, de modo que nosso trabalho é concebido como uma tessitura, em que a recorrência à teoria implica a presença da análise numa constituição mútua.

Após apontar a teoria que ilumina nosso objeto, pretendemos problematizar a constituição de nosso *corpus*. Em se tratando de um filme de longa duração, vemo-nos desafiados a proceder à análise de recortes e interpretar o todo. *Claro* delineia alguns caminhos em sua própria narrativa, ao apresentar-se em pequenas tramas com relativa independência entre si e produzir uma certa fragmentação, ao mesmo tempo em que indaga sobre a relação entre as tramas. Assim, como nossos objetivos se assentam sobre a constituição de sujeitos e produção de identidades em práticas discursivas no movimento da história, selecionamos cenas completas em que a alegoria é explorada a fim de caricaturizar questões sociopolíticas, bem como buscamos mapear o funcionamento discursivo ao longo da obra a fim de analisar o efeito produzido, enquanto materialidade fílmica – amálgama de materialidade linguística, visual e sonora.

4. Exibição – o acontecimento da pesquisa

Estamos cientes do desafio assumido ao problematizar um filme a partir dos pressupostos da Análise do Discurso. Contudo, somos instigados por sua materialidade complexa e recorrente no dia-a-dia, cujo funcionamento discursivo faz trabalharem linguagens verbal, visual e sonora e suscita questionamentos sobre sua especificidade. Nesse ínterim, acreditamos que a abordagem da materialidade complexa do cinema ainda está por ser examinada sob a perspectiva discursiva, no que diz respeito aos efeitos de sentido produzidos por suas estratégias.

Sendo assim, essa dissertação está pautada no objetivo de descrever, analisar e interpretar a construção de sujeitos e a produção de identidades, que trazem à luz discursos sociopolíticos da modernidade e sua efemeridade no cotidiano. Para atingir esse objetivo geral, temos em vista as seguintes ações: investigar como os sujeitos são concebidos a partir

de sua construção por discursos e saberes materializados no filme *Claro*; analisar as estratégias de subjetivação no exercício do poder e relacionar subjetividades e identidades como produção de sentidos nos discursos; e questionar como sujeitos materializados no filme, marcados pela dispersão e movência, são tecidos na rede de fios discursivos, que constroem “verdades” e ordenam na direção de identidades sociopolíticas.

Começamos nos questionando por que identidades sociopolíticas emergem e não outras. Para responder a essa inquietação de nosso trabalho tomamos a própria tessitura do filme *Claro* como “cinema de autor” e “cinema político”, o que quer dizer que estamos diante de um filme cujas preocupações se assentam sobre o incômodo com a realidade sociopolítica em Roma e no mundo, em 1975. Além de trazer essa historicidade constituinte, percebemos que sua materialidade trabalha na direção de discursos de resistência ao poder hegemônico, se caracterizando como identidades de esquerda. A despeito de nos inclinar sobre tendências político-partidárias, analisamos o filme como lugar em que práticas entre sujeitos se dão a ver como marca de incômodos da coletividade que pedem posicionamentos. Portanto, investigar identidades sociopolíticas é, acima de tudo, trabalhar sobre o aspecto predominante na própria estrutura de *Claro*. Daí compreendermos o sociopolítico no sentido de uma organização de *corpus* e, ao mesmo tempo, procedimento de recorte que permitiram identificá-lo como prioridade pelos funcionamentos do discurso no filme.

Uma vez que aqueles objetivos motivam o desenvolvimento da pesquisa, sua divisão segue o percurso de um levantamento teórico e seu batimento em nossas análises, em três momentos: na seção **Discurso, história e memória** estudamos essas noções caras ao campo da Análise do Discurso, enquanto lugar teórico em que linguagem e história fazem funcionar discursos. Ao trazer essas noções pretendemos analisar *Claro* enquanto lugar em que discursos determinados historicamente se materializam, na sociedade ocidental na década de 1970. Trata-se da emergência de dizeres novos e de repetições que produzem a rede discursiva que permite todo dizer e possibilita a produção de efeitos de sentido. A partir dessas noções foucaultianas, levantamos memórias suscitadas pelo discurso sociopolítico no filme, a exemplo das músicas *Bella ciao* e *Bandeira rossa*, e acontecimentos históricos, como as lutas de descolonização, materializando rupturas e dispersões próprias à História. Assim, consideramos o filme como materialidade de práticas em que ficam evidenciados discursos e sujeitos com identificação sociopolítica de esquerda.

Após o levantamento de memórias discursivas ao redor de *Claro*, partimos para **Práticas de subjetivação e constituição identitária**, na busca de caminhos para a constituição de sujeitos nas materialidades do filme, na dinâmica entre exercícios de poder e

resistência. Pensamos os sujeitos na microinstância das práticas discursivas a fim de investigar como eles assumem posicionamentos sociopolíticos na relação com diferentes dizeres. Trata-se de sujeitos que acionam saberes caracterizados por determinados valores em detrimento de outros, num movimento constituído socio-historicamente.

Na terceira seção, **Processos de identificação sociopolítica**, assumimos como eixo a análise das relações de poder e resistência como condição de possibilidade de produção de identidades sociopolíticas. No sentido de reiterar a constituição necessariamente fluida dos sujeitos através da materialidade fílmica de *Claro*, consideramos o filme como lugar de unidade e dispersão e tomamos a personagem de Juliet Berto em busca de seus posicionamentos, a fim de estabelecer relações capazes de convergir no sentido da produção de identidades sociopolíticas de contestação ao poder hegemônico.

1 DISCURSO, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Este mundo: [...] um mar de forças tempestuando e ondulando em *si* próprias, eternamente mudando, eternamente recorrentes; com descomunais anos de retorno, com uma vazante e enchente de suas configurações, partindo das mais simples às mais múltiplas, do mais quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo; e depois outra vez voltando da plenitude ao simples, do jogo de contradições de volta ao prazer da consonância, afirmando ainda a si próprio, nessa igualdade de suas trilhas e anos (NIETZSCHE, 1978b, p. 397)

Partimos do princípio de que esse filme funciona como materialidade discursiva, na qual podemos buscar suas condições de possibilidade como uma “história do presente”, enquanto acontecimento que trabalha com a memória e o esquecimento. Nessa perspectiva, pretendemos apontar *Claro* atravessado e constituído por uma historicidade, que nos exige um posicionamento teórico e analítico para definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações, como nos questionamentos levantados em *A arqueologia do saber*:

Que estratos é preciso isolar uns dos outros? Que tipos de séries instaurar? [...] Que séries de séries podem ser estabelecidas? E em que quadro, de cronologia ampla, podem ser determinadas seqüências distintas de acontecimentos? (FOUCAULT, 2007a, p. 4).

Concebemos o filme de Glauber Rocha como um acontecimento discursivo, na irrupção da linguagem determinada historicamente, de modo que não podemos pensá-lo isolado, como uma obra fechada em si. Vamos recortá-lo e relacioná-lo, quer seja enquanto construção ficcional de um sujeito autor, quer seja como documento que traz as marcas de suas condições de possibilidade inscritas, quer seja como as duas coisas ao mesmo tempo.

Nesse contexto, inicialmente partiremos para um levantamento da memória discursiva evocada na própria materialidade de *Claro*, através de enunciados linguísticos, visuais e sonoros. Em outras palavras, construímos um arquivo que delineia as possibilidades dos

dizeres dessa materialidade fílmica, na dinâmica entre o novo e o “já-dito”. A memória discursiva evocada pelo filme nos dirigiu a um arquivo composto por discursos marxistas da “luta de classes”, movimentos de resistência popular do pós-Segunda Guerra e da ditadura brasileira, episódios registrados na história do Império Romano, e, certamente, à autoria Glauber Rocha.

Ressaltamos que pensar *Claro* discursivamente, nos desafia a deslocar a relação estável autor/obra, tal como proposto nos estudos foucaultianos. Pensamos que o filme tem existência, acima de tudo, sócio-histórica e é atravessado pelas inquietações de posições do sujeito autor. Nessa perspectiva, estamos diante de um objeto que nos possibilita investigar as relações da linguagem com a História, de modo que no mesmo movimento em que os sujeitos produzem discursos, eles também são uma produção discursiva, na busca de respostas para a pergunta “quem somos nós?”. Avançamos a hipótese de que o ato de filmar sujeitos e acontecimentos evidencia a relação entre o “eu” e o “outro”, numa recriação de si e do mundo.

1.1 Delineamentos de *Claro*

A narrativa de *Claro* se distancia do modelo clássico tramado por personagens claramente instituídas, constituído por começo, clímax e desfecho previsível desde o início. Ainda se diferencia da maior parte da produção cinematográfica por ser um filme sem roteiro escrito, como declarado em entrevista à Filmcrítica:

Estou acabando um filme aqui em Roma, um filme de baixo custo produzido por mim e por um amigo. Com um grupo de atores, nem todos profissionais, me associei a um produtor que ofereceu a película, os meios técnicos e na prática cobre as despesas de edição. O filme não tem roteiro escrito e se baseia num tema político preciso e atual. (ROCHA, 2004b, p. 271)

Ele se assenta, pois, sobre um projeto inicial e dá vazão à *mise en scène* da gravação, principalmente ao fazer tomadas ao ar livre com participação do público em geral, como turistas e moradores da periferia. Isso produz efeito de ratificar a importância do processo de experienciar em si mesmo, enquanto constituição inacabada do próprio sujeito.

Para essa problematização, nosso *corpus* é constituído por recortes do filme que, ao nosso ver, evidenciam uma “escrita de si” no ato de filmar acontecimentos vividos, quer seja no âmbito social como no âmbito privado, chegando ao ponto de se filmar como um sujeito

inserido em práticas sociais. As imagens que apresentaremos foram capturadas na ordem de aparecimento no filme, tentando ao mesmo tempo recortar e trazer algo da seleção já realizada no filme.

1.1.1 Elementos históricos na materialidade

Nesse momento inicial, elaboraremos um painel a partir de *Claro*, a fim de trazer elementos de um conjunto que aponta para a produção de identidades sociopolíticas. Esse filme focaliza as instituições sociais, num tom de indagação dentro das suas condições de possibilidade, através de pequenas tramas que registram problemáticas do homem de seu tempo e que visam desconstruir o maniqueísmo e situar historicamente as identidades. Empenhado em questionar os valores sociais, *Claro* parece condenar a alienação e se propor como agitador de idéias por meio de julgamentos sobre o núcleo familiar, a Igreja, as relações de trabalho, a política, as guerras, a colonização e a liberdade sexual. O filme é constituído por pequenas tramas, cujo enlace não é explícito como uma narrativa linear. Elas se sucedem e têm como fio condutor, pensamos, a problematização da realidade sob perspectiva da existência de identidades sociopolíticas, em suas práticas e seus dilemas.

No início de *Claro*, uma mulher com traços europeus e roupas características da década de 1970 está parada, olhando para um lado e para o outro, quando é surpreendida por uma mão com um tecido em direção a seu nariz. Desde então, ela caminha errante pelo centro histórico da cidade de Roma. Por algumas vezes, interrompe sua caminhada: ora para se posicionar ao lado de estátuas; ora para declarar algo “ao vento”. As estátuas e os monumentos romanos constituem o cenário que une as tramas de *Claro*, ao mesmo tempo em que direcionam sentidos no filme como um todo e convocam memórias.

Nessas cenas, temos uma pluralidade de planos abertos, nos quais é possível um diálogo entre sujeitos personagens e o cenário romano. Não podemos desconsiderar a representação do nome “Roma” na história das civilizações: de imediato, remete-nos ao berço da cultura ocidental; seguindo na direção da constituição e declínio de instituições sociais, chegamos à disputa por poder, tanto no contexto familiar como no político.

O cristianismo parece ser questionado ao longo da narrativa, figurando no início do filme e irrompendo de modo indireto em diversos momentos. A Igreja Católica aparece demoradamente na cena do cortejo acompanhado por fiéis e turistas, na Cidade do Vaticano. Em seguida, a instituição é retomada através da figura branca distante numa janela da Basílica de São Pedro, que nos remete ao Papa. Observamos um retorno constante à Igreja ao

apresentar as mazelas sociais, como se indagasse: cadê a fé dessas pessoas? Por que a Igreja não se posiciona ou soluciona?

Em núcleo de ficção, irmãos supostamente italianos conversam sobre o pai e a mãe, enquanto se vestem num pequeno quarto. Não se trata de uma discussão rotineira: o irmão mais novo incita o outro a matar o pai, para que eles se apoderem de seu dinheiro e este diz que seu interesse é a mãe e não o dinheiro. Através dessa cena, o sujeito autor evoca explicitamente a música *The end*, da banda de rock *The Doors*: “‘Father?’, ‘yes son’, ‘I want to kill you’/ ‘Mother...I want to...fuck you’”, na qual encontramos, por sua vez, a memória do “Complexo de Édipo” da teoria psicanalítica freudiana em sujeitos desprovidos dos valores morais aceitos na sociedade ocidental, como pretendemos analisar nesse momento da pesquisa. Os desejos de matar o próprio pai e ter relações sexuais com a mãe são colocados no nível de aberração e de irracionalidade e têm um valor de profanação da família.

Nesse contexto da década de 1970, o mundo já tinha passado pela experiência assustadora do nazismo e da bomba atômica e nunca mais foi o mesmo: o homem chegou a limites que ameaçaram a própria espécie. Nesse contexto, *Claro*, ao explorar a questão das guerras, tem interesse em relatos de vencedores e também de vencidos, de modo que os conceitos de vencedor e de grandes batalhas são ironizados ao questionar: contra quem se combate e por quê? Os soldados têm mérito? Qual o lado certo? O que se ganha e o que se perde? Quais são as contradições dos sujeitos expostos à guerra? Portanto, poder e resistência parecem ser o cerne da cena, como pretendemos explorar nas seções seguintes.

Continuando nos trilhos de *Claro*, observamos a abordagem de questões de colonização e de uso de mão-de-obra escrava. As colônias americanas, asiáticas e africanas reivindicam sua independência em relação às metrópoles, buscando sua identidade como nação. Tais questões são tratadas no nível da subjetividade, no contraponto com a memória, indagando o sujeito personagem sobre suas práticas cotidianas e a coerência entre elas, seus ideais e as memórias, no vocativo para um posicionamento sociopolítico constituído por poderes e saberes.

Na página da internet do *Tempo Glauber*, memorial mantido pela família Rocha em parceria com o Ministério da Cultura do Brasil, encontramos referências a *Claro*, inclusive com comentários do autor sobre o título, em entrevista ao *Paese Sera*: “‘Por que este título?’ ‘Porque queria ver claro nas contradições da sociedade capitalista de nosso tempo’”. Sem nos ater à intenção de um indivíduo autor, podemos perceber o enredamento do filme no sentido de levantar questionamentos historicizados sobre a sociedade daquele momento.

Consideramos importante mencionar o comentário de Araújo (s/d), na revista *online* Contracampo, que descreve *Claro* como uma composição mista de documentário e ficção, com características políticas:

Filmado em duas semanas durante a primavera romana, *Claro* se mostra um filme de transição e também de síntese na obra de Glauber Rocha. Nele se encontram tanto traços estilísticos de seus longas de ficção anteriores como estratégias documentais e intervenções do próprio cineasta que irão marcar os documentários *Di*, *Jorjamado no Cinema* (ambos de 1977) e seu quadro no programa *Abertura* (entre fevereiro e outubro de 1979).

Avaliamos que essa tessitura da ficção com o real ficcionalizado permite-nos fazer um percurso singular de descrição/interpretação do filme enquanto documento e analisá-lo na pluralidade de discursos em luta na década de 1970. Compomos, nesse amálgama, o movimento de valorização do acontecimento discursivo dos elementos dentro do filme em seu atravessamento com a história. Dessa maneira, investigamos na própria materialidade fílmica os saberes e os poderes que produzem as condições de possibilidade.

1.1.2 *Claro* e o mundo

Uma das questões importantes de nosso trabalho se refere à possibilidade de adotar a materialidade fílmica como *corpus*, a partir de pressupostos da Análise do Discurso de origem francesa. Nesse universo teórico, mapeamos os trabalhos de Gaspar (2001, 2004a, 2004b, 2006), em que o filme é problematizado como documento, tomando como base os estudos foucaultianos. A estudiosa compreende que as “representações do saber e fazer [...] são e trazem marcas específicas da linguagem do olhar de quem as representa em um tempo e espaço definidos” (GASPAR, 2001, p. 99). Essa perspectiva possibilita inserir a materialidade fílmica no movimento da história, como um nó na rede de saberes e poderes, em que se somam outras práticas e fazem emergir discursos. Acreditamos poder investigar a materialidade de *Claro* nesse horizonte teórico, buscando a unidade na dispersão discursiva, no momento em que emergem práticas que convergem para uma existência sociopolítica no próprio filme.

Pensamos que, para analisarmos a materialidade fílmica de *Claro* a partir desse arcabouço teórico, se faz necessário explicitar uma população de acontecimentos fermentadores de discursividades como sua condição de possibilidade. No encadeamento do filme, percebemos a coexistência de discursos dos campos da ciência, cultura, política,

economia em nível nacional e internacional, característicos do século XX. Trata-se de mudanças no cenário mundial relacionadas a um conjunto amplo de fatos: anteriormente, a Primeira Guerra altera o cenário mundial ao transformar os Estados Unidos em potência industrial; concomitantemente, a Revolução Russa propõe erguer uma sociedade comunista e contestar a hegemonia do capital. Temos, de um lado, a ordem burguesa reforçada e, do outro, sua ameaça, de modo que esse mundo polarizado atinge diretamente a constituição do homem moderno, diminuindo a segurança e as garantias. O fato de contestar a realidade capitalista se coloca como outra possibilidade para os sujeitos, como o começo da concretização do sonho socialista – fim do modo capitalista e início da divisão igualitária dos bens.

Claro se situa no período pós-Segunda Guerra, quando o poder norte-americano ganhou maiores proporções, bem como o poder russo, criando um mundo polarizado entre capitalismo e comunismo – a Guerra Fria. A competição estava em todos os âmbitos, a exemplo da conquista espacial como demonstração de poder econômico: a União Soviética sai na frente e envia o primeiro homem ao espaço e em resposta os Estados Unidos levam o primeiro homem ao solo lunar. A corrida espacial evidencia o poder do homem, suas possibilidades tecnológicas, sua preparação para conquistas e sua ousadia infinita. Esse brilho das grandiosas conquistas bélica e espacial tenta ofuscar as urgências cotidianas, bem como a destruição que marcou a Segunda Guerra Mundial. Então, o homem parece inebriado pelos avanços científicos, mas não se furta de se questionar sobre sua existência sociopolítica.

Nesse contexto em que o mundo e o homem estão em conflito intenso, aparece no horizonte a possibilidade de a realidade ser contestada e modificada. A frustração com as estruturas vigentes leva à contestação cultural, quando aparecem os movimentos da contracultura, do pacifismo, da cultura pop e fugaz. Nesse clima de rompimento com a tradição, o cinema inova na narrativa, na temática, na abordagem etc.: na França, a *Nouvelle Vague*; na Itália, o Neorrealismo; e, no Brasil, o Cinema Novo.

Podemos apontar outros fatos de destaque mundial como os movimentos *hippie*, *peace and love*, *flower power*, *black power*, *gay power* e *women's lib* iniciados em São Francisco (EUA) e que ganham o mundo. Nessa mesma década, Fidel Castro manda ocupar as propriedades norteamericanas em Cuba, como retaliação a sua agressão econômica; e é construído o Muro de Berlin, que isola capitalistas de socialistas. Em 1963, Martin Luther King levanta a bandeira dos direitos dos negros nos Estados Unidos, ganhando adesão e, posteriormente, o Prêmio Nobel da Paz. Esse contexto abre vias para refletir sobre as minorias nas sociedades ocidentais e as nações subdesenvolvidas no âmbito da economia global.

No Brasil, essa efervescência de ideias se esbarra no Golpe Militar, em 1964, quando a produção cinematográfica de Glauber ganha maior notoriedade nacional e internacional com a exibição de *Deus e o diabo na terra do sol*. A ditadura torna-se cada vez mais severa, chegando ao ponto de fechar o Congresso e permitir todo tipo de desmando dos poderes executivo e militar. Intelectuais, artistas e estudantes se unem contra a ditadura, reivindicam liberdade de expressão e sexual e sofrem represália, até que, a partir de 1974, essa situação começa a se dissolver, no processo lento e gradual da abertura política. Nesse mesmo ano, são feitas as filmagens de *Claro*, na Itália.

Ao redor do mundo, os sujeitos fruem sua existência sociopolítica, como o guerrilheiro “Che” Guevara que sai de Cuba para combater o imperialismo; e os estudantes norte-americanos que se organizam em movimentos pacifistas, a fim de exigir da Casa Branca a retirada das tropas americanas do Vietnã e o fim da guerra. Esse processo alcança 1968, em que estudantes contestam a sociedade, a educação, a sexualidade, os costumes, a moral, a estética etc. Essas contestações e mobilizações ganham grandes proporções através da televisão, como veículo de comunicação mundial. Trata-se de sujeitos dilacerados em lutas num contexto sócio-histórico, que possibilitou um conjunto de saberes e poderes sobre o homem e sua inserção no mundo materializados na produção do cineasta baiano.

Aos poucos, os ícones da época se vão: Martin Luther King, Carlos Marighella e “Che” Guevara são assassinados. Na música, Janis Joplin e Jimmy Hendrix, marcos do Woodstock Music & Art Fair, morrem; as bandas The Beatles e Os Mutantes se desfazem; cantores brasileiros, a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque são exilados, além de outros artistas e intelectuais que são impedidos de retornar ao Brasil pela ditadura, como o próprio Glauber Rocha.

As mobilizações sociais e seus diversos atravessamentos parecem dispersados, no início da década de 1970. Os sujeitos carregam o desencanto da modernidade: a ciência e a tecnologia não trouxeram as respostas esperadas, a corrida espacial não representou conquista para o cidadão comum, as guerras mostraram o pior lado do homem e os trabalhadores cada vez mais enfraquecidos em suas lutas.

Esse período nos interessa particularmente como condições de possibilidade de discursos e sujeitos em *Claro*, bem como para pensar sua estética, como assevera Ventura (2000, p. 146): “O ambiente cultural europeu pós-guerra era propício para uma cinematografia política e independente e para uma estética que dialogasse com o estilo *nouvelle vague*, Hollywood ou mesmo o neo-realismo.” Fortes embates tomaram corpo, nesse período, instigando o levante popular contra as condições sociais, o que exigia um cinema

afinado com essas demandas. Essa ambientação produz o desencontro entre ousadia estética e pedagogia política no cinema, de modo que “a tentativa de conciliar e manter autônomo o domínio da imaginação estética frente ao domínio social e político resulta numa contradição” (VENTURA, 2000, p. 129). Era necessário um diálogo com o povo a fim de conscientizar sobre questões sociopolíticas, ao mesmo tempo em que se professava a decrepitude da linguagem estética do “colonizador”.

O cinema, assim como outras manifestações artísticas desse período, se propõe como “arte para fazer pensar” a partir do novo: revolução no olhar, na estética, na estrutura, na temática etc. Na década de 1960, o “cinema político” busca amalgamar esses componentes, fazendo experiências para produzir conhecimento:

onde encontrou novas formas de combinar ficção e documentário, conciliando recursos do cinema moderno, consciente da linguagem, com a investigação de um universo social que solicitava toda uma nova ótica para ganhar expressão mais conseqüente nas telas. (XAVIER, 1993, p. 116).

Acreditamos que essa percepção do cinema enquanto mescla entre recursos fílmicos e política atravessa décadas, nas obras do Cinema Novo, pelo motivo de os cineastas não acreditarem no seu fim, conforme afirmação de Cacá Diegues (apud GERBER, 1975, p. 36) sobre o caminho de Glauber Rocha: “Glauber já está na África e começa a filmar *O Leão*. [...] Este filme e o outro que fará na Espanha e qualquer outro que ele faça em qualquer lugar do mundo, será sempre um prolongamento do cinema novo.”

Gerber (1975) também argumenta favoravelmente à continuidade do elo entre a obra glauberiana e o grupo cinemanovista, acrescentando que houve uma mudança no foco da abordagem política, da crítica ao desenvolvimento histórico do sistema capitalista do Brasil para o âmbito mundial. Nesse sentido, a teórica traz as palavras do diretor: “*História [do Brasil]* é um cine-jornal estilo *Revisão crítica do cinema brasileiro*, que fecha o ciclo Terceiro Mundo, sendo *Claro* um filme que pertence a outra fase.” (ROCHA apud GERBER, 1975, p. 37). Então, pensamos que o filme elegido para esta pesquisa ultrapassa os limites da identidade nacional em direção à compreensão de sujeitos de existência sociopolítica em práticas discursivas no movimento da história.

O período pós-Segunda Guerra significou mudanças na organização social, a exemplo da concepção de classes sociais que é minada diante da dispersão de novos grupos na sociedade, principalmente norteados por questões de autoidentificação. Contudo, os sujeitos ainda têm necessidade de um “porto seguro” diante de mudanças e inseguranças, de modo que

se dá a união entre diferentes segmentos sociais em busca de uma causa comum, uma vez que a questão da luta de classes parece não mais reger as relações. Na tessitura de *Claro*, percebemos que essas associações são propostas como experiência que impulsiona à prática sociopolítica, como argumentaremos ao longo desse estudo.

1.2 Atravessamentos da História e da memória

O filósofo Michel Foucault propõe o método arqueológico, no qual concebe a História como processo permeado pela dispersão e descontinuidade, que envolve todos os sujeitos nas práticas discursivas. Longe de se interessar pelas unidades fechadas em si mesmas, ou pela origem histórica inalcançável, ou pela continuidade, ele propõe a dispersão, o acontecimento e a ruptura como princípios de investigação.

Ele elaborou o método arqueológico e toma como objeto de análise os saberes de uma época e, mais especificamente, as imbricadas relações que são estabelecidas entre práticas discursivas no interior do mesmo arquivo. Esse método visa compreender as condições sócio-históricas que possibilitaram a irrupção de acontecimentos discursivos. Em outras palavras, Foucault (2007b) se ocupa de investigar porque determinados enunciados apareceram e não outros em seu lugar e quais as regras que determinaram o aparecimento de tais enunciados e não outros. Esse arcabouço permite-nos voltar ao *corpus* um olhar que o situa como acontecimento no conjunto de outros enunciados que com ele se relacionam, quer seja na direção de reafirmá-lo, quer seja de negá-lo.

Desse modo, os acontecimentos expressam sua finitude para que surja o novo em seu lugar, caracterizado pelo limiar epistemológico que o tornou possível. Ademais, estes acontecimentos trazem outra característica que é preponderante: são acontecimentos discursivos. Assim, consideramos o distanciamento dos postulados de Foucault em relação à História tradicional, analisamos as condições de possibilidade que permitiram que determinado discurso (re)aparecesse e não outro em seu lugar (FOUCAULT, 2007b) e damos vazão à descontinuidade e à dispersão.

A historicidade, então, atravessa a posição do analista do discurso diante do corpus como constituinte de sentidos na opacidade da linguagem e como condição de interpretação (FOUCAULT, 2007a). Trabalhar sob essa perspectiva implica considerar os processos de constituição dos sentidos e desconstruir a ilusão de univocidade da linguagem. Nessa ótica da Nova História, o analista se posiciona e levanta o arquivo traçando caminhos inusitados e nunca esgotáveis, percursos que estabelecem novas cronologias e localizam deslocamentos e

descontinuidades. Assim, o arquivo é considerado um ato de interpretação do analista que elabora os encadeamentos na materialidade discursiva, lugar das marcas da constituição dos sentidos.

A Nova História conduz-nos a considerar as descontinuidades e as dispersões, em contraposição à História tradicional, como afirma Foucault (2007a, p.7): “É preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças.”

Pensarmos a partir desse viés nos possibilita, além de uma visão mais ampla do documento, abrir espaço para os registros em objetos culturais em diferentes suportes (CERTEAU, 2005) e perceber a memória como um solo de circulação de enunciados virtuais e os sujeitos como lugar de unidade e dispersão de discursos. Desse modo, a unidade autoria fica em suspenso, como pretendemos argumentar no desenvolvimento sobre a função autor.

A concepção histórica do sujeito aponta para que a experiência do vivido seja incorporada ao processo em que os documentos estão entre a interiorização e a exteriorização como apropriação da realidade, ou melhor, de um determinado foco sobre a realidade, ou seja, as articulações discursivas são construídas a partir do modo como se relaciona e compreende o mundo, o que produz margens para todo dizer possível.

Nessa perspectiva, pensamos que os sentidos são construídos tendo como ponto de partida as condições de possibilidade, num duplo movimento relacional entre subjetividades e historicidade. Então, formamos uma rede de sentidos atravessada pelos acontecimentos na singularidade própria da história de vida, quer seja no âmbito coletivo ou individual numa historicidade instituída. Em outras palavras, trata-se de se aproximar dos acontecimentos, descobrir rastros e lhes atribuir sentidos, considerando restos do real como subsídio para construir uma percepção do passado e entender a História como experiência de sujeitos.

Temos um “aqui e agora” do sentido, uma vez que não há como transpor no tempo e resgatar percepções outras. Não há como escrever o ontem para além do razoável, de modo que há um processo contínuo em que sentido e História se constituem e, ao mesmo tempo, produzem o novo nesse entrelaçamento que faz ressoar a memória.

Dessa forma, dentro dos postulados da Análise do Discurso, há ligação entre a produção de discursos e a memória discursiva, enquanto dizeres que já foram, efetivamente, ditos e que reaparecem como novos dizeres, conforme Pêcheux (1999, p. 52):

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

É na memória discursiva que nasce a possibilidade de todo acontecimento produzir e operar formulações anteriores efetivamente enunciadas, ou seja, a memória discursiva permitirá na infinita rede de formulações o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados que pertencem a outros dizeres. Os sentidos são determinados pelo modo como os discursos se inscrevem na língua e na História, conseguindo, então, significar. Assim, o discurso significa por sua inscrição e pertencimento a um dado lugar de dizer historicamente constituído e não pela vontade do enunciador, cuja incompletude é condição e característica da linguagem, dos sentidos e, portanto, dos discursos.

Pensando a coexistência de enunciados e discursos, tomamos a noção foucaultiana de “domínio de memória” definida como

os enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica” (FOUCAULT, 2007a, p. 64)

Esse domínio de enunciados é a possibilidade mesmo de se enunciar, no qual enunciados lutam para serem ditos e ganharem existência material. Nas palavras de Courtine (2006, p. 77): “A função interdiscursiva como *domínio de memória* permite ao sujeito o reagrupamento e o retorno de enunciados assim como o seu esquecimento ou apagamento.” Esse todo que envolve os discursos é a própria condição de possibilidade dos enunciados ditos.

A noção de memória discursiva decorre da constatação de que o documento é um espaço simbólico produzido por práticas cotidianas, no cruzamento entre o novo e o já-dito. Há várias possibilidades de dizeres que se atualizam no momento da enunciação, como efeito de um esquecimento próprio ao processo de movimento da memória como acervo de significações. Essa memória faz parte de um processo histórico resultante da disputa de interpretações para os acontecimentos presentes ou já ocorridos. Desse modo, o sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no interdiscurso e se apropria da memória que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos.

Nessa mesma direção, os discursos estão em disputa pela existência material e apresentam em si a própria condição de existir: a dispersão e a descontinuidade. Temos que os discursos são atravessados por diversas posições sujeito, que aparecem e reaparecem, no ritmo próprio da História. Em *Claro*, podemos observar tal coexistência de posições enunciativas quando, de um lado, um sujeito enuncia defendendo o “capitalismo selvagem”; e, de outro, o enunciador posiciona-se por condições dignas para todos; ou, mesmo, um sujeito que ora enuncia como combatente forçado a matar e ora se envaidece com seu domínio de armamento bélico.

A partir dos pressupostos de que um discurso é sustentado por outros e aponta para o futuro e que os sentidos são produzidos a partir de posições, interessa-nos investigar a presença de discursos que vão em direção à constituição de identidades sociopolíticas no filme glauberiano. Nesse contexto, como pretendemos ter assinalado, a memória discursiva é evocada no momento sócio-histórico e faz com que o sujeito se desloque de uma situação empírica para uma posição discursiva. Então, questionamo-nos como a memória e as identidades se constituem mutuamente na sociedade recriada nessa ficção? E como *Claro* traz essa relação em condição de representação?

Nos estudos foucaultianos, para abrigar o exterior discursivo, não se trata de desenvolver um modelo sociológico, mas é preciso considerar o discurso articulado em termos de pertinência sócio-histórica e de materialização em práticas sociais. Portanto, tomamos os discursos e a função sujeito para trabalhá-los nas imbricadas relações de poder e de estratégia, conforme a arqueologia dos saberes (FOUCAULT, 2007a). Sob essa perspectiva, os discursos em *Claro* não podem ser pensados fora das condições históricas de possibilidade de 1975, em que observamos a coexistência de diversos poderes e saberes, na dinâmica entre acontecimento e memória.

Nesse contexto, a noção de memória é pensada a partir de novos paradigmas, em que o passado irrompe como acontecimento e estabelece relação constituinte com os acontecimentos inscritos no presente. Os sentidos se movimentam entre o velho e o novo no tecido das práticas discursivas e, como tal, essa memória não pode ser pensada individual, mas socialmente, marcada por um ordenamento de acontecimentos históricos (FERNANDES, 2007).

Para o método arqueológico, os fenômenos começam em pontos históricos particulares, não se originam em algum lugar que seria como o lugar próprio de sua verdade: um espírito de época, uma mentalidade coletiva ou uma consciência individual. O tempo é uma sucessão de descontinuidades, de começos nos já-começados e não o devir de um

pensamento ou de uma razão que, desde a sua origem, se arrasta na evolução lenta e contínua do seu progresso.

Entretanto, não é simplesmente o nível das temporalidades que distingue esse fazer história. Como pretendemos ter sinalizado, na perspectiva da Nova História, a noção de documento está além da matéria em que estaria impressa alguma verdade do passado, a qual, através de uma interpretação, seria apreendida pelo historiador. Ele trabalha, organiza, recorta e relaciona o documento, de modo que a História passa a ser uma maneira de dar status e elaboração aos documentos de uma sociedade. Em outros termos, é somente por meio de uma ação da História que os documentos, sendo mais do que rastro de uma memória coletiva, ganham sentido histórico. Assim, acreditamos que podemos investigar o filme *Claro* como um documento, no qual sujeitos e práticas são recriados e nos conduzem às condições de possibilidade dos anos 1970.

A *arqueologia do saber* elege como objeto de análise os discursos – campo em que enunciados lutam entre si pela existência material, pois “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados.” (FOUCAULT, 2007a, p. 110). Eles aparecem e reaparecem movidos pela relação entre História e memória discursiva, se materializam no documento e marcam diferenças entre outros discursos no tempo. Considerando essa dispersão, Foucault concebe o estudo das discontinuidades discursivas como condição de formação de arquivos – “o domínio das coisas ditas” (FOUCAULT, 2007a). Não se trata de desvendar sentidos ocultos no que está aparente, encontrar não-ditos naquilo que está dito; trata-se, sim, de analisar os discursos em sua discontinuidade e dispersão.

De acordo com Gregolin (2008b), Courtine aponta falhas na constituição das bases da Análise do Discurso francesa, introduzindo a alteridade na análise de seu *corpus* e focalizando a heterogeneidade do discurso comunista ao evidenciar “enunciados divididos”, que apontavam para um conjunto de encadeamentos, baseado em princípios de dispersão e regularidade. O teórico francês, ao trabalhar a heterogeneidade desses discursos, indica que todo discurso concreto se insere num conjunto complexo de discursos pré-construídos – o interdiscurso. Ou seja, os discursos coexistem no domínio de memória e se influenciam mutuamente em relações que lhes constituem.

Nesse sentido, Courtine (2009) toma a noção de enunciado de Foucault (2007a), inscrita em um conjunto de formulações, como um “nó na rede”, caracterizada por antagonismos, repetições e memória. A partir desse arcabouço teórico, o autor abre novas perspectivas para a Análise do Discurso por meio de um estudo da memória enquanto processo discursivo e propõe a noção de “memória discursiva”, a qual é trabalhada por

dispositivos e tem natureza social, de modo que perpassa as pessoas de uma determinada comunidade, ou, em suas palavras:

[ela é a] *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ela visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos, “os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer”. (p. 105-106)

O autor francês considera o interdiscurso como o fio essencial dessa noção, que possibilita a luta entre discursos numa região de embates entre sentidos situados no tempo e no espaço. Dessa maneira, os discursos remetem a uma memória discursiva construída historicamente, enquanto aquilo de que nos lembramos, à maneira de como nos lembramos, considerando o que se pode dizer ou não, a partir de uma posição determinada, no ato de uma escritura ou de uma tomada de posição (COURTINE, 2009).

Entretanto, não podemos pensar a memória discursiva circunscrita ao âmbito linguístico, na perspectiva de Courtine (2006, p. 85), que, ao analisar o discurso político na atualidade, afirma que não se trata mais de *corpora* estritamente escritos ou orais, “mas uma colagem de imagens e uma performatividade do discurso, que deixou de ser prioritariamente verbal”, perpassa por um aparato audiovisual o qual requer “a renovação de uma semiologia da mensagem política que permitirá sua apreensão global.”

Nesse sentido, ao problematizar a performatividade do discurso político, o teórico francês propõe o desafio de se fazer análise do discurso considerando o verbal e o imagético amalgamados, de modo que a memória discursiva se mostra no interior de práticas verbais e imagéticas que se atravessam mutuamente nas relações sociais, permitindo a articulação entre um já-dito e um a dizer, entre um acontecimento e a dispersão que o envolve. Então, Courtine (apud MILANEZ, 2006, p. 168) afirma que a noção de memória discursiva inclui tanto a memória de textos quanto aquela na qual não há textos, referindo-se à *intericonicidade*:

Toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens. Toda imagem tem um eco. [...] Imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens sejam apenas vistas ou simplesmente imaginadas.

Assim, ao afirmar que do mesmo modo que as práticas verbais, as imagens podem construir encadeamentos, constituindo uma memória visual, Courtine propõe o conceito de

intericonicidade, mobilizado por Milanez (2006), de modo que imagens exteriores atravessam o sujeito, ao mesmo tempo em que o constituem e dialogam com uma memória que adentra até os sonhos.

Reafirmando a importância do trabalho com imagens no campo da Análise do Discurso, Gregolin (2008b, p. 27) lhes atribui o *status* de materialidade do mundo pós-moderno: “uma verdadeira revolução áudio-visual, a exponencial expansão da mídia que instalava o ‘reinado das imagens’, dos textos sincréticos que amalgamam diversas materialidades (linguísticas e visuais).” Nessa esteira, acreditamos que pensar discursivamente o filme *Claro* nos abre a possibilidade de investigar a implicação entre as materialidades linguística, visual e sonora, na relação constituinte entre linguagem e História.

A fim de reforçar a articulação entre intericonicidade e acontecimento discursivo na produção de sentidos, Gregolin (2008b, p. 33) assevera que: “Por meio de movimentos de intericonicidade, as imagens travam um embate com a memória, fazem deslizar a tradição e instauram outros sentidos”. Nessa direção, consideraremos a memória discursiva como uma gama de possibilidades para a materialidade fílmica de *Claro*, em que a marcação tempo-espaço do vivido e do filmado é determinante para o (re)aparecimento de discursos na descontinuidade da História. Questionamo-nos, então, como as materialidades se articulam, relacionam com suas condições de possibilidade e mobilizam uma memória; e, também, como os diversos acontecimentos emergentes na Itália, no Brasil e no mundo trazem em si outros acontecimentos e como eles estão materializados no filme.

Para compreender o movimento descontínuo de discursos na História, a noção de arquivo é fundamental. Definido por Foucault (2007a, p. 149) como “o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte”, o papel do arquivo é definir, delimitar e circunscrever o regime de formação e de transformação do que pode ser dito ou mostrado, isto é, o arquivo dá condições de possibilidade aos enunciados, em um sistema de enunciabilidade. Nessa mesma direção, Courtine (1999) propõe um espaço interdiscursivo enquanto lugar de discursos e enunciações dispersos que se articulam numa “exterioridade do enunciável”, como condição de todo dizer. Esse espaço seria, como afirmamos anteriormente, o “domínio de memória” foucaultiano, que possibilita o enunciável, por meio da memória e do esquecimento de enunciados.

Partindo desses pressupostos, acreditamos que o arquivo que possibilita a emergência dos enunciados em *Claro* evidencia um trabalho da memória e de sua discursividade, quer seja na forma de comentário, deslocamento, recusa ou réplica. Assim, estariam articuladas as

presenças das instituições Igreja Católica e família no contexto de reivindicação por melhores condições de vida no mundo capitalista representado na materialidade do próprio filme, bem como outros discursos que povoam nossa memória.

Depois dessas considerações, apresentamos alguns quadros de cenas de *Claro*, a fim de perseguirmos a dinâmica entre o acontecimento e memória discursiva, como pretendemos analisar a seguir.



Figura 1 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Glauber Rocha e Juliet Berto se encontram na rua; b) pai se afirma como capitalista convicto; c) Juliet faz monólogo diante do banquete da morte do pai; d e e) passeata que convoca à luta do proletariado; f) Glauber conversa e filma operários na periferia.

O encadeamento dessas cenas evidencia um jogo de poder e resistência entre “capitalistas” e “operários”. No primeiro quadro, temos o sujeito personagem de Glauber falando para a câmera sobre um acidente de carro, sendo interrompido pela aparição de Juliet e, de repente, ele retoma o enunciado “A luta de classes é dura”, que pelo contexto inusitado fica em destaque. Consideramos que estamos diante de uma construção que avança em direção a outras cenas que com ela dialogam, reafirmando esse enunciado, tanto na materialidade verbal como na visual e na sonora.

No quadro seguinte, o capitalista é filmado em contraplongee e toma proporções maiores, fazendo-o ocupar o quadro inteiro e explodir nas margens que não conseguem fechá-lo. No decorrer de nossas análises, retornaremos a esse sujeito personagem de modo a reafirmar seu posicionamento de detentor de poder sem limites. À materialidade visual se soma o enunciado “Tenho potência, dinheiro e ambição”, tomado como um lugar estável e

inabalável que lhe permite se constituir. Dessa maneira, acreditamos que esse sujeito é produzido sob efeito de sentido de “poder” e força.

Contudo, a cena do quadro seguinte aponta para o fim do capitalismo através de enunciados do sujeito personagem de Berto, como nos deteremos na terceira seção, que anunciam a “decomposição da sociedade ocidental” tomando como ilustração o sujeito personagem do quadro anterior: “Doente por um capitalismo que está explodindo”. Isso coaduna, na materialidade visual, com o assassinato do pai capitalista pelo próprio filho sobre carnes expostas.

Nos quadros seguintes, observamos que é criado outro espaço que oferece resistência ao poder anunciado do capitalismo. A questão do movimento popular é uma constante no filme que analisamos, ora figura como sujeitos descontentes com moradia e condições de trabalho, ora como mobilizações coletivas, ora como vítimas da repressão policial. Ao mesmo tempo em que essas manifestações são registradas/mostradas, percebemos a figura do diretor Glauber Rocha evidenciando um experienciar no filmar, ou seja, uma “escrita de si” enquanto identidade sociopolítica, como argumentaremos.

Compõe-se nesse encadeamento, primeiramente, o levantamento da questão da “luta de classes” com o sujeito personagem de Glauber Rocha; em seguida, a auto-affirmação do capitalismo pelo patriarca; polemizando ainda mais, o sujeito personagem de Berto afirma o fim do capitalismo; e, depois, temos o acontecimento de manifestações populares na coletividade.

Pensamos, pois, que a memória é movimentada como comentário sobre a necessidade da “luta de classes” a fim de resolver problemas sociais, políticos e econômicos. Consideramos que há ênfase na crença da impossibilidade de resolução de questões sociais fora do coletivo, trazendo as ideias do marxismo, conforme disseminadas, sobre “luta de classes” como pano de fundo. Observamos, ao longo das cenas, a recorrência aos enunciados “luta de classes”, “operários”, “proletariado”, “pobres”, “trabalhadores”, “cidadãos”, “companheiros” no sentido da coletividade “nós”; em resistência a “eles”, “capitalistas”, “fascistas”, “imperialistas”, “polícia”. Teríamos, assim, rastros de disputa entre classes, marcada por imagens das manifestações da população e confirmada na materialidade linguística do filme.

Para reafirmar o imbricamento entre discurso, práticas e posicionamento, tomamos Fernandes (2009, p. 224) ao asseverar que “A ação política, em forma de discurso, apresenta valores ideológicos na construção de determinados espaços sociais.”. Assim, consideramos que, na materialidade de *Claro*, há um choque de valores e a construção de lugares em que

sujeitos se posicionam por meio de práticas. Perseguindo esses sinais, acreditamos que se trata de identidades sociopolíticas, constituídas no embate entre poderes e saberes na “civilização ocidental”, como pretendemos nos deter na seção seguinte. É construída uma rede de enunciados em que paira o questionamento: diante do autoritarismo e da injustiça, como não lutar?; acompanhado da resposta: é imperativo reforçar as jornadas apreendidas pelos trabalhadores; e com a advertência: “A luta de classes é dura”.

Compõe-se um espaço do repetível na materialidade fílmica, enquanto lugar em que enunciados e discursos são retomados a partir da exterioridade do enunciável para colocá-los sob a responsabilidade de um sujeito e produzir efeitos no domínio de memória, na direção de organizar a identificação constitutiva da produção de um sujeito (COURTINE, 1999). Considerando a memória caracterizada por deslocamentos e rupturas, acreditamos que podemos investigá-la na materialidade do filme, como pretendemos fazer a partir destas cenas:



Figura 2 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a, b e c) irmãos começam discutir sobre o assassinato do pai e o suposto desejo pela mãe; d, e e f) Juliet Berto faz monólogo diante do banquete onde o pai será assassinado.

Na esteira da memória, percebemos o deslocamento do enunciado *kill the father, fuck the mother*, da letra da música *The end* (1967), da banda de rock *The doors*, para o cinema:

The killer awoke before dawn, he put his boots on
He took a face from the ancient gallery
And he walked on down the hall
He went into the room where his sister lived, and...then he
Paid a visit to his brother, and then he
He walked on down the hall, and

And he came to a door...and he looked inside
 "Father ?", "yes son", "I want to kill you"
 "Mother...I want to...fuck you"¹

Esses enunciados se relacionam num conjunto de constituição de uma família canônica – pai, mãe e filhos, em que o sujeito da enunciação é caracterizado como membro da família ao deslocar dentro da casa, ao sair de seu quarto e descer pelo quarto dos outros membros, o que é reafirmado pela materialidade “sister”, “brother”, “father” e “mother”. Contudo, o sujeito “son” parece resistir ao peso dessa instituição e faz ressoar memórias dos campos da literatura e da psicanálise, no sentido de transgredir as regras da família ocidental: “Father? [...] I want to kill you/ Mother... I want to ... fuck you”. Nesse enunciado, poderíamos, também, pontuar a questão da marca linguística de reticências repetidas caracterizando certa hesitação na enunciação, e, ao mesmo tempo, certeza de um posicionamento proibido ao transpor as regras.

Essa canção atravessa a historicidade de *Claro* na direção de fazer ressoar a memória de sua inserção nos movimentos anti-Vietnã, quando ela ganha popularidade. Nesse mesmo sentido, podemos relacionar “killer” e “boots” com um soldado que está saindo para a guerra. Ele parece partir sem vontade, mas, diante da obrigação, ele coloca sua máscara para encenar numa luta que não lhe pertence, cuja resistência se materializa na transgressão contra pai e mãe.

Na dispersão de enunciados, notamos, ainda, que a questão já se inscrevia no campo da psicanálise, sob o nome de “Complexo de Édipo”, que, por sua vez, retoma o contexto da tragédia Édipo Rei, de Sófocles. Esse clássico da literatura ocidental narra que, sabendo que seu filho o assassinaria e desposaria a mãe, o rei de Tebas ordena que a criança seja morta. Entretanto, Édipo sobrevive em uma comunidade distante, toma conhecimento dessa maldição e foge, indo ao encontro de seus verdadeiros pais, sem sabê-lo: primeiro, assassina o pai num confronto com mercadores; depois, recebe a mão da recém-viúva e tem vários filhos. Anos depois, diante de momentos difíceis no seu reino, consulta o oráculo de Delfos, que atribui as dificuldades à ira dos deuses devido à presença do assassino do rei na cidade. Assim, Édipo amaldiçoa o assassino, sem saber que isso recairia sobre ele mesmo. O “Complexo de Édipo” retoma essa relação entre pai, mãe e filho, a fim de problematizar o

¹ O matador acordou antes do amanhecer, ele pôs suas botas/ Ele tirou uma máscara da antiga galeria/E andou pelo corredor/ Entrou no quarto em que sua irmã vivia, e...então ele/ Pagou a visita a seu irmão, e então ele/ Ele andou pelo corredor, e/ E ele veio até a porta...e ele olhou para dentro/"Pai?", "Sim, filho?", "Eu quero te matar."/ "Mãe...Eu quero...te foder."

reconhecimento da diferença de sexos pela criança na infância, na direção de uma preferência do filho pela mãe em oposição a uma hostilidade em relação ao pai.

Consideramos que há um fio que encadeia as materialidades dos quadros expostos acima com a “decomposição da civilização ocidental”. Estamos diante de uma sociedade recriada, em que são evidenciadas práticas corruptas e transgressoras em que sujeitos são constituídos na convergência de identidades transviadas pelo modo de vida capitalista, cujos valores são individualismo, competição e ganância.

Nesse mesmo sentido de constituição de um arquivo a partir de *Claro*, temos o deslocamento de enunciados que reforçam a militância do povo, através da apresentação da canção *Bella ciao* ao passo em que são exibidas imagens de passeata. Trata-se de uma canção popular que caracterizou o movimento de resistência italiana à ocupação nazifascista, durante a Segunda Guerra Mundial. Há relatos que afirmam a origem desse movimento desde 1922, quando o fascista Benito Mussolini toma o poder na Itália. Seus enunciados versam sobre as más condições de trabalho, entre insetos e chefe com cacete em punho, dentre os quais destacamos, mais uma vez, o vocativo de luta pela liberdade e esperança de dias melhores:

Ed ogni ora, che qui passiamo
Noi perdiam la gioventù
Ma verrà un giorno Che tutte quante
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
Ma verrà un giorno che tutte quante
Lavoreremo in libertà²

Essa é uma versão dos *partigiani* italianos, que ao longo de anos e de mobilizações pelo mundo ganhou outros teores. Trazer essa memória de luta contra o fascismo da década de 1940 parece-nos significativo ao relacionar situações de penúria, militarismo e censura com o período de 1975, na Itália. Isso reforça nosso estudo na direção da memória discursiva marcada pela dispersão de acontecimentos enunciativos, que aparecem e reaparecem regidos pelo movimento da História. Essas condições de possibilidade de identidades sociopolíticas reafirmam a rede entre poder e saber, exatamente no ponto da resistência. O próprio encadeamento do filme de resistência, movimento popular e luta de classes nos conduz a analisar as identidades sociopolíticas em *Claro* no movimento do exercício do poder e da resistência possibilitado pela exterioridade histórica.

² E cada hora, que aqui passamos/ Nós perdemos a juventude/ Mas virá um dia que todos/ Oh, bela adeus, bela adeus, bela adeus, adeus, adeus/ Mas virá um dia que todos/ Trabalharemos em liberdade.

Após as duas grandes guerras, os movimentos italianos de contestação à miséria e à exploração ganham corpo valendo-se dessa memória de luta, força e sacrifício em nome de liberdade para o povo. Junto com a canção *Bella ciao*, aparece a *Bandiera Rossa*, também de autoria desconhecida, mas largamente difundida e popular. Essa última apresenta evidências de filiação ao comunismo em resistência ao fascismo, como podemos observar em seu excerto:

Avanti o popolo, alla riscossa
Bandiera rossa trionferà.
[...]
Degli sfruttati l'immensa schiera
La pura innalzi, rossa bandiera
O proletari, alla riscossa
Bandiera rossa trionferà.³

Destarte, temos um fio condutor entre os enunciados evocados na dispersão da memória discursiva do filme, marcado por discursos oriundos de diversos espaços e temporalidades, no sentido de convocar identidades sociopolíticas. Essas identidades inseridas em práticas cotidianas assinalam uma contestação às condições sociais, políticas e econômicas e reclamam o direito de existência. Igualmente à *Bella ciao*, essa canção acompanha imagens de panfletagem e mobilização popular, o que evidencia uma ligação que revolve como fortalecimento para as práticas que materializam posicionamentos sociopolíticos.

Diante desse arquivo que mobilizamos ao redor de *Claro*, retomamos as palavras de Foucault (2007a, p. 147) ao elucidar sobre o arquivo: “ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as [coisas ditas] que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.” Isto é, as coisas ditas estão dispersas em diferentes discursos que lutam por existência material como acontecimento na História.

Em *Claro*, pensamos que a memória discursiva é mobilizada também pela recusa de enunciados. O modo como a Igreja Católica é figurativizada sugere crítica ao apego às tradições de seus rituais, a exemplo do cortejo em meio aos turistas, em frente à Basílica de

³ Avante, povo, à retomada/ A bandeira vermelha triunfará [...]/ Sem inimigos, sem fronteiras/ Os limites são a bandeira vermelha/ Oh, socialistas! À retomada.

São Pedro: sujeitos trajando roupas com características medievais levam animais empalhados, bandeiras e outros objetos que parecem não pertencer àquela contemporaneidade:



Figura 3 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) o plano geral abre a cena externa da Basílica de São Pedro, onde fiéis e turistas aguardam o início do cortejo; b) o cortejo é organizado; c) as pessoas começam o cortejo; d) um bispo atravessa a multidão e é seguido por Juliet Berto; e) as pessoas assistem ao cortejo; f) a figura do Papa aparece na janela ao longe.

O painel dá ares de um ritual sempre repetido automaticamente para deleite e registro por turistas ávidos por pedaços de passado, ou seja, um passado mumificado “para prazer dos turistas” (BAUMAN, 2005, p. 80). É enfatizado um comportamento atemporal e, por isso, omissos diante das urgências e emergências cotidianas. Talvez, mesmo, conivente, em que pairam enunciados como “Deus proverá” e “tudo será resolvido no plano celeste”, que se referem a um tempo futuro e inalcançável. Nesses encadeamentos, a Igreja é produzida na materialidade visual como distante de tudo e de todos ao buscar a figura pequena do Papa numa janela alta. As memórias evocadas no filme que analisamos sinalizam na direção de reação ao conformismo diante da “exploração do homem pelo homem”. Afirmamos, novamente, a constituição de identidades de resistência à falta de posicionamento da Igreja, que faz com que sujeitos se satisfaçam com o culto a um passado acrítico, idealizado e “fantasiado”.

Assim, presumimos *Claro* enquanto uma resposta às condições da “modernidade líquida”, marcada pela inexistência de heróis, de vencedores e de garantias, além da “exploração do homem pelo homem”. E, ao mesmo tempo, reconhecemos um fio condutor que atravessa as memórias mobilizadas sobre a história do Império Romano, em condição de recriação no filme, numa dinâmica entre passado e presente que evidencia práticas de resistência de sujeitos.



Figura 4 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet Berto passeia agitada e grita em meio a turistas; b) ela se coloca ao lado de uma estátua sem cabeça; c) ela rola pelo chão embalada por Glauber Rocha; d, e e f) ela fala sozinha.

Desde as primeiras cenas, o patrimônio material de Roma é focalizado e discutido: o sujeito personagem de Juliet Berto transita entre ruínas no Fórum Romano visitadas por turistas e se coloca próxima a uma estátua na Casa das Vestais, como em uma irônica imitação. Seguindo-se, temos uma cena em que esse sujeito rola no chão e é empurrado com os pés pelo sujeito personagem de Glauber Rocha tendo ao fundo as ruínas do Coliseu e de olhares curiosos de turistas. Eles são produzidos no lugar de *voyeurs* de “pedaços de passado”, de fantasmas da história. O que representam essas ruínas, no contexto histórico de 1975? Ao que a enunciação “Ouço a voz de fantasmas” parece responder. Trata-se de um passado “mumificado” para lembrar os “grandes” e seus feitos, monumentos que reforçam a pequenez dos “homens infames”. Em outros termos, é um patrimônio que não reflete as conquistas do povo, e, sim, reforça a sua dominação. Nesse momento, é invocado o pertencimento através de “nós”, que nos remete mnemonicamente a “companheiros”, na materialidade linguística: “Vemos nosso reflexo através da realidade, através de sonhos, das mentiras.”. Ou seja, os monumentos romanos em ruínas não são a imagem do povo, são apenas “fantasmas”, o povo está nas práticas cotidianas, nos seus anseios e no movimento popular. Sendo mais crítico ao afirmar erguendo os braços como que querendo envolver o todo ao seu redor, ao mesmo tempo em que mostra sua impossibilidade: “Olhe. A decomposição da civilização ocidental”. Nessa direção, as ruínas dos monumentos espalhados pela cidade de Roma representariam o declínio do berço do imperialismo e, igualmente, do

capitalismo, tendo como consequência a vitória do povo sobre a exploração e falta de liberdade, aludidas no transcorrer do filme.

Noutra cena, o sujeito personagem de Glauber Rocha se posiciona abaixo, devido às proporções, da estátua do imperador Marco Aurélio sobre um cavalo, quando enuncia: “A sede do imperialismo fixado aqui, debaixo das patas desse cavalo, desse cavalo monstruoso.” Tudo parece convergir para a memória de Roma como sede do Império Romano, que foi expandido violentamente sobre os territórios vizinhos, usurpando suas riquezas e explorando seus povos. É ressaltado que esse é “o berço da civilização ocidental”: uma sociedade assentada sobre uma história de dominação, culto à personalidade, ruínas e desrespeito. Quem é você, nesse contexto? Você vai compactuar com isso? Então, acreditamos que essa memória funciona como mais um vocativo à prática da militância e a se constituir enquanto identidade sociopolítica. Entretanto, devemos destacar que não há referência direta à política partidária. Trataria, antes, de uma política cotidiana do próprio relacionar-se com o mundo e com o outro. Pensamos que esse chamado para o movimento popular é recorrente em *Claro*, no jogo entre “conheça-te a ti mesmo” e “cuidado de si”, em que discursos dispersos são mobilizados para constituir os sujeitos de saber e de poder.

Essas características são reforçadas ao movimentar a memória do imperador romano Sétimo Severo, cujo governo teve traços ditatoriais ao estabelecer relação problemática com o senado e demarcar seu poder com apoio do exército. Como outros governos, o seu também foi marcado por conspiração e busca de expansão territorial e política de Roma. Assim, são retomas essas memórias de modo direto na materialidade verbal e presentificadas na relação com a materialidade visual:



Figura 5 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet Berto traz sorvete para personagem que fala sobre Sétimo Severo; b) ela conversa com personagem que menciona fatos da história romana; c) pai capitalista fala para a câmera.

Podemos, ainda, somar outros nomes da história da sociedade ocidental que compõem esse quadro histórico: Augusto Otávio, Cleópatra e Brutus. Todos os nomes assinalados

coadunam numa imagem de “decomposição da sociedade ocidental”: falta de valores morais e sociais, jogo de interesses, “vontade de potência”, vaidade extremada, corrupção, conspiração etc. E não poderíamos deixar de perceber a memória do imperador Nero, quando o sujeito personagem que representa o patriarcalismo e o capitalismo enuncia: “Eu posso incendiar Roma”. Valendo-se de “vontade de potência”, característica que tomou dos romanos, o americano não encontra limites para sua ganância e se coloca acima de tudo e de todos, numa exaltação de si mesmo e das figuras que se destacaram pelo acúmulo de fortuna e de força: John Davison Rockefeller⁴, Henry Ford⁵ e Allan Brook⁶. Essa memória evocada pela materialidade do filme reforça a existência de embates no sentido de trazer a história problematizada por sujeitos personagens revestidos de ironia – quer seja pelo excesso de caracterização, pela hesitação ao falar de fatos ou pelo posicionamento pleno de certeza, como nos quadros apresentados.

Destarte, em *Claro*, a memória está como um espaço de enunciados possíveis em que os eles têm outros ao seu redor, em que o novo surge na irrupção do acontecimento discursivo e entra para o arquivo. São enunciados que apontam para outros, na ligação explicitada por Foucault (2007a) ao explicar a função enunciativa como um feixe de relações entre um enunciado e todo um campo adjacente. Isto aponta para que pensemos a obra investida de historicidade e memória que lhe são próprias e intrínsecas a determinadas condições de possibilidade. O filme é inserido nesse domínio de memória que remete a outras obras, outras condições históricas e outras manifestações artísticas.

Analisar um filme de autoria de Glauber Rocha gravado em Roma, remete-nos, também, a toda uma rede em que enunciados (re)aparecem na teia do interdiscurso e marcam uma posição autor. Somos incitados a observar como os enunciados se relacionam com a memória que “Roma” evoca; como a memória da autoria Glauber cria uma moldura para os sentidos; e, principalmente, como tudo isso é ressignificado nesse filme.

1.2.1 Autoria Glauber

Os estudos foucaultianos têm nos desafiado a olhar *Claro* como objeto mesmo de análise, estudá-lo como uma dispersão de elementos historicamente agrupados e concebê-lo

⁴ Americano reconhecido por seu destaque nos ramos industrial, petroleiro e bancário.

⁵ Empreendedor notório pelo sucesso na reorganização dos procedimentos da produção industrial.

⁶ Nome citado no filme como alguém que queria ser o imperador do México, cuja referência não encontramos.

dentro do funcionamento social do discurso. Assim, nosso estudo implica uma exterioridade constitutiva enquanto domínio de coexistência de discursos no tempo e no espaço determinados. Observaremos, então, esse funcionamento, enquanto aquilo que legitima o dizer na sociedade ocidental pós-Segunda Guerra, para investigarmos a função autor “Glauber” em nosso *corpus*.

A fim de nortear o delineamento do autor, lembramos quando Foucault (2006b, p. 273) afirma que o nome do autor, assim como o nome próprio, “é o equivalente a uma descrição”, que permite delimitar um grupo de textos relacionados e apoiados reciprocamente. Não se trata, pois, da perspectiva biográfica ou sociológica de um indivíduo, mas da autoria como estratégia anterior, exterior e inscrita na materialidade do objeto.

Se buscamos pelo autor “Glauber”, é exatamente na medida em que o concebemos como a função “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos” (FOUCAULT, 2006b, p. 274). Assim, teríamos o autor caracterizado por posicionamentos político-ideológicos de esquerda; latino-americano; diretor dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *A idade da Terra*, entre outros; além de articulador do movimento do Cinema Novo. Essa descrição rápida nos insere na moldura discursiva do que venha a ser um “filme de Glauber”. Isto é, estaremos diante de um filme de militância política, experimentação estética, amálgama de discursos oriundos de várias partes e voltado para questionar a condição sociopolítica do homem, de modo que, ao redor do nome “Glauber”, forma-se uma rede de posições sujeito, como uma estratégia sempre em construção que possibilita um determinado dizer.

Nos estudos cinematográficos, Glauber Rocha se insere, especificamente, no universo do “cinema de autor”, explicado por Xavier (2001, p. 15) em relação às estratégias do cinema político, da década de 1960, “entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinéma-vérité*.” Nesse campo de pesquisa, muitas vezes, os discursos se unem a uma determinada linguagem estética, num amálgama que os relaciona à função autor. Nessa direção, o teórico de cinema esclarece: “a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou o seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmera e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme documentário.” (XAVIER, 2001, p. 16-17) Então, a função autor “Glauber” é carregada dessa memória, que nos permite pensar a obra ao longo da história e também observar posições sujeito assumidas. Diante de

um “filme de Glauber”, essa memória nos acompanha e abre um espaço discursivo de enunciados possíveis, antes mesmo do contato com o filme propriamente dito.

Assim, em nossa perspectiva discursiva, não interessa a totalidade do indivíduo autor, mas o sujeito autor em lugar sócio-histórico em construção: “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com a própria exterioridade desdobrada.” (FOUCAULT, 2006b, p. 268). Temos o processo da escrita atravessado pela historicidade, o que ressoa a constituição mútua entre linguagem e história.

Nesse mesmo sentido, tomamos as palavras de Fernandes (2009b, p. 377) ao explicar sobre a instabilidade constituinte do sujeito autor, como função historicamente determinada em que “a identidade de um nome de autor, compreendido como uma função-sujeito, [faz com que ela] não seja fixa, esteja em constante produção, e se transforme em conformidade com o modo de funcionamento dos discursos que remetem a um nome de autor.” Isso nos coloca diante do movimento de unidade e dispersão do sujeito autor, como produção discursiva no próprio discurso, ao mesmo tempo em que evidencia a necessidade de por em suspenso a unidade da obra (FOUCAULT, 2007a).

Ao examinarmos *Claro*, vamos, pois, questionar nele mesmo sua existência – suas condições de possibilidade, a memória discursiva suscitada e a constituição de identidades sociopolíticas, e não voltarmos à biografia do indivíduo Glauber Rocha e procurarmos razões para o objeto. Estaríamos diante da “morte do autor” no instante do nascimento da obra, como teorizado por Barthes (1988) e retomado por Foucault (2006b, p. 268-269):

a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.

Estamos diante de uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que a escrita mata o autor, ela precisa dessa moldura para entrar numa determinada ordem de produção e circulação de discursos. A autoria funciona como a “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT, 2006b, p. 268), isto é, funciona para caracterizar e dar validade aos discursos. Nessa esteira, Fernandes (2009b, p. 375) propõe discutir a escrita “como uma exterioridade ao sujeito-autor, cujo efeito constitui-lhe existência

como um efeito-sujeito, e até mesmo uma criação de si”, de modo que a prática e o sujeito se constituem mutuamente numa historicidade.

Ainda considerando o sujeito autor, enquanto função historicamente determinada, questionamos sobre a possível existência de rastros de si que o sujeito autor deixaria em sua obra, sobre o que Foucault (2006b, p. 278) assevera:

O texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor. [...] Mas é preciso enfatizar que esses elementos não atuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e naqueles que dela são desprovidos. Nesses últimos, tais “mecanismos” remetem ao locutor real e às coordenadas espaço-temporais do seu discurso. [...] No primeiro, em compensação, seu papel é mais complexo e mais variável.

Pensando os possíveis rastros de si do sujeito autor, somos remetidos aos estudos sobre memória desenvolvidos por Gagnebin (2006, p. 117), quando afirma que os rastros são reduzidos a uma posição marginal na arte e se aproximam “dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo”. Problematizando o lugar do “rastro” no fazer artístico, a estudiosa aponta para uma nova figura do artista que “Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício, e ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções.” (GAGNEBIN, 2006, p. 118). Estamos diante da arte constituída nas margens da sociedade que se propõe a questioná-la em sua estrutura.

Trata-se do autor no limite do real e da ficção, não sendo nem totalmente o escritor real, nem o locutor fictício, ou seja, a autoria é concebida como lugar da dispersão de posições-sujeito. Desse modo, indagamo-nos a respeito das diversas posições-autor “Glauber”, em *Claro*: num primeiro momento, acreditamos que o ato de filmar marca posicionamentos em relação aos discursos sociopolíticos e as condições de possibilidade dos anos 1970; noutro, o ato de filmar o si ficcionalizado dirigindo cenas no cotidiano romano amplia nosso olhar sobre a experiência autor.

Como pretendemos ter argumentado anteriormente, o registro na tessitura do filme de mobilizações populares, no embate entre poder e resistência, constitui um posicionamento do sujeito autor ao longo de *Claro*, assumindo saberes que afirmam os valores da “luta de classe” num movimento sócio-histórico, no qual ele produz discursos ao mesmo tempo em que é produzido por eles nessa função.

Que efeitos de sentido são produzidos na prática de registrar o “eu” ficcionalizado no filme? A fim de investigarmos a autoria que se ficcionaliza na sua própria obra, voltamo-nos

às palavras de Foucault (1992, p. 133) ao problematizar a “escrita de si”, nos textos de Epicteto: “a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real.” Entendemos que evidencia a ligação da escrita com uma meditação sobre o real e seu retorno como treino e prova em situação real – “trabalho de pensamento, trabalho pela escrita, trabalho em realidade” (FOUCAULT, 1992, p. 134). Essa escrita se constitui como exercício de “*askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção.” (FOUCAULT, 1992, p. 134). O dizer de si estaria para um retorno sobre as próprias práticas cotidianas, no sentido de refletir e reelaborá-las tendo em vista princípios, de modo que o sujeito autor está sempre em processo de reelaboração: “o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recolção das coisas ditas.” (FOUCAULT, 1992, p. 143-144).

Nessa perspectiva, o sujeito autor é o responsável pelo agrupamento de discursos, em que se entrecruzam memória e História em práticas:

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. (FOUCAULT, 1992, p. 150)

É um sujeito que se expõe a um olhar outro, através de relatos de suas práticas cotidianas, e, prontamente, aceita ser julgado. Ainda interrogando a prática filosófica, Foucault (1992) parte para as cartas, a fim de perceber a passagem de uma meditação a um exercício de pensamento. Nessa escrita, a vida cotidiana ganha espaço como relato do dia e como prescrição implícita de um modo de ser e de agir:

Parece pois ter sido na relação epistolar – e por consequência, para se colocar a si mesmo sob o olhar do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si próprio: relato da banalidade quotidiana, relato das acções correctas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou. (FOUCAULT, 1992, p. 157)

O registro do próprio cotidiano é um trabalho do sujeito sobre si, em que, ao mesmo passo, em que diz, ele também é dito e esse dizer de si produz identidades. Acreditamos que,

em *Claro*, o ato de filmar o movimento popular e a militância nas ruas de Roma busca o sujeito na sua própria escrita para questionar como ele se posiciona consigo mesmo e em relação aos outros, bem como constrói uma convergência para uma identidade sociopolítica do “eu” ficcionalizado.

1.3 Discursos do experienciar

Ao abordarmos o filme *Claro*, evocamos as concepções de História, memória e “escrita de si”, a fim de termos subsídios para problematizar a autoria do filme como um ordenamento de discursos de experiências acontecidas ou discursivamente construídas. Pensamos, pois, que estamos diante de uma narrativa em um estado plástico, em que há uma produção de efeito de ficção e de verdade histórica, ao mesmo tempo. Isto é, estamos diante de uma narrativa cuja “ordem do discurso” permite uma certa liberdade na criação.

Em nossa análise, ao examinarmos o filme *Claro*, pensamos que a narração dos fatos acontecidos em Roma, nesse suporte, imprime traços do sujeito autor, acrescentando algo de si ao que é filmado/ registrado, como um artifício para dizer de si e de suas experiências. Poderíamos, então, considerar que a produção de sentidos pelo falar sobre o outro é, também, um falar de si, pois ao evidenciar o outro, traços de si são deixados, se coloca à mostra e se questiona sobre si mesmo. Em outros termos, há uma volta a si sob a perspectiva do exterior, dentro da “ordem do enunciável” que constitui o sujeito em sujeito de seu discurso (COURTINE, 1999). Trata-se da prática do “cuidado de si” (FOUCAULT, [1982] *online*) em que o sujeito se constitui, como pretendemos analisar nas seções seguintes.

Nesse sentido, tomamos as palavras de Milanez (2010) ao assumir que devemos problematizar “a constituição do sujeito não somente a partir do que consideramos uma relação do sujeito com suas instituições, nas atividades intra e interindividuais ou até mesmo consigo próprio, mas em um campo de conversão do sujeito para si próprio, um voltar-se a si mesmo”. Estamos diante de uma prática que faz o sujeito revolver sobre si em busca e que, no caso de *Claro*, se materializa em palavras, imagens e sons que dizem sobre o si e suas experiências. Tomamos as cenas representadas pelos quadros abaixo, pois acreditamos que se trata de tomadas em que o sujeito autor Glauber Rocha se mostra e, por outro lado, traz cenas que se propõem como realidade ou de pouca manipulação para o filme.



Figura 6 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet Berto conversa com Glauber Rocha; b) ela conversa com organizadores de manifestação; c) ela ouve moradora do subúrbio; d) homem morto é socorrido por amigos; e) polícia monitora cidadãos; f) Rocha e Berto chegam ao subúrbio; g) eles conversam e filmam moradores; h) manifestação na rua; i) jornal “Diário dos trabalhadores” noticia sobre a política na Itália.

As imagens expostas apresentam paisagens romanas, trazendo o patrimônio material, que evoca sua história e sua importância para a humanidade, ao mesmo tempo em que mostra os sujeitos em práticas sociais diversas, como conversas na periferia e manifestações no centro da cidade. E a isso se soma a imagem do jornal “Quotidiano dei Lavoratori” (Diário dos Trabalhadores) contemporâneo às filmagens, que acrescenta fatos e enunciados às cenas filmadas na direção de argumentar sobre a oposição entre turistas e trabalhadores, ação e contemplação no decorrer das cenas.

Pensamos que, ao apresentar imagens como as anteriores, o filme traz um olhar sobre os fatos históricos de Roma, recria o acontecido e o vivido numa experiência que passa pelo sujeito autor, como o organizador de discursos, além de fazer falar uma memória sobre essa referência da sociedade ocidental. No sentido de pensar a imagem capturada, mobilizamos Barthes (1984, p. 129) ao afirmar que “Toda fotografia é um certificado de presença.”, ela afirma um acontecido, é uma comprovação do que representa, sem escapatória para o esquecimento. A fotografia, como essa ratificação, é um importante recurso para dar credibilidade ao passado histórico e, ao mesmo tempo, permitir o retorno razoável e o acesso a rastros de acontecimentos. O cinema estaria para o limite dessa credibilidade ao trazer a imagem em movimento, isto é, o “próprio fato”.

Nos quadros a, f e g, figura em meio ao cenário romano e aos cidadãos em geral o sujeito ficcionalizado “Glauber Rocha”. Questionamo-nos, então, que efeitos são produzidos com essa ficcionalização de si? Pensamos que, ao filmar os acontecimentos e o “eu” ficcionalizado, há um efeito de inclusão do experienciado. Isso evidencia ainda mais a parcialidade dessa visão sobre o real, enquanto foco do sujeito autor sobre um todo inapreensível em sua amplitude. Esse encadeamento produz um efeito de “Eu vivi. Eu experienciei. Eu filmei.” que permite reordenar os sentidos em processo, a partir de uma posição sujeito autor que se escreve numa arte de militância, ou como dito anteriormente, no “cinema político”. A fim de ratificar as características dessa arte, afirmamos a partir de Avellar (1995) que se trata de uma nova forma de trabalhar ideias e linguagens em direção a práticas revolucionárias, capazes de provocar manifestação através de uma violência num misto de materialismo e magia, fazendo do viver uma exemplificação.

Assumindo esse posicionamento, somos direcionados a discussões sobre o funcionamento dessa posição que volta a si, sobre a qual Fernandes (2009b, p. 375) afirma que se trata de “sujeitos construídos e reconstruídos como exterioridade ao texto, sujeitos que se dissociam do autor, mesmo quando o texto produzido toma seu autor como objeto de discursividade”, de modo que o sujeito volta um olhar externo para si mesmo. Assim, a presença do sujeito autor na trama de *Claro* aciona práticas outras, por seu funcionamento para o registro de si articulado no ato de mostrar aquele sujeito que geralmente se oculta por trás da câmera, nos bastidores e produz o efeito de experiência em Roma.

Observamos que o enunciar de si e do outro perpassa um posicionamento do sujeito autor diante do real. Ele permite, no discurso ficcional, um extravasamento das possibilidades simbólicas, que são trabalhadas em seus limites a fim de convencer o sujeito leitor ou, simplesmente, inquietá-lo. Consideramos que a recriação e o registro do experienciado repousa, principalmente, sobre o incômodo na relação intersubjetiva no mundo, nos limites da História e faz do vivido discurso contra discurso, num embate infinito. Trata-se de um sujeito que se constitui por meio de recortes do mundo, em relações sempre instáveis, moventes e mutáveis (FERNANDES, 2009b).

O discurso ficcional faz com que, mesmo ao trazer fatos ocorridos, outros sentidos sejam apontados, se apresentando como uma possibilidade de conhecer o mundo. Por outro lado, diante de imagens, somos conduzidos a apreendê-las como o real, o evidente, o dado, o inequívoco. Entretanto, faz-se necessário ganhar distanciamento dessa ilusão e questioná-la no ponto em que tudo é oferecido revestido de evidências. Nesse sentido, tomamos as palavras de Barthes (1984, p. 132): “Os realistas, entre os quais estou, não consideram de

modo algum a foto como uma ‘cópia’ do real – mas como uma emanção do *real passado*.” O real, conforme concepção discursiva, é algo inatingível, de modo que estamos sempre tangenciando seus sentidos através de suas representações. Ele está na condição do indizível, como o impossível que se apresenta a nós, restando-nos apenas tangenciá-lo pelo olhar singular, como experiência única de viver e de dizer. É um fazer-se no e pelo discurso.

Temos, pois, a recriação de fatos ocorridos e produção de efeitos de sentidos enquanto objeto discursivo, em que o acontecimento é ressignificado dentro do contexto de ficção e terá suas margens povoadas de modo distinto de um discurso histórico. Não se trata de compromisso com uma verdade científica ou com a realidade, mas um deslocamento da realidade para provocar o desdobrar de sentidos e questioná-la enquanto uma possibilidade entre outras.

Podemos apontar outra marca do discurso ficcional que é o registro da vida através de suas impressões, enquanto amálgama de realidade e ficção, em que a arte representa e inventa a realidade. Nesse sentido, ressaltamos que a ficção tem um lastro de liberdade maior que a História, mas não podemos concebê-la como uma mentira. O discurso ficcional é atravessado pela realidade, a qual transmuta e faz cintilar uma constelação de outros sentidos.

Em *Claro*, observamos as condições de possibilidade do pós-Segunda Guerra ancorado num passado que se esvaiu, em que o tempo é marcado, além da caracterização geral de cenários e sujeitos personagens, pela datação em jornais e acontecimentos sócio-históricos. Trata-se de indícios, rastros de realidade que são tecidos na ficção e na produção de efeitos de sentido de verdade. Desse modo, por mais que o filme apresente fatos acontecidos, tais como os embates entre a população e a polícia, há uma recriação dos mesmos, fazendo-os entrar em outros encadeamentos e produzindo outros efeitos. Em outras palavras, o acontecimento faz emergir discursos outros, como explicado por Foucault (2007b).

A força da narrativa no filme analisado está, também, nesse entrecruzar da ficção com a memória e a invenção. Fatos históricos são representados na tela, com ares de realidade *per si*, como registros históricos para marcar a memória de modo diferente na História. Isso produz o efeito de exposição dos fatos para que eles falem por si e envolvam os sujeitos expectadores.

Os fatos são representados de forma econômica, sem muitos recursos ou efeitos tecnológicos, sob influência de concepções estéticas dos movimentos cinematográficos dos anos 1960 – *Nouvelle Vague*, Neo-realismo e Cinema Novo. São cenas filmadas com apenas uma câmera, em plano contínuo evidenciando que o próprio filmar já se constitui em uma

montagem das imagens, em uma escrita do filme. Os sujeitos presentes nas cenas são apresentados sem glamour, sem cerimônias nem delongas, de modo que eles aparecem sem serem anunciados, assim como também saem de cena e do filme sem justificativas. São sujeitos sem nome e de existência tênue.

Consideramos que o foco parece pairar sobre as narrativas, como ensinamento através da experiência na História para servir à vida (NIETZSCHE, 2003) e lhe atribuir significados. O anonimato dos sujeitos personagens enriquece e evidencia o efeito de ensinamento, além de se assentar sobre o pressuposto da comunicabilidade das experiências. Nesse sentido, ao filmar algo da realidade, problematiza-se a possibilidade de apreender o real enquanto representação de algo comum e de evidenciá-lo para poder refletir. A história narrada em *Claro* é uma história que foi testemunhada e registrada numa representação do outro e, ao mesmo tempo, de si. A cada narrativa, o narrador renasce e morre em meio a personagens. É um fazer-se e refazer-se constante na linguagem da arte que está para além do fim.

Os efeitos produzidos trazem uma intensidade, que faz explodir os sentidos do real filmado. À primeira vista, as narrativas do filme selecionado parecem não estabelecer ligação entre si, mas pensamos que podemos construir encadeamentos que são capazes de nos aproximar de um fio discursivo dentro da dispersão e, noutro momento, formar um conjunto de cenas que podem conduzir-nos a uma unidade entre as histórias que se cruzam, como história visível que traz uma história secreta e produz um efeito de sentido de estranhamento e/ou de surpresa. Então, questionamo-nos sobre essa história secreta: teríamos algo a descobrir dentro da narrativa do filme? Isso pressupõe intencionalidade do sujeito autor?

Transitar do experienciado para o dizível é proceder num caminho insólito. Trata-se de uma escrita que tem identidades em explícita movência, requer o reconhecimento de sua heterogeneidade discursiva e tem como condição *sine qua non* a determinação na História e naquilo que lhe resiste. Pensamos que o sujeito autor recolhe recortes do mundo e o reconstrói com algo de si, tecendo a rede de discursos que evidencia seu posicionamento, de modo que “Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa do narrador autêntico.” (GAGNEBIN, 2006, p. 118). Isso nos possibilita refletir sobre *Claro* enquanto um posicionamento discursivo e uma prática que ressalta o narrar como o coletar e registrar histórias.

Destacamos que o cinema é uma mídia de destaque de saberes e poderes, que rompe a ordem cotidiana, como vetor que os faz girar. Entretanto, mesmo tomando sua materialidade complexa, temos em vista que nunca vai alcançar o fato em si, será sempre uma ficção do

fato. O efeito que as imagens produzem não é somente o de representar o passado, mas o de marcar uma existência efetiva e trazer uma perspectiva do real, cujo sentido é margeado pela História e pela memória.

1.4 Caminhos abertos

Eis uma coisa muito particular e muito difícil de ser afirmada a uma só vez: como fazer com que o mais intraduzível do amálgama das imagens, sons, enquadramento etc. se traduza em um dizer de si ao máximo e ultrapasse em muito as fronteiras entre ficção e real? A resistência a uma explicação finda é a própria experiência desse fazer falar intrínseco aos discursos em *Claro*, constituindo uma pluralidade de sujeitos caracterizados pelo fator sociopolítico, na dinâmica de acontecimento e repetição, de modo que o não-dito constituinte do dizer deve ser, ao mesmo tempo, a abertura para o outro. Os limites do dizível e a maneira pela qual se apropria do experienciado não são simplesmente uma maneira de representar, mas uma forma de estar no mundo, em sua estranheza e alteridade.

Nesse sentido, o vivido e a “escrita de si” têm lugar na “ordem do discurso”, como acontecimentos, tanto artísticos como históricos, fazendo com que o dizer de si não deva ficar estancado no secreto, é necessário fazê-lo circular, como uma experiência do outro e evidenciar sua constituição discursiva na história. Acreditamos, então, que se deva criar uma experiência do si, que torne possível a passagem sem nivelar e apagar a singularidade dos sujeitos.

Construído o painel de memórias em que percebemos o discurso fílmico de *Claro*, pretendemos, na seção que se segue, desenvolver questões relacionadas à subjetividade e identidade produzidas na superfície discursiva do filme. Para tanto, reafirmamos que os sujeitos se produzem ao mesmo tempo em que são produzidos na dispersão da história, o que nos permite demonstrar as condições de possibilidade das identidades sociopolíticas em *Claro*.

2 PRÁTICAS DE SUBJETIVAÇÃO E CONSTITUIÇÃO IDENTITÁRIA

É preciso considerar a ontologia crítica de nós mesmos [...] como uma atitude, um *êthos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível. (FOUCAULT, 2008, p. 351)

Nesse ponto das discussões, pensamos ser necessário refazer o percurso pelo qual os sujeitos são concebidos como construção discursiva atravessada pela história, conforme arcabouço teórico da Análise do Discurso, e mobilizar a questão das identidades nas sociedades ocidentais, na perspectiva dos estudos culturais e discursivos, a fim de investigar a produção de identidades no contexto da década de 1970, a partir de *Claro*, enquanto produção histórica. Questionamo-nos: qual é a regularidade entre os sujeitos nessa ficção? Até que ponto há uma convergência dos posicionamentos na direção de produção de identidades sociopolíticas materializadas em palavras, imagens e sons?

A fim de procedermos a análises que façam cintilar possíveis respostas, partiremos da descrição da cena selecionada, sondando-a como materialidade complexa, na dispersão de enunciados linguísticos, visuais e sonoros numa produção mútua. A cena será interpretada como acontecimento discursivo, em seu aparecimento margeado por outras.

2.1 Reinvenção de identidades

Segundo Bauman (2005), nas sociedades pré-modernas, as relações entre as pessoas estavam assentadas na proximidade entre vizinhos que se conheciam e tinham origens e costumes em comum. Não se problematizava a origem, o pertencimento ou o seu futuro ou da comunidade num contexto maior. Simplesmente, as pessoas nasciam, viviam e, muitas vezes, morriam no mesmo lugar. A percepção da realidade estava limitada por questões imediatas e a expectativa individual calcada na sobrevivência.

No momento em que os Estados modernos estão em formação e que se faz imperativo unificar os poderes executivo, legislativo e militar para atingir o fortalecimento enquanto país, é exigido o comprometimento dos indivíduos para se reconhecerem como parte constituinte da nação. Tratava-se de uma tarefa árdua forjar a identidade de cidadão para pessoas cujo pertencimento estava assentado sobre atividades cotidianas: era um deslocamento do nível das microinstâncias para o das macroinstâncias, do visível para o invisível, do conhecido para o inalcançável, do prático para o teórico.

A “identidade nacional” baseava-se no princípio da alteridade que delimita o pertencimento através de um “nós” e um “eles”, implícita ou explicitamente, e estabelece prontamente um passado, um presente e um futuro compartilhados. Essa identidade se oferece ao indivíduo como “a identidade”, não podendo dela fugir, ao contrário, deve-se sempre reafirmá-la através de documentação e rituais cívicos como condição do existir.

Essa identidade estabelecida pelo nascimento era inequívoca e concreta, o que proporcionava uma sensação de segurança aos cidadãos diante do Estado. Entretanto, a identidade nacional entra em crise e dá vazão a uma profusão de identidades mais flexíveis. Nesse sentido, tomamos as palavras de Bauman (2005, p. 30) ao expor sobre o abandono que cai sobre o homem de então: “Quando a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso.” Os indivíduos procuram grupos em que possam se inserir, seja por ideias, atividades ou sentimentos em comum.

No início da modernidade, os indivíduos tinham a sua disposição identidades para escolher uma para toda a vida, como demonstração de sua firmeza de propósitos e de determinação em sua escolha. Era algo que o indivíduo carregava como sua insígnia diante da sociedade, enquanto uma pré-definição de seus pensamentos e suas atitudes. Essa identidade, geralmente, estava atrelada a seu papel de homem ou mulher na divisão social do trabalho, com uma carreira profissional traçada como degraus numa longa escada esculpida pelo tempo, um futuro construído à espera do indivíduo; ou, ainda, era ditada pelo pertencimento a família, grupo de amigos, afinidade política etc.

Se, no início do capitalismo, o Estado regia a economia e assegurava benefícios nas áreas de saúde, educação e previdência a seus cidadãos; no capitalismo industrial, norteados pelo liberalismo, o mercado toma para si o poder econômico, fazendo da oferta e da procura a lei maior. Então, os cidadãos se veem diante de um Estado, que se omite diante das antigas responsabilidades e lhes deixa sem o suporte viabilizador de algumas garantias sociais e

econômicas. Abandonado, o homem entra em lutas cotidianas para se garantir nas diversas relações: no trabalho, nas organizações de classe etc. (BAUMAN, 2005). Consideramos que esse modo de produção e a exclusão por ele produzida são indagados em *Claro*, como o motor da “decomposição da civilização ocidental”.

Para compreendermos como os indivíduos assumiam o caráter de relativa fixidez da identidade, precisamos percorrer no nível coletivo dessa sociedade moderna. Após o mercantilismo, o capitalismo industrial ganha espaço nos países ditos desenvolvidos, com a liderança da Inglaterra e continuidade em países europeus como a Itália. No século XX, o vínculo dos operários aos burgueses dentro das indústrias, onde habita uma subordinação estável e assegurada pelo Estado, reflete uma fixidez parcial do processo de identificação dos indivíduos dos fins do século XIX e início do XX: sempre à busca da única verdade, da única razão, do caminho do progresso, da linearidade, da evolução. Ansiava-se por um produto, uma coisa pronta, fechada e estável, bem como na indústria se pretende um produto material, resistente e duradouro.

Depois de 1950, o cenário mundial ganha nova dinâmica, principalmente movida pelos meios de comunicação cada vez mais rápidos e acessíveis: as viagens são realizadas em tempo mais curto, a televisão passa a ser mais popular, a alfabetização mais amplamente difundida e a *internet* torna-se uma realidade, entre outros fatos. Isso acelera a movimentação de ideias, capital e pessoas por todo o globo e altera o modo de vida do homem. Na chamada globalização, o capitalismo financeiro dita as novas regras para o mundo, fazendo cair as bandeiras de lutas políticas e ideológicas e imperando o individualismo e o consumismo.

O homem foi lançado ao mundo sem promessas e sem garantias e busca para si um lugar que não existe. Tudo acontece como se num momento esse homem fosse estimado em sua nação e, no outro, ele não tivesse importância alguma e estivesse à deriva. A busca pelo pertencimento estável e tranquilo se torna uma constante, fazendo da existência humana uma errância entre posições instáveis. Ou seja, o sentimento de um “nós” é um lugar instável entre posicionamentos determinados historicamente (FOUCAULT, 1997). Estamos no “líquido mundo moderno” sobre o qual Bauman (2005, p. 32) afirma que os indivíduos procuram o “sentimento de nós” em comunidades ilusórias: “Buscamos, construímos e mantemos as referências comunitárias de nossas identidades *em movimento* – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo.”

Bauman (2005) denomina o período atual de “modernidade líquida”, em oposição a uma “modernidade sólida”, sendo caracterizado por profundas e constantes mudanças nos

âmbitos político, social e econômico que evidenciam o indivíduo. No intento de garantir minimamente suas conquistas, ele age para se proteger ora das outras pessoas, ora de si mesmo numa competição caótica. A partir da segunda metade do século XX, temos indivíduos isolados em causas pessoais e em busca de reconhecimento contra outras pessoas. E assumir essa identidade também se impõe como um desafio, sendo que a cada momento o processo de identificação caminha numa direção, sempre instável e movente. Atormentado pela dúvida constante e pela urgência de uma identidade que lhe traga o conforto de uma moldura para viver, o indivíduo transita por várias identidades estagnadas em si mesmas, mas que digladiam umas com outras pelo *status* de única.

Nesse sentido, há um clima de competição em todos os âmbitos, desde o ambiente de trabalho na busca por ascensão econômica ou simplesmente reafirmar sua posição e manter o emprego; até a intimidade, em que se exercem os micropoderes no contexto imediato, sem almejar nada além do próprio exercício e a reafirmação de sua identidade. Estamos em uma sociedade que valoriza o indivíduo que vence os concorrentes, muitas vezes indiferente aos meios usados, em oposição ao “looser” renegado às margens. Não interessa lutar por melhores condições e dignidade para a coletividade, mas lutar na coletividade por seus interesses e se destacar da maioria se afirmando socialmente como “o vencedor”. As ações individuais ganham destaque: antes, o que dava sentido à vida individual era a participação numa totalidade duradoura; na “modernidade líquida”, o indivíduo tem a responsabilidade de fazer sua trajetória para tornar a totalidade duradoura (BAUMAN, 2000). Nesse sentido, como problematizar identidades envolvidas em manifestações populares em *Claro*?

Não se trata mais de uma unidade que determina a identidade, mas da dispersão de ideias e princípios ao redor dos quais lutas são travadas para a determinação, mesmo que momentânea, sobre as outras. As identidades ficam à disposição dos indivíduos que ora assumem uma, ora outra, ao bel prazer, não cabendo totalmente em nenhuma, sendo eternamente um “deslocado” por onde quer que vá. Atualmente, as identidades estão em processo como algo a ser inventado e reinventado a todo instante, como proposto por Foucault (1995, [1984]) a propósito de sujeitos moventes e direcionado por Bauman (2005, p. 22): “A fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas.”

Assim, desde a segunda metade do século XX, temos dificuldade em situar os sujeitos em lugares sociais, classes, grupos de pertencimento, de maneira definitiva e exclusiva, como explica Hall (2002, p. 20): “a classe não pode servir como um dispositivo discursivo ou categoria mobilizadora através do qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas”. Em outras palavras, o

sujeito não mais tem a segurança de uma identidade que o proteja das constantes mudanças do mundo, ele está sozinho vagando entre as diversas identidades instáveis.

Na “modernidade tardia” (HALL, 2005), os indivíduos são atravessados por identidades fragmentadas e, portanto, múltiplas, pois não existem mais as identidades pré-estabelecidas como gênero, nacionalidade, classe social, profissão etc., desse modo, eles aderem de diferentes maneiras às diferentes práticas cotidianas com uma mobilidade própria às condições históricas: “as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 2002, p. 7). Trata-se, pois, de identidades historicamente situadas e construídas nas redes discursivas (FOUCAULT, 1995, [1984]).

Nesse sentido, os pesquisadores dos estudos culturais afirmam que vivemos uma crise das identidades nas sociedades complexas: a política de identidade de classe dá lugar a uma política da diferença (HALL, 2002). Por outro lado, entretanto, não se pode dizer que os indivíduos são portadores de uma essência individual, uma substância particular, única, uma vez que eles produzem a si mesmos coletivamente, nas práticas cotidianas, em que se entrelaçam saberes e poderes. De mesma opinião, Bauman (2000) aponta a identidade como um processo de tornar-se através de práticas.

No campo da Análise do Discurso, Gregolin (2007, p. 95) toma esses estudos e os problematiza no sentido de analisar como posicionamentos de sujeitos discursivos produzem identidades enquanto efeito de sentido e afirma que as “funções sociais das práticas identitárias são asseguradas pela ampla oferta de modelos difundidos por processos de imitação e formas ritualizadas”. Trata-se de identidades caracterizadas por dispersão, fragmentação e descontinuidade, no ponto em que são atravessadas por uma dada historicidade que lhes determina no tempo e no espaço.

Nessa mesma direção, Fernandes (2008, p. 80) toma os discursos como lugar de lutas próprias aos sujeitos em sociedade, de modo que “Nesse contexto de transformação, em que se destaca o capitalismo em constante transição, procurando moldar os indivíduos pelo controle e produção de subjetividade, a inscrição sócio-ideológica do sujeito promove-lhe deslocamentos, transformações”. A identidade é concebida como lugar de mudanças movidas por discursos e ideologias na dispersão própria à história.

Ainda no campo da AD, Milanez (2009a, p. 251) assevera que as identidades são constituídas “da presença e do saber de esferas institucionais e interindividuais, ou seja, da relação de espaços cristalizados em nossa sociedade como o ocupado pela ciência, pelo

jurídico, pelo religioso, pelo pedagógico, como também pelo intrincamento diário”, destacando a impossibilidade de fuga imposta pela questão identitária.

Partindo desses pressupostos, buscaremos analisar quais são os mecanismos usados para a produção de identidades sociopolíticas, na cena recortada do filme *Claro*, a partir da multiplicidade de identidades fragmentadas. Interessa-nos saber qual o papel que a memória exerce na construção dessas identidades e pensar os sujeitos constituídos no exercício de poder em sua complexa rede, em suas práticas mais singularizadas e seus detalhes na determinação histórica marcada na trama.

2.2 Práticas de subjetivação

Na teoria foucaultiana, o sujeito é investigado como produção discursiva e histórica, em que sua construção é um acontecimento, através de discursos em redes de poder. O filósofo Foucault (1995, p. 235) propõe, então, o sujeito em duas direções: “forma de poder que subjuga e torna sujeito a” e “sujeito a alguém pelo controle e dependência”, concluindo que o sujeito é “preso a sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento.”

Tomando essa perspectiva, Campilongo (1999, p. 65) explica que, nos estudos foucaultianos, o sujeito é subjetivado pelas identidades historicamente marcadas, quer seja as “identidades com relação ‘a sexualidade e não ao uso do sexo’”, ou aquelas “das construções culturais sobre si (o conhecimento de si e os cuidados de si)”. Interessa-nos esse segundo ponto de vista, em que a tradição filosófica propõe os princípios de “cuidado de si” e “conhecimento de si”, no sentido de que, para problematizarmos a produção de identidades, acreditamos que o ponto de partida seja o “conhecimento de si”, a partir do qual podemos chegar ao “cuidado de si”.

O indivíduo é subjetivado pelo exterior que o constitui e o faz produzir identidades nas redes de poderes e saberes, que, por sua vez, constituem o sujeito no momento em que provocam deslocamento, incitam e fazem com que o posicionamento ocorra. Isso reforça o caráter histórico, múltiplo e mutável das identidades, em que as condições modernas impõem a fragmentação em diferentes identidades, que podem ser consonantes ou dissonantes (WOODWARD, 2007). O discurso institui formas de poder enquanto exercício, ao mesmo tempo em que instaura o embate e constrói espaços de tensão, nos quais o sujeito se propõe como o lugar de resistência e de produção de liberdade, como tentaremos explicar adiante.

O processo de subjetivação é determinado por formações e práticas discursivas nas relações entre saber e poder, em que sujeitos se constituem através das “técnicas de si” na

direção de assumir identidades (CAMPILONGO, 1999). Essas tecnologias apresentam-se como uma ética da existência que prescreve comportamentos de como ter cuidado consigo, por meio do “conhecimento de si” e dos “cuidados de si”. Ela incide no sujeito através da “alteração de sua consciência moral e no disciplinamento do corpo e do espírito” (CAMPILONGO, 1999, p. 66). Ao lado da ética, Foucault ([1982], *online*) aponta a estética da existência, que implica modos de ser e formas de fazer em uma determinada cultura, cujo arcabouço é mais flexível.

2.3 Provocação da alteridade

Se antes as identidades tendiam a ser definidas pelo pertencimento a uma cultura comum, localizada em um quadro de referências específico, na atualidade, as noções essenciais de solidez e de homogeneidade, anteriormente relacionadas à concepção de comunidade, são substituídas pela ideia de produção de identidades situadas e fluidas. Nesse conjunto teórico, questionamo-nos se podemos analisar a identidade como efeito de sentido produzido pela e na linguagem? Refletimos, a partir do texto *Identidade: objeto ainda não identificado?* (GREGOLIN, 2008a), que as identidades contemporâneas se transformam como os sujeitos atrelados às condições históricas que os produzem nos discursos. Assim, vemos nas identidades, bem como nas sociedades atuais, movimentos de descentramento e de deslocamento constante do poder, através das práticas discursivas.

A analista do discurso, em consonância com os estudiosos culturais, afirma que o contexto histórico atual se caracteriza pela mobilidade das identidades, em consequência da globalização que “cria uma verdadeira indústria de identidades (descartáveis, flutuantes)” (GREGOLIN, 2008a, p. 86). Essas identidades trazem em si as marcas das transformações da contemporaneidade – fluidez, liquidez e errância –, de modo que, para refletir sobre o pertencimento é necessário se situar na desterritorialização e perceber os sujeitos na sociedade da individualização.

Ao conceber os sujeitos sob o viés da singularidade adotamos a perspectiva de que eles nem são portadores de uma essência individual e particular, tampouco são meramente produtos de condições históricas; são, sim, atravessados por inúmeras identidades historicamente determinadas. Nessa direção, por mais que o mundo globalizado imprima uma cultura homogênea, “pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade.”

(WOODWARD, 2007, p. 21). Vemos, pois, reforçar o caráter fragmentário das identidades da “modernidade tardia” num constante ser e deixar de ser.

No século XX, as lutas são em torno do reconhecimento de identidades étnicas nas nações, conforme explica Woodward (2007, p. 23): “Os atuais conflitos estão, com frequência, concentrados nessas fronteiras, nas quais a identidade nacional é questionada e contestada.”, o que evidencia a luta no campo discursivo entre as subjetividades que, na rede de poderes e saberes, são constituídas em processos infindáveis.

A partir desses pressupostos, Gregolin (2008a, p. 95) questiona sobre a definição de “nacionalidade” e conclui que

Ela é uma ficção, não foi naturalmente gestada e incubada na experiência humana, mas sim agenciada pelo Estado moderno, para produzir união e coesão na diversidade. Ela se baseia na exclusão e na lealdade. Assim, a “nação” é uma comunidade imaginada que se tornou “natural”.

De forma semelhante, questionamo-nos sobre as nacionalidades no filme *Claro*: até que ponto os sujeitos ali recriados nos conduzem a nacionalidades ou à desconstrução dessa noção de pertencimento? Na perspectiva dos estudos identitários, vivemos um processo descontínuo e fragmentado, no qual os sujeitos buscam sua identidade em grupos que não podem acompanhar e dar conta da dinâmica de todas as demandas da atualidade. Nesse sentido, “O mal-estar da contemporaneidade advém do fato de que é muito complexa a tarefa de pensar as especificidades dos campos de confrontação e negociação em que as identidades se formam e se dissolvem.” (GREGOLIN, 2008a, p. 89)

Outro ponto importante para refletirmos sobre a produção de identidades é o fato de as teorias atuais apontarem para uma concepção de identidade discursivamente construída, descrita no entrecruzamento dos saberes historicamente presentes. Pensamos que, nesse contexto, podemos falar em singularidade, ressaltando as noções de multiplicidade, de ausência de um próprio, de não fixidez e de não demarcação de uma diferença, o que nos conduz a pensar em identidade no movimento de acontecimento e de descontinuidade.

Foucault (2007c) percebe na disputa entre discursos uma rede de poderes que alcança a todos e constrói verdades historicizadas, sujeitos e identidades úteis, a partir do que podemos concluir com Gregolin (2008a, p. 93-94):

as lutas giram em torno de uma mesma questão: a da *busca da identidade*. [...] Esse poder - contra o qual os sujeitos se digladiam em micro-lutas

cotidianas - classifica os indivíduos em categorias, designa-os pela individualidade, liga-os a uma pretensa identidade, impõe-lhes uma lei de verdade que é necessário reconhecer e que os outros devem reconhecer neles. É uma forma de poder que transforma os indivíduos em sujeitos.

A afirmação de identidades pressupõe semelhanças consigo mesmo e com o grupo, cuja construção depende da interação com os outros, do reconhecimento e da aceitação da diferença, da diversidade, fazendo com que a identidade pressuponha tanto a igualdade quanto a alteridade. Os teóricos dos estudos culturais questionam a identidade no desafio de agregar sujeitos em grupos e, ao mesmo tempo, se estabelecer em alteridade sempre em movência, direcionando a política de identidade para possíveis valores políticos de diversidade e solidariedade (WEEKS apud WOODWARD, 2007).

Na modernidade, temos o abandono da metafísica da existência que prescrevia que todos os seres humanos devem ser enquadrados em bons ou maus, de modo que a perspectiva filosófica pede um posicionamento menos estático e determinista. Não se pensa mais em uma essência e sim em um ser humano vulnerável e frágil, rejeitando a idéia de um sujeito universal, eterno e ordenado pelo maniqueísmo. É exatamente nesse contexto que pretendemos abordar a identidade, apoiando-nos nos autores já citados, e tomando as palavras de Woodward (2007, p. 15) ao afirmar que “Uma das discussões centrais sobre a identidade concentra-se na tensão entre o essencialismo e o não-essencialismo.”

Nesse distanciamento de categorias fixas, Bauman (2005) afirma a condição instável das identidades e do valor de pertencimento, tomando a questão de “ter uma identidade” enquanto um exercício constante, que deve ser afirmado e reafirmado infinitamente. Em outros termos, pensar identidade se impõe como um processo constante de sujeitos que buscam um pertencimento momentâneo impelido pelas condições sócio-históricas.

Assim, temos uma produção constante e veloz de identidades que se luta para tomar como referência e se agrupar momentaneamente, a fim de, a partir desse lugar, se engajar em práticas discursivas cotidianas: “Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.” (WOODWARD, 2007, p. 17), lugares esses sempre fluidos e moventes.

Essa necessidade de identidade reflete nosso desejo de uma vida segura, um mundo sem ambiguidades e constituído por estruturas estáveis, quer sejam as instituições do Estado, da família, da escola etc., como “portos” aonde se poderia voltar diante de tempestades. Entretanto, a atualidade se oferece como o lugar das movências constantes, em que nada está dado *a priori*, o indivíduo é impelido a transitar desimpedido entre identidades, sob o risco de

ser malvisto se permanecer fixo em uma só (BAUMAN, 2005). A condição de uma identidade ser caracterizada por certa fixidez parece ser possível somente em comunidades remotas, isoladas das sociedades complexas, pois nestas os saberes e os poderes cotidianos conduzem ao “estado líquido”.

Assim, em tempos de “identidade líquida”, as experiências ocupam lugar determinante na questão de identificação dos sujeitos, de modo que a adequação a identidades é atravessada por práticas em processos e modos de subjetivação, determinados nas relações de poder (CAMPILONGO, 1999). Temos, pois, que o processo de identificação é também lugar de disputa, em que sujeitos se constituem através de discursos, pelo que se luta nas práticas cotidianas.

2.4 Cintilar de poderes e saberes

Destarte, antes de avançar em nossas discussões, precisamos compreender o poder como exercício, como ação sobre ação, conforme proposto por Foucault (1995) ao problematizar o que é o poder e como se exerce. Ele é questionado no engendramento com um determinado saber que, por sua vez, produz sujeitos e identidades.

Para pensar o poder, Foucault (1995, p. 235-236) assevera que é necessário se distanciar de questões tais como posse de poder e de busca da razão e, em seu lugar, refletir a partir das racionalidades na objetivação e subjetivação dos sujeitos. Teorizando as relações de poder, o filósofo propõe três tipos de lutas: contra as formas de dominação (étnica, social e religiosa); “contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem”; e “contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão)”.

Antes de avançar nas exposições sobre a subjetivação, Foucault (1995) aponta sua relação com o poder pastorado na estrutura do Estado moderno, que visa: assegurar a salvação neste mundo (saúde, segurança, bem-estar etc.), ser exercido por todo o corpo social (aparelho do Estado, empreendimentos privados e filantropos em geral, família e medicina) e ter conhecimento tanto globalizador e quantitativo quanto analítico sobre o homem. Ao expor essa relação, Foucault (1995, p. 237) evidencia a “estrutura muito sofisticada, na qual os indivíduos podem ser integrados sob uma condição: que a esta individualidade se atribuisse uma nova forma, submetendo-a a um conjunto de modelo muito específicos.”

O estudioso Fonseca (2003, p. 30), ao expor sobre a relação entre poder e saber na constituição das subjetividades, afirma que “O processo dessa subjetivação se origina do

poder e do saber, e cria, uma vez constituída, uma dimensão da subjetividade que não depende deles”, de modo que o poder age em todos os níveis e faz falar e produzir saberes através de mecanismos perspicazes para “formar, organizar e colocar em circulação um saber” (FONSECA, 2003, p. 35). Interessam-nos esses sujeitos constituídos na rede de poderes e saberes materializados no discurso fílmico.

2.5 Materialização de identidades discursivas

Partiremos para o exercício de análise de cenas encadeadas, em que buscamos compreender o jogo de poderes e saberes na constituição de sujeitos e produção de identidades por meio do funcionamento discursivo de estratégias materializadas no cinema. Inicialmente, pretendemos investigar a linguagem a partir do posicionamento do olhar e do corpo dos sujeitos aí enquadrados e, em seguida analisar essa materialidade relacionada com o linguístico e o sonoro. A cena em questão é emoldurada por tomadas externas de Roma e uma marchinha brasileira ao fundo, que se estende durante a pequena trama.





Figura 7 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a e b) patrimônio material romano; c – r) Juliet Berto e personagem afrodescendente conversam.

O olhar do expectador é fixado na cena em que a câmera focaliza o centro do quadro, em que os sujeitos enquadrados em *close* dialogam. Temos um sujeito disposto mais a frente, tendo seu corpo exposto de modo perpendicular à câmera, e o outro aparece em segundo plano, de modo menos estático, cujo centro parece ser o primeiro em relação ao qual ele se move, olha, gesticula e fala.

Pensamos que essas cenas selecionadas de *Claro* são perpassadas pelo questionamento de “quem tu és” e pelo vocativo de “conheça a ti mesmo”, evocando a necessidade de o sujeito assumir um posicionamento, a partir do qual ele se inserirá em práticas discursivas e enunciará: “eu”. A partir das reflexões de Campilongo (1999, p. 65), acreditamos que os sujeitos da cena são atravessados por poderes e saberes e tomam para si enunciados que determinam momentaneamente sua identidade: “O sujeito subjetivado, o corpo disciplinado (dócil), os regimes de verdades e as tecnologias do si (interdições e sujeições), definem os enunciados que dão fundamento às formações discursivas que atuam sobre o corpo e seus poderes.” Os sujeitos focalizados assumem identidades sociopolíticas momentâneas que se digladiam, ou seja, sofrem ação do poder que os disciplina, os impede de ser outros e os faz falar.

Assumimos que trabalhar com aquele último tipo de luta nos possibilitará refletir sobre a constituição de identidades no embate com o poder, na própria materialidade do filme, amálgama de imagens, palavras e sons, como demonstraremos a seguir. A partir dos estudos foucaultianos, reafirmamos que na cena temos sujeitos constituídos nas redes dos poderes e dos saberes, no sentido de que esse poder “coloca em jogo relações entre indivíduos (ou entre grupos)” (FOUCAULT, 1995, p. 240), e se diferencia das capacidades objetivas e das relações de comunicação. Nesse mesmo sentido, ele é caracterizado pelo fato de que “as

relações de força agem em muitos sentidos, podendo ser consideradas multidirecionais, uma vez que opera de baixo para cima e de cima para baixo” e de que “dizem respeito às realidades concretas e infinitesimais do cotidiano dos indivíduos. [...] definir-se-iam pela oposição de ações contra ações e de discursos contra discursos.” (FONSECA, 2003, p. 34).

Consideramos que seria necessário examinar essa cena tendo em vista o domínio de palavras, sons e imagens a partir de traços que o situe enquanto lugar de produção de subjetividades. Trata-se de uma cena curta do filme, em que figuram dois sujeitos não identificados por nomes, nem com referências inequívocas sobre sua inserção no mundo. Eles são enquadrados em primeiro plano, num cenário não explorado, sendo mostradas apenas partes de uma porta entreaberta e uma parede de cor carmim ao fundo.

Essa cena se impõe a nós sujeitos leitores que respondemos com o olhar da câmera, sempre fixa, como que atenta a todos os movimentos diante de si, de forma indagadora, cética e incômoda. A câmera conduz nosso olhar expectador a observar de modo direto e perpendicular aos sujeitos, sem criar efeito de superioridade nem de inferioridade com relação aos planos e aos envolvidos, mantendo um olhar horizontal. O ponto de vista perpendicular parece permitir olhar nos olhos dos sujeitos em busca de suas verdades, suas angústias, seus medos e, de certo modo, também confessar os nossos ao constituir relações entre subjetividades.

Essa insistência de fixar os olhares nos planos produz um determinado saber sobre as posições sujeito materializadas e as memórias discursivas suscitadas. Temos, pois, um percurso que faz surgir um enunciado e não outro, exatamente no ponto em que ele se constitui enquanto um acontecimento discursivo, caracterizado pela singularidade advinda das condições históricas. Trata-se de uma “ordem do discurso”:

suponho que em toda sociedade 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, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (...) Sabe-se 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. (FOUCAULT, 2007b, p. 8-9).

A ordem do discurso, na cena em foco, não permite aos sujeitos personagens ser outros, o sujeito que apresenta o saber se posiciona de modo que o outro não tem outro lugar a não ser o sobre quem se exerce um poder-saber. Trata-se de uma disputa pelo saber, uma ação sobre ação que exige do sujeito um posicionamento, mesmo que momentâneo.

Interessa-nos ressaltar que, ao examinarmos o olhar, temos em vista seus usos nas condições históricas atuais, que ao mesmo tempo explicam e restringem o posicionamento que marca o sujeito. Acreditamos, pois, na importância do olhar na construção de discursos, nas relações de poder e na produção de saberes, uma vez que, em nossa sociedade, a questão do olhar é marca de posicionamento de sujeitos nas práticas discursivas: se se olha nos olhos ou para o chão, se se olha de cima para baixo ou de baixo para cima – tudo isso, pensamos, provoca efeitos de sentido na rede de poderes e saberes.

Observando os quadros expostos anteriormente e partindo da análise da prática do olhar dos sujeitos, pensamos que é materializado um jogo de forças, no qual as imagens parecem evidenciar o sujeito em destaque, inicialmente, como aquele que exerce poder, em práticas discursivas e conduz o outro. Isso é reafirmado pela materialidade linguística, em que é enunciado, com nuance gentil e olhos nos olhos: “Não posso ajudá-la.” Essa situação logo é transformada na condução dada pelo outro sujeito na luta pelo discurso, o que percebemos pelo direcionamento do olhar do sujeito primeiro para baixo e reforçado pela materialidade linguística, que exige explicações: “Como? Por quê?”. Esse olhar estaria para um resgate de memórias, um enfado diante de uma situação rotineira, uma forma de deixar um certo poder agir sobre si, ou uma resistência?

Ao ser indagado de modo tácito, o primeiro sujeito tenta se justificar como se apresentasse algo novo e não sabido pelo outro: “Estou cansado. Viajei, fui à África. Fui ao Brasil, ao Congo, à América. Estou cansado. Não aguento mais.” O tom inicial é de autoridade, em voz firme e olhar direto nos olhos, que desloca e termina demonstrando o cansaço do qual fala em sua voz mais baixa e tênue. Então, questionamo-nos que efeitos de sentidos são produzidos pelas palavras, imagens e sons nesse início da trama?

Courtine & Vigarello (2006, p. 341-342) elaboram uma história do rosto que, durante séculos, foi marca de identidade dos sujeitos, através do qual era possível “reconhecer de imediato uma identidade, distinguir os indícios que autenticam uma pessoa, indicar sem erro ‘quem é quem’, uma vez apagados os nomes e os primeiros aspectos”. O rosto estaria em destaque como identidade inegável dos sujeitos, em oposição às outras partes do corpo, enquanto documento inconfundível de cada um.

Entretanto, nas sociedades ocidentais modernas, observamos que as identidades não estão postas em essência no rosto, mas em práticas de sujeitos discursivos envolvidos em relações de poder que se constituem a todo instante, ao tomar o discurso. Nesse sentido, nos apoiamos em Courtine (2005, p.341) que problematiza a identidade, na atualidade, em que “A sociedade democrática apaga os indícios físicos tradicionais, embaralha os velhos códigos da

sociedade de ordem, banaliza a postura, mascara as hierarquias.” Estamos, então, em uma nova ordem, em que as identidades não se fixam em lugar algum, menos ainda no rosto.

Vemos, pois, a influência da história na tessitura dessas identidades e dos dizeres instituídos por meio de discursos constituídos a partir de um “já-dito” e um “jamais dito”, em que o mesmo e o novo fazem trabalhar os acontecimentos como discursos, de modo que “O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 2007b, p. 49).

2.5.1 Trama de memórias

Ainda problematizando a prática do olhar, questionamo-nos: o que significa, em nossa sociedade, olhar nos olhos? Quais memórias são evocadas nessa prática? Somos remetidos, então, para as relações humanas: romance, verdade, lealdade, cumplicidade, sinceridade, respeito etc. Construimos historicamente práticas que especificam e prescrevem, implicitamente, como deve ser o olhar, a fim de provocar determinados efeitos de sentido e não outros, as quais agem como “governo de si” e “governo dos outros”, num espaço de embates e controles entre os sujeitos. Discursos, que regem o comportamento em sociedade para ter credibilidade e exercer poder, parecem emergir dessas imagens.

Desse modo, trazemos Milanez (2009b, p. 219) ao afirmar a propósito dos saberes e dos poderes sobre o corpo que se posicionar como sujeito “implica em articular sistemas de regras que coagem nosso modo de vida. O corpo, assim, é o elemento que nos permite criar discursos que falam de nossas necessidades, expondo nossos desejos e emoções.” Pensamos que o corpo dos sujeitos representados na cena selecionada produz efeitos de sentido e evidenciam a mobilidade dos micropoderes que lhes constituem. As relações de poder e a produção de saberes atuam sobre os sujeitos determinando-lhes posicionamentos e identidades. Contudo, “O controle, nesse caso, não será soberano, pois trará a possibilidade do indivíduo voltar-se para si e praticar-se como sujeito, dando margem para um pequeno exercício de liberdade.” (MILANEZ, 2009b, p. 220). Esse “pequeno exercício de liberdade” também é produzido historicamente nas redes e práticas discursivas e nos possibilita flutuar entre as identidades disponíveis.

Podemos observar, ainda abordando a questão do olhar na cena do filme, que um dos sujeitos olha fixamente para o outro o qual lhe esconde os olhos, na maior parte da cena que tem a duração de dois minutos e dez segundos; e que, ao mesmo tempo, sinaliza que vai olhar para a câmera, mas também dela se esquia. Acreditamos que essa esquia produz efeitos de

sentido de insegurança, fraqueza, temor, submissão e receio. Esses desvios de olhar saltam aos nossos olhos, no instante em que o encadeamento da cena apontava para um olhar firme e corajoso. É o olhar de um sujeito fragmentado revolvendo a si num movimento de reconstrução, no sentido de encontrar as marcas da historicidade que o envolvem e ser exigido a se constituir como identidade engajada em suas causas.

Esse sujeito enuncia, nos instantes iniciais da cena, com um tom de voz decidido e produz, dessa maneira, efeitos de sentido de estar resoluto, nervoso e intransigente. À materialidade linguística se soma sua performance de balançar a cabeça de um lado para o outro, num sinal negativo, a câmera o flagra nessa atitude de persuasão do outro na tentativa de se mostrar irreduzível. Entretanto, ao passo em que a cena se desenrola, o jogo de forças ganha espaço fazendo desdobrar as relações de poder entre os sujeitos, o que evidencia as práticas discursivas dos sujeitos como marca de sua singularidade na constante produção de subjetividade na disputa pelo discurso. (FERNANDES & ALVES Jr., 2008).

Desse modo, essa materialidade nos afirma que esses sujeitos estão na disputa pelo poder, numa relação instável de dominação, em que ora domina, ora é dominado – uma balança sempre desequilibrada e em movência. Como explicado por Fernandes & Alves Jr. (2008): o discurso é lugar de lutas próprias ao cotidiano e de movências, deslocamentos e transformações de sujeitos.

Essas ações sobre ações são significativas para a constituição das identidades enquanto materialização de práticas discursivas, como enfatizado, também, nos estudos culturais: “Hall toma como seu ponto de partida a questão de quem e o que nós representamos quando falamos. Ele argumenta que o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica.” (WOODWARD, 2007, p. 26). É o exercício de poder que permite o dizer e o ouvir na cena: ao falar, o sujeito se veste da posição histórica de quem detém o saber e deve fazê-lo circular para agir.

Observando, uma vez mais, os quadros expostos, podemos notar que há um encadeamento da representação histórica dos sujeitos e da mobilização de uma memória, que possibilita analisar a produção de identidades étnicas, no sentido de que é evocada a colonização e a exploração da mão-de-obra negra pelo mundo. Porém, nossas análises perseguirão as identidades sociopolíticas em movência e flexibilidade, na direção de desvelar um determinado lugar político.

Reconhecemos a *mise en scène* da identificação, em que o si se constitui e reconstitui continuamente sobre si mesmo, num eterno jogo consigo. Isso está relacionado ao que Foucault considera “técnicas de si”, sobre as quais explica que “sobre os sentimentos que

estavam representados, os pensamentos e os desejos que podiam ser suscitados, a inclinação a perscrutar no si todo sentimento escondido, todo movimento da alma, todo desejo travestido sob formas ilusórias.” (FOUCAULT, [1982], *online*). Fazer os sujeitos voltarem sobre si parece-nos um modo de buscar suas verdades ocultas, em que ele desliza nas práticas de “conhecimento de si” e “cuidado de si”.

Na cena proposta, é evidenciada a necessidade do “conhecimento de si”, tanto através da materialidade linguística quanto da imagética e da sonora, as quais mobilizam uma memória, de modo que a produção de identidades acontece na conjunção do exercício de poder, da produção de saberes e dos jogos de verdade na direção de induzir discursos de si. Seguindo a materialidade linguística da cena, o sujeito que está ao fundo provoca: “Ah, sim. Estou vendo. Você se tornou o guardião do inferno?”, ao que o sujeito à frente responde se esquivando e atenuando o tom do diálogo: “Tem praia, comida, amor, tem tudo! Aqui, eu como, mas não me divirto.” O contentamento de ter “praia”, “comida” e “amor” parece se desfazer ao voltar-se para a sua realidade de não se divertir diante de um mundo em que tudo se mostra como alcançável, mas em troca lhe exige ganhar lutas infundáveis. Assim, a esse sujeito são vetados movimentos em direção a outras identidades nas práticas cotidianas e, por consequência, nem tudo que existe está a sua disposição.

Nesse ponto, o segundo sujeito se torna o enunciador em destaque numa fala longa, à qual o sujeito primeiro responde com o silêncio, como mostrado nas imagens:

Ah, sim... Bom, você levou muitas chicotadas. Vai se curvar na frente da fera. Você foi dobrado, espancado, mataram seus irmãos, violentaram suas irmãs, hein? Seus pais foram liquidados. Cortaram cana em todo lugar sob um sol a pino. Vocês colheram o algodão em muitos lugares. Deve estar contente em cantar para a fera? Colhendo dia e noite o algodão para fazer os vestidos. A fera estava bela com o ouro que você tinha raspado com seus dedos, que raspou com a pele, os ossos. Na pequena mina de ouro deles! Diga! Você está contente com isso. E, agora, você canta. Macumba, amuletos, grandes sorrisos para a fera. Muita dança. Como está contente! Uau! Feliz. A fera está aqui. Como está contente. (CLARO, 1975)

Então, é mobilizada explicitamente a memória da exploração da mão-de-obra negra nas colônias, nas plantações de cana-de-açúcar e de algodão e no garimpo em busca de ouro; bem como os abusos sobre o corpo e a vida. A ironia transita entre palavras e sorriso esboçado e parece evidenciar a contradição no outro ao ser explorado e se posicionar docilmente diante do desrespeito a seu povo: “Ah, sim. Estou vendo.” parece se ligar e introduzir o enunciado acima com outras marcas de sarcasmo “Ah, sim...” e “Uau!”, num

misto de reafirmação do fato de ele não se divertir em oposição à felicidade da “fera”. E, mais uma vez, lhe é exigido um posicionamento sociopolítico: “Diga! Você está contente com isso.” – você é capaz de se colocar nesse lugar tranquilo de quem está satisfeito?

A memória é trazida ao mesmo tempo em que é reforçado o pertencimento da identidade em questão ao se afirmar: “você(s)”, “seus irmãos”, “suas irmãs”, “seus pais”, de modo que os enunciados envolvem o outro sujeito por todos os lados, a começar pela memória, percorrendo as lutas entre ele e “a fera” e chega ao sujeito e sua identidade: que você está fazendo de si e permitindo que façam de ti? Como se posiciona em relação à história e à memória que lhe constituem?

Esse sujeito é provocado a “conhecer a si” e a “cuidar de si”, sendo que o “conhecimento de si” advém do retorno sempre necessário à historicidade que lhe atravessa e orienta as práticas e, ao mesmo tempo, do constituir-se enquanto identidade historicamente situada. Resgatar que os antepassados tiveram suas identidades negadas e apagadas traz saberes que se unem a poderes e produzem discursos nas práticas cotidianas. Nessa direção, o “conhecimento de si” pode conduzir ao “cuidado de si”, no momento em que saberes e poderes conduzem a posicionamentos em práticas discursivas.

Acreditamos que há um pacto entre as identidades “eu”, “você” e os seus antepassados em oposição à “fera”, “ela”: “eu”, que estou ao seu lado e luto pela memória dos seus antepassados, e “você” devemos resistir e combater “a fera” que nos privou e priva de outras identidades e nos reduz a estigmas (“macumba”, “amuleto” etc.). A “fera” aparece, desde a colonização até a atualidade em vários lugares, mostrando-se onipresente, invencível e “feliz”. Há um vocativo contra “a fera”, que representa um vetor de exploração atemporal, a exemplo do capitalismo, que, há séculos, joga com os sujeitos como peças num tabuleiro (BAUMAN, 2005). As peças tentam se equilibrar, mas não há equilíbrio possível na “modernidade líquida”.

Destarte, compõe-se uma oposição em que de um lado está “a fera” feliz e, do outro, “nós”, que devemos nos perguntar: como estamos e como desejamos estar? Contudo, fazer o percurso do “conhecimento de si” ao “cuidado de si” exige um deslocamento histórico, nem sempre pacífico, de modo que é imperativo se posicionar mesmo que seja para mudar em seguida e dar vazão ao desejo, ou seja, devemos imergir nas redes de poderes e saberes para assumirmos identidades.

2.5.2 Rede de poder e resistência

Consideramos as práticas de “governo de si e dos outros”, em que Foucault aborda a necessidade de ocupar-se consigo mesmo para que se possa governar os outros, a fim de buscar as regras que regem um “cuidado de si” tomado pelo sujeito como uma coerção que lhe constitui a identidade, no sentido de se caracterizar mais como uma resistência que como uma opção de sujeito. Trata-se de ações sobre ações, que conduzem à possibilidade de subjetivação e de identificação.

Nesse sentido, a identidade é, além do mais, objeto de luta dentro dos contextos culturais e dos excludentes sociais, observando que o sujeito moderno é uma composição de discursos e práticas capazes de rotular e controlar, principalmente os pobres (CAMPILONGO, 1999). Assim, os sujeitos estão em constante embate pela identificação, quer seja contra as outras identidades, quer seja contra a exclusão social. A mesma sociedade que um dia imprimiu a identidade de cada um diz que pouco importa a identidade que se tenha, todos estão sós.

O indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito nas práticas discursivas atravessadas por poderes e saberes, como Foucault (1995, p. 183) afirma no curso *Soberania e disciplina*: “Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos.” Em outras palavras, a possibilidade da identidade é, também, um exercício de poder, o poder da escolha e de fazê-la reconhecida.

Explicando os pressupostos do teórico francês sobre subjetividade, Campilongo (1999, p. 70) afirma que sua marca é uma moral que implica:

- 1) na constituição de um indivíduo enquanto sujeito subjetivado, isto é, alvo de interdições e submissões, alvo de um biopoder, de tecnologias políticas sobre seu corpo e subjetividade e, 2) enquanto sujeito que se constitui como experiência e que pode, pelas suas ações e práticas, romper com códigos estabelecidos, transformando-se num sujeito portador de uma estética da existência, tão urgente na sociedade atual.

Desse modo, a estética da existência ou a “técnica de si” surge a partir de práticas sociais, como regras de sujeições e interdições, que impõem aos indivíduos os modos de subjetivação, de modo que os sujeitos são constituídos por vivência de experiências (CAMPILONGO, 1999).

Podemos refletir junto com Paiva (2000), no sentido de que as demandas da “modernidade líquida” estão assentadas no distanciamento do que somos em busca de novas formas de subjetividade como possibilidades historicizadas. Assim, consideramos que, no silenciamento de traços da história de seu povo, há uma produção de subjetividade, na qual os sujeitos recriados nas tramas de *Claro* trazem esse silenciamento da memória que volta numa fala provocadora. Se não existisse esse silêncio não se justificaria a retomada feita nos enunciados daquele sujeito personagem, não haveria uma inquietação no outro sujeito e nem um vocativo para “conhecer a si mesmo” e “cuidar de si”. É necessário que o outro faça esse jogo entre presente e passado para que nasça mais uma identidade, talvez mais livre, o que pressupõe imbuída de mais responsabilidade. Também no filme, não há um lugar aonde se vá para descobrir a sua identidade verdadeira, mas posicionamentos sociopolíticos que nos conduzem a identidades em processo.

Analisando a questão da identidade na rede de poderes, somos remetidos a pensar sua produção enquanto algo útil ou inútil à sociedade, ao que Bauman (2005) elucida que a chaga do abandono do homem da “modernidade líquida” o expõe a uma mobilidade e descartabilidade regidas por utilidade e lucro num conjunto mais amplo fora do alcance, o que reafirma e justifica a insegurança como marca desse tempo.

Nesse sentido, levantamos o questionamento: até que ponto a exclusão já não é uma realidade para muitas identidades e, por falta de um posicionamento sociopolítico imperativo entre o “conhecimento de si” e o “cuidado de si”, ainda não foi percebido? Numa sociedade que tem “praia”, “comida” e “amor”, tudo isso pode estar só no nível do desejo para muitas identidades, o acesso é a grande questão que assola “o líquido mundo moderno” e chegamos ao ponto em que o sujeito se vê excluído e declara: “eu não me divirto”.

Percebemos, nas imagens, a existência de relações de poder caracterizadas como propostas por Foucault (1995) enquanto lutas transversais, na medida em que o embate não é centralizado em um governo político ou em alguém que detenha o poder. Quando observamos o jogo do poder entre os sujeitos na cena, não nos é questionado como algo que um dos dois possui; mas sim como um exercício, em que ora o primeiro sujeito exerce através de suas palavras, seu corpo, sua enunciação, sua voz e seu olhar, ora ele sofre a partir do outro, que

lhe olha, lhe fala e lhe agita. É, ademais, luta que objetiva somente a ação de um sobre ação do outro. Ela está no nível imediato, mobilizada pelo aqui-e-agora na própria trama em sua curta duração. Os sujeitos agem e resistem num quadro que não há espaço para um depois, para uma esquiva do olhar do sujeito expectador, no embate no e pelo discurso, na duração da cena e na memória que então é mobilizada. Essa memória é trazida no diálogo como a historicidade capaz de exercer poder sobre o outro.

Ainda, podemos examinar a cena como luta que questiona o estatuto do indivíduo, atribuindo-lhe o direito de ser diferente e, ao mesmo tempo, englobando-o numa totalidade. Ao exigir do sujeito que fale e se posicione no mundo, tanto há o vocativo para ele se mostrar como singular, como lhe é imprimida uma margem de exercício de liberdade de sua identidade, de modo que, ao mesmo tempo em que é tomado como sujeito, também o é como etnia, nacionalidade, povo.

Seguindo as concepções foucaultianas de embate pelo poder, percebemos em nosso *corpus* uma luta contra o *regime du savoir*, ou seja, contra a maneira como o saber circula e funciona, subordinado às relações de poder. Então, indagamos como esses sujeitos se constituem nessa relação entre saberes e poderes? Podemos apontar, nessa cena, que a tomada de posição está assentada sobre um poder, que traz uma história e uma memória para possibilitar o dizer. Ao trazer elementos da história de exploração da mão-de-obra negra pelo mundo, o sujeito parece imbuído de um poder falar com autoridade, o que parece provocar no outro um momento de reflexão do si e do outro no mundo, talvez uma mobilização na direção de políticas identitárias, o que direciona para os estudos de Woodward (2007, p. 25): “A afirmação política das identidades exige alguma forma de autenticação. Muito frequentemente, essa autenticação é feita por meio da reivindicação da história do grupo cultural em questão.” Entretanto, na “modernidade líquida”, essa reivindicação da identidade perpassa o nível individual, exigindo, antes de tudo, que o sujeito se conheça.

Nesse sentido, trazemos o filósofo francês ao se aproximar de Sêneca e sua escrita epistolar para problematizar o sujeito como o que tem “conhecimento de si”:

Primeiramente, o problema, para Sêneca, não é descobrir a verdade do sujeito, mas lembrar essa verdade à memória, ressuscitar uma verdade perdida. Em segundo lugar, não é nem ele mesmo, nem sua natureza, nem sua origem ou suas afinidades sobrenaturais que o sujeito esquece: ele esquece as regras de conduta, aquilo que deveria ter feito. Em terceiro lugar, a rememoração dos erros cometidos no dia permite medir a distância entre o que foi feito e aquilo que deveria ter sido feito. Em quarto lugar, o sujeito não é o terreno sobre o qual se opera o processo de decodificação, mas o ponto em que as regras de conduta se reencontram na memória. O sujeito

constitui o ponto de interseção dos atos que necessitam ser submetidos às regras, e às regras que definem a maneira como deve se agir. Estamos bem longe da concepção platônica e da concepção cristã da consciência. (FOUCAULT, [1982], *online*)

Assim, para que o sujeito tenha “conhecimento de si” se faz necessário um longo percurso do saber entre a memória, o tempo presente da sociedade e o si nas práticas cotidianas. Tentando explicar melhor a partir de nosso *corpus*, acreditamos que a identidade sociopolítica se constitui no jogo de saberes e poderes que é construído ao se mobilizar uma verdade sobre os antepassados, ao dobrar sobre si e avaliar suas práticas, ao assumir os erros e ao se colocar como o lugar em que uma determinada memória se encontra com possibilidades de subjetivação. A enunciação do segundo sujeito parece sinalizar nessa direção: movimenta a memória, insere o outro sujeito e lhe impõe que se posicione: “Deve estar contente em cantar para a fera? [...] Diga! Você está contente com isso. E, agora, você canta. Macumba, amuletos, grandes sorrisos para a fera. Muita dança.” A ironia completa a enunciação com tom brando na voz, mas com fundo de ultimato – quem é você? Você deve ter uma existência política!

O último tipo de luta pode ser, igualmente, apontado na trama, que acontece em torno da questão “quem somos nós?”. Essa relação intersubjetiva constitui os sujeitos no e pelo discurso, no tocante a trazer um saber e exercer um poder que lhe exige um posicionamento, uma resistência. Ao mobilizar a memória das colonizações, o segundo sujeito ganha a cena e impõe ao outro um posicionamento sobre si mesmo, um “conhecimento de si” para ser seguido de um “cuidado de si”, no nível de reflexão e de prática no mundo. Ou seja, esse “conhecimento de si” leva a uma produção de subjetividade, que “envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’.” (WOODWARD, 2007, p. 55)

Isso está assentado na política de identidade para afirmar uma identidade cultural de grupos marginalizados, cuja mobilização produz uma singularidade cultural. Portanto, a identificação produz hierarquização social através de práticas divisoras e diferenciadoras, no sentido de que não é dada a todos a possibilidade de articular de modo relativamente livre uma diversidade de identidades. Isto é, o acesso à multiplicidade de identidades é negada para a maior parte das pessoas, ficando restritas a identidades impostas, que podem estereotipar e estigmatizar (BAUMAN, 2005). Tomando essa questão teórica, reafirmamos a pluralidade de identidades fragmentadas na “modernidade líquida” e a falta de acesso a elas e pensamos que os saberes estão como mediadores no controle do acesso às identidades. Nesse sentido, a

memória constitui o sujeito no jogo das práticas cotidianas e possibilita a ampliação das escolhas identitárias.

Esse saber mobilizado está para as relações de poder como forças estratégicas nas microinstâncias e em constante movência, determinando o que pode ser visto e enunciado em determinada sociedade e em determinado tempo. Ele compõe uma grande rede que é o “domínio de memória”, como parte segmentarizada de um arquivo que pode reaparecer nas dispersões discursivas.

Courtine (1999) explica sobre uma “ordem do discurso” capaz de dividir a lembrança de acontecimentos históricos e mesclá-la com outros enunciados na direção de uma nova organização, cujo efeito é ressaltar alguns traços e apagar outros na constituição de uma memória discursiva. Contudo, a ordem do discurso regula esse retorno, como assevera Foucault (2007b, p. 50):

Há [...] uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso.

Entrar nessa perigosa ordem do discurso é um imperativo para inserção dos sujeitos nas práticas sociopolíticas, para tanto é necessário esquadrihá-la:

E se quisermos, não digo apagar esse temor, mas analisá-lo em suas condições, seu jogo e seus efeitos, é preciso, creio, optar por três decisões às quais nosso pensamento resiste um pouco, hoje em dia, e que correspondem aos três grupos de funções que acabo de evocar: questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante. (FOUCAULT, 2007b, p. 51)

Tomando as palavras de Foucault, questionamo-nos sobre os saberes em circulação para os sujeitos recriados e como conceber o reaparecimento do tema da escravidão, dentro das condições de possibilidade de *Claro*, em que se questiona sobre o lugar do homem no mundo de inseguranças. Os episódios do nazismo, de Hiroshima e Nagasaki e do Vietnã parecem assolar o homem no sentido de uma incapacidade de partilha em sociedade. Na verdade, eles pontuam um sentimento de abandono e desilusão próprios à “modernidade líquida”, como assegura Bauman (2005).

Desse modo, pretendemos focalizar a existência material dos sujeitos representados e colocar em evidência sua historicidade: Quem fala? (FOUCAULT, 2007a) Por que esse e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2007b) Que tipo de conhecimento vai produzir a identidade no discurso? Quais as práticas discursivas que possibilitam essa materialidade? Quais materialidades constituem essas identidades sociopolíticas no filme?

Ainda nos estudos sobre o poder, Foucault, após demonstrar a especificidade de suas relações, propõe formas de analisá-las, de modo que, imbuídas de uma nova economia, o exame deve ser através dos antagonismos das estratégias como uma prática, uma vez que “o principal objetivo destas lutas é atacar [...] uma técnica, uma forma de poder. [...] É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos.” (FOUCAULT, 1995, p. 235)

O sistema das diferenciações que permitem agir sobre a ação dos outros tem como pressuposto que toda relação de poder opera diferenciações. No caso em análise, ressaltamos as diferenças culturais, econômicas e, portanto, de apropriação dos saberes. Na cena analisada, assumimos que, ao ser coagido e não demonstrar reação peremptória, o sujeito que está em primeiro plano se deixa vencer pelo outro que demonstra ter mais argumentos e *status* de sabedoria.

Com relação ao tipo de objetivos perseguidos por aqueles que agem sobre a ação dos outros, trazemos a reflexão do exercício de autoridade através do saber sobre o sujeito que parece desprovido de argumentação no jogo de poder. Na tradição filosófica

O objetivo final da askêsis não é preparar o indivíduo para uma outra realidade, mas de lhe permitir acessar a realidade deste mundo. Em grego a palavra que descreve essa atitude é *paraskeuazô* (“preparar-se”). A askêsis é um conjunto de práticas pelas quais o indivíduo pode obter, assimilar a verdade, e transformá-la em um princípio de ação permanente. A alêtheia se torna o êthos. É um processo de intensificação da subjetividade. (FOUCAULT, [1982], *online*)

Destarte, a subjetividade alcançaria sua plenitude quando o sujeito usufruir com maior liberdade o mundo ao seu redor – a exemplo do sujeito personagem em tela, quando conseguir divertir-se. Para tanto, faz-se necessário uma preparação, que entendemos como ter o “conhecimento de si”, a fim de engajar-se em práticas sociopolíticas cotidianas e exercer poderes para o “cuidado de si”.

De acordo com Foucault, as modalidades instrumentais é outro ponto a considerar na análise do poder. No caso em análise, o exercício é fundado nos efeitos da palavra, valendo-se de uma memória que oprime o outro, perceptível pelo posicionamento do olhar e, ao mesmo

tempo, ilustrado pelo suave balançar do corpo em que o sujeito personagem que fala conduz o outro.

O quarto ponto a considerar está ligado às formas de institucionalização, que, na cena, são apresentadas de modo informal e não esquematizado, num diálogo que parece evidenciar uma distribuição dos saberes e dos poderes na sociedade. O que observamos é uma ação sobre outra entre subjetividades, não nos sendo possível estabelecer filiação institucional. Isto é, uma pulverização de micropoderes entre identidades flutuantes.

Os graus de racionalização são apresentados como o último ponto a considerar na análise de relações de poder, sobre o qual Foucault (1995, p. 247) afirma: “O exercício do poder não é um fato bruto, um dado institucional, nem uma estrutura que se mantém ou se quebra: ele se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimentos mais ou menos ajustados.” É essa elaboração que observamos no *corpus*, em que parece haver uma certeza de sucesso por parte do segundo sujeito ao argumentar com o outro, sabendo da eficácia das memórias evocadas. Essa memória que, ao mesmo tempo em que fala de um passado, insere o sujeito em suas práticas presentes e o mostra frágil e incompleto, isto é, materializado nos quadros pela tranquilidade e suavidade com que ele enuncia e persuade.

Nesse ponto da análise, gostaríamos de perseguir as relações de poder e estratégias de confronto, como propostas por Foucault (1995): uma relação de confronto quer fixar uma relação de poder; ao passo que uma estratégia de luta é uma fronteira para a relação de poder. Vemos esse embate desde o início da cena, em que os dois sujeitos, produzindo suas identidades, buscam exercer poder um sobre o outro, a partir de uma estratégia de luta baseada na recorrência à memória. E, nesse sentido, tomamos as palavras de Foucault (1995, p. 249):

o que torna a dominação de um grupo, de uma casta ou de uma classe, e as resistências ou as revoltas às quais ela se opõe um fenômeno central na história das sociedades é o fato de manifestarem, numa forma global e maciça, na escala do corpo social inteiro, a integração das relações de poder com as relações estratégicas e seus efeitos de encadeamento recíproco.

Então o sujeito deve perceber nas diversas relações o exercício de poder e agir de modo estratégico nas práticas cotidianas. Tudo remete, mais uma vez, para o “conhecimento de si” e o “cuidado de si”, em que somente se apropriando dos saberes e dos poderes, os sujeitos podem ter plenitude na subjetividade. Falta, pois, ao nosso sujeito provocado o

percurso de apropriação dos saberes e dos poderes, para, depois, agir estrategicamente em resistência.

Compreendemos, assim, que o exercício do poder envolve em si a possibilidade da resistência, na qual os sujeitos lutam para se constituírem em práticas discursivas. Nesse sentido, Foucault ([1982], *online*) investiga a revelação teatral e verbal de si, destacando as técnicas de verbalização de si como forma de constituição do sujeito: “Que a utilização dessas técnicas deixou de implicar na renúncia do sujeito a si mesmo constitui uma ruptura decisiva.”

A resistência aos micropoderes, bem como eles mesmos, está pulverizada em todos os lugares sociais. Ela está como um ponto de mudança no posicionamento do sujeito. Nesse sentido, trazemos Milanez (2009b, p. 220) ao problematizar a relação entre resistência e liberdade:

Compreendamos, ainda, liberdade, como um tipo de governo de si, uma auto-afirmação do sujeito a partir do momento que vai participando de um exercício de si para si. E será esse exercício constante direcionado a si mesmo que vai provocar uma prática de liberdade, visando o espaço de poder entre todas as relações, buscando o bem dos outros e deixando à mostra o prazer do conhecimento que carregamos pela vida afora.

Reafirmamos, pois, que o poder na teoria foucaultiana é concebido como algo que permite a mudança entre os papéis, num exercício sempre em processo. Então, esse exercício de poder traz em si a possibilidade do outro oferecer resistência, fazê-lo circular e alcançar uma insípida liberdade, no jogo entre identidades, de modo que acreditamos na possibilidade de liberdade como mais uma forma de exercício de poder.

2.6 Transmutar discursivo

A fim de continuarmos a problematizar a constituição de identidades em *Claro*, tomamos o questionamento de Foucault: “Em que consiste a especificidade das relações de poder?” Ao qual ele mesmo dá resposta: não se trata de buscar um consenso, nem do uso da violência; trata-se, sim, de exercício de “uns” sobre os “outros”. É exatamente nessa perspectiva que analisamos a relação entre os sujeitos na cena selecionada: há um campo para o jogo de poder, em que é possível a ação e a reação dos envolvidos. Esses “sujeitos livres” se alternam no exercício de poder, tentando conduzir a conduta do outro. Consideramos que toda a enunciação feita pelo sujeito posicionado no segundo plano nos quadros vai na direção de

persuadir o outro, conduzir seu acesso aos saberes e, portanto, seu posicionamento como sujeito discursivo. Ao ressaltar a violência que marca a história do outro, muitos significados são ressignificados e ganham outro *status*, de maneira a parecer ser um vocativo para a produção de outra identidade, caracterizada por atitudes de resistência.

3 IDENTIDADE SOCIOPOLÍTICA

Devemos não somente nos defender,
mas também nos afirmar,
e nos afirmar não somente enquanto identidades,
mas enquanto força criativa.
(FOUCAULT, [1984], *online*)

Nas seções anteriores, debruçamo-nos sobre questões de história, memória, discurso, sujeito e identidade, analisando funcionamentos da materialidade fílmica na constituição de sujeitos e na produção de identidades. Nesta seção, temos o objetivo de identificar e explicar procedimentos discursivos que produzem efeitos de identidades sociopolíticas, na materialidade do filme. Assim, analisaremos o funcionamento das materialidades verbal, visual e sonora em busca de uma regularidade entre eles e na direção de uma unidade em *Claro*.

Nesse intuito, tomaremos noções foucaultianas de subjetividade e verdade para analisarmos a produção de identidades sociopolíticas na materialidade fílmica. Trazemos, também, os princípios de “conhecimento de si”, “cuidado de si” e “governo de si e dos outros” como exercícios do sujeito consigo mesmo para se produzir em lugares de verdade (FOUCAULT, [1982], 1988, 1992, 1995, 1997, 2007d). Trata-se de observar como as identidades são produzidas por discursos em práticas de poder e resistência materializadas no filme.

Com o propósito de analisar o funcionamento e os posicionamentos tomados no fio discursivo, descrevemos, analisamos e interpretamos o nível das formulações discursivas no domínio do cinema para alcançarmos a produção dos efeitos de sentidos em identidades sociopolíticas. Para alcançarmos o objetivo, propomos a cena da morte do pai e alguns recortes do filme a partir do sujeito personagem da atriz Juliet Berto, observando seu destaque ao longo do filme e suas mutações materializadas no discurso. Esse sujeito personagem perpassa as tramas de *Claro*, ao fazer o percurso do primeiro ao último instante e passar do documental ao ficcional e do centro à periferia de Roma. Outra questão que nos leva a

escolhê-lo é sua capacidade de se constituir como um amálgama da existência de outros tantos sujeitos que se constituem no filme abordando dilemas da modernidade.

Por hipótese, consideramos que os discursos sociopolíticos, tais como materializados no filme, apontam a produção de identidades sempre em crise, constituídas por discursos que se atravessam. Discursos políticos, históricos, religiosos entre outros lutam por existência material no tempo e no espaço, se constroem mutuamente no filme e compõem domínios de coexistência com o novo e a memória.

3.1 Subjetividade, verdade e identidade

Nos estudos foucaultianos, as noções de subjetividade, verdade e identidade são perpassadas por discursos e demandam a produção de saberes e de poderes. A produção de subjetividade, a partir da construção de verdades determinadas historicamente, resulta de um conjunto de técnicas e mecanismos utilizado para que os sujeitos se constituam na sociedade, como “corpos dóceis e úteis”, de modo que se tornar sujeito é assumir uma construção de si, a partir de algumas técnicas. Isso requer um estado de vigilância no “governo de si”, considerando lugares de verdade produzidos.

Nesse mesmo sentido, a produção de verdades acontece por meio de discursos, os quais têm como efeito a construção de subjetividades que existem enquanto sujeito de práticas, de modo que ser sujeito é se produzir num lugar de verdade. Daí, para constituir uma identidade, é necessário obedecer ao preceito de se posicionar em um lugar de verdade. A questão da identidade é atravessada pela diferença, enquanto movimento de luta pela existência material, em que atravessamentos de saberes e de poderes funcionam para a construção de elementos de subjetividade, a partir do exterior e direcionam para a produção de identidade do que é ser homem no jogo entre identidade e diferença.

Nessa perspectiva, tomamos as palavras de Foucault ([1982], *online*) no sentido de argumentar que as relações conosco mesmos “devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo. Nós não devemos excluir a identidade [...], mas não devemos considerar essa identidade como uma regra ética universal.” Isso coloca o desafio de assumir identidades prontas a deixar de existir, em movência e fragmentação constituintes, a fim de propiciar inserção social.

Assim, a produção de saberes direciona para a produção de identidades e para sua relação com a história, de modo que reconhecemos o efeito dos saberes como a exterioridade constituinte de elementos que atuam na produção da subjetividade, bem como de lugares de

verdade – verdades históricas (FOUCAULT, 1997). A aceitação da relação entre produção de subjetividade e de verdade nos conduz à observação dos sujeitos, no jogo entre posicionamentos historicamente constituídos e marcados pela separação entre certo e errado, na direção de uma ética no “governo de si e dos outros”. Essa ética na produção da própria subjetividade produz sujeitos determinados a se governar para estar em um lugar de verdade, ou seja, o “governo de si” e o exercício constante para se manter em lugar de verdade – sua verdade – através de práticas é um imperativo para a constituição de subjetividades.

Nessa perspectiva, as identidades são efeitos de discursos em funcionamento e posicionamentos em lugares que materializam e afirmam uma verdade. Elas se inscrevem e se modificam na história como sujeitos atravessados por questões de poder e saber que atuam nos indivíduos e determinam lugares de subjetividade: “Somos, então, sujeitos: produto de um entrelaçamento de várias identidades que se reinventam por meio de saberes e relações de poder.” (MILANEZ, 2009a, p. 251). Questionamo-nos qual o lugar da resistência na construção de identidades?

Assumimos que os discursos são condição para a constituição de sujeitos e que a produção de saberes se dá na historicidade caracterizada por descontinuidades, de modo que a subjetividade está relacionada à exterioridade como seu efeito, num jogo infinito entre discursos que se precedem e se sucedem. Então, os sujeitos estão inscritos numa “ordem do discurso” de funcionamento social, que se modifica no decorrer da história e é marcada por saberes e poderes entrelaçados, como questões que estão nas microinstâncias do cotidiano, como analisamos na seção anterior.

Diante dessa constituição exterior, consideramos a subjetividade numa relação do sujeito com os saberes que o objetivam e o subjetivam (FOUCAULT, 1995, 2002). Na constituição do conhecimento e na produção das disciplinas, o sujeito se torna sujeito de conhecimento e objeto sobre o qual o conhecimento se dobra, promovendo o deslocamento do saber na relação com o poder. A subjetivação consiste, pois, num processo constitutivo dos sujeitos através da produção da subjetividade que possibilita a objetivação dos sujeitos. Assim, a subjetividade produz, através de discursos, práticas de “cuidado de si” como um saber social e se relaciona com o poder – poder de saber e cuidar de si que determina formas de ação do sujeito. Por outro lado, a subjetivação nos remete aos questionamentos: o que é ser sujeito hoje? E como são produzidos sujeitos singulares num movimento histórico-social?

Compõe-se, nesse sentido, a identidade como lugar de práticas, que, por sua vez, são atravessadas por saberes e poderes em estratégias. Elas se inserem nas condições históricas sobre determinadas questões e se dão em relação com os discursos. Nessa relação, os

discursos lutam por sua existência, em movimentos de aceitação e contestação na história, e evocam memórias enquanto efeito de reorganização de saberes. Dessa maneira, a identidade é proposta como uma construção histórica sempre em processo. Daí, não se tratar de uma abordagem unitária do sujeito, mas uma constituição fragmentada, plural e sempre em movência (FERNANDES, 2008, 2009b). Trata-se de sujeitos de identidades em diferentes momentos como reflexo da pluralidade dos lugares de sujeito em vários campos e aspectos sociais e políticos.

As identidades são atravessadas por uma ética, que as determina como lugar de subjetivação, se valendo de práticas de vigilância - “governo de si e dos outros”. Então, questionamo-nos sobre a possibilidade de se governar o tempo todo e quais as ações de governo praticadas. Assumimos que a ética é uma maneira de se relacionar consigo mesmo, se espreitando como se fosse o outro, no jogo da dispersão e unidade constitutiva do sujeito. Em outras palavras, essa ética no “governo de si” é o dobrar sobre si do “eu”, a partir de normas na produção da subjetividade. Nesse sentido, Milanez (2009a, p. 255) coloca a questão como um desafio, em que “O problema a partir de agora será deslocar esse tipo de subjetividade subjugada para a construção de uma *prática de si*, isto é, a caminho de um trabalho sobre si.”

Assumimos os pressupostos de Foucault (1997) de que a subjetividade está relacionada com a verdade, a qual produz técnicas e mecanismos para se tornar identidade. E, nessa esteira, analisamos *Claro* como um lugar em que verdades assinalam e materializam o funcionamento de discursos, que marcam a existência de políticas no âmbito social. A subjetividade acontece, então, pela sujeição a uma verdade instituída dentro das mobilizações sociopolíticas na Itália, em 1975, que impõe a necessidade do “cuidado de si”. No processo de subjetividade, a verdade produz efeitos discursivos destinados a conduzir atitudes, se valendo de enunciados cristalizados na sociedade ocidental como marca de resistência buscados na dispersão da História. Assim, essa verdade deve ser buscada num passado de contestação, como lugar de verdade que precisa ser resgatada e reforçada por todos e por cada um em práticas sociopolíticas.

Pautado na busca e necessidade do saber para a subjetividade, o sujeito sociopolítico é sujeitado às verdades que existem ao longo do tempo e que tomam para si práticas em mutação constante. Inicialmente, o “cuidado de si” e o “governo de si” eram práticas destinadas ao aperfeiçoamento dos gregos que tinham a incumbência de governar a cidade na antiguidade (FOUCAULT, 1992), de modo que o “conhecimento de si” era necessário a fim de conhecer a cidade e ter o “cuidado de si”. Nos estudos foucaultianos, sendo práticas

situadas no tempo e no espaço, o “cuidado de si” atinge a vida dos sujeitos no cotidiano, que pressupõe um conjunto de elementos da ética e da estética, determinado historicamente.

Nessa perspectiva, as práticas de “cuidado de si”, “conhecimento de si” e “governo de si” se relacionam diretamente, no sentido de que para cuidar de si mesmo é preciso conhecer a si. E esse último implica o conhecer o outro, isto é, olhar para si constantemente se colocando como um outro de si, se ver a partir do olhar da exterioridade. Daí, a vigilância do “governo de si” como lugar de construção de si mesmo, por meio de buscas constantes de pontos de identificação, em cada lugar e em cada situação.

Ainda refletindo sobre sujeitos e identidades como produção histórica, tomamos as palavras de Fernandes (2009b, p. 376) ao asseverar que a noção de exterioridade possibilita a existência da materialidade e é “marcada por um devir discursivo, que irá construir inclusive sujeito(s) a partir da escrita e de sua articulação no social e na historicidade, constituindo também instâncias sociais e discursivas; remete ao funcionamento e à produção de discursos, e ainda à produção de saber.”

Tomado esse posicionamento, os sujeitos têm que dispor de discursos verdadeiros que podem ser ditos a si mesmo numa prática de “governo de si” constante. Voltando-nos sobre *Claro*, temos que o sujeito personagem de Juliet Berto aciona saberes que afirmam determinados valores e negam outros, assumindo um posicionamento de contestação ao poder político instituído. Então, indagamo-nos onde e como esses discursos aceitos como verdadeiros ganham lugar na materialidade de *Claro*? Como as identidades sociopolíticas são produzidas nos atravessamentos da história?

Com relação à noção de identidade, para Bauman (2005), ela é o sentimento de pertencimento, enquanto que Foucault [1984] aborda a questão como um processo que parte do exterior para o interior. Na concepção foucaultiana, trata-se de um lugar de inquietação e confronto, pois há uma busca constante de uma “máscara”, na dinâmica da exterioridade, que molda e governa, de modo que não se trata de estar preso em uma identidade, mas “de uma luta, [...] que estamos, uns em relação aos outros, em uma situação estratégica.” (FOUCAULT, [1984], *online*)

Diante da necessidade do “governo de si” para produzir identidades, questionamos sobre as práticas de exercício de governo na modernidade. Para tanto, tomamos as palavras de Foucault (2009, p. 21), no sentido de afirmar que se trata de pensar governo “no sentido largo e antigo de mecanismos e procedimentos destinados a conduzir os homens, a dirigir a conduta dos homens, a conduzir a conduta dos homens.” Em *Claro*, vemos que as práticas se

transformam na determinação histórica, mas a constituição do sujeito nesse embate consigo mesmo olhado pela exterioridade margeada por saberes é marca da produção de identidades.

Tomando as considerações feitas, temos que a produção de identidades e subjetividades exige, também, um lugar de verdade como forma de legitimação. Podemos dizer que, no mesmo movimento em que é imperativo construir identidades, temos funcionamentos discursivos que envolvem a subjetividade em práticas históricas, os quais não nos permitem ter acesso ao “pesadelo” do se constituir conscientemente (GREGOLIN, 2008a).

As condições e os limites do acesso do sujeito à verdade estão imbricados no fato de que discursos verdadeiros conduzem à ação de se posicionar diante de acontecimentos cotidianos. Daí, pensarmos a subjetividade e a verdade relacionadas com o “cuidado de si”, tendo em vista o efeito dos saberes sobre a ação dos homens, mas analisando a verdade como prescrição de conduta e dos saberes necessários. Seguimos nos questionando sobre as práticas e as experiências que fazem com que o sujeito trabalhe sobre si mesmo para ter acesso à verdade, para tanto convocamos a noção de “cuidado de si” de Foucault (1992), o qual se constitui na prática de atitudes diferentes consigo mesmo, com os outros e com o mundo, como um deslocamento que tem referência na exterioridade para exercer uma vigilância.

3.2 Processo de identificação em práticas discursivas

Nessa perspectiva, mobilizamos as noções foucaultianas de sujeito, verdade e identidade (FOUCAULT, 1984, 1997) relacionadas entre si para pensarmos a produção de identidades sociopolíticas na materialidade discursiva de *Claro*. O sujeito, discursivamente constituído por elementos exteriores em relações de poder no cotidiano, nos possibilita considerar que aspectos sociais e históricos determinam os sujeitos na relação com o outro. Trata-se de um processo contínuo de eterna busca da unidade em práticas do sujeito no sujeito, envolto na dispersão característica do sujeito e do discurso. Essa dispersão de elementos torna o sujeito um conjunto complexo entre coerções e liberdades, em que trabalham, também, a resistência, o contradiscurso e a desidentificação. Tomamos esse sujeito produzido coletivamente, culturalmente e historicamente para analisar o sujeito personagem de Berto, em *Claro*.

O posicionamento a partir de um lugar de verdade é condição para a constituição do sujeito e possibilidade de dizer se valendo de saberes e poderes, como assevera Fernandes (2009b, p. 380): “verdade como decorrente de uma posição sujeito, produzida histórica e

socialmente”. O jogo entre poder e saber insere o dizer em uma historicidade para dar sustentação e faz com que uma verdade só possa ser contestada quando se enuncia de seu lugar. Esse jogo é feito de práticas e funcionamentos, que impelem os sujeitos a agir sob determinadas condições de possibilidade e se constituir.

Entretanto, nessa produção coletiva há a perspectiva da singularidade do sujeito, em que se toma o dizer outro para afirmar a unicidade. Na dinâmica entre o histórico e o singular, a identidade se constitui como um lugar tecido por escolhas plurais e em constante construção cercadas por condições de possibilidade históricas. O processo de identificação acontece nesse lugar do apagamento necessário do seu trajeto como funcionamento discursivo, em que não percebemos sua instabilidade e continuidade num espaço de tensão em que os sentidos escapam ao controle.

Como efeito discursivo, a identidade se constrói entre estratégias de poder. Nesse sentido, consideramos a pergunta foucaultiana “quem somos nós?” (FOUCAULT, 2008), em meio a relações perpassadas pelos discursos e vínculos de elementos culturais e históricos atuando nas microinstâncias. As identidades são apontadas pelas práticas discursivas na conduta do outro em um poder vinculado diretamente ao saber em lutas cotidianas. Tomadas essas noções, questionamos como as identidades se digladiam para marcar um lugar na memória e na história. Considerando que, na “modernidade líquida”, há uma pluralidade de lutas diante das reconfigurações sociais, não podemos conceber a luta de classes como o centro das relações de poder; ao contrário, é em relações na microinstância que a identidade é objeto pelo qual se luta, em processos de identificação, contraidentificação ou desidentificação.

3.3 Entrelaçamentos de teoria e prática

Em *Claro*, discursos anteriores são postos em circulação pelo filme, em um funcionamento que produz efeitos de sentido. Ou seja, trata-se de dizer/mostrar o “mesmo no acontecimento de sua volta”, colocando em funcionamento memórias discursivas e intericonicidades. Como delimitamos em outros momentos, na perspectiva discursiva, não estudamos o contexto histórico para depois voltar para entender o filme, mas nos detemos na historicidade materializada no próprio filme como sua condição de existência e de produção de sentidos.

Apontamos o sujeito personagem da atriz Juliet Berto caracterizado por poder percorrer várias e diferentes situações, de fazer falar distintos sujeitos e de tomar a palavra.

No filme, seu caminhar por entre os sujeitos, por vezes, parece ser uma forma de focalizar os dramas pessoais. Ela permite aos sujeitos falar de seus problemas cotidianos, os incita a confessar e conduz para que o falar de si leve a um “conhecimento de si”. Estamos diante de homens comuns, cuja existência não teria visibilidade fora de situações de embate com o poder (FOUCAULT, 2006a), a exemplo do confronto com a polícia em que a população é noticiada.

Ao assumirmos as identidades como construções históricas perpassadas pela memória e materializadas através de discursos, apontamos na direção de identidades sempre em processo de constituição, quer seja pela movência dos sentidos no tempo e no espaço, pelo seu caráter dinâmico na sociedade como lugar de luta entre discursos; quer seja por se caracterizar como uma dificuldade para individualizar sujeitos que são posições sócio-históricas. E, por isso, a produção de identidades é um lugar de luta e fabricação, constituído pelo exercício de poderes nas microinstâncias.

Em *Claro*, o jogo entre poder e resistência produz identidades de contestação à situação sociopolítica da Itália, nos anos 1970. Como argumentamos anteriormente, consideramos essas identidades enquanto atravessamentos no tempo e no espaço regulados por poderes. Esse exercício de poder estabelece as possibilidades de ação dos outros, na vigilância do “governo dos outros” (FOUCAULT, 1992).

Nesse sentido, percebemos o movimentar enquanto característica da noção de sujeito, bem como marca do sujeito personagem que se constitui no percurso durante o filme. Trata-se de sujeito sempre em movência, em funções transitórias, conforme Foucault (1995) e Fernandes & Alves Jr. (2008). Voltando para *Claro*, o sujeito personagem da atriz Juliet Berto é movido dentro das determinações de tempo e espaço, fazendo de cada posicionamento uma forma de se relacionar com questões sociais dentro das condições de possibilidade de 1975. Descreveremos alguns desses momentos, com vistas a seguir identidades sociopolíticas a partir do sujeito personagem em tela, para tanto tomaremos recortes dispersos do filme, desde o início até o fim, e observaremos sua ordem de aparição.

Antes de nos ater às análises, julgamos ser necessário observar o filme, em especial as cenas em que aparece Juliet Berto, enquanto materialização de sujeitos a serem examinados como aqueles que buscam o “conhecimento de si”, o “cuidado de si” e o “governo de si e dos outros”. Para tanto, procederemos a uma descrição das cenas em que essa atriz figura, em sua ordem de aparição no filme, a fim de construir uma moldura de sentidos para as cenas selecionadas para essa análise:



Figura 8 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet Berto está parada a olhar para os lados; b-f) ela caminha e grita em meio a ruínas e turistas.

No momento inicial de *Claro*, esse sujeito personagem é flagrado encostado em um muro em *close* pela câmera estática na linha do horizonte. A câmera examina seu rosto de perto, faz nosso olhar posar demoradamente e nos incita a pensar sobre suas práticas cotidianas. Ao seu lado, de tamanho ampliado, temos uma figura desenhada de outro rosto com aparência sinistra, cujos traços lembram o diretor Glauber Rocha. Nesse momento, aparece o nome *Claro* em letras manuscritas sobre a figura. Então, acontece o corte que dá espaço para um plano geral de ruínas no Fórum Romano e no Palatino, às quais se mistura o sujeito personagem vagando em meio a turistas curiosos. Na paisagem, a câmera vai ao encontro dele e seus movimentos por meio da *zoom*, permitindo visualizar seus gestos e traços. Ele se movimenta ora lentamente ora apressadamente, vai e volta, grita e se agita diante de turistas sedentos por rastros de passado. Nessa cena, há destaque para as imagens que significam emolduradas por sons de gritos e risos, sem a linguagem verbal.



Figura 9 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) rosas e turistas se misturam; b) Berto se posiciona ao lado de estátua sem cabeça; c) ela abre os braços e ri.

Seguindo outro corte, rosas da Casa das Vestais tomam o quadro inteiro e começam a dividi-lo com turistas e o sujeito personagem em questão, ao som de uma ópera interpretada

por Maria Callas. Ele se posiciona ao lado de estátuas sem cabeça, sua relação com o espaço questiona o valor atribuído a esses objetos e a construção de um roteiro turístico que ignora a realidade de embates sociais da Roma presente. Filmando de baixo para cima, a câmera faz um *close* em seu rosto, ela se delicia com esse momento de ser objeto de olhares, mas, no instante seguinte, ela se lança ao chão com uma atitude dolorida.



Figura 10 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Berto se joga ao chão; b) ela brinca e desenha no chão; c) ela está sentada sobre ruína de coluna.

O bem-estar estaria relacionado a uma conquista ou ao simples fato de existir? Ele é seguido de uma dor, que invade sem revelar suas causas e produz outro sujeito: o conduz à reflexão, em que olha o chão e busca respostas. Tomada distância, observa o desenho feito no pó. Num corte curto, a câmera se distancia e observa o sujeito Berto pequeno, quase invisível em meio à paisagem – “quem somos nós?”. Agita-se dentro de si mesmo nas pequenas lutas internas e individuais, nos leva ao desafio de buscar o “conhecimento de si”, por meio de suas escolhas e seus limites.

Mais um corte rápido que abre para o plano geral em que figuram o sujeito personagem, os turistas, as ruínas e as construções antigas ao redor. Tudo está parado como se estivesse morto. Esse sujeito personagem é pouco perceptível em seus movimentos mínimos e distanciamento da câmera. As imagens se encadeiam e produzem efeitos de sentido na direção de que é necessário olhar o homem e não se prender a um passado mumificado em ruínas e estátuas. Daí, voltar-se para o homem, saber sobre ele, instigá-lo e lidar com o que lhe falta, uma vez que as ruínas e as estátuas não trarão respostas para as questões da atualidade, como argumentado na seção dois desse trabalho.



Figura 11 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet se balança pendurada na proteção de uma passarela; b) Glauber a afaga; c) ela deita diante do Coliseu.

A cena seguinte acontece nas ruínas do Templo de Vênus tendo o Coliseu ao fundo, onde Berto se balança pendurada na grade de proteção ao som de uma música que suscita suspense. Ela é filmada em primeiro plano de cima para baixo e não nos é possível ver muito do espaço. Essa construção mobiliza memórias de outros filmes e remete ao perigo, talvez a um ato de suicídio. Após se agitar, ela é amparada pelo sujeito personagem Glauber Rocha, em sua primeira aparição por inteiro. A relação com o outro que a acolhe também é constitutiva do “eu”, no ponto em que o outro e o “eu” estabelecem relações, quer seja de desejo, de repúdio ou de colaboração. Eles estabelecem relação pela troca de olhares e marcada pelo jogo, em que ele a empurra no rolar ao chão. Essa cumplicidade se estende até o momento em que ela pára, tendo ao fundo o Coliseu e sendo filmada na linha do horizonte, quando ele a levanta. Por algum tempo, permite ser domesticada docilmente, mas busca o “conhecimento de si”, “cuidado de si” e “governo de si”. O sujeito personagem de Berto responde agressivamente, se afasta apressadamente e cambiante entre os turistas. Essa cena é capturada em plano geral com bastante profundidade de campo, explorando o conjunto do cenário, dos turistas e desse sujeito personagem. Esse diálogo com lugares da história da humanidade marca não apenas o lugar em que se está, mas evoca a memória de sua representação trazendo enunciados outros que se atualizam em seu acontecimento.

Ela se permite deliciar com o novo, o diferente, o arriscado, o estranho e até brincar consigo mesma sem temer o ridículo diante dos turistas. Depois, esse outro sujeito, no jogo de existir, traz algo de feliz e terno e, ao mesmo tempo, de exaustão e de luta. Os sujeitos se constituem através de lutas por identidades, o que implica resistência a outras tantas identidades disponíveis ou “impostas”. O ato de tomar para si identidades é um posicionamento diante do mundo e uma forma de existência. O sujeito personagem se constitui no lugar de tensão entre diversas identidades e isso o marca com uma dor incessante e inquietante. Ele segue se relacionando com a multidão e se perdendo nela: deixa um pouco de si e toma um pouco para si. Por vezes, essa dor se alterna com um regozijo, que se coloca como condição para o deslocamento dos sujeitos, considerando que a constituição do sujeito é atravessada por uma multiplicidade de acontecimentos e de desejos.



Figura 12 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet Berto pronuncia as primeiras palavras do filme; b) sozinha, ela ergue os braços e enuncia; c) ela caminha em uma praça ampla.

A cena seguinte inicia com seus gritos, em uma língua semelhante à indígena, com a imagem do Coliseu e mostra Berto através de *zoom* se movimentando como se tivesse castanholas nas mãos e olhando para a câmera. Mais de dez minutos de filme transcorridos, temos as primeiras palavras: “Ouço a voz de fantasmas”. E continua: “A decomposição da civilização ocidental”. Parece envolver uma tensão: que sujeito é esse que diz ouvir voz de fantasmas? Seriam eles o retorno do passado embriagante da história da civilização ocidental? Eles pairam sobre Roma, mas não existem de fato e não importam. Qual a relevância deles diante dos problemas do presente? Qual a função do sujeito personagem de Juliet Berto diante dos acontecimentos filmados? Seria a de trazer questões próprias ao “conhecimento de si”, “cuidado de si” e “governo de si e dos outros”?

Mais uma vez, vem o momento de regozijo: Berto esboça um olhar terno e um sorriso, em seguida, aparece em plano geral vista de cima para baixo em meio a estátuas de uma praça ampla, na qual ela se mistura a outras pessoas de tão pequena na amplidão do espaço e na imensidão dos monumentos. Que sujeito sociopolítico é esse? A câmera filma de cima para baixo, produzindo o efeito de inferioridade do homem diante dos monumentos e dos casarões, um sujeito pequeno inserido em uma sociedade composta por indivíduos e instituições e atravessada pela dinâmica entre passado e presente. Ele é um sujeito daquele momento, que conhece o passado, sabe das demandas do presente, julga a necessidade de retorno aos fatos históricos e, acima de tudo, reconhece o imperativo de agir no hoje.



Figura 13 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Berto se aproxima de Rocha; b) ela conversa com ele; c) ele divide atenção entre ela e a câmera.

Ainda em uma cena externa, Juliet Berto entra no quadro em direção a Glauber Rocha, que fala para a câmera. Ela entra do canto esquerdo do quadro em direção ao centro em segundo plano, e se posiciona de modo secundário e sem importância ao dizer e não ser ouvida e/ou atendida. Ele a pergunta: “O que quer? [...] Você quer fazer o quê?”, mas não lhe ouve e segue falando e rindo, como um repórter noticiando uma morte. Ela não tem um lugar no quadro, chega pedindo e ri. Ele afirma: “A luta de classes é dura”. Consideramos essa afirmação como evidência linguística do jogo de poderes entre Berto e Rocha na materialidade visual, em que ela se posiciona como aquele que não exerce poder e ele aquele que se reveste de poder e saber como centro da cena, o que é reafirmado pelo seu pedido por “um quarto”.



Figura 14 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Berto se mistura à multidão na praça da Basílica de São Pedro; b e c) ela para e olha para cima.

Continuando, a câmera filma o céu branco, a Basílica de São Pedro e depois a multidão inquieta, enquanto, ao fundo, ouvimos sons de sinos e tambores se misturarem a conversas da multidão e do cortejo. O sujeito personagem em foco aparece com um lenço vermelho na cabeça logo atrás do arcebispo que, como de costume, usa um barrete eclesiástico vermelho. Berto assiste ao cortejo, o atravessa, ouve a voz do Papa, pára, olha para cima – de onde a câmera a filma e dela se aproxima – e abre a boca como se estivesse no Rito da Comunhão da Missa. Ela é observada pelas pessoas ao redor, mas ninguém lhe acompanha. Em seguida, é mostrada ao longe a janela em que aparece uma figura pequena e branca – o Papa.

O encadeamento do enunciado “A luta de classes é dura” e imagens do cortejo indaga qual o lugar dado para as questões sociais na sociedade romana e direciona para a resposta de que “a luta de classes é dura” e as pessoas estão alheias a isso. Elas preferem buscar refúgio

na Igreja em vez de lutar pelos seus direitos, seria um conforto diante das inseguranças do século XX. Essas pessoas estariam buscando a solução de seus dilemas na Igreja, acreditando numa salvação em outro mundo, como desenvolvemos em outro momento.



Figura 15 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) jovens pulam, dançam e conversam; b) Berto ouve um dos irmãos italianos; c) ex-combatente conversa diante de espelho que reflete imagem de Berto.

Então, segue-se uma cena marcadamente ficcional, em que figuram dois jovens em um quarto, os quais se constituem aos poucos como irmãos italianos interessados em matar o pai. A narrativa continua noutra cena, em que também figuram um amigo, uma mulher e Juliet Berto. Eles conversam, pulam e dançam caoticamente, num ambiente decorado com características burguesas. Parecem não se importar com a luta de classes nem com o povo lá fora, sequer percebem a existência deles, se observarmos o encadeamento das cenas.

Em *Claro*, as personagens não são apresentadas, elas invadem o quadro e dizem sobre si e os outros e se produzem discursivamente. O sujeito personagem de Juliet Berto não é revelado, nem colocado numa moldura para a qual remetem seus dizeres. É, antes, um sujeito exposto aos acontecimentos históricos e, portanto, nunca finalizado. Ele se produz em seu percurso pela cidade e entre as pessoas nos atravessamentos entre poderes e saberes.

Filmados em *close*, Berto ouve impassível um dos irmãos com olhar distante: “Só os muito próximos de mim é que morrem...” De modo semelhante fica a câmera imóvel a testemunhá-los. Dramas individuais parecem não comovê-la.

Depois do percurso pela Igreja e da expectativa de uma solução para a luta de classes, ouvimos a notícia da prisão do fascista Benito Mussolini, em 1943, enquanto a câmera está posicionada para uma televisão. Os jovens estão na sala: eles conversam de um lado e elas conversam de outro, alternam incessantemente as posições na sala, da esquerda para a direita e vice-versa. Tanto faz ser o que acusa ou o que é acusado, igualmente tanto faz ser o que vê os outros morrerem ou morrer – simplesmente, troca-se de posição e não faz diferença. Ela não tem nada a lhes dizer, apenas esboça um pequeno sorriso. O movimento dos sujeitos na história parece lhe interessar diretamente, pois os dramas individuais são muito pequenos

diante das questões sociais do mundo: ser esquizofrênico, viciado, assassino altera pouco o rumo da história.

Depois, temos mais uma pequena narrativa em que um ex-combatente caracteristicamente americano fala diante de um espelho, o qual reflete a imagem de baixo para cima de Berto imóvel, ao fundo. É uma testemunha silenciosa dos dramas particulares do ex-combatente, ela usa um grande chapéu de palha e olha no horizonte distante, impassível diante de seu desabafo.

Nesse momento, há um corte e mais uma narrativa se dá a ver, com a presença dos dois irmãos italianos. O pai e a mãe se mostram, tomam a palavra e se apresentam diretamente para a câmera: ele como um poderoso capitalista, ela como uma nobre vinda do oriente.



Figura 16 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Berto, mãe, filhos e seu amigo giram ao redor de mesa com carnes cruas; b) o pai aparece; c-f) Berto continua enunciando; g) pai toma a palavras; h) um dos filhos segura o pai enquanto o outro ergue um punhal; i) filhos assassinam o pai.

Em seguida, pais, filhos, amigo e Berto aparecem em cena externa, no jardim. Ela tem características oníricas em que figuram os sujeitos personagens dançando, conversando e se tocando desordenadamente, ao redor de uma mesa com animais mortos cercados de moscas, onde se destaca um cordeiro. Ao mesmo tempo, Berto faz um longo monólogo:

A nossa decomposição vai aumentar. Seremos como essa comida, devorada depois pelas moscas. Não restará nada das cinzas dela. Ninguém irá renascer dessa objeção. Eles estarão acabados. Ele! E ele. Os filhos dela. E os filhos dele. Deste aqui, o pai. O pai, o velho, o capitalista. E também dele, que possui tudo que esmagou o povo, que pensa ainda ter o poder abstrato, onde tudo se apaga, se reduz. Seu reino não existe mais! Ele é baseado na decomposição total. Ele acha que está certo. Ele ainda acredita no bem e no mal. Ele tem a moral dos heróis. Dos heróis do capital e da história. Do passado do passado. Ele discute com um negociante. Negociantes, os interesseiros do comércio, que conseguiram viver explorando os outros. E essa louca, essa mulher obscena, essa prostituta vinda do Oriente, fazer-se foder pelos ocidentais. Comprada por nada! Veio, então, criar moças degeneradas. Ele, homem que só pensa em ser um animal, abusa de golpes. Venha! A besta primária é selvagem, só pensa em salvar sua pele e tirar deles o dinheiro. Quanto ao jovem, louro, esquizofrênico, louco, dividido sem nenhuma alma. Sem uma alma! Eis o resultado da família, o núcleo convencional, o núcleo definitivo que vai explodir! Ele vai explodir, pois os pais serão assassinados por seus filhos. Os filhos vão foder as mães, que vão foder seus filhos. E será a destruição total, definitiva, desse horror baseado, hoje, na cidade de Roma. A cidade decomposta, fabricada sobre detritos, sobre o resto de uma civilização pensada, onde a exploração do homem pelo homem marcou essa terra com sangue vermelho, vermelho, vermelho, vermelho. Vermelho nascerá o sangue novo do homem de amanhã. Vermelho. Vermelhos nascerão os vermes em Saigon. E, hoje, Ho Chi Minh. Mas não há mais seres para ver, nem mais orelhas para ouvir, não se sabe o que fazer com eles! Mas o povo nascerá dessa cidade, onde tudo que existe é disposto em cartões-postais. Uma cidade de cartões-postais, que rodopia e se movimenta em meio a turistas loucos por um passado doente. Doente por um capitalismo que está explodindo, degenerando, totalmente perdido. E vejo a imagem desse pobre cara pálido, que treme sob essa janela que se balança na praça aonde chega um mundo, um povo estúpido e burro, sem cultura, sem nada. Sem nenhuma constância. Totalmente mistificado por essa silhueta branca, pequena e ridícula, com a voz podre, essa cara sem dentes, cheia de gente, de terra, de serpentes doentes é Roma. Roma e os cartões-postais e o sino que toca, com sua decomposição total. Tudo será aniquilado. Os homens construirão amanhã sobre as antigas pedras, não restará nada das novas construções. Nada de construções como as que eles fabricavam. Construções sobre antigas construções, ou sobre novas construções para fazer crer que é diferente, mas é a mesma coisa! Os velhos senadores, os velhos tribunais são hoje os capitalistas, os assassinos. E o povo morre! (CLARO, 1975)

Essa fala nos interessa particularmente, pois acreditamos que ela retoma cenas anteriores, restringe sentidos principalmente para cenas sem ou com poucas palavras, além de evidenciar a função sujeito materializada. Recortamos essa enunciação e tomaremos alguns enunciados para nossa análise.

Juliet Berto é filmada falando energeticamente em volta da mesa. Ela orchestra a cena: inicialmente, de longe e suavemente; no segundo momento, com voz mais grave e forte. Ela se veste de autoridade para assumir essa função sujeito. Ela está numa posição em que lhe é

permitido falar sobre várias questões e atravessar vários lugares. É um sujeito que se posiciona em relação ao mundo, se valendo de saberes atravessados por memórias, para que as coisas produzam sentido. Trata-se de uma identidade sociopolítica marcada pela memória, construída no jogo entre questionamento da realidade presente e do passado, assim como a dor de existir numa sociedade complexa em que o homem está abandonado sem garantias (BAUMAN, 2005), isto é, estamos diante de um sujeito perdido em seus questionamentos, suas dúvidas e seus anseios.

Percebemos a inclusão do sujeito personagem de Juliet Berto na enunciação como aquele que contesta, através de argumentação e produção de efeito de ironia, a sociedade capitalista. Para tanto, ele remete ao discurso comunista, como lugar de mobilização política, que questiona a estrutura da família e a religião. Devemos lembrar que, sob nossa perspectiva teórica, os sentidos não pré-existem aos discursos, mas antes se constituem na discursividade, na materialidade do dito e nas relações entre sujeitos. Trata-se de condições de possibilidade dadas na ordem própria do discurso que permite uns dizeres em detrimento de outros que não emergiram e, portanto, uns efeitos de sentidos em prejuízo de outros.

Assim, destacamos os enunciados “capitalista”, “esmagou o povo” e “exploração do homem pelo homem” associados com a identidade do sujeito personagem em relação aos saberes e poderes, que lhe constituem como condição de enunciar. Esses enunciados (“e não outros em seu lugar”) se constituem como marcas de identidade de resistência sociopolítica, em que o sujeito assume uma posição contrária ao capitalismo, à propriedade privada e ao acúmulo de capital e conjectura uma sociedade baseada no princípio de libertação do proletariado numa ordem social que prioriza o homem e se relaciona com diferentes dizeres. Essas relações constituem o efeito de unidade do sujeito personagem Juliet Berto e direcionam para a contestação da ordem vigente.

Assumimos o funcionamento no fio discursivo de *Claro* como lugar de produção de efeito de contestação do passado e dos costumes da sociedade capitalista na direção da desmistificação do passado glorioso da cultura romana e desestabilização da representação das instituições da família e da Igreja. Esse funcionamento atravessa o sujeito que aciona saberes que afirmam determinados valores em detrimento de outros num movimento constituído socio-historicamente.

Essas considerações nos conduzem ao reconhecimento do direcionamento de sentidos para o efeito de que a exploração do povo acontece nas estruturas sociais e econômicas criadas e mantidas pelo capitalismo. Nessa enunciação, temos uma representação da ordem social de Roma, em que a rotulação e a produção de identidades para os sujeitos

representativos das instituições são marcadas pela desidentificação e distanciamento. Isto pode ser observado na materialidade linguística pelo uso do pronome pessoal “eles”, ao se referir aos agentes da “decomposição” da sociedade.

O efeito de argumentação avessa ao capitalismo se constrói a partir da articulação que se processa entre o dizer autorizado e o de contestação. Essa articulação se materializa pelo recurso a construções de efeito apocalíptico, como pretendemos exemplificar em: “Eis o resultado da família, o núcleo convencional, o núcleo definitivo que vai explodir!”, “E será a destruição total, definitiva, desse horror baseado, hoje, na cidade de Roma” e “Tudo será aniquilado”. O encadeamento “explodir”, “destruição” e “aniquilado” materializam um posicionamento e, ao mesmo tempo, abre espaço para o direcionamento de uma solução: “Os homens construirão amanhã sobre as antigas pedras”. Trata-se de uma construção que adota o homem como propósito maior e se distancia da Igreja e seu representante, materializado no fio discursivo como “a imagem desse pobre cara pálido, que treme sob essa janela que se balança na praça” e “essa silhueta branca, pequena e ridícula, com a voz podre”.

Podemos afirmar que, no mesmo movimento em que o sujeito personagem se constitui na discursividade, pela contestação às instituições, também acontece uma delimitação mais detalhada dos personagens e um acionamento da memória de diversas cenas de *Claro*. As personagens são envolvidas na cena, definidas e julgadas pelo sujeito personagem de Berto, como aquele que tem “conhecimento de si”, “cuidado de si” e “governo de si e dos outros”. Isso se materializa na enunciação como um sujeito imbuído de saberes e poderes para entrar na ordem do discurso e exercer resistência.

Temos funcionamentos discursivos que apontam para uma produção de efeitos de sentido de “povo”, que repousa sob uma posição de injustiçado e vítima: “E também dele, que possui tudo que esmagou o povo”, “Mas o povo nascerá dessa cidade”, “um povo estúpido e burro, sem cultura, sem nada” e “E o povo morre!”. Observamos que, até essa cena, a única aparição da figura do “povo” foi a multidão no cortejo da Igreja.

A partir das condições de possibilidade do filme e de sua discursividade, podemos conceber o “povo esmagado” como aqueles que participaram da guerra do Vietnã, materializada na imagem da manchete de jornal, na cena seguinte. Igualmente, podemos relacionar esse enunciado com a cena em que figuram Berto e um negro discutindo sobre a exploração da mão-de-obra escrava negra em diversos países. Ou, ainda, direcionar aos povos destruídos pela expansão do Império Romano, sob a égide de Júlio César ou de Sétimo Severo, como mencionados em cenas seguintes. De todo modo, os imperialistas que guerrearam contra o Vietnã, os colonizadores das Américas e da África ou os ditadores

romanos são remetidos na discursividade de *Claro* como “os capitalistas”, reforçando essa identidade sociopolítica de resistência ao sistema. Assim, a trama discursiva se relaciona infinitamente com enunciados que precedem e sucedem, fazendo da memória discursiva um efeito de reorganização de saberes.

Produzindo efeito de uma resistência coletiva, a afirmação de que “o povo nascerá dessa cidade” antecipa cenas que apresentam mobilizações públicas, cinemanifesto e reações de populares. Na enunciação em si, a produção de efeitos de sentido parece carecer de elementos capazes de elucidar a que “povo” se refere e como ele “nascerá”. Nessa esteira, vemos um direcionamento pedagógico entre a “decomposição da sociedade ocidental” e o nascimento do povo, como se apresentasse o problema e a solução através do posicionamento sociopolítico.

Uma terceira materialização do “povo”, nessa enunciação, está relacionada aos destituídos na sociedade capitalista que figuram nas cenas que destacam a periferia e seus moradores. Esse é o povo que não tem acesso à moradia, ao trabalho, à cultura, aos meios de produção, à educação etc. e compõe o cortejo que o desloca das demandas sociopolíticas do presente. O enunciado “E o povo morre!” parece fechar e retomar o povo esmagado no início da enunciação. Assim, a relação entre o dito e o já-dito, estabelecida no fio do discurso, produz efeitos de sentido para os discursos e para os sujeitos.

O enunciado “cartões-postais”, materializado em imagens do patrimônio romano durante o filme, assume outro tipo de relação com um determinado domínio de objetos em “tudo que existe é disposto em cartões-postais”, “Uma cidade de cartões-postais” e “Roma e os cartões-postais e o sino que toca, com sua decomposição total”. O efeito de sentido produzido nessa enunciação desloca de uma visão positiva para uma visão negativa sobre “cartões-postais”, remetendo Roma a um lugar de falsidade, no jogo entre a singularidade e a repetição que produz efeitos a partir de um lugar determinado por condições de possibilidade.

O encadeamento produz um efeito de sentido que permite considerar as dimensões do combate às estruturas capitalistas e que impossibilita outros posicionamentos em relação a elas. Essa identidade de resistência combate a família enquanto o núcleo convencional falido da sociedade e os valores morais de Roma como composição de horror, a fim de argumentar contra a vontade de poder que destrói o homem. Destituído de práticas que valorizem o próprio homem, ele é afirmado como “carne”. Assim, a sociedade romana se reduz a “carne” e “cartões-postais” em vias de “decomposição”, sendo que a valorização dos cartões-postais se sobrepõe. Isso materializa discursivamente no enunciado “Os velhos senadores, os velhos

tribunais são hoje os capitalistas, os assassinos”, a luta contra os capitalistas – os assassinos do homem.

No mesmo sentido, podemos entender o jogo de constituição de efeito de contestação às instituições materializadas discursivamente como em “decomposição”. Percebemos o processo em que o sujeito personagem de Juliet Berto se constitui numa enunciação como efeito de unidade de uma função sujeito que direciona sentidos para a desmistificação da história de Roma e a contestação da situação sociopolítica presente.

Considerando que os sentidos não estão expressos na transparência e nem se constituem fora dos discursos, observamos a constituição de efeitos materializados em “Ele tem a moral dos heróis. Dos heróis do capital e da história”, que atribuem características pejorativas a “moral” e “heróis”, cujo sentido corrente é o positivo. A apreensão desse efeito de sentido que desmistifica certas concepções sobre a sociedade romana está implicada pelas condições de possibilidade dos discursos que constituem o dizer e o posicionamento do sujeito na enunciação. Reafirmamos, nesse conjunto, a produção de efeitos de sentido dentro da ordem do discurso de 1975 determinada historicamente.

A produção de identidades sociopolíticas como lugar de resistência é desenvolvida, em *Claro*, a partir de diversas estratégias que constroem certas regularidades discursivas. Nessa perspectiva, somos direcionados para a unidade da materialidade discursiva e da função sujeito por meio de enunciados como “a exploração do homem pelo homem” e “para fazer crer que é diferente, mas é a mesma coisa!”, que se encadeiam e produzem efeito de sentido de uma identidade que guarda as marcas da história, constrói sua memória e mobiliza saberes nas práticas cotidianas. As práticas de exploração foram modificadas ao longo do tempo, mas, de acordo com a enunciação, a estrutura do sistema permanece a mesma.

A construção de um efeito de oposição à sociedade capitalista acontece, além de outros mecanismos, pela mobilização de certos enunciados revestidos de posicionamento discursivo com o qual o sujeito personagem se identifica. Entre elas, podemos assinalar o enunciado “vermelho” que, a partir das condições históricas às quais é remetido, direciona para efeitos de sentido identificados com o comunismo. Após os movimentos da esquerda revolucionária, notamos que os sentidos da cor vermelha convergiram, nos contextos históricos em que emergiram, para a esquerda política e seus movimentos de resistência ao capitalismo. Trata-se da relação entre diferentes discursos que povoam a dispersão e se inscrevem como lugar para resistência dos sujeitos.

Isso se relaciona com a cena que tem como cenário a praia, pois, ao contrário do que, inicialmente, sugere a enunciação “Deus, Deus...”, o posicionamento discursivo do sujeito

enunciador de *Claro* não confere legitimidade ao poder de intervenção divina. A superfície discursiva não só se constitui como também remete a domínios de resistência aos discursos cristãos. Compondo um espaço de tensão ao tomar, incessantemente, esse enunciado após questionar a religião estabelecida no centro de Roma e da Igreja Católica, a enunciação do sujeito personagem de Juliet Berto contribui para a construção de um efeito segundo o qual não há providência divina ou ela opera para a manutenção do *status quo* sociopolítico.

Observando o encadeamento “decomposição”, “golpes”, “explodir”, “destruição”, “aniquilado” e “degenerando”, somos direcionados a sentidos que endossam o vocativo do surgimento de uma outra ordem social e econômica na sociedade ocidental da década de 1970. Nesse sentido, o sujeito personagem, ao enunciar “Seu reino não existe mais”, “O homem de amanhã” e “Os homens construirão amanhã sobre antigas pedras”, produz sentidos e reafirma sua identidade sociopolítica na materialidade verbal.

Nesse mesmo sentido, tomando o encadeamento de enunciados “velho”, “reino”, “Ele tem a moral dos heróis [...] Do passado do passado” e “um passado doente” podemos compreender um movimento de valorização do futuro em detrimento do passado. Um passado que, ao lado da “exploração do homem”, sustenta uma tradição histórica da moral e da cultura e uma aparência de prosperidade para a coletividade. Entretanto, uma vez assumida a identidade sociopolítica discursivamente marcada pela resistência, podemos observar a identificação do sujeito personagem em tela com saberes que reforçam o efeito apocalíptico da “decomposição”.

Assumindo, pois, um posicionamento que, majoritariamente, contesta a sociedade capitalista ocidental como condição para garantir um futuro melhor para o povo, o sujeito personagem se constitui a partir de efeitos de sentido que se direcionam para a desestabilização da memória do passado romano e de seus valores morais, bem como sua importância para o presente. Essa desestabilização se engendra na relação entre enunciações dispersas na cena em que Berto rola pelo chão e naquela em que aborda a temática da escravidão.

Destacamos, ainda, nessa enunciação, a mobilização dos pronomes pessoais “ele” e “ela” e do pronome demonstrativo “esse” como uma remissão da materialidade verbal à materialidade visual, uma vez que os personagens, em sua maioria, não são identificados e/ou marcados por um nome. Mesmo se o fossem, para a cena e o posicionamento do sujeito personagem de Juliet, o interesse se assenta sobre sua representação na ordem capitalista. Por meio dessa relação entre as materialidades do filme, observamos o desenvolvimento de estratégia que enfatiza o imbricamento que constitui a narrativa.

Analisando o encaixe dessa enunciação no conjunto de *Claro*, observamos que recoloca o homem no lugar de ser ínfimo, com possibilidade de ter relevância para o mundo na condição de engajar em práticas sociopolíticas, considerando que os dilemas individuais não representam a história. Há o vocativo para observar os homens que se colocam enquanto poderosos e inatingíveis como aquilo que perecerá – voltarão ao pó de modo igual, tragados pelo destino de ser humano. Nesse sentido, reforça o posicionamento sociopolítico de se envolver nas lutas coletivas, pois tudo mais perecerá e será devorado pelas moscas.



Figura 17 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) jornal noticia vitória comunista; b) ex-combatente conversa com esposa; c) Juliet Berto conversa com afrodescendente.

Após um corte curto, a manchete de um jornal anuncia a vitória do comunismo na guerra do Vietnã. Podemos compor um encadeamento dessa vitória comunista com o enunciado anterior “A luta de classes é dura” e com a morte do pai capitalista, na direção de uma mudança nessa luta do povo contra o capitalismo, uma pequena vitória. A mudança da cena se dá com sobreposição de planos, em que aparecem jornais, pessoas, mãos e Juliet de mãos dadas com um homem. Ao fundo, uma música de suspense introduz o *travelling* panorâmico da cidade. Voltamos ao quarto do ex-combatente que conversa com a esposa.

Ouve-se um maculelê abrindo a cena seguinte em que Berto contracenava com um afrodescendente. A cena é bem nítida e os personagens são capturados em *close*, o que direciona nosso olhar para o centro. O jogo de olhares, o enquadramento e a porta entreaberta ao fundo produzem efeito de sentido de clareza, verdade que se soma à materialidade verbal, em que ela evoca a memória da escravidão fazendo-o ter “conhecimento de si”, como analisamos na seção anterior.

Assim, tomamos o percurso, que o sujeito personagem de Juliet Berto faz em *Claro*, como iniciado na busca do “conhecimento de si” para alcançar o “governo de si e dos outros”. O movimento do “conhecimento de si” ao “governo de si” se dá no filme pelo experienciar, nas práticas discursivas em que se relacionam saberes e poderes. Ele cuida de si, se governa e governa os outros também; toma saberes e poderes que lhe possibilitam mobilizar uma memória e fazer os outros sujeitos agirem, no exercício de poder sobre todos, até sobre o

capitalista: ela o constitui, no monólogo, como uma figura frágil diante de seu amigo e da família.

Esse sujeito enuncia como o sujeito de razão, que constitui sentidos ao mobilizar memórias, saberes e poderes. Isso se relaciona com a produção de uma identidade sociopolítica constituída tanto pela materialidade verbal como pela visual, na regência da cena como um conjunto. O processo discursivo faz irromper seu posicionamento contrário ao capitalismo, crítico ao catolicismo, condenatório da estrutura familiar, censor da história romana, combativo ao individualismo e ao egoísmo e questionador da “onipotência da espécie humana” (BAUMAN, 2000, p. 75) – que será devorado como comida pelas moscas. Assim, ele funciona como sujeito que exerce poder para fazer falar e agir, capaz de conduzir a ação de outros – “governar os outros”.



Figura 18 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a-c) Berto ouve homem falar sobre a história do Império Romano.

Ela ouve o personagem amigo dos irmãos italianos falar sobre fatos históricos do Império Romano e citar nomes como Júlio César, Cleópatra, Marco Antônio, Brutus e Otávio. Ao enunciar “Uma vez aqui, conspiram contra ele, tramam a sua morte”, há uma desestabilização do sujeito enunciadador. A relação entre essa enunciação e a memória do assassinato de Júlio César por seu filho adotivo, nos permite acionar a cena do assassinato do pai capitalista pelo filho para compor a trama discursiva. Ela ouve atentamente, mesmo parecendo saber a história, a fim de conduzi-lo a falar, ainda que isso o incomode – ele titubeia e olha para baixo, ela insiste para que ele fale.



Figura 19 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Juliet Berto ouve homem vestido de mulher; b) ela faz monólogo acompanhada do filho assassino; c) ela ouve operário falar sobre sua rotina e de sua família.

Em outra cena, Juliet Berto entra vagarosamente no quadro segurando um anjo que, por sua vez, apóia um sorvete nas mãos, o qual será dado a um personagem vestido como uma mulher que fala continuamente sobre a história da Itália e do imperador Sétimo Severo, personagem da história romana marcado pelo autoritarismo, militarismo e centralização de poder.

Após mais da metade do filme, o sujeito personagem faz outro monólogo sobre ausência e passado, tendo ao fundo o jovem louro assassino. Na continuidade, ela ouve um operário dizer de sua existência: “Lá em casa, somos todos trabalhadores operários”. A identidade sociopolítica reafirma a condição do proletariado na “luta de classes” ao possibilitar relações entre o dito e o já-dito sobre a “exploração do homem pelo homem”.

Juliet Berto faz um longo percurso ouvindo várias e diversificadas pessoas. Que identidade está sendo produzida nesse momento? Ela faz falar e ouve sobre questões históricas que evocam memórias e direciona ao “conhecimento de si” e constituição das identidades. A memória funciona produzindo a identidade sociopolítica, enquanto aquela que percorre um trajeto de experiência movido pela vontade de saber.



Figura 20 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) personagens se encontram na praia; b) eles pulam e gritam; c) eles se movem de modo caótico.

Começa a cena da praia, na qual Juliet se movimenta com outra atriz, cujas roupas são semelhantes. Chegam outras pessoas pela praia e, logo depois, há ventania e inquietação entre as personagens. No meio de um cenário árido, elas se movem ao sabor do vento e todos gritam repetidamente: “Deus...” e “Quero sair”, como um pedido de ajuda irônico, marcado pelo posicionamento assumido de contestação à Igreja. Esses sujeitos são materializados

como marcados por agitação e ansiosos por solução, portanto a cena não apresenta conforto, sequer por meio do horizonte da praia.

O filme não tem interesse em se constituir enquanto ficção nem como documentário. Fazer o filme está relacionado a se produzir enquanto sujeito que viveu e experienciou todo o “passado que passou que eu passei”, bem como constituir o “eu” enquanto posicionamento social.



Figura 21 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Berto caminha pela rua junto a outra pessoa; b) ela fuma e conversa com outras mulheres; c) ela faz monólogo e se move entre móveis.

Após um *travelling* pela cidade, pessoas são mostradas, enquanto ouvimos notícias sobre o parlamento e a política em geral em *off*: “movimentação”, “inconstitucionalidade”, “reunião do parlamento”, “atos do governo”, “eleição”. Juliet anda apressadamente entre as pessoas. Se não houvesse a voz ao fundo, a cena produziria efeito de tranquilidade. Contudo, a voz *off* de Glauber Rocha produz efeito de vários eventos acontecendo ao mesmo tempo, encadeando para polêmica e perigo, além de dar um ritmo acelerado para a cena que coaduna com o caminhar dos personagens no quadro. Outro fator que colabora para criar essa tensão é a sombra grande da edificação que ocupa mais da metade do quadro e faz com que, mesmo sendo uma cena diurna, seja sombria.

Num ambiente fechado e com iluminação baixa, Juliet fuma e conversa com outras mulheres. Pouco depois, ela aparece sozinha no quadro e enuncia ao se movimentar lentamente: “A mulher que se exprime à noite...” Encadeamos esse enunciado com outros sobre a estrutura familiar e somos direcionados a sentidos de constituição da família pautada sobre a igualdade entre os gêneros e liberdade entre pessoas comprometidas com a sociedade. Essa outra estrutura familiar resguarda o casal à intimidade e permite práticas que constituem sujeitos sociopolíticos – que fumam, andam pela rua, dialogam com seus pares e param para refletir.



Figura 22 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a-c) Berto conversa com organizadores e participantes de manifestações.

Na cena diurna seguinte, ela aparece sobre um palanque com outras pessoas numa preparação de manifestação caracteristicamente de esquerda, como podemos observar por meio dos seguintes símbolos: o vermelho e a foice e o martelo nas bandeiras, além dos enunciados “proletariado” e “nacionalismo”. Trata-se de mais uma faceta desse sujeito sociopolítico: ele não pratica apenas a política interna e cotidiana, ele está engajado em grandes manifestações públicas. Não apenas o “cuidado de si” e o “governo de si”, mas exerce poder sobre outras pessoas no “governo dos outros”. Trata-se de um posicionamento em que o sujeito materializado exerce o “governo de si” para agir ativamente nas práticas sociopolíticas, de modo que não é suficiente estar ao lado do palanque, é necessário subir e ocupar seu lugar.

Numa cena externa à noite, é mostrado um cinemanifesto em que ela conversa com o organizador sobre os diretores escolhidos para as exhibições: Truffaut, Godard, Rossellini entre outros nomes citados. Ela se constitui como um sujeito investido de saberes e poderes ao se posicionar discursivamente na conversa sobre os autores.

Em meio a uma manifestação, ela caminha ao lado de um homossexual ao passo que se ouve ao fundo a canção *Bella ciao*. O sujeito personagem de Berto se posiciona constantemente como aquele que age, quer seja se conhecendo em relação aos outros no andar e conversar com diferentes pessoas, quer seja governando os outros e incitar que falem.

Numa cena escura, um personagem lhe diz: “Quando bebe, chora. Quando está feliz, vive”. No conjunto do filme, consideramos que se trata de um dilema das identidades sociopolíticas, que se veem engessadas na estrutura social e têm suas identidades negadas.



Figura 23 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a) Berto se desvencilha de pessoas que tentam pegá-la; b) ela recebe um papel; c) ela caminha de um lado para outro numa praça.

Na continuação, pessoas não identificadas tentam segurá-la ao que ela resiste e volta para o cenário do cinemanifesto, onde recebe um papel dobrado cujo conteúdo não nos é mostrado; mas, pelo encadeamento com a cena seguinte, pensamos que o fato de ela estar parada num lugar público e olhar para os lados aponta para um bilhete marcando encontro e ela espera por alguém – que não chega.



Figura 24 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a e b) Berto conversa com moradora do subúrbio; c) ela transita entre manifestantes numa praça.

Na cena seguinte, Berto é buscada pela *zoom* na sacada de uma casa na periferia de Roma onde uma moradora fala da situação daqueles moradores, em relação à moradia, emprego e repressão policial. Na parede da casa, vemos desenhos de pessoas na cor vermelha e símbolos da esquerda. Assim, é produzido o efeito de reforçar a identidade sociopolítica nas práticas guiadas por vontade de saber.

Em mais uma cena externa, uma passeata é mostrada demoradamente, na qual ela corre entre as pessoas com panfletos nas mãos. Ela se posiciona como engajada em atividades de resistência, ao que são acrescentadas a canção de resistência italiana *Bandera rossa* e a imagem do jornal “L’Unità” em suas mãos.





Figura 25 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a e b) Juliet e Glauber chegam a uma estação de trem; c-e) eles se encontram com uma mulher e sobem juntos ao encontro dos moradores; f) eles conversam e filmam os moradores.

Numa cena que marca bem o efeito de deslocamento no filme, Juliet Berto ao lado de Glauber Rocha passam por uma estação de trem ao som da música “O trenzinho do caipira”, de Heitor Villa Lobos, em direção ao subúrbio onde vários moradores os esperam alvoroçados. A amplidão da estação se contrapõe com o pequeno portão que dá acesso ao subúrbio. Eles conversam e filmam várias pessoas falando sobre condições de trabalho e de moradia em Roma. Depois filmam as casas, que são mostradas em planos sobrepostos. Essa ida à periferia produz efeito de necessidade de experienciar para saber, praticar o “conhecimento de si”, “cuidado de si” e “governo de si e dos outros”.

O sujeito personagem de Juliet Berto faz um percurso longo, movido pela vontade de saber e torna mais complexa a identidade sociopolítica. Ela atravessa outras tantas identidades que se dizem e se constitui caracteristicamente pela transitoriedade, como podemos observar nas materialidades verbal, visual e sonora nos diversos espaços e nas funções assumidas. As identidades assumidas por ela são marcadamente sociopolíticas pelas práticas de ouvir, falar, conduzir e instigar, as quais balizam a experiência de viver como um vivenciar de identidades sociopolíticas. Por outro lado, as outras identidades são materializadas de modo menos movente até mesmo por figurarem em poucas cenas.



Figura 26 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: a-c) em um cenário doméstico, Juliet e Glauber trocam gestos carinhosos.

Saindo do universo do coletivo para o particular, entramos na casa de Glauber e Juliet e somos envolvidos por plantas e flores. Eles se dão a ver num clima de intimidade e romance, com cadeira de balanço, vela, flores e cigarros. Além de resgatar o visto no filme, temos esse momento como uma pausa para o “cuidado de si”. É um sujeito que desloca do

social para o individual, no sentido de ter cuidado consigo, na busca de se encontrar primeiro enquanto social e depois individual, porque só se reconhece indivíduo depois de se conhecer como ser sociopolítico em relações com o outro.



Figura 27 - Imagens capturadas diretamente do filme *Claro* (Itália, 1975), direção de Glauber Rocha. Na ordem: Berto faz maquiagem em mulher, ao mesmo tempo em que Glauber expõe jornais e revistas.

O filme termina com imagens de revistas, jornais e pinturas se sobrepondo à figura de Juliet, Glauber e outra mulher sendo produzida com roupas e maquiagem com traços do oriente médio. No encadeamento do filme, tomamos essa última cena como uma ilustração das questões que nos moveram ao longo das análises, a saber a constituição de sujeitos e a produção de identidades em discursos materializados em *Claro*. Estamos diante de um sujeito em processo de elaboração por elementos exteriores, que remetem a aspectos sociais e históricos, na relação com outros sujeitos. Poderíamos mesmo afirmar que estamos diante de um sujeito subjetivado pelas identidades sociopolíticas no tempo e no espaço, de modo que isso fica materializado nas práticas discursivas.

3.4 Identidades em práticas sociopolíticas

No estudo sobre os Sem-Terra, Fernandes (2009a, p. 230) conclui que a questão da adesão ao movimento é uma prática social, cuja luta é “um espaço social com formas de organização próprias” e se constitui enquanto lugar em que os sujeitos podem se constituir de diversas formas. Acreditamos que, assim como o estudo mencionado, podemos apontar, em *Claro*, a emergência de “um discurso ideologicamente marcado, oriundo de uma consciência política própria a partidos denominados esquerdistas, cujas pautas reivindicatórias firmam-se nas possibilidades de reestruturação social, em oposição às forças hegemônicas vigentes” (FERNANDES, 2009a, p. 236). Isso, além do mais, reafirma a autoria Glauber Rocha, conforme sinalizamos na primeira seção, como moldura para sentidos engajados no “cinema político”.

Tomando os referenciais históricos no filme, analisamos o mundo de indivíduos fragmentados com suas diferenças e, ao mesmo tempo, inseridos socialmente em identidades sociopolíticas, cuja marca é a multiplicidade de focos sobre o social. Ou seja, as identidades são constituídas pelos indícios que são deixados de si e a história funciona como uma elaboração de si mesmo (MILANEZ, 2010, 2009a), dentro da “difusa ansiedade em relação ao presente, ao dia de amanhã e ao futuro mais distante” (BAUMAN, 2001, p. 196) e do apagamento do passado.

Assumindo a afirmação de Milanez (2010) de que “temos que trabalhar no funcionamento de identificação de mecanismos discursivos que regem uma produção de identidades”, acreditamos que podemos afirmar que as identidades sociopolíticas em *Claro* se deslocam no tempo e no espaço e se modificam discursivamente na relação entre sujeitos, de modo a convocar para seus discursos elementos que reivindicam o reconhecimento da força trabalhadora e, portanto, o direito à moradia, ao trabalho e a condições dignas de sobrevivência – inclusão e cidadania. Esses efeitos de sentidos são apreendidos no campo discursivo do socialismo, a partir de enunciados caracterizados pela resistência.

Analisando essa dinâmica entre poder e resistência como ação, Foucault ([1984], *online*) afirma que a “resistência vem em primeiro lugar, e ela permanece superior a todas as forças do processo, seu efeito obriga a mudarem as relações de poder. Eu penso que o termo ‘resistência’ é a palavra mais importante, a palavra-chave dessa dinâmica”. Nessa perspectiva, Fernandes (2009a, p. 225) assevera que “Como ação, a prática discursiva apresenta-se como um instrumento utilizado nos confrontos com as forças hegemônicas”. Assim, consideramos que a resistência exercida através de práticas discursivas, em *Claro*, está como condição de existência do próprio poder hegemônico.

Nesse mesmo sentido, o autor relaciona questões políticas e ideológicas com o discurso e conclui que “As alterações político-ideológicas nos discursos decorrem da mudança de sujeitos em cena, ou da transformação dos sujeitos na linha do tempo, o que implica mudanças no espaço social.” (FERNANDES, 2009a, p. 224). Isso reafirma as conjecturas foucaultianas:

Esses movimentos [de resistência] têm verdadeiramente transformado nossas vidas, nossa mentalidade e nossas atitudes, assim como as atitudes e a mentalidade de outras pessoas - as pessoas que não pertencem a esses movimentos. E isso é algo de muito importante e muito positivo. Eu repito, não são essas velhas organizações políticas tradicionais e normais que permitem esse exame. (FOUCAULT, [1984], *online*)

3.5 Percurso tracejado

Analizamos a cena escolhida como lugar de produção de identidades sociopolíticas, no tempo e no espaço, por meio de lutas contra as formas de dominação, a partir de funcionamentos discursivos do poder que impelem os sujeitos a agir no “governo de si e dos outros”. Trata-se de sujeitos no mundo, concebidos enquanto lugar do experienciar entre lutas, conflitos, memórias, esperanças etc., na produção interminável de si.

Nesse contexto, concluímos que o sujeito personagem de Juliet Berto marca a fugacidade das identidades, materializando na sequência de cenas posicionamentos que direcionam para o perfil sociopolítico na própria tessitura do filme. Ao integrar outros espaços, esse sujeito se torna alvo de outros discursos e produz efeitos de sentido de percurso nunca acabado. A constituição do sujeito personagem se dá por meio do procedimento de traçar um caminho no decorrer do filme, evidenciando o imperativo de se deslocar entre práticas de poderes e saberes, em Roma, em 1975.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É verdade que é preciso renunciar à esperança de jamais atingir um ponto de vista que poderia nos dar acesso ao conhecimento completo e definitivo do que pode constituir nossos limites históricos. E, desse ponto de vista, a experiência teórica e prática que fazemos de nossos limites e de sua ultrapassagem possível é sempre limitada, determinada e, portanto, a ser recomeçada. (FOUCAULT, 2008, p. 349)

Essa investigação partiu da inquietação de saber como os discursos em *Claro* apontam para um imbricamento entre as materialidades verbal, visual e sonora e dessas com a memória na constituição de identidades sociopolíticas. Guiados por essa questão, nossa pesquisa foi construída sobre o tripé das seções que buscam compreender o funcionamento das noções de discurso, história e memória; as práticas de subjetivação e a constituição identitária; bem como a produção de identidades sociopolíticas. Tomando como objeto a materialidade fílmica de *Claro* na busca de seu funcionamento discursivo, alcançamos, então, algumas considerações conclusivas.

Acreditamos que as práticas discursivas e as práticas sociais se constituem mutuamente dentro das determinações históricas, de modo que os contextos sociais e ideológicos são condições de possibilidade de discursos. Assumindo essa determinação, voltamos nosso olhar sobre o posicionamento dos sujeitos personagens de *Claro* no lugar que implica tomar para si identidades possibilitadas pela dinâmica socioideológica. Consideramos os sujeitos no discurso como forma de existência, que produz efeitos de sentido no tempo e no espaço caracterizados pelas práticas. Esses espaços produzem condições de existência para os sujeitos e lhes possibilitam as práticas sociopolíticas cotidianas e a construção de identidades.

Podemos afirmar que, no mesmo movimento em que os sujeitos personagens se posicionam em *Claro* enquanto lugar para articulações políticas, é evidenciada a constituição de identidades sociopolíticas nas práticas discursivas. O filme é, assim, uma materialidade em que identidades podem ser percebidas, por meio de diversos discursos convocados pela

memória. Trata-se de discursos que são materializados em práticas de ação sociopolítica que produzem sentidos dentro de determinadas condições de possibilidade da mobilização em que os sujeitos se posicionam.

Considerando que é preciso questionar o presente como um enigma de natureza sociopolítica e questionar “quem somos nós” que, para sermos nós mesmos, temos necessidade de nos posicionarmos na sociedade em que vivemos, estamos diante de um desafio permanente de nos produzir por meio de processos de identificação, na dinâmica entre poder e resistência. Assim, estamos diante não de uma pertinência a um grupo determinado, mas a um “nós”, característico de sua atualidade, na movência em condições de possibilidade.

Desse modo, consideramos que, em *Claro*, não se trata de registrar os fatos por si só, como um registro historiográfico, mas trabalhar no nível da memória e reafirmar sua necessidade como aprendizado, em que temos acontecimentos como emergência de memórias, as quais suscitam saberes e sentidos.

As condições de possibilidade do filme constituem um lugar onde podemos interrogar a história e, ao mesmo tempo, identificar a dinâmica entre memória e esquecimento. Estamos diante do perigo do próprio presente. A questão é sair do campo das continuidades e estabilidades e ir para as rupturas e movências dos sujeitos, nos quais as experiências fazem cintilar “quem somos nós” numa coletividade em que os valores são negociados nos embates cotidianos. Isso dá relevo às diferenças sociais e temporais que constituem os sujeitos registrados e tenta apreendê-los como emergência de uma contemporaneidade sociopolítica – uma presença social revelada por práticas.

O processo discursivo materializado em *Claro* compõe uma construção da sociedade capitalista em que, intrínseca às práticas cotidianas, configura-se uma ordem de embate, uma “luta de classes”. Então, tomamos como eixo temático dessa análise a investigação das relações de poder e resistência, tendo como recortes os discursos sobre família, Igreja Católica, sociedade e política, que nos possibilitaram compreender a articulação entre os saberes e os poderes.

Nesse sentido, ainda no campo dos discursos sobre a sociedade ocidental capitalista, é possível assinalar o movimento discursivo que, pela evocação de memórias, reorganiza e ressignifica o passado de Roma, inscrevendo-o numa desordem marcada pela decomposição. Então, o funcionamento da memória perpassa as práticas de “conhecimento de si”, “cuidado de si” e “governo de si e dos outros” na direção de se produzir em identidades sociopolíticas, observadas na recorrência a manifestações populares, a exemplo de passeatas e reuniões, como materialização de deslocamentos para alcançar o “governo de si e dos outros”.

Fundamentados no pressuposto de que o discurso no cinema implica um tipo de materialidade específica, mostramos que os efeitos de sentido são produzidos no imbricamento entre imagens, palavras e sons e fazem ressoar dizeres outros da dispersão de momentos na história, com os quais dialogam. Vimos que a constituição de sujeito se materializa no ponto em que encontramos a materialidade complexa do cinema, pressupondo o trabalho sobre a imagem em movimento em sua moldura de sons e palavras. O encadeamento das tramas no filme direciona para diferentes movimentos de resistência tomados como práticas discursivas no sentido de ordenar identidades sociopolíticas, no pós-Segunda Guerra.

Diante dessas considerações expostas, podemos afirmar que as práticas de subjetivação e a produção de identidades sociopolíticas são atravessadas por condições de possibilidade que abrigam os discursos em sua dispersão, descontinuidade e ruptura. Como consequência, temos um conjunto de enunciados convocados pela memória enquanto condição de produzir efeitos de sentido a partir da materialidade do filme.

Após esse percurso, podemos ponderar a dificuldade que o cinema impõe à Análise do Discurso, sempre no sentido de reforçar que as mutações discursivas colocam o desafio de proceder novas análises e pensar como os pressupostos teóricos podem dar conta do novo. Como dito anteriormente, a fundação desse campo de estudos tinha como objeto discursos políticos materializados em textos escritos, mas, no decorrer dos anos e das mudanças do regime de discursividade, foi necessário compreender a sociedade através de suas transformações e como isso se materializa nos discursos.

É nesse conjunto que inserimos nosso estudo como análise de discursos que mostram transformações na sociedade a partir de materialidades que são novas ao campo e, portanto, nos exigiram alguns deslocamentos. Analisar o cinema nos envolve num complexo de materialidades que, além de bailar na dinâmica entre realidade e ficção do filmado/mostrado, nos instiga a pensar como os efeitos de sentido são produzidos através de palavras, imagens e sons em sua constituição histórica.

Assumindo que a linguagem e a historicidade são tecidas mutuamente, na primeira seção, buscamos na própria materialidade fílmica elementos e funcionamentos discursivos que apontassem para sua inscrição histórica. Assim, mobilizamos as noções de discurso, história e memória a fim de construir um arquivo que considerou os elementos históricos presentes, os atravessamentos da história e da memória e a autoria “Glauber Rocha” materializados nas linguagens verbal, visual e sonora. A mise en scène do filme se colocou como um desafio e também como ordenação de elementos da materialidade imbricada, de

modo que a sequência e/ou concomitância entre palavras, imagens e sons produziram de efeitos de sentido. Outra questão que se impôs foi refletir a autoria como uma margem de sentidos para os discursos, na direção de que, ao se tratar de um filme pouco conhecido e que traz uma multiplicidade de elementos históricos e cinematográficos, ele tem uma estética que se distancia de uma obra “Glauber Rocha” – sobre a qual restou-nos o caráter político. Nas análises desenvolvidas, considerar a complexidade da materialidade fílmica nos permitiu alcançar a pluralidade discursiva que o filme apresenta e evoca através da memória, além de perceber uma multiplicidade de elementos que extrapolam o verbal.

Depois de desenvolvermos tais questões, envidamos esforços no sentido de analisar as práticas de subjetivação e constituição identitária nas materialidades. Nesse ponto, percebemos como os sujeitos personagens são apresentados nas tramas, o que, na verdade, evidenciou que não havia uma definição indubitável e estável deles. Sem nomeação e inserção evidente na sociedade, sua constituição assentou-se sobre posicionamentos regidos pelos exercícios de poder e práticas atravessadas pelos saberes, a fim de possibilitar a investigação pelas identidades materializadas. Escolhemos uma cena composta por dois personagens em close num ambiente fechado o que nos permitiu analisar detalhes tanto na imagem, como nas palavras e nos sons. Tomar a imagem cinematográfica foi determinante para perceber os exercícios de poder que se materializam no olhar, no movimento do corpo, na entonação da voz além das estratégias da câmera.

O levantamento do arquivo e da memória e a compreensão da constituição dos sujeitos em Claro nos incitou a investigar a regularidade dos discursos materializados. Nesse sentido, voltamos nosso olhar para compreender o filme como um todo, perseguindo o sujeito personagem de Juliet Berto e destacamos uma cena na qual acreditamos ficar evidenciada a dinâmica entre poderes, saberes, memória, história e sujeitos na direção da produção identidades sociopolíticas. Ao transitar entre as tramas do filme, descrevemos as cenas a partir dos posicionamentos discursivos assumidos na relação entre os sujeitos, no sentido do fio discursivo de práticas sociopolíticas de resistência. Diante da dificuldade de descrever um filme de longa-metragem trazendo sua materialidade complexa, fizemos um panorama e elegemos algumas imagens e palavras a título de representação das cenas para inserir suas abordagens no encadeamento de enunciados que se sucedem, se remetem e se reafirmam nas tramas. Acreditamos que a cena selecionada para análise se insere como margem para dizeres anteriores e posteriores no filme, principalmente pelo seu caráter de enfatizar as materialidades: uma enunciação solene emoldura performances exageradas e alegóricas e desemboca em sons semelhantes a movimento de trem.

Dessa maneira, tomar o arcabouço teórico da Análise do Discurso para analisar Claro, nos permitiu compreender os discursos materializados em palavras, imagens e sons como um imbricamento em que elementos cinematográficos são mobilizados dentro de um funcionamento discursivo. Assim, afirmamos que investigar os discursos fílmicos considerando-o em sua especificidade de amálgama de materialidades verbal, visual e sonora é condição de apreensão de seus enunciados. Além disso, ressaltamos novamente que a percepção da análise discursiva faz somar à linguagem do cinema a historicidade constituinte do que pode e deve ser filmado/mostrado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. C. F. **Tornar-se outro: o *topos* canibal na literatura brasileira**. 1999. Tese. (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- ALMEIDA, V. N. **Glauber dionisíaco: pensando uma estética do irracional**. 2003. 103f. Dissertação. (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- ARAÚJO, L. C. Disponível em www.contracampo.com.br. Acesso em 20 de agosto 2008.
- AVELLAR, J. C. **Signo e imagem. Cineastas latino-americanos**. Madrid: ICAA/ Ministério da Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- _____. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 1995.
- BARTHES, R. A morte do autor: da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. **Modernidade líquida**. Tradução de P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. **Em busca da política**. Tradução de M. Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- BENTES, I. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BESSA, A. J. P. **Por um cinema político “tricontinental”**: a guerrilha imagética de Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais. 2008. 172f. Dissertação. (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CAMPILONGO, M. A. A noção de sujeito em Michel Foucault. **Educação, Subjetividade e Poder**. Porto Alegre. v. 6, n. 6. p. 63-72. 1999.
- COURTINE, J.-J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos : EdUFSCar, 2009.

_____. Discurso, História e Arqueologia. Entrevistador: FERNANDES, C. A. Tradução de N. Milanez; J. J. Santos. In: MILANEZ, N.; GASPAR, N. R. (Org.) **A (des)ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 17-30.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (Org.). **Análise do discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008. p. 11-19.

_____. **Metamorfoses do discurso político**. Derivas da fala pública. Tradução de N. Milanez; C. Piovezani Filho. São Carlos : Claraluz, 2006.

_____. A estranha memória da análise do discurso. In : INDURSKY, F. ; FERREIRA, M. C. L. (Org.). **Michel Pêcheux e a análise do discurso** : uma relação de nunca acabar. São Carlos : Claraluz, 2005. p. 25-32.

_____. O chapéu de Clémentis. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999. p. 15-22.

COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. Identificar. Traços, indícios, suspeitas. In : CORBIN, A. ; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo**. As mutações do olhar. Vol III. Tradução de E. F. Alves. Petrópolis: Editora Vozes: 2006.

DUROSELLE, J. B. **A Europa de 1815 aos nossos dias**: vida política e relações internacionais. Tradução de O. Krahenbühl. São Paulo: Pioneira, 1976.

DUVALLON, J.-L. A imagem, uma arte de memória?. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Tradução de J. H. Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p.23-37.

FERNANDES, C. A. Deslocamentos sociais e formação discursiva do Sem-terra. **Biblos**, Coimbra, n. s. VII, p. 221-241. 2009a.

_____. Exterioridade e construção identitária em Pierre Rivière. In: FERREIRA, M. C. L.; INDURSKY, F.; MITTMANN, S. (Org.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009b. p. 375-386.

_____. De sujeito a subjetividade na Análise do Discurso. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. **Análise do Discurso**. Heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 69-82.

_____. Literatura em Foucault: lugares da Análise do Discurso. **Signótica**, Goiânia. v. 2, p. 49-62. 2006.

_____. Literatura: forma e efeitos de sentido. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Org.). **Análise do Discurso no Brasil mapeando conceitos**. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 229-238.

_____. **(Re)tratos discursivos do Sem-Terra**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

FERNANDES, C. A.; ALVES Jr. J. A. Sujeito Discursivo e Construção identitária do mendigo. In: **I Jornada Internacional de Estudos Discursivos**. Maringá: UEM, 2008. p. 101-110.

FONSECA, J. T. **Cinema, texto e performance**: a vida em obra de Glauber Rocha. 2000. 360f. Tese. (Doutor em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. **Linguagem-transe**: uma aproximação a Glauber Rocha. 1995. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

FONSECA, M. A. A preocupação com o sujeito e o poder. In: _____. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC, 2003. p. 21-38.

FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**. Curso no Collège de France, 1979-1980: aulas de 9 a 30 de janeiro de 1980. Tradução, transcrição e notas de N. Avelino. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

_____. O que são as luzes? In: MOTTA, M. B. da. (Org.). **Michel Foucault**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e Escritos II. 2 ed. Tradução de E. Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 335-351.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de L. F. B. Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de L. F. A. Sampaio. 15 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007b.

_____. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de R. Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007c.

_____. A vida dos homens infames. **Michel Foucault**: Estratégia, poder-saber. Ditos & Escritos. v. IV. MOTTA, M. B. da. (Org.). Trad. de Vera L. A. Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p. 203-222.

_____. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. da. (Org.). **Michel Foucault**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos. v. III. Trad. de Inês Autran D. Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 264-298.

_____. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das Ciências Humanas. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 12 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007d.

_____. Subjetividade e Verdade. In: _____. **Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 107-115.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. de Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1995. p. 229-249.

_____. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?**. Lisboa: Passagem, 1992, p. 129-160.

_____. **A História da Sexualidade I: A vontade de saber.** Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Sexo, poder e política da identidade.** [1984] Disponível em: <http://e-groups.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/sexo.pdf>. Acesso em 8 de dezembro de 2010.

_____. **As técnicas de si.** [1982] Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/tecnicas.pdf>. Acesso em 13 de janeiro de 2010.

GASPAR, N. R. Língua, linguagem, texto e discurso. In: NAVARRO, P. (Org.). **Estudos do texto e do discurso:** mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 45-63.

_____. **Foucault na linguagem cinematográfica.** 2004. 354f. Tese. (Doutorado em Língua Portuguesa e Linguística) - Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004a.

_____. Foucault nas visibilidades enunciativas. In: SARGENTINI, V. e NAVARRO-BARBOSA, P. (Org.). **Foucault e os domínios da linguagem:** discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004b. p. 231-260.

_____. Das trilhas da história aos trilhos da Central. In: GREGOLIN, M. R.; BARONAS, R. (Org.). **Análise do discurso: as materialidades do sentido.** São Carlos: Claraluz, 2001. p. 96-107.

GAGNEBIN, J. M. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.

GERBER, R. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo. In: GOMES, P. E. S. et al. (Org.). **Glauber Rocha.** 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GREGOLIN, M. R. Identidade: objeto ainda não identificado?. FONSECA-SILVA, M. C. e MILANEZ, N. (Org.). **Revista Estudos da (Língua)gem. Imagens de Discursos.** Vitória da Conquista. v. 6. n. 1. p.81-97. 2008a.

_____. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, V.; _____. (Org.). **Análise do Discurso:** heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008b. p. 21-36.

_____. AD: descrever, interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história. In: NAVARRO, P. (Org.). **Estudos do texto e do discurso:** mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 19-34.

_____. **Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso:** diálogos e duelos. São Carlos: ClaraLuz, 2004.

_____. Análise do Discurso: os sentidos e suas movências. In: _____. CRUVINEL, M. F. e KHALIL, M. G. (Org.). **Análise do Discurso:** entornos do sentido. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001. p. 9-34.

_____. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: _____. **Análise do Discurso:** as materialidades do sentido. São Carlos: Claraluz, 2000. p. 60-78.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de T. T. Silva; G. L. Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Identidade e pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MILANEZ, N. O nó discursivo entre corpo e imagem: que identidade para o brasileiro é essa? MACHADO, I. L.; MENDES, E.; LIMA, H. (Org.) **Revista de Estudos Semiodiscursivos**. Imagem e Análise do Discurso, Belo Horizonte, 2010. No prelo.

_____. A posseção da subjetividade: sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, J. B. C. dos. (Org.). **Sujeito e subjetividade**: discursividades contemporâneas. Uberlândia UFU, 2009a. p. 251-259.

_____. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. **Acta Scientiarum**. Language and Culture, Maringá, v. 31, n. 2, p. 215-222, 2009b.

_____. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade. In: NAVARRO, P. (Org.). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.

MONZANI, J. M. A. S. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.

MOTA, R. **A Épica Eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e tevê. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. Por que sou tão esperto, § 10 Ecce Homo. In: **Nietzsche**. Obras incompletas. Tradução de R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril, 1978a. p. 373-4.

_____. O eterno retorno, § 1066. In: **Nietzsche**. Obras incompletas. Tradução de R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril, 1978b. p. 397.

PAIVA, A. C. S. Novos cenários sociais, nova cena subjetiva. In: _____. **Sujeito e laço social – a produção da subjetividade na arqueologia de Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 23-48.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **O papel da memória**. Tradução de J. H. Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p.49-57.

RICARDO, P. A. G. S. **Utopia Selvagem, de Darcy Ribeiro e A idade da Terra, de Glauber Rocha**: o visível, as vozes e a antropofagia. 2007. 107f. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ROCHA, G. Eztetyka da fome 65. In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004a. p. 63-67.

_____. Filmcrítica 75 (Entrevista a Judita Hribar). In: _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. p. 296-303.

_____. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004c. p. 63-67.

VENTURA, T. **A poética polytica de Glauber Rocha.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 2000.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Apresentação geral. In: _____. (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983. p. 9-16.

_____. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP:** dossiê cinema brasileiro, São Paulo, n. 19. set./ nov. p. 114-121. 1993.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 7ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 7-72.

CLARO. Título original: Claro. Ficção, longa-metragem, Direção: Glauber Rocha. Produção: DPT-SPA. Produtor: Alberto Marucchi; Coprodutor: Marco Tamburella. Intérpretes: Juliet Berto, Mackay, Luís Maria Olmedo, Tony Scott, Jirges Ristum, Luís Waldor, Betina Best, Yvone Taylor, Francesco Serrao, Anna Carini, Jarine Janet, Luciana Liquori, Peter Adarire, Glauber Rocha, Carmelo Bene; Roma, Itália: 1975. (110 min.), son., color.