



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

O sujeito do discurso em Chaplin:

uma possibilidade de análise fílmica na ciência da informação

Ricardo Biscalchin; Érica Fernanda Vitorini; Nádea Regina Gaspar

Como citar: BISCALCHIN, Ricardo; VITORINI, Érica Fernanda; GASPAR, Nádea Regina. O sujeito do discurso em Chaplin: uma possibilidade de análise fílmica na ciência da informação. *In:* ABRAHÃO E SOUZA, Lucília Maria; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; GRACIOSO, Luciana de Souza (org.). **A Imagem em ciência da informação: reflexões teóricas e experiências práticas.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 75-92.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2014.978-85-7983-556-8.p75-92>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

CAPITULO IV

O SUJEITO DO DISCURSO EM CHAPLIN: UMA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE FÍLMICA NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO¹

*Ricardo Biscalchin
Érica Fernanda Vitorini
Nádea Regina Gaspar*

INTRODUÇÃO

A área da Ciência da Informação possui em um dos seus focos de estudo compreender os modos como se pode “armazenar” e disseminar informações aos leitores/usuários, independente do suporte ao qual a informação se encontra. Como resultado, o que se apresenta nas bases de dados acessadas pelos leitores são representações que sinalizam para conteúdos textuais e documentais, por meio de: palavras-chave, termos e resumos. Embora essa forma de descrição seja bastante pertinente, pois se atém a fundamentos teóricos e normativos que vem sendo estudados, aplicados e aprimorados desde os primórdios dos estudos da área em questão, há alguns questionamentos que, do mesmo modo, também merecem a atenção. Um deles diz respeito ao entendimento sobre análises de materiais considerados não científicos, e nessa esfera, encontram-se os filmes. Analisar filmes é diferente da análise de textos verbais (escritos ou falados), pois há diversas linguagens contidas neles (visuais, sonoras, etc). Sendo assim, estando no campo da Ciência da Informação, interessou-nos esse tema específico, ou seja, em se compreender, minimamente, como se analisa filmes.

¹ Este trabalho é uma homenagem que prestamos a duas docentes: Profa. Dra. Lucilia Maria Abrahão e Sousa (USP/RP), pelos seus estudos em Pêcheux no campo da Análise do Discurso aplicados à Ciência da Informação, e a Profa. Dra. Vera Regina Casari Boccato (UFSCar) por suas orientações sobre Análises das Linguagens Documentárias na Ciência da Informação, e foi apresentado originalmente no “I Seminário de Análise em Práticas Discursivas: Foucault na Ciência da Informação”, ocorrido em julho de 2010, na UFSCar.

Esta inquietação nos abriu para verdadeiros “universos” teóricos, e encontramos estudos sobre a análise fílmica advindos de diversas linhas epistemológicas sobre o assunto, como as advindas da: Semiótica em Santaella; Nöth (2001), Linguagem Cinematográfica propriamente dita, como em Xavier (1977; 1983) e Análise do Discurso de linha francesa, em Pêcheux (1997; 2008).

Diante desse “universo” teórico, por também entendermos que ainda estamos nos apropriando dessas complexidades, adotamos para este trabalho aspectos advindos de duas grandes escolas: a) a que diz respeito ao que seria a Linguagem Cinematográfica, e para tanto nos valem de Xavier (1977) em seu entendimento sobre “cena” e “sequência”; b) a que se atém a uma das linhas da Análise do Discurso advinda dos franceses, especificamente a de Michel Pêcheux (1997; 2008), e dele delimitamos os conceitos de “sujeito”, “ideologia” e “sentidos”.

Adiantamos que poderíamos ter seguido outros percursos, sem dúvida, bastante promissores, mas esses nos instigaram, porque precisávamos compreender conceitos essenciais sobre a Linguagem Cinematográfica, enquanto linguagem mesmo, e dentre o que foi possível elencar neste trabalho, devido, inclusive, à natureza do mesmo, recortamos esses conceitos. Por outro lado, valemo-nos de uma das teorias da Análise do discurso, devido ao fato de ela oferecer subsídios ao analista (no caso, o bibliotecário), para que esse possa expandir, sobremaneira, a análise textual, já que ela oferece outros subsídios teóricos- conceituais aos analistas.

O objetivo desta pesquisa, portanto, é o de compreender como poderíamos analisar filmes no campo da Ciência da Informação, recorrendo para tanto a aspectos de teorias advindas da Linguagem Cinematográfica e aos estudos da Análise do Discurso de linha francesa. Mediante essas propostas teóricas e metodológicas aplicamos os conceitos daí advindos no filme: “Tempos Modernos” de Charles Chaplin (1936).

RELAÇÕES ENTRE A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA E A ANÁLISE DO DISCURSO

Para compreendermos um dos modos como se poderia analisar uma tipologia discursiva de cunho midiático, particularmente os advindos dos filmes, valemo-nos de alguns princípios sobre a Linguagem

Cinematográfica advinda de Xavier (1977) em seu entendimento sobre “cena” e “sequencia”, sem contanto, aprofundarmos o assunto. Depois disso, elegemos neste trabalho uma das linhas da Análise do Discurso francesa, especificamente a de Michel Pêcheux (1997, 2008), e delimitamos os conceitos de: “sujeito”, “ideologia” e “sentidos”. Começamos pela Linguagem Cinematográfica.

A) BREVE ENTENDIMENTO SOBRE A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Analisar filmes é diferente de assisti-los como espectador, ou um crítico de cinema, ou então, trabalhar como “analista”, como explicita Gaspar (2004).

Barthes (1970) expõe que ir ao cinema como espectador ou assistir a um filme em algum local, não é fazer uma análise fílmica. Analisar filmes pressupõe - trabalho -, e normalmente não é esta a motivação da maioria dos espectadores, quando assistem a um filme. Uma situação de trabalho de análise de um texto escrito, por exemplo, dentre outros requisitos, demanda várias leituras ao texto e método(s) que subsidiem a descrição analítica. Na análise fílmica, do mesmo modo que o texto escrito, também é imprescindível essas condições iniciais. Acreditamos que esses procedimentos dificilmente ocorreriam na prática cotidiana de quem os assiste, pois o interesse que move a maioria da plateia é outro, e não necessariamente a análise e, desta maneira, é difícil pressupor o espectador como um analista.

Analisar filmes também é diferente da posição de um crítico. As práticas estabelecidas na esfera social dos críticos de cinema e de filmes, sem dúvida revelam que eles trabalham em função da análise do mesmo, e também de sua divulgação. Jean-Claude Bernardet (1967, p.16) diz o seguinte sobre essa função:

diante de um filme nacional [o crítico] tem a responsabilidade de um homem que participa ativamente da elaboração de uma cultura. A atitude do crítico diante do cinema de seu país é obrigatoriamente combativa, e sua responsabilidade é direta, não só diante dos filmes, mas também diante da realidade abordada, diante do público e dos cineastas.

Este ponto de vista oferece um destaque ao crítico no que tange à sua função social, pois além de ele atuar como selecionador e divulgador das obras eleitas, ele também é um escritor.

Barthes (1970) situa o crítico que ocupa a posição de escritor em um lugar intermediário entre o pesquisador e o autor. Ao fazer uma análise da função do crítico de literatura, esse autor (1970, p.221), afirma que: [...] “a crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela a produz. [A crítica] ocupa, [...], um lugar intermediário entre a ciência e a leitura; [...] a relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma”. Sob este ponto de vista, percebe-se que o crítico ocupa um lugar que não é o do pesquisador e também não é o do sujeito autor. Barthes (1970, p.210) completa: [...] “está claro que querer ser escritor não é uma pretensão de estatuto, mas uma intenção de ser [...]. O escritor não pode ser definido em termos de papel ou de valor, mas somente por certa consciência da palavra”.

Esta perspectiva nos leva a pensar que o escritor de literatura, o autor de um livro, ou o diretor de um filme exercem funções e papéis diferentes das de um crítico. Isto não significa que os escritores sejam, de fato, somente escritores, nem que todos os críticos sejam somente críticos, ou que um diretor cinematográfico seja apenas diretor, mas, ainda Barthes (1970, p.211, grifo do autor) expõe que, “uma transformação da palavra discursiva está, sem dúvida, em curso, a mesma que aproxima o crítico do escritor: entramos numa *crise geral do comentário*”. O que pode ocorrer, não raras vezes, então, é que o crítico, enquanto “comentarista”, atribui uma interpretação pessoal à obra que será exposta ao público, ou seja, um único sentido à forma, sendo que, muitas vezes, este julgamento é subjetivo, sem o amparo de uma teoria e de um método que sustente a análise. Ou seja, para Barthes (1970), o crítico, dependendo do que produz, pode vir a ser considerado um comentarista, o qual, sob esta ótica, não é um analista.

O analista fílmico situa-se em uma posição diferenciada dos espectadores e dos críticos comentaristas, visto que a sua função pressupõe o posicionamento de aprendizagens teóricas e práticas, frente a um trabalho: analisar filmes. Além da necessidade de aprendizagens teóricas e metodológicas, a análise de filmes carece também de condições físicas, já que há, necessariamente, uma recorrência constante do analista para retomar ou ao filme todo, ou a determinadas seqüências, ou a cenas

específicas, pois “pequenos detalhes” significativos, mesmo em uma análise atenta, “escapam” ao olhar, e isto é bastante compreensível pelo tempo que nossa retina consegue apreender a imagem em movimento. Se fizermos uma analogia com o texto escrito isso é fácil de ser pensado, pois assim como a análise de um texto escrito necessita a observação atenta a determinados parágrafos, frases, palavras ou mesmo pontuações, a análise fílmica também assim o requer.

Realizar análise fílmica, portanto, não significa simplesmente assistir a um filme e traçar alguns comentários pessoais sobre o mesmo como espectador, e também não significa que o analista deva ser somente um comentarista.

A posição do analista fílmico pressupõe - trabalho e conhecimento de teorias e métodos sobre a Linguagem Cinematográfica.

A Linguagem Cinematográfica, ou a linguagem fílmica, ou a linguagem do texto fílmico, é um dos trabalhos mais difíceis de ser analisados, embora possa não parecer, pois um filme contém muitas linguagens que atuam simultaneamente como: imagem, som, música, legenda, gestos, cores. Devido a isso, vários teóricos vêm se dedicando a estudá-la e sistematizá-la, e além dos estudados nesta pesquisa, sinalizamos nas referências da mesma, alguns dos textos que tratam especificamente sobre a Linguagem Cinematográfica, e que não foi possível desenvolvermos aqui, como: Andrew (1989); Aumont (1995); Bernardet (1967). Para efeito deste trabalho, buscamos entender apenas os conceitos de “sequencia” e “cena”.

Segundo Xavier (1977, p. 19):

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de “sequências”, unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de “cenas”, cada uma das partes dotadas de unidades espaço-temporal.

Esses conceitos foram de grande valia na análise que faremos mais abaixo, pois nos ajudaram a definir quais “sequencias” e “cenas”, em um filme, por exemplo, de uma hora e meia, o analista teria que analisar. Contudo, essas sequencias e cenas, depois de eleitas pelo analista, precisam

ser observadas atentamente, e devido a isso é que recorreremos a outros princípios advindos da teoria da Análise do Discurso de Pêcheux (1997, 2008), quais sejam: “sujeito”, “ideologia” e “sentidos”.

B) INICIANDO NOSSA CONVERSA COM PÊCHEUX

Na teoria do discurso advinda de Pêcheux (1997), há um conceito que foi essencial neste trabalho, qual seja: “o sujeito”. O sujeito, para o teórico, é entendido não como o sujeito empírico ou ser humano individualizado, “de carne e osso”, vamos dizer assim, mas como sujeito que se faz pela e na linguagem. Devido a isso, o sujeito que se encontra nos textos, como diz Pêcheux (1997) ocupa “posições”, quais sejam: “posições-sujeito”.

No momento em que o sujeito enuncia, ele ocupa uma determinada posição que já é determinada pelas condições de produção sócio-histórico-ideológicas do que deseja “falar”, via textos, e elas não são sempre as mesmas, nem iguais, nem homogêneas para todos. Isso porque, quando o sujeito “fala” ou enuncia, ele pode “dizer” de diversas formas, e assim, por exemplo, por: palavras escritas, fotos, filmes, gestos. Mas, não são apenas as formas textuais que geram modos diferentes dos sujeitos enunciarem, pois na teoria de Pêcheux (1997) as “falas” ganham sentidos de acordo com o contexto da enunciação e da posição que o sujeito ocupa quando enuncia, podendo parecer evidentes certos sentidos e outros não. Para se dar um exemplo, pode-se observar em um texto de literatura infantil, em que sujeitos crianças estão brincando, e uma delas diz para a outra: - Você está despedido! Em outro texto, de um jornal televisivo, e ainda exemplificando, em que se vê e ouve o patrão falando para um empregado: - Você está despedido! Observamos que são duas posições sujeito que se diferenciam (criança brincando, patrão despedindo o empregado), duas situações distintas (brincadeira infantil e fábrica ou comércio, etc.), talvez duas épocas diferentes (antes e hoje), mas com enunciados linguísticos idênticos. Inferimos, com isso, que as palavras, no caso: - Você está despedido!, sob o ponto de vista lógico, gramatical e de ordem puramente textual, estão corretas para a língua, no caso, a língua portuguesa, e poderíamos até elencar uma palavra-chave, pois nos dois casos o que sugere recorrência seria: “demissão”.

Sob o ponto de vista da análise do discurso de Pêcheux (1997), contudo, considerando-se os sujeitos e os contextos, elas não poderiam ser analisadas como se fossem palavras “neutras”, como se elas tivessem um sentido único, como se fossem um dicionário, ou simplesmente palavras-chave que indicariam um só significado, pois, no caso, os sujeitos são distintos, e as condições de produção sócio-históricas e ideológicas também se diferenciam. É essa idéia de movimento e deslocamento enunciativo que também fundamenta a noção de sujeito em Pêcheux (1997). Ou seja, um lugar ocupado pelo sujeito que enuncia e esse lugar não é sempre o mesmo, visto que o sujeito pode migrar de uma posição a outra, e isto é observado no movimento do discurso, que se encontra nos textos.

Pêcheux (1997), quando aborda sobre a teoria do sujeito, solicita que o analista observe atentamente quando o sujeito (personagem, narrador, ator filmico, etc.) enuncia, ou seja, quando ele “se mostra” nos textos (considerando aqui, o texto sendo de qualquer tipologia e gênero: científico, filmico, noticiário impresso, etc.), pois o sujeito já está imerso ideologicamente em “grupos” discursivos, vamos dizer assim, que pensam do mesmo modo que ele. Pêcheux (1997) diz que neste modo de enunciar, o sujeito tem a “ilusão” ou se esquece de que sua fala (ou seus gestos, sua escrita, etc.) não é exclusivamente sua, mas advém de outros tantos sujeitos que já pensaram ou pensam como ele, ideologicamente falando.

Pêcheux denominou de número 1 esse esquecimento, e ele é de ordem ideológica. Isto é, o sujeito cria para si um efeito de posse das suas palavras, como se ele fosse a fonte primeira dos sentidos que produz. Eni Orlandi (2006, p. 21) explicita isso, quando expõe que, “o esquecimento número 1 é o que dá conta do fato de que o sujeito falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Ou seja, o sujeito se constitui pelo esquecimento do que o determina”.

O sujeito, assim, acredita ser livre e dono de suas vontades, contudo, muitas vezes, ele é manipulado em suas ideias, crenças, desejos e valores, inserindo-se e se assujeitando a ser o que ele é, e deste modo, acomoda-se às condições e lugares pré-determinados que ocupa, de acordo com a sua classe social. Neste sentido, a ideologia sutilmente se impõe, de tal modo que o sujeito a assimila como verdade única e condição real de sua vivência, e isso também é reforçado pelo próprio modo hierárquico

estabelecido em nossa sociedade. De acordo com Pêcheux (1997, p.147, aspas do autor):

Os aspectos ideológicos da luta para transformação das relações de produção se localizam, pois, antes de mais nada, na luta para impor, no interior do complexo dos aparelhos ideológicos de Estado, novas relações de desigualdade-subordinação que acrescentariam numa transformação do conjunto do ‘complexo dos aparelhos ideológicos do Estado’ em sua relação com o aparelho de Estado e uma transformação do próprio aparelho de Estado.

O analista (no caso, bibliotecário, arquivista, museólogo, etc.) deste modo, encontra no movimento da análise, pronunciamentos diferentes de sujeitos nos textos, já que eles estão inseridos em contextos ideológicos que se diferenciam. É deste modo que o sujeito se constrói no movimento do discurso, ou seja, por meio do que enuncia, e isso pode ser visto pelo analista nas enunciações produzidas pelo sujeito, por meio de palavras, falas, gestos, imagens, etc.

Para reforçar o que estamos dizendo, o sujeito acredita que as “palavras” são unicamente suas, mas, elas são obra do momento histórico e da ideologia vigente ao qual ele pertence. Em outras palavras, o sujeito acredita que é capaz de realizar a escolha de suas palavras, do modo como julgar mais adequadas para se expressar, mas as suas palavras já foram pré-selecionadas de acordo com as regras sociais impostas por seu grupo social e ideológico, ou seja, já foram “ditas” em outros lugares.

Os sentidos, assim, não estão prontos ou acabados, tampouco estão “colados” às palavras, mas eles também são construídos no momento da enunciação dos sujeitos, de acordo com a “posição-sujeito”, ou de acordo com a ideologia a qual o sujeito pertence e se “filia”, já que cada um sabe “aquilo que pode e deve dizer”, como afirma Pêcheux (1997), de acordo com sua posição social. Os sentidos, como diz ainda o autor, enunciados pelos sujeitos, são naturalizados pela ideologia ao qual ele pertence, e é assim que o sujeito não tem claro para si que ele é “interpelado pela ideologia a qual pertence”, e que ele ocupa uma posição, dentre outras possíveis. Isso, porém, revela-se, como veremos, nas análises.

Partindo-se do exposto acima, percebemos que o olhar para um dos conceitos da análise do discurso, o “sujeito”, que certamente é encontrado nos textos a serem analisados, levam o analista a observar multiplicidades de sentidos na análise, e não um sentido único, já que, no caso, sujeito e sentidos se constroem juntos. É sob esse olhar, então, que não se fala em análise de texto, mas sim, em analisar discursos. O discurso, portanto, revela sentidos discursivos (encontrados nos textos), que seu enunciador (sujeito) enuncia, de modo a convencer o leitor da veracidade de suas ideias.

Os enunciados, que revelam posições ideológicas pronunciadas pelos sujeitos, precisam ser, vamos dizer assim, “vistos” nos textos, ou seja, isso precisa estar representado em alguma materialidade (oral, escrita, imagética, etc.). Pêcheux (1997) expõe, então, que também há de se encontrar na análise discursiva do pronunciamento do sujeito, juntamente com a ideologia a qual ele se filia, o que ele denominou de esquecimento número 2, chamado por ele de esquecimento enunciativo. Ou seja, é pelo modo como os sujeitos se apresentam nos textos que o analista o percebe, via linguagens (escrita, oral, imagética, etc.), pois o texto é o “lugar” aonde se percebe que o sujeito “se mostra” de um modo, apagando outras possibilidades de fazê-lo.

Orlandi (2006, p.21) diz o seguinte sobre isso: “o esquecimento número 2 é da ordem da formulação. O sujeito esquece que há outros sentidos possíveis. Ao longo de seu dizer vão-se formando famílias parafrásticas de tudo aquilo que ele podia dizer, mas não disse”. Se, o esquecimento no. 2 é da ordem da “formulação”, da materialização dos enunciados, via linguagens, é isso que também o analista precisa ler, ouvir, ver, etc., quando se analisa discursos.

Tendo em vista, então, que a realização deste trabalho pressupõe a análise de filmes, todo texto fílmico, como dissemos, apresenta uma linguagem própria que se diferencia, por exemplo, dos textos escritos. Sendo assim, é que nos valem dos conceitos de “cena” e “sequência”, já expostos, e que são características próprias da Linguagem Cinematográfica, para explicitarmos o modo como os sujeitos se revelaram discursivamente no filme que será analisado.

No sentido exposto, é que nos atemos em algumas sequências e cenas, para a análise do filme de Charles Chaplin (1936) intitulado “Tempos Modernos”, aplicando os conceitos de “sujeito”, “ideologia” e “sentidos” advindos de Pêcheux (1997), que estão profundamente relacionados entre si.

OLHARES DISCURSIVOS PARA OS TEMPOS (AINDA TÃO) MODERNOS DE CHAPLIN

Para Pêcheux (1997), como dito, o sujeito é tido não como sujeito empírico ou ser humano individualizado, mas como um sujeito que se faz pela e na linguagem. Assim podemos observar no filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin, logo no início (1:11; 1:15), (esses números entre parênteses indicam, no caso, os minutos e segundos das sequencias e cenas que foram analisadas), um rebanho de ovelhas brancas, exceto uma que é negra, e ainda outras com faces negras, sendo que todas estão aglomeradas e correndo. O que se vê é que as ovelhas estão bem agitadas (parecendo nervosas), e elas agem como se estivessem indo em direção a um abatedouro. Ovelhas são animais considerados dóceis, mansos, pacatos, e elas “doam” generosamente aos homens o leite, a lã para protegê-los do frio, a carne para ser comida. Sob o ponto de vista do sujeito, certamente que “ovelhas” não são “pessoas”, mas animais. Chaplin, contudo, metaforicamente, querendo revelar um movimento de comparação, inclui na cena seguinte a essa, os homens.

Na próxima cena (1:16; 1:20) da sequência que estamos analisando vemos, então, homens saindo da estação de trem, e eles estão enfileirados em uma escadaria que contém sobre ela um arco com a inscrição “subway”. A escada é apertada, e ao lado dela há uma grade que fica próxima à calçada, e os homens não podem sair de onde estão, só cabendo a eles caminhar bem rápido, assim como estavam as ovelhas na sequencia anterior. Os homens, em sua maioria, usam paletó e chapéu, revelando que estão a caminho do trabalho, como se fosse o matadouro das ovelhas, e eles demonstram que estão agitados, assim como elas. Infere-se, dessas duas sequencias seriais, que tal como as ovelhas que naturalmente são mansas, mas estão agitadas por estarem indo ao “matadouro”, os homens ali estão também indo para um “submundo” que os “massacra”, o submundo do trabalho, mas eles precisam ser mansos e submissos. Este submundo que o diretor quer

logo de início mostrar com esse filme, é o mundo da indústria e dos seus entornos, e os homens são os operários, que precisam se comportar como ovelhas. Fica evidente a comparação entre o “sujeito” homem e o “sujeito” ovelha, no início da era industrial da Inglaterra, local em que o filme foi feito, em 1936.

Como afirmado por Pêcheux (1997), todo sujeito ocupa uma posição no discurso, e no filme podemos observar as diferenças nas posições dos sujeitos. Em outra sequência (1:53; 2:33), percebe-se a imagem de um vidro que provavelmente compõe a entrada de uma porta, com os seguintes dizeres em inglês: “President/Electro Eteel Corp.”, indicando que ali é a sala do patrão, no caso, o presidente da indústria, e o nome da mesma. No interior da sala, vê-se o patrão/presidente que está bem vestido e aparenta estar tranquilo e feliz. Sob sua mesa há um jornal, e também um “quebra cabeça”. No jornal ele lê uma história em quadrinhos intitulada “Tarzan”. No contexto, tanto o brinquedo como a leitura sugerem que ele está buscando “ocupar o tempo”. Também se vê sobre sua mesa alguns dispositivos eletrônicos, e ele os aciona para ligá-los a uma tela que há ao fundo da sua sala, e ao lado da tela há uma caixa com dois ferros na vertical onde ocorre a condução de energia. A grande tela permite ao patrão observar toda a fábrica, o que denota o controle sobre os operários, pois ele pode constantemente observar os funcionários, ficando evidente que sua posição de sujeito é distinta da dos operários, pois é uma posição de controle, e, principalmente, de poder.

Em outra sequência, observamos algumas cenas (1:21; 1:26) em que se pode analisar a posição dos operários, é quando se vê homens que caminham em direção a uma grande fábrica, todos em fila “indiana”, sendo que alguns estão correndo para atravessar a rua em direção a essa fila, e um deles, inclusive, atravessa correndo na frente de um carro e quase é atropelado pelo veículo, devido a pressa que ele está em chegar no horário ao emprego. Podemos notar a grande poluição gerada pela fábrica em cenas seguintes (1:27; 1:31), pois isso é representado por muita fumaça saindo de suas chaminés, e observa-se que é um momento histórico em que as fábricas estão começando, pois não há mulheres neste local, sinalizando que elas ainda não eram contratadas para aí trabalharem; do mesmo modo, são poucos os veículos que circulam pelas ruas, sendo que na cena aparecem

somente dois, e um deles é um “Ford 29”, assim conhecido por ser do ano de 1929. Todos os operários utilizam paletó e chapéu, e ao se observar o céu se vê que parece ainda bem cedo, pois não há quase claridade do sol. Já, dentro da fábrica, há um corredor alto e estreito, em que se vêem os homens aglomerados e eles se empurram uns aos outros para “registrar o ponto” no relógio de ponto, demonstrando nervosismo. Inferimos esta agitação inicial dessas cenas ao momento em que eles precisam marcar a hora da entrada na fábrica, pois há apenas cinco “máquinas de registrar o ponto”, ou seja, um número de máquinas bem inferior e incompatível com o número de homens que aí trabalham, demonstrando que a fábrica, no caso, no papel do sujeito diretor, busca explorar e desrespeitar os funcionários, forçando-os a chegarem bem cedo para não perderem a hora. Isto demonstra que na sociedade industrial, a indústria nascente já marcava as diferenciações da posição do sujeito patrão em relação ao do sujeito operário, e ambos atuavam de acordo com essas posições.

O contexto sócio-histórico-ideológico do filme revela o período do fordismo, da produção mecanizada e seriada, da massificação do homem, e isso se evidencia na sequência e cenas retratadas a seguir (1:37-1:41). Nessa sequência há uma cena inicial em que se observa uma máquina gigantesca, em primeiro plano na tela, também se vê um homem sobre a máquina, que parece ocupar a posição de um funcionário “supervisor” dos demais operários, pois ele se encontra com as mãos para trás e está somente observando os demais operários que estão logo abaixo dele, trabalhando nas máquinas. Esse “supervisor” aparece na cena fazendo sinal de aprovação com a cabeça, dado o fato dos operários terem comparecido na fábrica. Fica evidente nesta cena, que o operário que ocupa uma posição superior acredita que, pela posição que ocupa, ele tem o direito de vigiar os demais, demonstrando visível satisfação ao observar que os operários estão chegando cedo ao trabalho, e que esses últimos estão se esforçando no processo da produção industrial. Infere-se que, na posição real que ocupa (“supervisor”), ele se julga em uma posição de destaque, como um fiscal, não somente do local, mas também das pessoas que ali se encontram, inspirando os demais operários que é isso mesmo que eles devem fazer, ou seja, acordar muito cedo, e trabalhar sem descanso, visando à produção e o lucro do patrão. Os operários, por sua vez, também acreditam que aquela

é a sua tarefa e eles buscam cumpri-la do melhor modo possível, mesmo sendo praticamente de madrugada o horário que entram para trabalhar, e do mesmo modo sendo todos fiscalizados, massificados e confundidos com a cadência do movimento das máquinas. Neste sentido é que, para Pêcheux (1997), a ideologia opera nas posições dos sujeitos, e isso vai se revelando no momento de se enunciar, que, no caso, as enunciações foram feitas tanto pelo sujeito autor-diretor (Chaplin), e que também ocupou a posição de sujeito operário, pois queria deixar revelado o momento sócio-histórico dos bastidores da industrialização em Londres.

Para Pêcheux (1997) as falas ganham sentidos de acordo com o contexto da enunciação e da posição que o sujeito ocupa, podendo parecer evidentes certos sentidos e não outros. Vemos isso na sequência em que a máquina gigante transmite a imagem do patrão em tempo real, e essa imagem aparece em várias cenas, sendo que em algumas delas (2:34; 2:50) pode-se ver que soa um alarme longo, e aparece a imagem do patrão que chama um dos operários. O operário vem imediatamente em direção à máquina em que aparece a imagem do patrão, e ao se aproximar o alarme para de soar. O operário bate continência ao patrão, que ordena: - “Seção 5, Mais Rápido!”. Após essa ordem, o operário puxa algumas alavancas da máquina e gira um registro, também puxa com enorme esforço outra alavanca que se encontra logo abaixo de um marcador de pressão e que mostra que houve aumento da mesma. Nessa sequência é possível observar o patrão e o empregado se comunicando. O empregado, por meio de continência saúda o patrão, obediente executa o que lhe está sendo pedido, demonstrando ver no diretor um ser superior, revelando que tem pelo superior o respeito de um “militar”. O patrão o chama por meio de um alarme e de imediato ordena que ele aumente a velocidade de uma das máquinas de uma das seções. Nessas cenas, o que se observa são relações entre sujeitos: a de superioridade do patrão e a de subordinação do empregado, assim como vão se construindo sentidos ideológicos internos de ordem, execução, mando, obediência, receio, entre todos esses sujeitos. Esses sentidos vão se internalizando em todos como se fossem relações “naturais”, mas, são construções que vão se fortalecendo ideologicamente.

Além desses, outros sentidos diferentes também vão sendo construídos nessas relações, como os entraves da luta de classes. No filme,

podemos observar os bastidores que geram a luta de classes entre o patrão e os operários, sendo que isso se manifesta, por exemplo, quando se percebe a ideologia dominante do patrão tentando convencer plenamente os operários que aquele é o seu papel na escala social e que eles devem desempenhá-lo sem realizar nenhum questionamento. Há uma sequência (2:51; 4:19) em que isso fica claro, quando se vê vários operários trabalhando entre roldanas com correias, e um dos operários carrega caixas em um carrinho; após isso o patrão manda que ele verifique a seção 5 e reclama que as porcas nessa seção estão ficando frouxas. Na seção 5 tem um banco ao fundo, uma esteira rolante com porcas que precisam ser apertadas pelos operários que trabalham em pé frente à esteira e realizam movimentos repetitivos, sendo que a velocidade da mesma é controlada pelo patrão. O patrão resolve aumentar a velocidade, e com isso, aumenta também a dificuldade para a realização da tarefa, e o que se vê são os operários que não podem parar sua atividade de modo algum. Um dos sujeitos operários (Chaplin) sente coceira no braço, mas a esteira se movimenta muito rápido, levando-o a perder a sequência dos ajustes das porcas e com isso atrapalhando os demais operários que se irritam, pois desejam trabalhar e desempenhar sua função independente de qualquer coisa. O operário leva bronca do contramestre (que ocupa a posição de fiscal da seção), e o ocorrido entre os dois sujeitos perdura, tumultuando mais ainda o desempenho dos demais. Em dado momento, a ferramenta do mesmo operário que estava com coceira enrosca em uma porca, e isso leva um de seus companheiros a pedir para parar a esteira, sendo que o contramestre a desliga, mas reclama novamente do operário que o obrigou a fazer isso. Os operários colocam a culpa um no outro, e começam a discutir depois que o contramestre vai embora, contudo, a esteira volta imediatamente a funcionar, e os operários voltam, quietos, ao trabalho.

Nesta sequência, constatam-se várias cenas, que de acordo com a ideologia ao qual o sujeito está inserido (operário, fiscal, patrão), o mesmo produz o seu discurso e se posiciona conforme as regras que deve agir, e no caso, percebe-se que alguns sujeitos chegam a agir de um modo quase desumano e “instintivo”. É também neste sentido que Pêcheux (1997) esclarece que o analista atente internamente aos discursos produzidos pelos sujeitos, pois o sujeito acredita que todo o discurso que ele produz é fruto

“natural” de suas ideias, enquanto que, na verdade, suas falas advêm da ideologia vigente a qual ele está engendrado. O sujeito acredita ser livre ao pronunciar e agir, mas suas ideias, crenças e valores são manipulados por outros tantos sujeitos. A cena final dessa sequência reforça o que estamos analisando, via os conceitos citados acima.

Na cena final das nossas análises, o operário entra no banheiro, cujo local possui algumas pias com sabão, mas que também tem uma grande tela ao fundo para que os operários possam ser vigiados, e se necessário, punidos. O sujeito operário acende um cigarro e senta-se em uma das pias para fumar, mas ele se preocupa em observar se ninguém o está vendo, mesmo estando em seu horário de revezamento, e, portanto, no seu horário de possível “descanso”. A imagem do patrão surge, então, na grande tela que se encontra ao fundo do banheiro, e ele dá uma bronca no operário que se assusta ao vê-lo ali, o patrão ordena que ele volte imediatamente ao trabalho. O operário mostra com gestos que deseja lavar as mãos, mas o patrão não deixa que ele as lave, o operário então sai do banheiro correndo e “pica” novamente seu cartão, mas se vê que a hora do relógio da máquina de ponto nem se alterou, pois ele não conseguiu parar. Ele ainda olha no banheiro pelo vão da porta para ver se o patrão ainda está lá observando, e ao ver que sim, sai rápido e volta ao trabalho.

Neste sentido é que o filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin (1936) retrata a influência do contexto histórico, ideológico e social das relações entre os sujeitos: patrão e operários, na era do fordismo, da maquinização, do processo de massificação do sujeito. Os sujeitos constroem seus enunciados com base no discurso do grupo social ao qual pertencem. O patrão estrutura seu discurso apoiado na ideologia de que o operário deve sempre produzir mais para aumentar o lucro da indústria, seja a que custo for, buscando domesticar, inclusive, mentes e corpos. Por outro lado, os sujeitos operários estruturam suas enunciações de acordo com a ideologia veiculada no seu grupo social; grupo este oprimido, que se vê submetido a regras, e encontra-se maquinizado pelo sujeito que o domina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os fundamentos teóricos da Análise do discurso advindos de Pêcheux (1997), particularmente os conceitos de “sujeito” e “ideologia”, aplicados na análise do filme “Tempos modernos” de Charles Chaplin (1936) permitiram-nos ler, interpretar e descrevê-lo, considerando o contexto social, histórico e ideológico em que o texto foi produzido, e assim, foi possível atribuir diversos “sentidos” ao filme, e não um único significado. Deste modo, foi possível também identificar e resgatar traços da memória histórica, representados pela e na linguagem, no caso, audiovisual, e para tanto, valemo-nos de Xavier (1977) no que diz respeito às noções de “cena” e “sequencia”, uma vez que, essas são noções básicas para se analisar filmes.

No contexto, o viés da Linguagem Cinematográfica e o da Análise do discurso pechêutiana demonstra particularidades, e neste trabalho, buscamos sinalizar para algumas delas, tais como:

1. o olhar do analista (no caso, o bibliotecário), se volta internamente ao texto, buscando encontrar nele, sequencias e cenas, para destacar pronunciamentos discursivos;
2. no caso de Pêcheux, o olhar do analista se volta, necessariamente, às posições dos sujeitos que se encontram nos textos (personagens, diretores, etc.), tendo em vista essas posições em suas relações ideológicas (com a trama, o roteiro, etc.), e considerando o momento sócio-histórico em que o texto foi produzido. Neste sentido, recorreremos somente a alguns princípios expostos por esse autor, sabendo que, para efeito de uma publicação desta natureza, os recortes analíticos e teóricos foram pontuais, mas necessários;
3. o momento da descrição, via Análise do discurso, como resultado a ser veiculado ao leitor/usuário, não ocorre por meio de palavras-chave, termos e resumos. Há uma multiplicidade de sentidos advinda das análises que, necessariamente, é exposta ao leitor, via descrição;
4. a Análise do discurso de linha francesa (em suas várias vertentes, sendo que neste trabalho apontamos uma delas, a de Pêcheux), se iniciou na França, nos finais de 1960, e disseminou muito rápido entre todas as áreas das Ciências Humanas, principalmente nos campos dos estudos

das linguagens. Devido, portanto, a ser uma teoria bastante recente, as pesquisas sobre como disseminar os resultados por essa via de análise, por exemplo, em base de dados, ainda estão começando a se realizar. Neste sentido, diferentemente das pesquisas tradicionais do campo das Linguagens Documentárias na Ciência da Informação, a disseminação das pesquisas, via Análise do discurso, ainda vem sendo estudadas.

Julgamos, para finalizar, que esta pesquisa evidenciou a aplicabilidade da Análise do Discurso pechêutiana, também ao campo da Ciência da Informação. Com essa metodologia de análise discursiva, no caso, aplicada em filmes, a Ciência da Informação estaria contemplando um dos seus objetivos, pois propiciaria ao leitor detalhamentos mais refinados, uma vez que é possível realizar análises descritivas mais detalhadas dos filmes.

As análises indicaram também, a necessidade do analista ter uma postura ética, uma consciência política, frente ao que Pêcheux (2008) também expôs quando diz dos “movimentos de leitura e interpretação”, efetuando isso de modo responsável, ou como diz Pêcheux (2008, p.57), quando considera os movimentos de leitura do analista: “face às interpretações sem margens nas quais o intérprete se coloca como um ponto absoluto, sem outro nem real, trata-se aí, para mim, de uma questão de ética e política: uma questão de responsabilidade”.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. *Dudley - As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CHAPLIN, C. *Tempos Modernos*. [Filme]. Título original: “Modern Times”. Preto & Branco. Legendado. Duração: 87 min. Warner, 1936.

GASPAR, N. R. *Foucault na linguagem cinematográfica*. 2004. 354p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

ORLANDI, E. P. Análise do Discurso. In: ORLANDI, E. (Org.). *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi et al. 2. ed., Campinas: Ed Unicamp, 1997.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Tradução de Bethânia S. C. Mariani et. al. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.