



**GISLAINE APARECIDA TEIXEIRA**

**UMA ANÁLISE VERBIVOCOVISUAL DOS *PROJETOS DE  
DIZER SOBRE O SUJEITO-LOUCO* NO DOCUMENTÁRIO  
HOLOCAUSTO BRASILEIRO**

**LAVRAS – MG  
2022**

**GISLAINE APARECIDA TEIXEIRA**

**UMA ANÁLISE VERBIVOCOVISUAL DOS *PROJETOS DE DIZER* SOBRE O  
*SUJEITO-LOUCO* NO DOCUMENTÁRIO HOLOCAUSTO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder  
Orientador

**LAVRAS – MG  
2022**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Teixeira, Gislaine Aparecida.

Uma análise verbivocovisual dos *projetos de dizer* sobre o *sujeito-louco* no documentário Holocausto Brasileiro / Gislaine Aparecida Teixeira. - 2022.

193 p. : il.

Orientador(a): Marco Antonio Villarta-Neder.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Lavras, 2022.

Bibliografia.

1. Sujeito-louco. 2. Verbivocovisualidade. 3. Projeto de dizer. I. Villarta-Neder, Marco Antonio. II. Título.

**GISLAINE APARECIDA TEIXEIRA**

**UMA ANÁLISE VERBIVOCOVISUAL DOS *PROJETOS DE DIZER* SOBRE O  
*SUJEITO-LOUCO* NO DOCUMENTÁRIO HOLOCAUSTO BRASILEIRO**

**A VERBIVOCOVISUALITY ANALYSIS OF THE SPEECH PLAN ABOUT THE  
MAD-SUBJECT IN THE DOCUMENTARY HOLOCAUSTO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 27 de setembro de 2022.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciane de Paula      UNESP/ARARAQUARA

Prof.<sup>o</sup> Dr. Luiz Roberto Takayama UFLA

Prof.<sup>a</sup> Dra. Helena Maria Ferreira   UFLA



Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder  
Orientador

**LAVRAS – MG  
2022**

*À vida, aos meus.*

*Dedico.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Greiciane Aparecida da Silva, que sempre esteve ao meu lado e que me auxiliou na superação de todos os desafios que se fizeram insistentes ao longo desta caminhada. Meu amor é seu, minhas conquistas são suas.

Ao professor Marco Antonio Villarta-Neder, meu querido orientador e mestre, que me acolhe desde os primeiros anos da Graduação, que, mesmo em um momento tão difícil da sua vida, sempre esteve ao meu lado para nortear os meus passos ao longo da realização desta pesquisa, mas que também se fez presente nas batalhas e nas conquistas para além dela.

À professora Helena Maria Ferreira, que é símbolo de força e compaixão, que sempre esteve presente na minha vida acadêmica, profissional e pessoal, e que me inspira a ser mais a cada dia.

À Universidade Federal de Lavras (UFLA), especialmente ao Programa de Pós-graduação em Letras, e aos seus professores, que continuam a ser exemplo de integridade e preparo que rompe os limites da universidade e do profissional, estendendo-se ao humanitário e ao constitutivo.

Ao Grupo de Pesquisa GEDISC (Grupo de Estudos Discursivos Sobre o Círculo de Bakhtin), por permitir me reconhecer em uma filosofia que congrega vida, arte e ciência.

Aos doutores e professores Luciane de Paula e Luiz Roberto Takayama por fazerem contribuições tão ricas ao meu trabalho. Agradeço o olhar atento e responsável em todas as considerações.

A todos os meus amigos, especialmente aqueles que viveram a batalha da pós-graduação comigo, que compartilhei tanto momentos alegres e de extrema cumplicidade quanto momentos de angústia e cansaço. Sem vocês a minha caminhada teria sido muito mais difícil.

A todos que de algum modo participaram da minha vida e me ajudaram a me tornar um ser humano melhor, os meus mais sinceros agradecimentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).



- Almond Blossom (Amendoeira em Flor), Vicent Van Gogh, fevereiro de 1890.

## RESUMO

O viés teórico-epistemológico do *Círculo de Bakhtin* lança luz sobre a constituição dos sujeitos como um processo alteritário [*eu-outro*], que mobiliza reflexões sobre as especificidades da constituição cultural, temporal e ideológica implicadas na formação e reconhecimento de *si*, do mundo e de seus *outros*. Ao compasso dessas ponderações, a presente pesquisa visa discorrer, essencialmente, sobre como as narrativas de (sobre) o *sujeito-louco* são (re)contadas em filmes documentais valendo-se de estratégias *narrativo-valorativas* constituídas *na e pela* linguagem *verbivocovisual* (PAULA, 2017), a partir do olhar *alteritário coconstrutor* [equipe autoral]. Nesse sentido, vale ressaltar que o foco das discussões pretendidas não é refletir sobre a loucura enquanto condição biológica, ou seja, como um transtorno mental, mas, sobretudo, como um lugar socialmente constituído que vem, ao longo do tempo, sendo ressignificado. O objetivo principal do estudo divide-se em dois grandes objetivos específicos: i) investigar como as estratégias *estéticas* do fazer cinematográfico se articulam com o agir *ético*, à medida que se constituem os *projetos de dizer* da equipe autoral; ii) verificar como os enunciados *verbivocovisuais* participam do processo de alteridade narrativa na constituição desses sujeitos congregando, também, processos de silenci(ament)os – em *categorias do silêncio*. Para tanto, elegeu-se como *corpus* o documentário “*Holocausto brasileiro*” (2016), para evidenciar como as escolhas *narrativo-valorativas* materializadas verbivocovisualmente no documentário arquitetam o(s) *projeto(s) de dizer* da equipe autoral e constroem os sentidos do documentário. A fundamentação teórica da pesquisa pautou-se, sobretudo, nas obras dos estudiosos do *Círculo de Bakhtin* (BAKHTIN, 2010; 2017 [1919]; 2017 [1979]; 2019 & VOLÓCHINOV, 2017 [1929]; 2019 [1926; 1930]), com o intuito de propor discussões sobre o conceito de enunciado, *arquitetônica estética* e *ato responsável*. No que compete aos conceitos de *narrativa* cinematográfica e as especificidades do *documentário*, elegeu-se, principalmente, Ismail Xavier (2019 [1977]), Fernão Ramos (2008), Robert Stam (2013 [1941]), a fim de evidenciar que representar o passado e reconstruí-lo coletivamente em uma narrativa documental marca-se como posicionamento *ético/estético* da equipe autoral. Nessa direção, observou-se a constituição dialógica e dialética dos sujeitos no processo de loucura e de como determinados silêncios (enquanto signos) constituem esse *lugar-outro* e, conseqüentemente, o *lugar-meu-outro*. Sendo assim, o silêncio assume, no presente trabalho, quatro categorias propostas e problematizadas por Villarta-Neder (2019), *silêncio por excesso*, *silêncio por ausência*, *silêncio por não aparição* e *silêncio por monumento*. Em síntese, espera-se que as análises empreendidas no presente trabalho suscitem reflexões acerca da constituição do *sujeito-louco* na e pela linguagem, demonstrando o caráter *ético discursivo* da filosofia bakhtiniana.

**Palavras-chave:** Enunciado. Verbivocovisualidade. *Projetos de dizer*. Silêncio. *Sujeito-louco*.



## ABSTRACT

Bakhtin Circle theoretical-epistemological bias highlights the constitution of subjects as an alteritarian process [self-other], which supports reflections on the specificities of cultural, temporal and ideological constitution that takes place in formation and recognition of the self, the world and the others. In line with these considerations, the present research aims to discuss, essentially, how the narratives of (and about) the mad-subject are (re)told in documentary films using narrative-evaluative strategies constituted in and by verbivocovisual language (PAULA, 2017), from the alteritarian gaze of the other co-constructor [authorial team]. The focus of the intended discussions is not to reflect on madness as a biological condition, that is, as a mental disorder, but, above all, as a socially constituted place that has, over time, been re-signified. Therefore, the main objective of this study is divided into two major specific objectives: i) investigate how the aesthetic strategies of filmmaking are articulated with the ethical component, as the author team's speech plan is constituted; ii) verify how verbivocovisual utterances participate in the process of narrative alterity in the constitution of these subjects, also bringing together processes of silences – in categories of silence. To do so, the documentary film “Holocausto Brasileiro” (2016) was chosen as the corpus in order to show how the narrative-evaluative choices materialized verbivocovisually in the documentary architect the speech plan of the authorial team and participate in the construction of the documentary's meanings. The theoretical foundation of the research was based, above all, on the works of scholars from Bakhtin Circle (BAKHTIN, 2010; 2017 [1919]; 2017 [1979]; 2019 & VOLÓCHINOV, 2017 [1929]; 2019 [1926; 1930]), with the aim of proposing discussions on the concept of utterance, aesthetic architecture and responsible act. Regarding the concepts of cinematographic narrative and the specifics of documentary, Ismail Xavier (2019 [1977]), Fernão Ramos (2008), Robert Stam (2013 [1941]) were chosen, in order to show that representing the past and collectively reconstruct it in a documentary narrative is marked as an ethical/aesthetic positioning of the authorial team. So, it was observed the dialogical and dialectical constitution of the subjects in the madness process and of how certain silences (as signs) constitute this other-place and, consequently, the other-my-place. Therefore, silence assumes, in the present work, four categories proposed and problematized by Villarta-Neder (2019): silence for excess, silence for absence, silence for non-appearance and silence for monument. In summary, it is expected that the analyzes took on in the present work provoke reflections on the constitution of the mad-subject in and through language, demonstrating the discursive ethical character of Bakhtinian philosophy.

**Keywords:** Utterance. Verbivocovisuality. Speech Plan. Silence. Madman-*subject*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Encarte do documentário.....	43
Figura 2 – Máquinas de eletrochoques .....	45
Figura 3 – Equipamentos utilizados para os processos de lobotomia .....	46
Figura 4 – Interno bebendo o esgoto que cortava o pavilhão .....	47
Figura 5 – Sueli Aparecida Rezende .....	49
Figura 6 – Complexo do HCB.....	50
Figura 7 – O espiral constitutivo .....	66
Figura 8 – Intersubjetividade do enunciado .....	67
Figura 9 – Poesia concreta.....	70
Figura 10 – Processo dialético do silêncio .....	76
Figura 11 – A tríade arquitetônica.....	108
Figura 12 – Arquitetônica contínua.....	112
Figura 13 – Holocausto/Shoah .....	123
Figura 14 - Holocausto brasileiro .....	123
Figuras 15 – As linhas do retrocesso .....	124
Figura 16 – Chegar à estação.....	124
Figura 17 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	130
Figura 18 – O tema da imagem .....	132
Figura 19 – A venda de cadáveres.....	135
Figura 20 – Arquitetônica contínua .....	137
Figura 21 – Inter-arquitetônicas .....	138
Figura 22 - Circuito dinâmico eu x outro .....	139
Figura 23 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	146
Figura 24 – Primeiro <i>print</i> da Cena “Lista de nomes” .....	148
Figura 25 – O tema da imagem .....	148
Figura 26 – A construção do <i>fade in</i> . .....	149
Figura 27 – O trio de nomes .....	151
Figura 28 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	154
Figura 29 – Eixo x e eixo y .....	156
Figura 30 – o contraplongée e o agigantamento.....	157
Figura 31 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	160
Figura 32– A aparição gradual da dimensão verbal .....	161
Figura 33 – As internas.....	161
Figura 34 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	164
Figura 35 – A abertura de câmera .....	166
Figura 36 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	169
Figura 37 – <i>Close-up</i> .....	171
Figura 38 – Abertura de câmera .....	171
Figura 39 – Fechamento de câmera.....	172
Figura 40 – O silêncio por excesso entre cenas.....	172
Figura 41 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	174
Figura 42 – O jogo de câmera .....	176
Figura 43– <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	178
Figura 44– Assinatura de Fialho.....	179
Figura 45 – <i>prints</i> do documentário Holocausto brasileiro .....	181
Figura 46 – <i>A afirmação final</i> .....	181

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	<b>22</b>
2.1 O <i>dialogico-dialético</i> : a inconclusibilidade do diálogo bakhtiniano .....	22
<b>3 A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LOUCO E O ESPAÇO CLÍNICO</b> .....	<b>28</b>
3.1 A <i>história da loucura</i> e as escolhas sócio-históricas e culturais: uma réplica responsiva ao louco foucaultiano .....	28
3.2 O Hospital Colônia de Barbacena: cemitério dos vivos .....	39
3.3 Retomando e deslocando o <i>sujeito-louco</i> : a constituição pela interdição do silenci(ament)o.....	53
<b>4 O ENUNCIADO VERBIVOCOVISUAL E A CONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS DOCUMENTAIS</b> .....	<b>56</b>
4.1 Linguagem, língua e enunciado para os estudos do Círculo.....	56
4.2 A constituição do enunciado <i>verbivocovisual</i> .....	68
4.3 O silêncio como (co)construtor .....	74
<b>5 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E AS NARRATIVAS DOCUMENTAIS</b> .....	<b>81</b>
5.1 A língua(gem) cinematográfica.....	81
5.2 O gênero documentário e a narrativa documental .....	92
<b>6 AS RELAÇÕES ARQUITETÔNICAS NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LOUCO</b> 100	
6.1 O ético e o estético: o fazer cinematográfico em resposta à vida.....	100
6.2 A arquitetônica estética e a constituição do sujeito-louco.....	106
6.3 A <i>arquitetônica contínua</i> e o <i>Grande Tempo</i> na constituição do ato ético: o <i>descontinuum</i> constitutivo .....	112
<b>7 METODOLOGIA</b> .....	<b>116</b>
7.1 O enunciado situado: os <i>critérios de escolha</i> do <i>corpus</i> .....	117
7.1.2 Os critérios de análise do documentário Holocausto brasileiro .....	119
<b>8 O CORPUS EM QUESTÃO: A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LOUCO POR MEIO DE ESCOLHAS NARRATIVO-DISCURSIVAS</b> .....	<b>121</b>
8. 1 O documentário <i>Holocausto brasileiro</i> :o <i>projeto de dizer</i> arquitetônico .....	121
<b>9 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>184</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>188</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A constituição dos sujeitos sob o viés teórico-epistemológico do *Círculo de Bakhtin*<sup>1</sup> implica questões que estão indissociavelmente ligadas às reflexões socio-históricas, culturais e ideológicas de uma dada sociedade. Essencialmente no âmbito discursivo do *Círculo*, essas questões consistem em concepções sobre *alteridade*, que dizem respeito à dinâmica de correlacionamento entre as posições *eu-outro*. Essa dinâmica *inter-relacional* fundamenta-se na impossibilidade do *eu* (minha posição) se constituir sem o *outro extralocalizador*<sup>2</sup>, posição outra(s) e vice-versa.

Nesse âmbito, viu-se, na construção do presente estudo, a necessidade de dedicar-se de forma mais sistematizada aos estudos discursivos, à linguagem e à sua filosofia a fim de propor diálogos que corroboram as noções sobre a constituição dos sujeitos, especificamente, sobre a possibilidade de investigar a constituição do *sujeito-louco* por meio de processos sociais e valorativos constituídos *na e pela* linguagem. Ressalta-se, ainda, que o propósito de se debruçar aos estudos que buscam ponderar sobre a constituição do *sujeito-louco* é um processo constitutivo das relações empreendidas, em especial, nos estudos realizados para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao final da graduação em Letras no ano de 2019 pela Universidade Federal de Lavras-UFLA.

É em relação a essas inquietações e, conseqüentemente, à dinâmica *dialético-dialógica* que fundamentam os estudos bakhtinianos que o presente estudo se estrutura. Para tanto, cabe, na seção inicial deste trabalho, apontar e discorrer de forma introdutória sobre alguns conceitos fundamentais para a construção das reflexões que se sucederão, a fim de sustentar, especialmente, o objetivo principal desta pesquisa. Como, por exemplo, a inter-relação entre as concepções de sujeito e linguagem na percepção discursiva do *Círculo*.

A *unidade do acontecimento*<sup>3</sup> congrega, como já apontado, sujeitos que se constituem mutuamente – *eu-outro* – em uma dinâmica *dialético-dialógica* (PAULA; FIGUEIREDO,

---

<sup>1</sup> Optou-se pelo uso do termo *Círculo de Bakhtin* ao longo do texto, contudo, deve-se ressaltar que apesar de o nome de Bakhtin ter se popularizado como o principal autor quando se fala nos estudos do *Círculo* e o uso da preposição *de* possibilitar um entendimento de posse, é necessário ressaltar que aqui referiu-se também aos demais estudiosos do *Círculo*, como Medviédev e Volóchinov. O *Círculo* foi um grupo heterogêneo composto por estudiosos de diferentes áreas que se dedicaram a estudar a dialogicidade da vida. Acredita-se, portanto, que esta concepção dialógica perpassa a escrita e a concepção de autoria que envolve esse grupo tão diverso.

<sup>2</sup> As noções sobre *extralocalização* e/ou *exotopia*, a depender da tradução, serão explicitadas no decorrer do trabalho, especificamente na seção 6.3 deste estudo – *A arquitetônica contínua e o Grande Tempo na constituição do ato ético: o descontinuum constitutivo*.

<sup>3</sup> A noção de unidade do acontecimento será detalhada nos próximos capítulos.

2011) materializada *na e pela* linguagem [sistemas sígnicos/semióticos]. Nesse limiar, refletir bakhtinianamente sobre a linguagem compreende ponderar sobre os processos de expressão social que marcam determinado tempo/espço. Isto é, a concretização da linguagem não se dá sem o vínculo estreito com o *extralinguístico*, com os processos axiológicos (dotados de valor sócio-histórico) dos sujeitos participantes de uma dada situação discursiva. Portanto, a natureza da linguagem enquadra-se como social e, de acordo com os estudos bakhtinianos, é por meio da realização da linguagem em *enunciados concretos* que a *língua* passa a integrar a *vida* e a *vida* passa a integrar a *língua*. Nas palavras do autor, “ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2017 [1919], p. 16).

O sujeito bakhtiniano não se encontra alheio a essas construções, ele se constitui nessa relação intrínseca com a linguagem, ou seja, no ir e vir constitutivo, que, por meio de enunciações, imprime um *tom*<sup>4</sup> à vida. Bakhtinianamente, o ato de entonar [imprimir um valor na e à vida] está diretamente ligado à concepção de narrativa, do contar algo para alguém e com alguém. O sujeito ao narrar, seja por meio da verbalização, seja por meio da vocalização, seja por meio da imagem, seja por meio do silêncio, mas sempre partindo dessas dimensões em relação, isto é, por intermédio do enunciado *verbivocovisual*<sup>5</sup> (vzv), entona suas construções axiológicas e culturais e as molda na relação com a *situação* e o *auditório* social de um dado acontecimento.

À vista disso, cabe ressaltar que a concepção de silêncio aqui empreendida corrobora a noção de silêncio enquanto signo, bakhtinianamente, como *signo ideológico*. Entende-se, em diálogo aos estudos bakhtinianos, que o silêncio é mais que um “dixi”, quando o discurso se dá por concluído, [eu] disse, de uma fala e outra (verbo-vocal ou imagética). O silêncio entona, é construtor de enunciados, e é ativamente participante da construção dos sentidos. Ademais, o silêncio, assim como a palavra, constrói, na relação com linguagens diversas, o *tema do silêncio*, ou seja, significa [signo] para além de uma marcação do final e início de uma fala (sonora e/ou verbal). Assim, inserir o silêncio como um signo constituinte dentro das relações que congregam sujeitos e sentidos permite dialogar com o *não-dito (não-verbal)* e atentar-se à constitutividade do silêncio na constituição das narrativas sociais.

---

<sup>4</sup> O conceito será trabalhado ao longo das seções posteriores.

<sup>5</sup> Adianta-se que o conceito de verbivocovisualidade “diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado em sua potencialidade valorativa” (PAULA; SERNI, 2017, p. 179-180). Adiciona-se a esse conceito a perspectiva do silêncio [signo] como construtor dos sentidos.

Assume-se, portanto, a narrativa como uma construção intersubjetiva em que sujeitos culturalmente localizados constituem-se pela inter-relação. Nesse complexo de relações, o sujeito exprime por meio da narrativa e das escolhas sóciodiscursivas do gênero, seus posicionamentos e, inevitavelmente, discorre sobre si e sobre o outro. Assim, os enunciados verbivocovisuais (vvv), suas *escolhas*, seu *tom* e sua *distribuição [forma do enunciado]* (VOLOCHÍNOV, 2013 [1930]), se orientam em um intercâmbio de enunciação com enunciados anteriores e posteriores, que se apresentam para além de um campo estrutural fraseológico, mas demarcam (marcam o passo) em relação aos sujeitos e aos sentidos outros.

Cumprе ressaltar que Volóchinov (2017 [1929]) aponta que este processo constitutivo não se dá, simplesmente, como um diálogo harmônico, mas em constante embate dialógico, marcado por *lutas de classes*, por relações de poder definidas socio-histórica e culturalmente. Nesse aspecto, os enunciados produzidos caracterizam-se não somente pela concordância total ou parcial, mas, também, pela discordância total ou parcial de enunciados presentes nesse *elo discursivo [na corrente de enunciados]*. Em consonância, a marcação de determinados pontos valorativos dos sujeitos axiológicos é evidenciada nas escolhas feitas em detrimento de outras, assim, o enunciado verbivocovisual (vvv), por exemplo, apresenta-se para além de uma composição estrutural, mas se constitui enquanto marcação discursiva.

É em relação às premissas apresentadas que a narrativa documental e as estratégias de constituição do gênero documentário – *estratégias narrativo-valorativas* – contribuem para a constituição dos sujeitos em análise, visto que a linguagem cinematográfica não está alheia às relações (múltiplas) de constituição dos sujeitos que congregam, no âmbito composicional do gênero, as relações de *dizer, fazer, compreender* e de *silêncio* (VILLARTA-NEDER, 2018; 2019).

Outrossim, a *forma do enunciado*, como salienta Volóchinov (2019 [1930]), está diretamente ligada às escolhas, às disposições e às entonações [tom] do ato de enunciar. Tenciona-se que no decorrer do trabalho, essas afirmações fiquem mais claras e evidenciem como os processos que compreendem a filosofia da linguagem proposta por Bakhtin e o Círculo caminham em direção à filosofia moral, do fazer ético e responsável.

Em conformidade a essa compreensão de narrativa é que se parte da hipótese de que em uma dinâmica alteritária de constituição dos sujeitos, em *espaço(s)-tempo(s)* diferentes, as narrativas documentais evidenciam por meio do *tom*, isto é, das *estratégias narrativo-valorativas*, os posicionamentos dos sujeitos participantes, e, essencialmente, da equipe autoral

[autor(es) criador(es)]<sup>6</sup> por trás da produção cinematográfica. Visto que as escolhas que compreendem a construção de um documentário, seja no *pré* ou *pós* filmagem, não se dão de forma imparcial, mas sim enquanto tomada de posicionamento, ou seja, enquanto *ato responsável*.

A *decupagem, a montagem, a trilha sonora, os enquadramentos, os planos*<sup>7</sup> são estratégias narrativas [valorativas] que contribuem com um *projeto de dizer*<sup>8</sup> e que possibilitam investigar, por exemplo, como se dá a constituição do *sujeito-louco* nas relações *eu-outro*, já que, apesar da negação socio-histórica da alteridade em que esse sujeito [louco] é colocado, *narrar é narrar-se narrando o outro*.

A título de sistematização dos estudos aqui desenvolvidos, cabe salientar que o problema de pesquisa desta dissertação é constituído pela indagação — a qual já fora parcialmente enfrentada em nosso Trabalho de Conclusão de Curso — que consiste em aventar a possibilidade de que o *sujeito-louco*, apesar de alijado historicamente e medicamente da posição interlocutiva de enunciador, produza sentidos e participe da constituição tanto do sujeito que busca excluí-lo, quanto de sua própria constituição alteritária. Essa posição pode ser exercida, na grande maioria das vezes, pelos corpos desses sujeitos-loucos localizados [espaço/tempo] no sanatório/hospício, e pela maneira como são narrados por outros sujeitos, como no caso do documentário sobre essas instituições médicas.

Na esteira desse processo, torna-se relevante investigar como os enunciados verbivocovisuais constituem os sujeitos do discurso [*sujeito-louco* e as equipes autorais] nas *narrativas documentais*, firmando-se em um referencial teórico epistemológico bakhtiniano que parte de inquietações que nasceram no âmbito do Grupo de Pesquisa GEDISC/UFLA/CNPq (Grupo de Estudos Discursivos Sobre o Círculo de Bakhtin) e que encontraram um primeiro momento de reflexão no Trabalho de Conclusão do Curso (TCC).

---

<sup>6</sup> A escolha pelo termo *equipe autoral* busca evidenciar a constituição colaborativa entre os [possíveis] vários sujeitos que compõem, montam, selecionam os elementos que constroem uma produção fílmica. A escolha pela expressão *autor(es) criador(es) no plural* entre chaves, faz menção à discussão que Bakhtin (2011 [1919]) propõe na parte inicial da sua obra *Estética da Criação Verbal* e faz relação entre a construção obra e autoria ou, no caso, obra e coautoria.

<sup>7</sup> Todos esses termos técnicos dizem respeito a posicionamentos, posicionamentos de câmera em relação ao objeto/sujeito filmado, posicionamento da equipe autoral frente ao projeto discursivo eleito e podem ser trabalhadas tanto no *pré* quanto nos *pós* filmagem. Espera-se que tal relação se torne mais clara ao longo das discussões que se seguem.

<sup>8</sup> É importante salientar que a depender da tradução, a expressão russa *rietchváia vólia* pode ser traduzida como “projeto de dizer” ou pode aparecer de outras formas, como: “projeto discursivo”; “intenção discursiva”; “projeto de intenção” “vontade discursiva”. Portanto, das vezes que as demais expressões forem utilizadas na presente dissertação serão sempre como sinônimos.

Ademais, foi no referido Trabalho de Conclusão que as questões advindas da concepção foucaultiana (1978; 1996; 2008) sobre a *os discursos da loucura* ganharam força. Questionou-se, naquela época, sobre como a *loucura* enquanto um lugar de *interdição*, que compreende estratégias de exclusão e de reclusão dos sujeitos e que incide sobre a tentativa de socialmente localizá-los à margem [no campo da *desrazão*] constitui sujeitos em processos arquetônicos, de silenci(ament)os e de alteridade.

Refletiu-se, naquele primeiro momento – no Trabalho de Conclusão de Curso – à luz dos estudos bakhtinianos, sobre a natureza dessa interdição e até que ponto ela recai sobre as relações constitutivas desses sujeitos em processo de loucura e, assim, inviabiliza seu processo de constituição. Isso se dá uma vez que o sujeito bakhtiniano se constitui em dois princípios fundamentais: i) o sujeito somente se constitui na relação *eu-outro*; ii) os sujeitos se constituem na concretude do acontecimento.

Convém ressaltar que, com o intuito de evidenciar essas relações constitutivas dos sujeitos, elegeu-se como *corpus* para a escrita e as discussões do Trabalho de Conclusão de Curso, o filme “Shutter Island” (A Ilha do Medo, no Brasil) – 2010, por acreditar que a narrativa psicológica explorada na obra possibilita investigar, de acordo com Volóchinov (2017 [1929], p. 97), que: “*a consciência individual é um fato social e ideológico.*”.

Desse modo, como considerações provisórias, ponderou-se sobre esse lugar, que mesmo marcado por interditos, constitui os sujeitos arquetonicamente, ainda que esses se constituam em um processo de silenci(ament)os, isto é, também pelos signos de ausência e presença. Nesse sentido, essa interdição não se dá de forma totalizante, ou por uma impossibilidade de constituição do *sujeito-louco*, já que, embora seja pela negação, desqualificação e/ou pela interdição, esses sujeitos se constituem e constituem seus *outros*, sempre em uma relação de alteridade *eu-outro*.

Convém salientar que a relevância da continuidade do trabalho se arquetetou consoante aos pressupostos abordados. Vê-se, neste segundo estágio representado pela presente dissertação – a necessidade de se refletir sobre como se dão as condições de constituição ou de negação da constituição desse sujeito alteritário no âmbito da vida. Para tanto, decidiu-se pela escolha do gênero documentário, em especial, o documentário “*Holocausto brasileiro*”<sup>9</sup> (2016), visto que além de enfatizar o caráter verbivocovisual da linguagem, o gênero discursivo

---

<sup>9</sup> Documentário de 2016, com roteiro de Daniela Arbex e direção de Daniela Arbex e Armando Mendz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5eAjshaa-do>>. Acesso em: 27 maio de 2021.



compreende um *projeto de dizer* que investe em uma compreensão de *dever verdade(iro)*<sup>10</sup> da representação.

Dessa forma, o interesse pelo trabalho com o conceito de *verbivocovisual* dá-se na necessidade de investigar a linguagem em suas múltiplas realizações em uma narrativa documental e no seu consequente trabalho com estratégias de narração na e pela linguagem (seleção, disposição e entonação), ressaltando, assim, a marcação do *tom* da equipe autoral.

Portanto, considerando as implicações referentes à constituição dos sujeitos (princípios i e ii), e às estratégias narrativas do gênero documentário que estão diretamente relacionadas à multiplicidade dos sentidos, chegam-se às seguintes perguntas de pesquisa: como os enunciados *verbivocovisuais* materializados no documentário “*Holocausto brasileiro*” (2016) constituem os sujeitos nesse/desse acontecimento por meio do *projeto de dizer arquitetônico*? Assim, visto que os sujeitos só se constituem em relação, como se pode pensar nesse movimento alteritário, dialético e dialógico quando diz respeito a sujeitos em processo de loucura em que seu *outro* (equipe autoral) o coconstitui por meio de escolhas *narrativo-valorativas*<sup>11</sup> na materialização do gênero documentário?

Nesse sentido, a presente pesquisa tem por objetivo principal analisar como as narrativas do *sujeito-louco* são (re)contadas em filmes documentais valendo-se de estratégias *narrativo-valorativas* constituídas *na e pela* linguagem *verbivocovisual*. Ademais, busca-se refletir sobre como as relações estabelecidas nesse processo de narração/enunciação constituem, por meio da alteridade, esse *sujeito-louco* e, conseqüentemente, o *sujeito-produtor* (equipe autoral do documentário), uma vez que a linguagem *verbivocovisual*, em um espaço documental, utiliza estratégias narrativas desse gênero discursivo para a coconstituição de um projeto de dizer (dentro da *arquitetônica estética*) das equipes autorais sobre si e sobre os sujeitos [loucos] desse acontecimento.

Sendo assim, O objetivo principal da pesquisa divide-se em dois grandes objetivos específicos: i) investigar como as estratégias *estéticas* do fazer cinematográfico se articulam com o agir *ético*, à medida que se constituem os *projetos de dizer* da equipe autoral; ii) averiguar como as estratégias *estéticas* do fazer cinematográfico se articulam com o *ético*, à medida que se constitui como *ato responsável*; iii) verificar como os enunciados *verbivocovisuais*

---

<sup>10</sup> O termo *dever verdade(iro)* aqui apresentado caminha ao encontro do conceito proposto por Bakhtin (2010 [1920-24], p. 46) quando o autor salienta que “a veracidade [*istinnoŝt’*] é o dever do pensamento. [...] Para o dever não é suficiente apenas a veracidade, <é necessário> o ato de resposta do sujeito, que provém do seu interior, a ação de reconhecimento da veracidade do dever [...]”.

<sup>11</sup> Que são sempre *verbivocovisuais*.

participam do processo de alteridade narrativa na constituição desses sujeitos, congregando processos de silenci(ament)os<sup>12</sup>.

Diante das considerações lançadas, tal análise se justifica pela premência de uma melhor compreensão das relações que se estabelecem entre sujeitos que, historicamente, detêm o *poder* social do dizer, e o *sujeito-louco* que, por vezes, é inserido em um lugar de não legitimidade para dizer sobre si (*eu-outro*), sobre o outro (*eu-outro*) e sobre o mundo, ou seja, aparentemente, ele ocupa um lugar daquele que *não diz*, mas que é somente *dito*. Para além disso, a relevância do presente trabalho firma-se na importância de se ponderar sobre as estratégias narrativo-valorativas, neste caso, do gênero documentário, bem como de se investigar como os projeto(s) de dizer e os posicionamentos ideológicos se materializam por meio de enunciados/narrativas verbivocovisuais.

Outrossim, dedicar-se aos estudos que buscam investigar as relações de constituição de sujeitos e linguagem justifica-se à medida que se compreende a relação intrínseca entre a vida, a língua(gem) e a multiplicidade da produção de sentidos, mas, principalmente, compreende a pesquisa como um ato ético de alteridade, tendo em vista que ponderar sobre questões de constituição dos sujeitos é refletir sobre a complexidade da vida em sua concretude histórica, social e cultural. Atenta-se, ainda, para a perspectiva de compreender o silêncio em seu caráter enunciativo, enquanto signo [seja de presença, seja de ausência]. Afinal, investigar a constituição do *sujeito-louco* é, sobretudo, observar a linguagem em seu caráter social e compreender que, bakhtinianamente, a narrativa constitui os sujeitos, mesmo quando não há a utilização da palavra verbalizada.

Por fim, intenciona-se compor um estudo que dialogue com o caráter ideológico da linguagem humana, que pode se apresentar de forma excludente, segregadora, utilizando-se, por exemplo, de processos de silenci(ament)os. Nesse limiar, os sujeitos e a linguagem, ao se constituírem mutuamente, instauram um complexo ininterrupto de renovação. Espera-se que os resultados dessa pesquisa possibilitem uma reflexão responsável, essencialmente, sobre a constituição do *sujeito-louco* e evidenciem como as estratégias discursivas posicionam sujeitos em determinados projetos de dizer arquitetônicos.

No que compete ao referencial teórico adotado, cumpre ressaltar que este foi disposto em cinco grandes partes que, devido a sua grande extensão, serão delimitados em subtópicos sequenciais, para que a compreensão mais clara da discussão seja priorizada. Dessa forma, a

---

<sup>12</sup> Para evidenciar esses processos, foram eleitas cenas presentes no documentário analisado para evidenciar nas categorias de silêncio propostas por Villarta-Neder (2019): *silêncio por ausência*, *silêncio por excesso*, *silêncio por não aparição* e *silêncio por monumento*.

primeira parte voltou-se a elucidar a dinâmica dialética e dialógica assumida no trabalho com a linguagem bakhtiniana. Portanto, este capítulo introdutório se faz fundamental para que os objetivos – principal e específicos – desta pesquisa sejam alcançados e em consonância ao seu caráter teórico-metodológico.

Já a segunda parte do referencial teórico, capítulo três, será dedicada a ponderar acerca da *História da loucura* (FOUCAULT, 2019 [1961]) e *O Nascimento da Clínica* (2015 [1963]), da constituição do *sujeito-louco* (TEIXEIRA, 2019) e, com o foco ainda mais direcionado, sobre a *loucura e o Hospital Colônia de Barbacena* (HCB) (ARBEX, 2013; SILVA, 2008). Cabe pontuar que a necessidade deste estudo em dialogar com os apontamentos focaultianos dá-se na compreensão deste discurso como fundante, afinal, como já apontado, foi a partir de questionamentos advindos desta concepção que o desejo por investigar a constituição do sujeito-louco se estruturou, dentro do campo bakhtiniano.

Nesse sentido, o terceiro capítulo inicia o arcabouço teórico do presente trabalho e é estruturado pelos subtópicos: 3.1 *A história da loucura e as escolhas sócio-históricas e culturais: uma réplica responsiva ao louco foucaultiano*; 3.2 *O Hospital Colônia de Barbacena: cemitério dos vivos*; 3.3 *Retomando e deslocando o sujeito-louco: a constituição pela interdição*. Espera-se que, diante das discussões apresentadas, se materialize [na e pela linguagem] a necessidade de se investigar, por meio de um olhar alteritário, a constituição desses sujeitos.

Já o quarto capítulo, sendo a terceira parte do referencial teórico, apresenta uma série de considerações bakhtinianas sobre os conceitos de *língua(gem)* e *enunciando* (BAKHTIN, 2010 [1986]; 2017 [1919; 1979] & VOLÓCHINOV, 2017 [1929]; 2019 [1926; 1930]). Além de ponderar sobre conceitos que partem de um referencial bakhtiniano para sua construção, como é o caso da concepção de *verbivocovisualidade* (PAULA, 2017; PAULA & SERNI, 2017; PAULA & LUCIANO 2020a, 2020b, 2020c, 2020d, 2020e; LUCIANO, 2021) e do conceito de *categorias do silêncio* (VILLARTA-NEDER, 2019). Nesse sentido, buscou-se adicionar ao conceito de *verbivocovisualidade*, a compreensão do *silêncio* como signo que participa da produção de sentidos e das construções verbivocovisuais da língua(gem).

A estruturação do capítulo se estabeleceu, portanto, nas seguintes seções: 4.1 *A constituição do enunciado verbivocovisual*; 4.2 *O silêncio como (co)construtor*. Cabe ressaltar que não se viu necessidade em destinar um capítulo único para abordar o conceito de língua(gem), foi ainda na primeira seção deste trabalho que se estabeleceu essa relação entre língua, linguagem e enunciado [verbivocovisual].

O quinto capítulo foi destinado aos conceitos, *a princípio*, externos ao campo bakhtiniano que compreenderam as concepções de *cinema* (DELEUZE, 2018); (STAM, 2013 [1941]); (XAVIER, 2019 [1977]); *documentário* (RAMOS, 2001; 2008) (FREIRE, 2011); (XAVIER, 2019 [1977]). Ainda nessa terceira parte do referencial, foram discutidas questões sobre a discursividade do cinema, isto é, a concepção do cinema enquanto linguagem e, em diálogo ao campo bakhtiniano, retomando conceitos trabalhados no capítulo anterior, como a linguagem em seu caráter, necessariamente, *verbivocovisual* (PAULA, 2017; PAULA & SERNI, 2017 e outros).

Para tanto, o capítulo cinco – *A linguagem cinematográfica e as narrativas documentais* – foi subdividido nas seguintes seções: 5.1 A língua(gem) cinematográfica; 5.2 O gênero documentário e a narrativa documental. Recorreu-se, portanto, aos recortes necessários para que a extensão do capítulo caminhasse ao encontro dos objetivos traçados desde a introdução deste trabalho. /

Por fim, o referencial teórico dividiu-se ainda em uma quinta e última parte, o sexto capítulo que foi composto pela articulação dos conceitos anteriores aos conceitos basilares do campo bakhtiniano: *arquitetônica* e *arquitetônica estética* (BAKHTIN, 2010 [1986]), *ato responsável* (BAKHTIN, 2010 [1986]). De forma reiterada, recorreu-se ainda ao conceito de *arquitetônica ampla* proposto por Villarta-Neder (2019), além da extensão de *arquitetônica-contínua*, apresentada, inicialmente, por Teixeira (2019) e retomada no presente estudo, pois a compreensão desses conceitos será de suma importância para a efetivação da análise do *corpus* – *o documentário Holocausto brasileiro (2016)*.

De forma estrutural, o sexto capítulo – *As relações arquitetônicas na constituição do sujeito-louco* – ficou subdividido nas seções: 6.1 O ético e o estético: o fazer cinematográfico em resposta à vida; 6.2 A arquitetura estética e a constituição do sujeito-louco; 6.3 A arquitetura contínua e o *Grande Tempo*<sup>13</sup> na constituição do ato ético: o descontínuo constitutivo. Assim, o sexto capítulo encerra e comporta as cinco grandes partes que compõem o referencial teórico deste estudo, sendo o maior em extensão, visto que buscou-se elaborar, nele, uma reflexão aprofundada sobre os conceitos complexos que envolvem uma das principais obras dos estudos bakhtinianos: *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2010 [1986]).

É fulcral ressaltar que independentemente da divisão entre os capítulos e seus subtópicos, a compreensão dialógica dos conceitos deve perpassar as discussões empreendidas

---

<sup>13</sup> O uso do termo *Grande Tempo* refere-se ao conceito bakhtiniano que buscará evidenciar a primazia do diálogo.

ao longo de todo o trabalho. Entende-se que, apesar de alguns conceitos serem externos ao campo bakhtiniano, eles apresentam uma abrangência interativa que possibilita as discussões acerca do conceito de alteridade, base dos conceitos propostos pelo Círculo. Assim, propor esse diálogo entre diferentes campos teóricos corroboram uma maior compreensão da concretude do acontecimento.

Nesse sentido, pretende-se, portanto, analisar os enunciados *verbivocovisuais* (vzv) materializados no documentário “*Holocausto brasileiro*” e investigar como eles se relacionam em um diálogo *verbivocovisual* entre as vozes da narrativa (equipe autoral) do documentário e a constituição do *sujeito-louco*, buscando-se, ainda, investigar como a narração e suas escolhas narrativo-valorativas [*verbivocovisuais*] cooperam para a construção e materialização do *projeto de dizer arquitetônico* presente no documentário.

Reflete-se, ainda, sobre como produzir um documentário/uma narrativa sobre a loucura fundamenta-se enquanto *ato responsável* (BAKHTIN, 2010 [1986]) n(d)os sujeitos participantes desse acontecimento. Assim, é também enquanto *ato responsável* que a presente pesquisa se arquiteta na necessidade de se investigar como esse sujeito é retratado na obra documental, e de como esse outro que narra, ao narrar, narra a si, narra o outro e narra sobre a constituição de si pelo e com o outro.

Esse caráter evidencia as relações que se pretende apresentar no decorrer das reflexões teóricas e nas análises, o da importância do outro na construção da consciência sobre si e a da enunciação como um circuito de réplicas responsáveis. Assim, propõe-se, primeiramente, fazer um levantamento bibliográfico acerca dos conceitos bakhtinianos, das extensões teóricas dentro do campo bakhtiniano e dos conceitos não bakhtinianos, mas fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Em seguida, já em relação à análise do *corpus*, almeja-se formar dois momentos de análise: i) seleção e exposição das cenas que compõem o documentário *Holocausto brasileiro* e aplicação da teoria nas análises vzv e reflexões de acordo com as estratégias *narrativo-valorativas* que constituem o *projeto de dizer* do documentário; ii) identificação das *categorias do silêncio* que compõem esse *corpus* verbivocovisual. Espera-se que com a articulação dos dois momentos de análise seja possível investigar como o(s) projeto(s) de dizer das equipes autorais (autores criadores) participam da construção e reconstrução dos sentidos atribuídos aos sujeitos participantes do documentário.

Como apresentado no parágrafo anterior, a análise do *corpus* corresponderá à seleção de um conjunto de cenas do documentário. Após a seleção inicial, o intuito é propor um diálogo com o referencial teórico do presente trabalho. Além de discussões em torno dos conceitos

bakhtinianos, recursos sobre filmagem e montagem serão investigados, sejam elas estratégias vocais, visuais, verbais ou de silêncio (*verbivocovisuais*).

Acredita-se, portanto, que esquadrihar as estratégias desenvolvidas nessas práticas narrativas contribuem substancialmente não só para uma concepção do *louco* como sujeito alteritário, localizado e em inevitável processo de constituição; mas evidencia também o caráter responsável de quem diz/não-diz, para quem diz/não-diz e como diz/não-diz em uma relação constituinte de dupla direção, que se constitui também com o *fazer*, com o *compreender* e com o *silêncio*. Visto que, ao se considerar a perspectiva *verbivocovisual* evidencia-se a constituição do *sujeito-louco* para além de uma concepção unilateral da linguagem, mas sim, em circuito constitutivo entre *signos de ausência* e *signos de presença*<sup>14</sup>, no qual o silêncio assume um lugar igualmente construtor e, portanto, participa, também, da constituição dos sujeitos.

Diante do exposto, almeja-se que as contribuições da presente pesquisa não caminhem ao encontro somente ao *eu* pesquisador [em questão] e sua formação acadêmica, mas, sobretudo, espera-se que as reflexões sobre a importância dos estudos da linguagem colaborem para o desenvolvimento de sujeitos em diferentes campos do saber. Que a pesquisa, possa, ainda, possibilitar reflexões sobre como as relações de constituição permitem, enquanto sujeitos cotidianos, elucubrar sobre os processos que perpassam não só a obra estética – o documentário – mas o todo dessa constituição social dos sujeitos que implica o lugar que o *sujeito-louco* é realocado.

Em síntese, pretende-se que as discussões iniciais empreendidas no presente trabalho suscitem reflexões acerca da constituição do *sujeito-louco* na e pela linguagem, evidenciando o caráter *ético discursivo* da filosofia bakhtiniana. Ressaltam-se, por fim, dois movimentos dos quais acredita-se que a referida pesquisa possa encaminhar: i) proporcionar um efeito reflexivo que o documentário pode possibilitar a um campo que, inicialmente, não foi pensado; ii) desencadear outras reflexões e propostas que dialoguem com as preocupações expostas oriundas de uma dimensão discursiva filosófica.

---

<sup>14</sup> Conceitos trabalhados por Villarta-Neder (2002; 2018; 2019), a partir de Merleau-Ponty.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

O percurso bakhtiniano adotado no presente trabalho, essencialmente, quando ao conceito de *verbivocovisualidade* (PAULA, 2017<sup>15</sup>) e de *projeto de dizer arquitetônico* são base das discussões, implica, a título de maior sistematização, em uma elucidação sobre o processo *dialógico e dialético* que envolve tanto o fazer teórico, quanto o fazer metodológico (**METODOLOGIA**) assumido. A compreensão *dialética-dialógica* que compõem os conceitos trabalhados é o que permite entender o movimento valorativo [material; histórico; ideológico] que corrobora os critérios de escolha feitos na construção deste trabalho, como já apontado, seja no âmbito do teórico, seja no âmbito do metodológico.

Assim como permite evidenciar que as escolhas realizadas, pela equipe autoral, no *pré* e *pós* filmagem, e que estão materializadas no documentário analisado, não se dão de forma neutra e/ou imparcial. Sendo assim, o *movimento* que permeia a construção do presente referencial teórico e, posteriormente, os *critérios de análise*<sup>16</sup>, não se dissociam da constituição metodológica e das relações sócio-históricas analisadas no *corpus*, o que, metodologicamente, permite vislumbrar as construções valorativas dos enunciados e a forma como eles afetam os diferentes campos da atividade humana – a vida; a arte e a ciência. Dito isso, a título de melhor estruturação, a primeira seção deste referencial fez vistas a elucidar como o materialismo histórico-dialético é viabilizado nos estudos do Círculo e refletir como essa compreensão viabiliza e sustenta o caráter dialógico e dialético do trabalho com a linguagem verbivocovisual.

### 2.1 O *dialógico-dialético*: a inconclusibilidade do diálogo bakhtiniano

O filósofo da linguagem, principalmente aquele inserido dentro da filosofia bakhtiniana, não deve, enquanto responsabilidade *outrem*, compreender o processo analítico com um ato unilateral, essa concepção ilusória vai de encontro à concepção material (concreta) assumida pelo Círculo. Bakhtin, no final da década de 30 e início da década de 40, esboçou um pequeno ensaio sobre metodologia, o qual denominou como “Os fundamentos filosóficos das ciências humanas”, postumamente, renomeado como “Metodologia das ciências humanas” (p. 393-410) e disposto na obra *Estética da Criação Verbal* (2017 [1979]). No ensaio, o autor russo pontua

---

<sup>15</sup> Cabe pontuar que os estudos de Paula sobre verbivocovisualidade não começaram no ano de 2017, os primeiros apontamentos da autora sobre a verbivocovisualidade no âmbito bakhtiniano tiveram como um primeiro foco de efervescência seus trabalhos no ano de 2013-2014, como seu Projeto Trienal.

<sup>16</sup> Conceito que será trabalhado posteriormente, no sétimo capítulo deste trabalho e que pode ser acessado de forma instantânea através do link: **7 METODOLOGIA**.

que o objeto de análise das ciências humanas é um complexo ato bilateral, nele, não se tem contato com a exatidão estanque, no qual o *ser* e/ou o *objeto* coincide consigo mesmo, mas, sim, como “*formas reais da expressão da representatividade do ser*” (BAKHTIN, 2017 [1979], p. 395), em que não há uma conclusibilidade total e única. Ainda, de acordo com o autor,

O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo* e *falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. A máscara, a ribalta, o palco, o espaço ideal, etc. como formais reais de expressão da representatividade do ser (e não da singularidade e da materialidade) e da relação desinteressada com ele. A exatidão, seu significado e seus limites. A exatidão pressupõe a coincidência da coisa consigo mesma. A exatidão é necessária para assimilação da prática. O ser que se autorrevela não pode ser forçado e tolhido. Ele é livre e por essa razão não apresenta nenhuma garantia. Por isso o conhecimento aqui não nos pode dar nada nem garantir, por exemplo, a imoralidade como fato estabelecido com precisão e dotado de importância prática na nossa vida. [...] O ser da totalidade, o ser da alma humana, o qual se abre livremente ao nosso ato de conhecimento, não pode ser tolhido por esse ato em nenhum momento substancial. Não se pode transferir para eles as categorias do conhecimento material (o erro da metafísica). [...] “A alma nos fala livremente de sua imortalidade, porém não podemos *prová-la*. As ciências procuram o que parece imutável em todas as mudanças (as coisas ou as funções).” A formação do ser é uma formação livre. Nessa liberdade podemos comungar, no entanto não a podemos tolher com um ato de conhecimento (material). [...] (BAKHTIN, 2017 [1979], p. 395).

Em consonância ao excerto apresentado, é possível pontuar que as bases materialistas presentes nas obras dos autores do Círculo eram, sim, marcadas pelo pensamento marxista/leninista, especialmente quando se entende o momento vivido pelos soviéticos quando esses pensamentos foram escritos. A língua, seja ela escrita, seja falada, não está(va) dissociada dos acontecimentos vividos e do fazer junto [coletividade] desses sujeitos. Nesse limiar, no que compreende os estudos dos Círculo, o signo não pode ser dissociado da ideologia.

A proposta de língua defendida pelos autores soviéticos não era apenas um distanciamento do estruturalismo, mas algo que, em consonância das ideologias efervescentes da época, se compreende como coletiva e, por que não, preocupada com as relações de poder que ascendiam naquele momento histórico-cultural, a classe operária, o coletivo, em detrimento de uma individualidade e de um governo autoritário. Sobre esse pensamento, Seriot (2015, p. 17) pontua que “[...] baseada numa escala de valores perfeitamente explícita: tudo que é coletivo é valorizado em detrimento do individual”. Existia, assim, um paralelo inegável entre a forma de conceber a linguagem e o trabalho [em sua compreensão marxista], já que “[...] a linguagem é compreendida como trabalho em sua forma dupla: a de ser real sobre a natureza e a de ser a forma de simbolização e inscrição, na História, de tal transformação” (VEDOVATO;



ORTEGA, 2020, p. 25). Portanto, a linguagem é constitutiva, organiza e valoriza [dá valor] as relações humanas, estabelecendo, dessa forma, a compreensão materialista/concreta.

Bakhtinianamente, o contexto e a história participam da constituição da língua e, portanto, incidem sobre as palavras e seus (possíveis) sentidos, estabelecendo uma assimetria entre eles, o que torna o signo palco de relações ideológicas, de disputas de classe e da contradição. Fatores que fundamentam o diálogo bakhtiniano, pois, nesse processo, o sujeito não se encontra passivo, ou apenas como um reproduzidor da língua, ele é quem concretiza as formas ideológicas e valorativas que organizam, na infraestrutura, as relações sociais e suas formas linguísticas.

Dentro dessa perspectiva, os estudos do Círculo alicerçam-se em uma compreensão *dialógica da linguagem*, a qual a percepção alteritária da vida, da ciência e da arte, articula-se, em diversas modalidades da linguagem humana – como propõe Villarta-Neder (2018) *dizer; fazer; compreender; silêncio* –, a um intenso processo de inacabamento, isto é, de impossibilidade de se ter o *todo* (objeto ou ser) de forma finalizada. Inacabamento esse que é a base de tantos conceitos do Círculo, inclusive de *enunciado e arquitetônica*, conceitos chave para o presente estudo.

Geraldi (2010) pontua que ao assumir a teoria dialógica, deve-se, necessariamente, “[...] reconhecer a infinitude do processo dialógico, em que todo dizer e todo dito dialogam com o passado e o futuro, e paradoxalmente deve reconhecer a unicidade e irrepetibilidade dos enunciados produzidos em cada diálogo” (p. 20). Quando se pensa na junção entre *inacabamento e enunciado*, dentro dos estudos bakhtinianos, compreende-se o diálogo e a tecitura inacabada que permeia esse processo, uma vez que, diferente do que se tem nas ciências exatas, como aponta o próprio autor russo, nas ciências humanas busca-se a continuidade, a incerteza do diálogo, mesmo que a princípio, na sua forma instantânea, este, aparentemente, se manifeste de forma monológica<sup>17</sup>.

A citação de Geraldi (2010) lança luz sobre outra característica muito própria dessa compreensão dialógica da linguagem; a *unicidade e a irrepetibilidade*. A princípio, como o autor brasileiro implicitamente aponta, esse paradoxo de constituição pode, para o viés teórico

---

<sup>17</sup> O Círculo compreende que mesmo que um discurso seja expresso em sua forma instantânea e superficial como um monólogo, *este* será sempre um diálogo no *Grande Tempo* (conceito bakhtiniano), pois não há um único dono do dizer, ele nunca se dará de forma inaugural, ele sempre será uma resposta a outros dizeres, a outras ideologias. Sendo assim, mesmo que a leitura silenciosa de um livro, ou a escrita de um diário, aparente, na sua superficialidade, um ato individual, este não será, pois ao ler um livro dialoga-se com um número infinitamente grande de vozes, expressa ou não na materialidade verbal de um livro.

que se baseia menos em uma compreensão constitutiva dos sujeitos e da linguagem, compreender esse complexo como algo que aparenta uma autoexclusão, visto que *como pode algo ser dialógico e ao “mesmo tempo” único?* Contudo, a existência dessa dupla constituição, congrega a existência concreta do *ser* não de forma opositiva, mas, sim, de forma dialógica, pois ao mesmo tempo que é coletivo é, também, único, dentro de uma realidade concreta específica, ou seja, daquela forma, naquele dado *tempo-espaço*, nenhum outro enunciado se constitui senão ele, mas ele (o enunciado concreto) só se constitui *na e pela* relação que estabelece com *outro*.

É pensando nesse complexo, que se assume também esse processo como dialético, *dialógico-dialético* (PAULA *et al*, 2011, p. 15). O dialético nos estudos do Círculo pode ser percebido no embate entre forças, forças sociais, que a partir do diálogo, encontram o limiar da valoração<sup>18</sup>, ou seja, nada chega até o sujeito sem que passe pelo crivo valorativo. Esse caráter essencialmente dialógico e de embate (dialético), impede que o enunciado feche em *si* mesmo, formando assim um diálogo inconclusivo. Luciano<sup>19</sup> (2021, p. 107) aponta que para entender essa abordagem é necessário que “[...] remontemos ao conceito de dialética postulada por Heráclito, Hegel e Marx e do gênero diálogo socrático para melhor compreendermos sua relação e a delimitação do método bakhtiniano”. Ademais, o autor aponta ainda que das concepções de Heráclito pode-se apreender a noção de embate, já destacada anteriormente, “[...] enquanto de Hegel e Marx é possível observarmos o movimento dialético, e do gênero diálogo socrático<sup>20</sup> o caráter dialógico”.

Nesse limiar, o *dialético* e o *dialógico*, embora tenham diferenças de concepções, se recobrem, principalmente, quando pensa-se no diálogo como uma “*tensa luta dialógica*” (BAKHTIN, 2017 [1970-71], p. 38) e, portanto, no embate como constitutivo, isto é, o diálogo não implica apenas na convergências de posicionamentos, mas, principalmente, na força motora que rege o embate, pois, o diálogo, entendido em sua forma mais ampla, não é apenas um espaço de comunicação, um canal comunicativo, mas o espaço/tempo vivo da concretização de toda enunciação verbivocovisual. Sendo assim, não há como ser compreendido de forma alheia ao sócio-histórico e cultural.

---

<sup>18</sup> Aquilo que me afeta, que me causa efeito, reação.

<sup>19</sup> Ressalta-se que em decorrência dos recortes estabelecidos nesta dissertação, tal levantamento teórico não será feito com profundidade, portanto, recomenda-se a leitura da dissertação de José Antônio Rodrigues Luciano, intitulada “Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepções verbivocovisuais”, por acreditar ser um trabalho de referência para os estudos da linguagem *vvv*.

<sup>20</sup> Faz-se um adendo à afirmação do autor: entende-se por diálogo Socrático uma tradição que atribui às produções póstumas a autoria de Sócrates.

Em consonância a isso, Grillo e Vólkova Américo (2017), nas notas de tradução do livro “Marxismo e filosofia da linguagem”, elencam três pontos fundantes de como a língua deve ser metodologicamente tratada diante de tais concepções bakhtinianas. Segundo elas:

Disso discorre a ordem metodologicamente fundamentada para o estudo da língua deve ser a seguinte: 1) *As formas e os tipos da interação discursiva na sua relação com suas condições concretas*; 2) *As formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual elas são uma parte, isto é, os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica*; 3) *Partindo disso, revisão das formas da língua em sua concepção linguística habitual* (GRILLO; VÓLKOVA AMÉRICO, 2017, p. 349-350).

Sendo assim, quando se assume na constituição deste trabalho que esta discussão se fundamenta em um processo *dialógico-dialético* da linguagem, quer fazer-se fundamentar em uma concepção processual, marcada por embates que não se constituem de forma neutra e/ou indiferente. Afinal, “o experimentar ativo de uma experiência, o pensar ativo de um pensamento, significa não estar de modo algum indiferente a ele, significa afirmá-lo de uma maneira emocional-volitiva” (BAKHTIN, 1993 [1986], p. 51). Ou seja, comprometer-se, responsiva e responsabilmente com ele, de forma mútua, pois ao interpelar o objeto com o eu-analítico, o objeto afeta-o de forma constitutiva e interessada, pois “[...] o ser da expressão bilateral: só se realiza na interação de duas consciências (a do eu e a do outro)” (p. 395). Não há, dentro dessa concepção constitutiva, espaço para a neutralidade, nada além do diálogo, o *diálogo inconclusivo*.

Frente a isso, o autor russo dedica-se ao fazer científico que se nomeou como *raznoréchie* – heterodiscurso (BEZERRA, 2017, p. 11) ou heterocientificismo (GERALDI, 2010, p. 19). Bakhtin (2017 [1895-1975]) aponta, na sua obra “*Teoria do Romance I: a estilística*”, especialmente sobre o que compete ao gênero romanesco, mas estendendo-se aos demais gêneros e, conseqüentemente, aos enunciados, que o heterodiscurso “[...] é discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratadas das intenções do autor” (BAKHTIN, 2017 [1895-1975], p. 113). Sendo assim, assumir a concepção de heterodiscurso é compreender o discurso, o enunciado, como plural, como constitutivo de muitas vozes, de muitas tendências, de muito aspectos socioculturais, pois ele é resultado

[...] da estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, falares de grupos, jargões profissionais, e compreende toda a diversidade de vozes e discussões que povoam a vida social, *divergindo aqui, contrapondo-se ali, combinando-se adiante, relativizando-se uns aos outros* e cada um procurando seu próprio espaço de realização (BEZERRA, 2015, p. 13, grifos meus).

A compreensão heterodiscursiva presente no pensamento do Círculo é o que congrega a compreensão dialética e dialógica da linguagem. É a presença do outro e de vozes outras, que dá forma e movimento (dialética) ao que por essência é dialógica, isto é, na dialética e na dialogia bakhtiniana a relação EU-OUTRO é uma relação de exigência, em que o ético e o estético se recobrem, mas não se fecham em si mesmo, assim como a linguagem e o sujeito bakhtiniano.

Dentro dessa inconclusibilidade, o caráter *dialógico-dialético* da linguagem bakhtiniana configura a âmago desta filosofia. O *enunciado*, no ir e vir da responsabilidade, seja com o que vem antes, seja no que é suscitado, está, para esta pesquisa, como fundante das escolhas e dos critérios exercidos em sua construção. Dessa forma, os recortes teórico-metodológicos não devem ser dissociados da avaliação axiológica, valorativa do sujeito-pesquisador.

Esclarecidos esses apontamentos e certa que tal terá importância ímpar para os conceitos trabalhados nas demais partes deste referencial, objetivou-se, a partir do próximo capítulo, direcionar as discussões sobre a constituição da loucura e investigar os espaços destinados ao sujeito-louco, especialmente, os espaços clínicos, que, historicamente, nunca foram espaços da reabilitação, da cura, mas espaços de prisão e exclusão, para isso, recorreu-se aos apontamentos do precursor<sup>21</sup> dos estudos sobre a loucura, Michel Foucault.

---

<sup>21</sup> Utilizando dos dizeres do próprio autor em *O que é o autor?*, a publicação do livro a *História da Loucura* é compreendida como um *discurso fundador* e funciona como um processo de sistematização e normalização do fazer psiquiátrico.

### 3 A CONSTITUIÇÃO DO *SUJEITO-LOUCO* E O ESPAÇO CLÍNICO

A importância dos estudos foucaultianos sobre a história da loucura é inquestionável, há quem tema fazer uma aproximação entre autores que possuem concepções, por vezes, tão distintas, Mikhail Bakhtin (e o Círculo) e Michel Foucault. Contudo, para o presente trabalho, viu-se a necessidade de recorrer aos estudos do filósofo francês, especialmente, para elucidar como o *espaço-tempo* da loucura sempre foi o da privação e da exclusão, e que o cenário encontrado no HCB, anos mais tarde, não foi, nem por um momento, aleatório e isolado.

Compete dizer que de forma alguma pretende-se esgotar os estudos da loucura que Foucault dedicou anos da sua vida para construir e desconstruir. Pretende-se, essencialmente, propor um diálogo entre concepções, a fim de que enriqueçam os pontos apresentados neste trabalho, tem-se, portanto, esse discurso foucaultiano como um *discurso fundador*. Afinal, como já apontado na introdução deste trabalho, a presente pesquisa surgiu frente a uma inquietação quanto a compreensão da natureza da *interdição* que os estudos foucaultianos depreendem sobre o sujeito em *status* de loucura.

Sabe-se que a obra do filósofo francês é, usualmente, separada pelos estudiosos em três grandes fases, frente a isso, esta pesquisa fez um recorte e pretende investigar e lançar luz apenas para o Foucault da primeira fase, a que o autor constrói uma *arqueologia da loucura*<sup>22</sup>.

#### 3.1 A *história da loucura* e as escolhas sócio-históricas e culturais: uma réplica responsiva ao louco foucaultiano

*Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. – Michel Foucault, História da Loucura*

A história da loucura vem sendo ressignificada ao longo dos tempos e caminha à margem da história da humanidade<sup>23</sup>. A compreensão do louco e dos *lugares da loucura*<sup>24</sup> são reconstruídos desde a Idade Média, pelas figuras epopeicas, pela figura romanesca de Miguel

---

<sup>22</sup> O termo arqueologia associado aos estudos foucaultianos implica em uma construção processual, isto é, em um percurso que congrega a construção de um *saber*, neste caso, o da loucura. Para os estudos foucaultianos a loucura sempre foi uma questão de discurso, discurso esse que se molda na estrita relação com o social.

<sup>23</sup> Sobre essa última afirmação cumpre pontuar que essa marginalidade (à margem) é, na verdade, uma centralidade constitutiva, parece-nos que uma das contribuições de Foucault é justamente mostrar que a “história da loucura” não se encontra à margem da “história do homem” [normal], mas é constitutiva desta.

<sup>24</sup> O termo *lugares da loucura* foi utilizado com objetivos didáticos, não se pretende fazer uma discussão sobre a concepção de *lugares* [da memória], assim como faz Pierre Nora (1993) em seus estudos.

de Cervantes – *Dom Quixote de La Mancha*, por mendigos, por prostitutas, por adúlteras, por bêbados, pelo doente mental – os socialmente marginalizados – por todos aqueles que destoam de uma ordem. Dessa forma, refletir sobre a constituição da história da loucura e os sentidos que permeiam as suas relações implica, inevitavelmente, perpassar pelas relações *espaço-temporais* e sobre a *memória* e sua função social.

Apesar do presente trabalho não se dedicar de forma mais aprofundada à concepção da memória, antes de adentrar nas reflexões sobre a loucura enquanto *espaço/tempo* social, é importante ressaltar que os processos de representação e reconstrução (reflexo e refração) do passado pela memória intersubjetiva – *ato de lembrar* – constituem uma importante ferramenta na reconstituição das narrativas que compõem a história, em especial, a história da Loucura. Maurice Halbwachs (1990), sociólogo francês, em sua obra *A memória coletiva* salienta que só pode-se falar em memória coletiva quando, a partir do nosso posicionamento no mundo, voltamos para os acontecimentos compartilhados pelo grupo ao qual é pertencente. Nesse limiar, refletir sobre a memória implica, também, pensar nesse sujeito localizado em um dado *tempo-espaço*, que não é alheio às relações do “agora” momentâneo (presente), nem às relações que as precedem (passado) e, de certa forma, nem às relações que as sucedem (futuro).

Assim, mais do que nunca, a compreensão da memória, a partir do ir e vir constitutivo, evidencia que o passado não se encontra cristalizado, acabado, e, portanto, narrar sobre algo é selecionar [fazer escolhas] sobre o que narrar, como narrar e com/para quem narrar. Walter Benjamin (1994), em seu texto *Sobre o conceito de história*, publicado em 1940, declara que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’<sup>25</sup>. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (p. 243). É em relação ao exposto que, a loucura, ao longo dos anos, assume diferentes faces, diferentes formas de lembrar-lá. Portanto, não se pretende fazer, na presente seção, uma conceitualização única do que é a loucura ou delimitar concepção sobre o louco. Espera-se, em contrapartida, que o capítulo caminhe para uma reflexão sobre a articulação entre a loucura e os espaços sociais que ela ocupa ao longo dos anos.

No limiar desse processo histórico, a loucura é personificada de diferentes formas, ora de forma positiva [quando associada à genialidade e/ou a figuras literárias], ora, e na maior parte das vezes, de forma negativa [quando realocado para o lugar da possessão, do mal, da desordem]. Para isso, elegeu-se os apontamentos feitos por Michel Foucault (2019 [1961]) para

---

<sup>25</sup> Até porque qualquer nível de factualidade que exista é sempre *representado* na memória e na consciência intersubjetiva dos sujeitos.

ancorar os estudos desta seção, uma vez que o autor é indispensável quando se pensa nos estudos já elaborados sobre a loucura e seus construtos, principalmente, na *era clássica*<sup>26</sup>.

Michel Foucault (2019 [1961]) em sua obra *História da Loucura na Idade clássica*<sup>27</sup> propõe-se a conceituar epistemologicamente “[...] o lento processo de transformação da loucura em ‘doença mental’” (SAFATLE, 2019, p. XI). O autor inicia seu parecer histórico no período conhecido como Baixa Idade Média e aponta que, mesmo depois que a lepra deixou de ser um problema tão devastador e de grande escala, os leprosários, construídos para manterem os leprosos a uma *distância sacramentada* (p. 5), ficaram vazios, o espírito segregador e de ruptura não deixou de habitar as estruturas da sociedade clássica. Assim é a loucura, quase dois séculos depois, que assume esse lugar de medo e suscita, novamente, “[...] reações de divisão, de exclusão, de purificação” (p.8).

Na Idade Média, a lógica da exclusão social predomina, em um primeiro momento [baixa idade média] com a figura dos *leprosos* e, posteriormente, na personificação do *louco*, que passa a congregar também uma série de excluídos sociais: pobres; vagabundos; ordinários. Dando sequência aos estratos arqueológicos e ainda nas discussões iniciais da sua obra, Foucault (2019 [1961]) aponta que é no Renascimento, transição da Idade Média para a modernidade (XVIII-XIX), era do cientificismo e da racionalidade, que a loucura é colocada no crivo da razão incomum, em contraposição à razão crítica. Em consonância, esse período é marcado também pela religiosidade, que passa a compreender a loucura a partir do negativo, do possuído, do pecaminoso e da manifestação satânica.

Embora a loucura seja, no Renascimento, colocada como essa razão incomum e/ou do pecaminoso, não é nesse período que essa passa a congregar, de forma efetiva, uma segregação [física] desses sujeitos destoantes, mas sim, com a ascensão social da burguesia, no período denominado Classicismo – por volta do século XV/XVI – que se cria uma busca pela ordem, pela higienização social e pela beleza natural, e logo, iniciam-se as internações. Com base nisso, é na era cartesiana que a barca [nau dos loucos - *stultifera navis*<sup>28</sup>] é substituída por hospitais

---

<sup>26</sup> É fundamental ressaltar que a compreensão de Foucault (2019 [1961]) sobre *era clássica*, difere da que socialmente se estabeleceu para os estudos brasileiros. A compreensão de clássico para os nossos estudos está, geralmente, atrelada às civilizações gregas e romanas [entre o século VIII a.C. e o século V d.C.] e não, necessariamente, ao período clássico demarcado por Foucault (2019 [1961]) em sua obra – período clássico: (classicismo francês): século XVII-XVIII; modernidade XVIII-XIX. (idade Média: V-XV); Renascimento: meados do XV-fim do XVI)

<sup>27</sup> Recomenda-se a leitura integral da obra do autor para maiores elucidações das discussões feitas na presente seção.

<sup>28</sup> A pintura *Stultifera navis*, de Hieronymus Bosch, representa a *Narrenschiff* e “[...] de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma

[XVI/XVII], pelos muros. Nesse período também o leque dos excluídos abarca um número maior de sujeitos que destoam de uma ordem social desejada: loucos; pobres; vagabundos; ordinários; adúlteras; mendigos e preguiçosos. A lógica de purificação e expurgo social desses sujeitos percorre um processo de segregação, exclusão, internação que vislumbra o banimento, a punição e a correção. Foucault (2019 [1961]), no final do segundo capítulo – *A grande internação* – da sua obra, conclui que:

A internação é uma criação institucional própria ao século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como essa era praticada na Idade Média. Como medida econômica e preocupação social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 78).

Esses lugares de isolamento e punição passam a ser revestidos de funções trabalhistas obrigatórias. O trabalho ao assumir uma significação ética e a busca constante pela mão de obra barata dá incidência, dentro de uma lógica de inutilidade social, à exploração desses corpos indesejados. É na era clássica que pela primeira vez “[...] a loucura é percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade de trabalho” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 73). Existe, nesse momento, uma alienação dupla do louco – lembrando que, quando se fala em louco nesse período histórico, é pontuado toda uma classe de indesejados já supracitados: i) ele é alienado da razão, exatamente por se inserir no lugar da razão incomum, da *desrazão* e da alienação do fora [fora da ética sacra da burguesia]; ii) é alienado também pelo trabalho, pela massa da produção, como é apontado nos estudos marxistas, por exemplo.

A dinâmica da exclusão dos sujeitos parte daqueles que, naquele momento histórico, detinham um *poder* social, seja de fala, seja econômico, seja religioso, cujo domínio dita o que é *verdade* e o que deve e não deve ser aceito. Foucault (2019 [1961]), no terceiro capítulo da sua obra – *O Mundo Correccional* – salienta que tudo o que era heterogêneo, isto é, destoava de uma ordem comum, era excluído e, em contrapartida, era incluído ao vasto cenário que compunha a loucura. Ao longo do capítulo, o autor chega a citar exemplos de sujeitos que, de

---

existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 9).



acordo com suas pesquisas históricas, foram internados e incluídos no *hall* da loucura: ‘pessoas ordinárias’; ‘mulheres caducas’; ‘velhas senis ou enfermas’; ‘velhas infantis’; ‘inocentes malformados e disformes’; ‘o espírito fraco’; ‘moças incorrigíveis’; ‘preguiçosos, intrujões e libertinos, doentes e criminosos, velhos indigentes e crianças’; ‘debochado’; ‘imbecil’; ‘pródigo’; ‘enfermo’; ‘espírito arruinado’; ‘filho ingrato’; ‘pai dissipador’; ‘prostituta’; ‘insano’ (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 82-83).

Ainda no terceiro capítulo da sua obra que Foucault (2019 [1961]) faz uma afirmação muito valiosa para o presente trabalho: “[...] o internato não representou apenas um papel *negativo* de *exclusão*, mas também um papel *positivo* de *organização*” (p. 83, grifos meus). Nesse sentido, dentro da lógica de coerção desses sujeitos, a organização pela exclusão ressaltava o lado positivo de uma ordem, a prática do *mal* [exclusão, subjugação] por um *bem maior* [ordem/organização]. Cabe ressaltar que é em nome do *bem maior* que, posteriormente, nos séculos que se seguiram, chacinas, genocídios e holocausto(s) foram instaurados. Assim, compreender como a loucura foi se personificando [persona] ao longo dos séculos é uma ferramenta importante para a investigação das relações arquitetônicas e os processos de silenciamento que envolvem a concepção do louco dentro de uma dinâmica social de correção e ordem.

Por conseguinte, as coerções exercidas em meados dos séculos XVI/XVII são de natureza moral e, por vezes, solicitadas pela própria família. Foucault (2019 [1961]) ao apontar o que designa a experiência clássica da loucura evidencia que “o internamento destaca a razão, isolando-a dessas paisagens nas quais ela sempre estivera presente e onde era, ao mesmo tempo, evitada” (p. 104). Nesse ínterim, diferentemente da primeira fase – o Renascimento, não é mais os personagens abstratos que habitavam a *Stultifera Navis* que estavam na mira da razão, não é mais o mal e a possessão que os conduz. Agora, na loucura clássica, “[...] o homem desatinado é uma personagem concreta tomada num mundo social real, julgado e condenado pela sociedade de que faz parte” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 104).

Cabe lembrar que a internação nos séculos XVII/XVIII não era “[...] um primeiro esforço na direção da hospitalização da loucura”, era, como o próprio Foucault (2019 [1961]) ressalta, antes “[...] uma homologação dos alienados aos outros correcionais” (p. 116). O autor francês acrescenta ainda que não há espaço nos séculos XVII/XVIII para tratar a loucura de forma humanizada, as experiências da loucura na era clássica se deram, portanto, de duas formas de hospitalização:

[...] a dos hospitais propriamente ditos e a do internamento. Foi submetida a duas formas de localização: uma que era tomada de empréstimo ao universo

do direito e usava seus conceitos, e outra que pertencia às formas espontâneas da percepção social. Entre todos esses aspectos diversos da sensibilidade à loucura, a consciência médica não é inexistente – mas não é *autônoma* (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 134, grifo do autor).

Sob essa lógica, diante de valores morais e éticos próprios à época “[...] não há margem para tratar-se a loucura ‘humanamente’, pois ela é, de pleno direito, inumana, formando, por assim dizer, o outro lado de uma escolha que possibilita ao homem o livre exercício de sua natureza racional” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 146). Há, aqui, a ideia da loucura “inumana” quase como condição de possibilidade da “razão” do homem normal. É a partir desse cenário dialético que o louco passa a ser animalizado e espetacularizado, desse modo, a loucura reduzida à animalização se constitui, dialeticamente, na exaltação dessa animalidade ao mesmo tempo que busca evitar a imoralidade da irracionalidade.

Antes de retomar os apontamentos do filósofo francês, é interessante refletir como dentro dessa lógica moral e ética [cristã e burguesa] existe a tentativa da criação de um alibi, fato que para os estudos bakhtinianos é impossível, ou seja, é impraticável não se responsabilizar pelo outro e sua constituição. Ao reduzir o louco/a loucura ao não humano, minimiza-se ou projeta-se uma possível defesa [álibi] para os atos cometidos.

Depois desse adendo, faz-se necessário voltar para as reflexões feitas por Foucault (2019 [1961]). O autor discorre, principalmente no sétimo capítulo da sua obra, *A transcendência do delírio* (p. 217-260), sobre o período – XVIII – que marca os primeiros estudos para compreender o que é a Loucura. No século XVIII, a condição da loucura passa a ser entendida como provisoriamente incapaz [não permanente] e comparada à infância e, portanto, passível de amadurecimentos. É nesse período que, nutridos por uma necessidade de compreender a loucura/o louco, se iniciam, de forma efetiva, os primeiros experimentos e, em consonância, as primeiras teorias sobre a loucura. A loucura passa a ser assimilada pela sociedade clássica como um delírio. Nas palavras do autor:

*Assim entendido, o discurso abarca todo o domínio de extensão da loucura. A loucura, no sentido clássico, não designa tanto uma mudança determinada no espírito ou no corpo como a existência, sob as alterações do corpo e a estranheza da conduta e dos propósitos, de um discurso delirante. A definição mais simples e mais geral que se pode dar a loucura clássica é exatamente a de delírio: ‘Essa palavra deriva de *lira*, sulco, de modo que *delírio* significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão.’ Não se deve estranhar, portanto, quando se vê os nosógrafos do século XVIII classificarem frequentemente a vertigem entre as loucuras e, mais raramente, as convulsões histéricas; é que por trás destas é frequentemente impossível encontrar a unidade de um discurso, enquanto na vertigem se esboça a afirmação delirante de que o mundo está realmente girando. Esse delírio é a condição necessária*

e suficiente para que uma doença seja chamada de loucura (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 246-247, grifos do autor).

Com base nessa acepção, o sonho passa a ser encarado como delírio [sonhar acordado] e, conseqüentemente, forma de loucura: “o delírio é o sonho das pessoas acordadas” (p. 250). Contudo, a loucura não se esgota no limiar do sonho, já que “o sonho engana, leva a confusões, é ilusório. Mas não é errado. E é sob esse aspecto que a loucura não se esgota na modalidade desperta do sonho, transborda para o erro” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 250). O louco [a loucura] é a personificação do erro, é constituído da desrazão. Nesse sentido, na era clássica “[...] a loucura deixou de ser o signo de um outro mundo, tendo-se tornado a paradoxal manifestação do não ser” (p. 259). Assim, internar esses sujeitos é manifestar física e discursivamente o paradoxo do não ser [social, ético e moral], é excluir, tirar da ótica social, “o internamento é a prática que melhor corresponde a uma loucura sentida como desrazão, isto é, como negatividade, vazia da razão; nele, a loucura é reconhecida como sendo *nada*” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 259).

Em consonância ao exposto, no capítulo *Figuras da Loucura* (p. 261-307), Foucault (2019 [1961]) aponta que, no final da idade clássica, as chamadas doenças nervosas, que iam desde a concepção de demência, mania/melancolia, até a concepção de histeria/hipocondria “[...] chegaram a manifestar de modo *positivo* a *negatividade* da loucura” (p. 262). Um olhar “mais patológico”, ainda muito associado a uma ideia primitiva da compreensão do corpo, sobre essas doenças e a loucura, evidenciando suas diferenças e semelhanças. Entretanto, apesar de alguns esforços para a associação da loucura à concepção de patologia, a loucura no século XVIII, dar-se-ia, ainda, atrelada à concepção moral da época e, de forma mais efetiva, evidencia a polarização entre o normal *versus* anormal, entre a razão *versus* a desrazão. No início do capítulo, o autor constata que:

A loucura, portanto, é negatividade. Mas negatividade que se dá numa plenitude de fenômenos, segundo uma riqueza sabiamente disposta no jardim das espécies. No espaço limitado e definido por essa contradição realiza-se o conhecimento discursivo da loucura. Por baixo das figuras ordenadas e calmas da análise médica opera um difícil relacionamento, no qual se constitui o devir histórico: relacionamento entre a *desrazão*, como sentido único da loucura, e a *racionalidade*, como forma de sua verdade. Que a loucura, sempre situada nas regiões originárias do erro, sempre em segundo plano em relação à razão, possa, no entanto, abrir-se inteiramente para esta e confiar-lhe a totalidade dos seus segredos, tal é o problema que o conhecimento da loucura ao mesmo tempo manifesta e oculta (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 261, grifos do autor).

À vista disso, ainda no século XVIII há a busca pela purificação desses sujeitos, no capítulo nono, “Médicos e Doentes”, Foucault (2019 [1961]) vai perpassar por uma série de

procedimentos – “*modos de cura*” que têm, na ideia romântica do século, um ponto de materialização sobre o corpo [natural]. Nesse sentido, “[...] a própria natureza que atua e que apaga tudo aquilo que pertence à contranatureza” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 310), em um desses extremos da natureza encontra-se o corpo humano como “[...] um dos remédios privilegiados da loucura” (p. 314). Desde a urina recém expelida e o sangue humano, até o leite materno, o pó de crânio e o cérebro jovem, o corpo humano passa a ser visto como um remédio para o mal [contranatural] da loucura.

Contudo, é nesse momento, como ressalta Foucault (2019 [1961]), séc. XVIII, que a noção de cura passa a ser pensada em seu sentido pleno. E passa a viabilizar não somente a prática [de cura], mas também uma reflexão [teórica] sobre si mesma e sobre a doença, o que “[...] logo se tornará o domínio clínico, começa a manifestar-se” (p. 319). O autor ressalta algumas das ideias terapêuticas utilizadas: a *consolidação* [a domesticação/docilidade do corpo – a força viril do ferro]; a *purificação* [a dissipação do delírio pelo sangue]; a *imersão* [o banho e a imersão na água como forma de despertar o espírito]; a *regulação do movimento* [a imobilização para controlar a agitação da loucura].

É em consonância a esse cenário da passagem da loucura para o domínio clínico que se passa a *investir na loucura pelo discurso* (p. 340). Diferentemente das técnicas que buscavam modificar e incidir sobre o corpo, o nível do discurso e da linguagem passa a se dar por meio de técnicas de linguagem “[...] ao nível de uma loucura percebida como debate da razão consigo mesma. [...] onde a loucura é ‘tratada’ – em todos os sentidos do termo – em termos de verdade e erro.” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 340). As figuras terapêuticas priorizadas são: *o despertar* [é preciso despertar os loucos do sonho da loucura, por meio da medicina – o médico e o doente]; *a realização teatral* [oposta ao despertar, consiste em viver o delírio de forma profunda e imaginária, isto é, dar continuidade ao discurso delirante]; *o retorno ao imediato* [entregar a loucura a sua própria verdade (p. 347), ela age no silêncio da passividade do homem].

Nos anos que sucederão esse pensamento é que a compreensão de loucura enquanto doença assumirá outros sentidos e “[...] o que era doença procederá do orgânico, e o que pertencia ao desatino, à transcendência de seu discurso, será nivelado no psicológico. E é exatamente aí que nasce a psicologia” (p. 352). Foucault (2019 [1961]) aponta que, no século XVII alguma coisa mudou na loucura, nos capítulos “O Grande Medo” (p. 365-392) e “A Nova Divisão” (p. 393-430), o autor salienta que houve, de início, um medo sobre a loucura que a internação pareceu dar conta, entretanto, “[...] o medo da loucura cresce ao mesmo tempo que o pavor diante do desatino, e com isso as duas formas de assombro, apoiando-se uma na outra,

não param de reforçar-se mutuamente” (p. 374) e o que havia sido estagnado em um primeiro momento com os internamentos volta a se fazer presente “[...] sob a forma de uma presença confusa mas que questiona a abstração do internamento” (p. 393), isto é, ela passa a ser questionada frente a *sua verdade*.

Nesse ínterim, já na segunda metade do século XVIII, o que se desenvolve é uma nova forma de exclusão dentro da exclusão, uma exclusão que de certa forma particulariza a loucura.

[...] o essencial do movimento que se desenvolveu na segunda metade do século XVIII não é a reforma das instituições ou a renovação de seu espírito, mas esse resvalar espontâneo que determina e isola asilos especialmente destinados aos loucos. A loucura não rompeu o círculo do internamento, mas se desloca e começa a tomar suas distâncias. Dir-se-ia uma nova exclusão dentro da antiga, como se tivesse sido necessário esse novo exílio para que a loucura enfim encontrasse sua morada e pudesse ficar em pé sozinha. A loucura encontrou uma pátria que lhe é própria: deslocação pouco perceptível, tanto o novo internamento permanece fiel ao estilo do antigo, mas que indica que alguma coisa de essencial está acontecendo, algo que isola a loucura e começa a torná-la autônoma em relação ao desatino com o qual ela estava confusamente misturada (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 398).

Ademais, também durante esse período, o lugar do pobre é repensado, o internamento passa a ser reavaliado pois, diante do cenário da revolução industrial, o pobre é reavaliado como mão de obra necessária [e barata] e, por isso, reintroduzido na sociedade que o colocou à margem. E o pobre constitui uma nova cara “não é mais a justificativa da riqueza, sua forma espiritual: é a matéria-prima da riqueza. Tinha sido sua razão de ser, é agora sua condição de existência” (p. 425).

No final do século XVIII, a Revolução Francesa ocorre e, com ela, a busca pelos direitos. Diante desse cenário e da nova face da loucura e do internamento, este último atinge, socialmente, um *status* positivo, benéfico a esses sujeitos. Assim, o isolamento permite que o louco entre em contato com o seu natural e exerça a *sua verdade*. Ressalta-se como a *loucura* e a *verdade* passam a ser atreladas a uma concepção, até então, muito confusa, como uma construção própria/particular, isto é, é uma *liberdade* dentro da exclusão.

Entretanto, somente a partir da lógica do século XIX [que veio sendo construída e ressignificada ao longo dos séculos e pensamentos antecessores] e, conseqüentemente, com avanço dos estudos da psicologia e da psicanálise que a loucura passa a ser tratada como doença

[patologia<sup>29</sup>] e, a partir desse novo ciclo de compreensão da loucura, a *microfísica do poder*<sup>30</sup> é dispersada sobre a comunidade médica [domínio clínico]. “A loucura, para o século XIX, terá um sentido inteiramente diferente [do século XVIII]: estará por sua natureza e em tudo o que a opõe à natureza, bem perto da história” (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 389). Essa nova organização e forma de perceber a loucura desloca esses sujeitos para as concepções de normalidade, os médicos [normais] deveriam ser aqueles que, com o poder que exercem, traz o louco [anormais] de volta à normalidade, ao crivo da razão, da retidão. Percebe-se, ainda, que essa lógica instaura uma forma mais imediata e mais exterior, contudo:

A psiquiatria positiva do século XIX, e também a nossa, se renunciaram às práticas, se deixaram de lado os conhecimentos do século XVIII, herdaram em segredo todas essas relações que a cultura clássica em seu conjunto havia instaurado como desatino; modificaram essas relações, deslocaram-nas; acreditaram falar apenas da loucura em sua objetividade patológica, mas, contra a vontade, estavam lidando com a loucura ainda habitada pela ética do desatino e pelo escândalo da animalidade (FOUCAULT, 2019 [1961], p. 165).

Acredita-se que a constatação que o autor apresenta sobre como o espaço da psiquiatria é, apesar de toda a pretensa objetiva da patologia, uma herança que insiste em se manter no espaço do desatino e do escândalo é, para esta pesquisa, uma discussão fundamental, pois a internação e o espaço clínico, de forma geral, é o que vai permitir elucidar como o espaço da loucura vem sendo construído fora de uma concepção de cura, mas, sim, dentro de construtos de prisão e isolamento social, fato que, ainda nos tempos modernos, é combatido pela luta antimanicomial.

Em consonância a essas discussões, é possível fazer um diálogo com outra obra do autor francês, anos mais tarde, Michael Foucault (2020 [1963]) em seu livro “*O Nascimento da Clínica*”, já no primeiro capítulo da sua obra – *Espaços e Classes*, elucida sobre como a *especialização* da doença exerce uma ordem sobre o corpo doente. Sendo assim, o espaço clínico é o espaço da observação e do diagnóstico em *prol* da construção de um conhecimento sobre a doença, contudo, é por meio desse conhecimento, desse *saber* médico, que um *poder* (uma *vontade de verdade*<sup>31</sup>) é exercido sobre o corpo doente, é dentro desse espaço, um espaço socialmente institucionalizado, que há uma classificação e uma segregação desses corpos.

---

<sup>29</sup> Cabe ressaltar, que na presente seção, não se tem a pretensão de analisar os aspectos mais técnicos relacionados à área da saúde ou os aspectos patológicos que Foucault (2019 [1961]) apresenta, principalmente, na terceira parte da sua obra. Interessa-nos apenas refletir sobre os lugares sociais que a loucura assumiu aos longos dos séculos/períodos apresentados pelo teórico francês.

<sup>30</sup> Tema que só será desenvolvido no “segundo” Foucault, o da genealogia do poder.

<sup>31</sup> Discussão presente no livro “A ordem do Discurso”.

É nessa obra, ainda, que Foucault irá pontuar como as relações de *saber e poder* estão intrinsecamente ligadas, isto é, a pretensa neutralidade da medicina cai por terra quando o saber médico é utilizado para a estruturação e para o controle de um corpo social. Há, assim, uma reestruturação do *saber e poder* em que, no caso da loucura, maus tratos, procedimentos invasivos – lobotomia; eletrochoques, encarceramentos e trabalho forçado eram permitidos em nome da medicina e de um maior conhecimento sobre a doença.

Frente aos apontamentos depreendidos do que se entendia ser a loucura, esta também se constitui por um processo de *herança* histórica, pois a compreensão social do que é a loucura permeia os processos de segregação, exclusão e purificação que foram/são construídos na e pela sociedade ao longo dos séculos. Portanto, apesar de serem apresentados avanços no entendimento social da loucura e, também, no assistencialismo dado a esses sujeitos, a psiquiatria e a sociedade, de forma geral, ainda nutriam no cerne da sua constituição as relações de exclusão e segregação que foram e são constituídas nas relações sociais, relações de alteridade, relações arquitetônicas e relações de silenci(ament)os.

Tais processos segregadores estiveram tão presentes que convergiram, no século XX, especialmente no final dos anos 70, em um movimento que ficou conhecido como *Reforma Psiquiátrica*, liderado pelo médico italiano Franco Basaglia, que lutou para o estabelecimento de novas noções éticas, sanitárias e valorativas dos pacientes com doenças mentais. Exigia-se que os direitos conquistados socialmente fossem aplicados de forma efetiva aos *sujeitos-loucos* e que o Estado desempenhasse medidas públicas de gestão.

Acredita-se, portanto, que os estudos propostos por Foucault (2019 [1961]) ao longo das obras, *História da Loucura na Idade clássica e O Nascimento da Clínica*, são imprescindíveis para a compreensão dos fenômenos que decorreram, posteriormente, no século XX, no Hospital Colônia de Barbacena (HCB), sendo o *corpus* eleito para as reflexões deste trabalho. Pois, apesar da obra se dedicar a um estudo epistemológico e histórico das concepções de Loucura (arqueologia) em séculos anteriores [Idade Média; Renascimento; Classicismo] e a história da loucura ser marcada por transformações, mesmo que lentos, que não seguem um padrão linear<sup>32</sup>, estes foram alcançados no que compete ao entendimento da loucura enquanto doença mental, bem como na passagem da sua concepção para seara clínica, pela qual é possível traçar um paralelo socio-histórico e cultural quando se leva em conta o tratamento desumano atribuído

---

<sup>32</sup> Não se pode compreender o estudo foucaultiano sobre a Loucura como um processo linear, pois ele não concebe uma história como evolução linear e progressiva dos saberes, mas é justamente essa visão que Foucault recusa em prol de uma arqueologia da loucura, construída a partir de “experiências fundamentais” da loucura em determinadas épocas, com uma relativa solução de continuidade entre elas.

aos *sujeitos-loucos* no início do século XX no HCB, além das problemáticas originárias e as várias faces da loucura apresentadas, ainda que de forma sucinta, nesta seção.

A partir das discussões supracitadas, a próxima seção – 2.2 *O Hospital Colônia de Barbacena: cemitério dos vivos* – buscará investigar o HCB, sua fundação, seus anos de atividade e o seu desmanche. Cumpre ressaltar que é possível traçar paralelos perturbadores entre os horrores vividos dentro do HCB e o funcionamento histórico-social da loucura e dos seus espaços.

### 3.2 O Hospital Colônia de Barbacena: cemitério dos vivos

*Veio-me, repentinamente, um horror à sociedade e à vida; uma vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz; um desejo de pertencimento total da minha memória na terra; um desespero por ter sonhado e terem me acenado tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra, sem ter perdido de fato a minha situação, cair tão, tão baixo, que quase me pus a chorar que nem uma criança. – Lima Barreto, Cemitério dos vivos*

A escolha por iniciar essa seção com o trecho do livro *Cemitérios dos vivos*, de Lima Barreto, não se deu de forma aleatória. A obra foi escrita durante o período em que o escritor brasileiro ficou internado no casarão da praia Vermelha, de 25 de dezembro de 1919 a 02 de fevereiro de 1920. O autor, que já havia sido internado uma primeira vez em 1914, relata em “Diário do Hospício” e “Cemitérios dos Vivos” as violências [físicas e psicológicas] que sofreu durante a internação involuntária em um asilo de alienados. Alfredo Bosi (2017) ressalta, em um estudo sobre a obra *Diário do Hospício*, que o que mais impressiona é a clareza e a lucidez dos escritos, o que era, no mínimo, contraditório, já que Lima Barreto estava naquele momento ocupando um lugar [espaço físico e social] destinado a pessoas alienadas.

Bosi (2017) salienta, ainda, que “[...] o que Lima sofreu nas dependências do casarão da praia Vermelha foi uma série de violências que ainda se praticavam na maioria dos hospícios da República Velha. [...] reproduzia práticas correntes em manicômios europeus do século XIX” (p. 8). Uma das primeiras violências relatadas por Lima é a violência contra o seu pudor “todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor” (BARRETO, 2017, p. 36), essa afirmação do escritor é sintomática do tratamento desumano dado aos sujeitos, o qual, posteriormente, chegará ao seu ápice em uma instituição localizada no interior de Minas Gerais; além disso, o autor evidencia a lucidez em perceber os atos cometidos contra ele e seus valores. Essas violências e o referido tratamento hegemônico dado à loucura percorreu os anos e



encontrou no Hospital Colônia de Barbacena<sup>33</sup> um ponto de convergência que resultou em um genocídio de cerca de 60 mil pessoas. Um verdadeiro *holocausto brasileiro*.

Os cenários de horrores vivenciados no Hospital Colônia de Barbacena (HCB) foi vivenciado por quase 50 (cinquenta) anos, entre os anos de 1934 a 1979. O hospital psiquiátrico fundado em 1903 [119 anos atrás], no início do século XX, era, a princípio, destinado a receber tuberculosos e doentes acometidos pelas chamadas doenças dos nervos, pois via-se no alto do morro da cidade de Barbacena, Minas Gerais, a possibilidade de que o vento frio, o descanso e o veraneio curassem as fadigas do corpo [*herança* dos estudos apresentados na seção anterior]. O HCB foi construído na antiga fazenda do delator do movimento da Inconfidência Mineira, Joaquim Silvério dos Reis, foi adquirida pelo governo do Estado de Minas, após a falência do português. De início, a capacidade do hospital – que mais tarde ficou conhecido como HCB – era de apenas duzentos leitos, contudo, já em 1961, o número de pacientes chegava a cinco mil.

Convém ressaltar que a superlotação foi apenas um dos horrores vivenciados dentro dessa instituição de quase oito mil metros quadrados. O HCB era a única instituição que tinha em suas dependências um cemitério próprio, o “Cemitério da Paz<sup>34</sup>”, onde centenas de corpos foram depositados. Além disso, o Hospital era apenas uma das sete instituições instaladas na cidade de Barbacena naquela época, o que contribuiu para o título de “Cidade dos Loucos” atribuído à cidade, nomeação que ainda hoje é viva no imaginário popular.

Mary Cristina Barros e Silva (2008) vai ressaltar em sua obra *Repensando os porões da loucura: um estudo sobre o Hospital Colônia de Barbacena* que a instituição passou por três grandes fases que não se apresentam de maneira totalmente estanques, mas que são bons norteadores para o entendimento do tratamento dado à loucura dentro da instituição, são elas: i) criação do Azylo Central de Barbacena em 1903 e se estende até o ano de 1934; ii) a fase institucional (HCB), que tem início em 1934 e só é finalizada em 1979; iii) a revisão do sistema manicomial, que é iniciada somente no ano de 1979.

---

<sup>33</sup> Todas as discussões realizadas nesta seção a respeito do HCB são frutos de leituras e pesquisas nas seguintes obras: no livro *Holocausto brasileiro* de autoria da jornalista, escritora e roteirista Daniela Arbex, assim como no documentário de nome homônimo. Além do livro *Repensando os Porões da Loucura: um estudo sobre o Hospital Colônia de Barbacena*, de autoria de Mary Cristina Barros e Silva e do documentário *Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura* com roteiro e direção de Helvécio Ratton.

<sup>34</sup> “Construído junto com o Hospital Colônia, no início do século XX, o Cemitério da Paz, cuja área pertence à Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais, está desativado desde o final da década de 80” (ARBEX, 2013, p. 65). O cemitério foi destinado aos excluídos sociais, pois a discriminação constituída na população daquela época não permitia que esses sujeitos [loucos] fossem enterrados no mesmo espaço que os “normais”.

De acordo com a autora, a primeira fase fica conhecida, dentro dos padrões da época, como uma fase *satisfatória* quanto ao modelo de tratamento designado aos doentes mentais. “Essa primeira fase aparece no Museu da Loucura marcada por uma imagem de modernidade e progresso. Na primeira fase, a instituição teria sido um modelo no tratamento dos doentes mentais” (BARROS E SILVA, 2008, p. 31). Contudo, como ressalta Barros e Silva (2008), já no ano de 1920, com o aumento no número de pacientes, é possível perceber algumas nuances destoantes a esse modelo *satisfatório*, é, assim, de forma gradativa, que a segunda fase é instaurada.

A segunda fase, que é marcada pela superlotação e pelo tratamento sub-humano atribuído aos sujeitos, período de maior violência do funcionamento da instituição, dar-se-á, dentro dessa lógica de subdivisão adotada, no ano de 1934. O ano de 1934 foi um marco na história da instituição, o início de uma crise que deixou cerca de 60 mil mortos e que só finalizou no ano de 1979<sup>35</sup>. Ressalta-se que, assim como no início dessa fase, o final também se deu de forma gradual. É no ano de 1934 que se tem a criação do *Hospital Colônia de Barbacena*. Consoante ao período, Barros e Silva (2008) aponta que é nessa fase também que, devido à escassez de verba, vê-se no trabalho dos internos uma forma de suplementação da renda e uma possibilidade terapêutica – laborterapia. A autora explana, ainda, que essa prática do trabalho era dedicada especialmente aos sujeitos em situação de indigência, nas palavras da autora:

A laborterapia será um tratamento dispensado somente aos pacientes indigentes, como já mencionado. Aqui podemos comparar o uso da laborterapia com a concepção do Panóptico de Jeremy Bentham. Para Bentham, o trabalho era algo fundamental nas casas de inspeção por questões de humanidade, e também para que os internos pudessem se manter na instituição honestamente com o fruto de seu próprio trabalho. Daí talvez a razão para a laborterapia ser empregada apenas aos indigentes: era uma forma de pagamento pelos serviços prestados pela instituição (BARROS E SILVA, 2008, p. 32-33).

Frente à citação de Barros e Silva (2008), viu-se a necessidade de ressaltar uma visão mais pessimista a respeito do emprego do trabalho a esses sujeitos, acredita-se que, muito por *herança* dos séculos anteriores [e do tratamento atribuído aos *sujeitos-loucos*], o trabalho dispensado aos pacientes indigentes do HCB, estava longe da busca por uma manutenção da humanidade e/ou manutenção honesta da sua estadia, mas configura-se, pelo menos em sua grande parte, com interesses estritamente financeiros, ou sendo uma forma de mão de obra

---

<sup>35</sup> Interessante observar que esse período coincide com alguns momentos de recrudescimento de fases ditatoriais (Estado Novo, em 1937) e Golpe de 1964 (1964 a 1985). O ano de 1979 é o ano da anistia, início do processo "lento, gradual e progressivo" da abertura do regime militar de 1964.

barata. Sob essa lógica, há de se ressaltar e concordar com a parte final da citação da autora: “[...] era uma forma de pagamento pelos serviços prestados pela instituição” (p. 33). Evidentemente, deve-se problematizar que a laborterapia tenha sido, a princípio, um esforço positivo, contudo, assim como todo o cenário da segunda fase, a tarefa assumiu finalidades e projetos discursivos bem mais hegemônicos e segregadores.

Reitera-se, ainda, como essa segunda fase aparenta ser a que mais se aproxima do tratamento atribuído aos loucos no final do século XVII e início do século XVIII. Durante esse período, passa-se a entender a loucura como uma forma de manufatura e que esse sujeito passa a ser alienado em dois estágios: i) pelo espaço social que ele ocupa; ii) pelo trabalho. Não só em relação ao trabalho, mas esse paralelo histórico é possível também quando observado o caráter hegemônico da loucura e a consequente superlotação, principalmente no século XVI, com a ascensão da burguesia. A necessidade por uma limpeza social, manter apenas aquilo que é bonito e limpo aos olhos, é um mal que também vai assolar o Brasil na primeira metade do século XX. Em consonância aos moldes sociais europeus, a busca por uma higienização das cidades, em especial das grandes cidades, também será um fator para a superlotação do HCB. Logo, encontra-se uma espécie de depósito humano, tudo que não era aceito socialmente, tudo que não se encaixava nos padrões ou que destoava de uma ordem, tinha como destino a instituição no fim dos trilhos de Barbacena. Lá, eles ocupariam um espaço delimitado e socialmente marginalizado [à margem] e contaria com “[...] a omissão de todos aqueles que conheceram e conviveram com a realidade do hospital durante todos aqueles anos” (BARROS E SILVA, 2008, p. 33).

A terceira fase foi marcada por uma mudança de pensamento. Obviamente, não de maneira abrupta, mas gradual, tendo o ano de 1979 como marco inicial da luta antimanicomial no Brasil. Frente às diferentes denúncias sobre os horrores vivenciados dentro do HCB e, principalmente, com a vinda do psiquiatra italiano Franco Basaglia (1924-1980), importante figura do movimento da Reforma Psiquiátrica, precursor de algumas noções críticas à psiquiatria clássica e ao entendimento hegemônico dado à loucura, inicia-se um movimento contra o sistema manicomial [instituição e valores]. O psiquiatra italiano visitou a cidade de Barbacena em 1979, um ano antes da sua morte, e comparou o que viu no HCB a um campo de concentração nazista: “Estive hoje em um campo de concentração nazista. Em lugar nenhum do mundo, presenciei uma tragédia como esta” (BASAGLIA, 1979 apud BRUM, 2013, p. 15). Diante dessa impressão e de uma série de reportagens publicadas pelo jornalista Hiran Firmino para o jornal *Estado de Minas* e pelo fotógrafo Luiz Alfredo para a revista *O Cruzeiro*, em

1961, que denunciavam os maus tratos sofridos pelos sujeitos dentro do HCB, “[...] uma reestruturação da instituição começa a ser elaborada” (BARROS E SILVA, 2008, p. 33).

O ano de 1979 foi palco, também, do lançamento mundial do documentário *Em nome da razão: um filme sobre os porões da loucura*, de Helvécio Ratton. O documentário que chocou o mundo ao trazer imagens de dentro do HCB em pleno funcionamento, cooperou, por meio do audiovisual, com o que Franco Basaglia denunciou: “um verdadeiro campo de concentração”. O média-metragem, de 24 minutos, surpreendeu ao trazer imagens, sons, silêncio e o tom preto e branco para relatar os horrores e as condições sub-humanas vivenciadas naquela instituição. Na Figura 1, pode-se observar o encarte do documentário e nele uma interna que caminha com os pés e mãos no chão, assemelhando-se à um caminhar animalesco e/ou infantilizado.

Figura 1 – Encarte do documentário



Fonte: <https://quimerafilmes.com.br/em-nome-da-razao.html>

Não se pode, dentro deste estudo que tem o conceito de enunciado como elo fundamental das discussões, deixar de evidenciar alguns aspectos verbivocovisuais e históricos presentes no encarte apresentado acima. O uso das cores verde e amarela, identidade nacional brasileira, é um termômetro de denúncia que dialoga diretamente (elo enunciativo) com a época a qual ele foi produzido, 1979, em plena ditadura militar brasileira (1964-1985). Sendo assim, lançar um documentário que visa denunciar os absurdos existentes dentro dos muros do HCB não deixa de ser também uma forma de denunciar as condições e os maus tratos dados à

população brasileira de forma geral. O descaso do Estado com a população, especialmente, a população a margem e contrária ao sistema vigente pode, de forma alegórica, ser observada na construção do encarte.

Dito isso, o documentário somado às denúncias feitas por Luiz Alfredo ao O Cruzeiro e Hiran Firmino ao Estado de Minas, à visita de Franco Basaglia e às primeiras e efervescentes ideias contra o sistema manicomial, certamente, foram elementos responsáveis para o desmantelamento da instituição a partir de 1979. Infelizmente, a essa altura, o número de mortos somava cerca de 60 mil. Barros e Silva (2008) chama atenção para como o alto índice de mortalidade no HCB “[...] revela o abandono que os internos sofriam por parte não só da instituição, mas também dos seus familiares” (BARROS E SILVA, 2008, p. 38).

Dando continuidade às discussões, é preciso ressaltar mais alguns pontos sobre os anos de atividade e superlotação que assolaram o HCB [especialmente na segunda fase], com foco sobre os sujeitos que chegavam ao Hospital, observando o tipo de entendimento de loucura e valorativo aos quais esses sujeitos estavam submetidos dentro da instituição. Os pacientes que lá chegavam, eram internados à força e perdiam não só os cabelos e as roupas, mas, também, a *identidade*, o nome, a memória familiar. Além disso, eles eram, na maioria das vezes, rebatizados pelos funcionários das dependências do Hospital. Após os estudos realizados e apresentados nos livros e no documentário, é sabido que 70% dos internos não tinham nenhum tipo de diagnóstico de doença mental, “desde o início do século XX, a falta de critério médico para as internações era rotina no lugar onde se padronizava tudo, inclusive os diagnósticos” (ARBEX, 2013, p. 25). Contudo, eram sujeitos que destoavam uma ordem social pré-estabelecida. Eliane Brum (2013), ressalta, no prefácio do livro *Holocausto brasileiro*, “*Os loucos somos nós*” (p. 13-17), que os *loucos* internados no HCB eram:

[...] epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incomoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças (BRUM, 2013, p.14).

É, no mínimo, perturbador observar o paralelo segregador e hegemônico que se arrastou ao longo dos séculos e que “permitiu”, mais uma vez, no século XX, que esses sujeitos fossem apreendidos e socialmente enquadrados no espaço social da loucura. O tratamento desumano atribuído a esses sujeitos não se dava apenas na internação à força, mas, principalmente, no tratamento conferido aos sujeitos em *condição social de loucura*. As condições de vida dentro

do HCB eram sub-humanas e, por vezes, levaram milhares de pessoas à morte. Como expressa Brum (2013) “homens, mulheres e crianças, às vezes, comiam ratos, bebiam esgoto e urina, dormiam sobre o capim, eram espancados e violados” (p. 14). Esses homens e mulheres chegavam em comboios, amontoados nos chamados “*trens de doido*”, eram setorizados em pavilhões e morriam de fome, de frio, por doenças e, também, pelos eletrochoques e procedimentos médicos utilizados, como a lobotomia, naquela época aceitos e incentivados.

Essas mazelas estão atualmente retratadas no *Museu da Loucura*, em Barbacena, fundado em 16 de agosto de 1996, fruto de uma parceria entre a *Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais* e a *Fundação Municipal de Cultura de Barbacena*. É um movimento de criação de um museu que visa manter a memória viva e consciente dos acontecimentos que marcaram o HCB. Nele, é possível ter acesso a alguns registros e utensílios que compuseram o cenário caótico da vida no Colônia. As Figuras 2 e 3 foram retiradas no Museu da Loucura, em Barbacena, e expõem alguns aparelhos utilizados nesses processos de tortura.

Figura 2 – Máquinas de eletrochoques



Fonte: Mineiros na estrada<sup>36</sup> (2018).

---

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://www.mineirosnaestrada.com.br/museu-da-loucura-barbacena/>>. Acesso em: 09 ago. de 2021.

Figura 3 – Equipamentos utilizados para os processos de lobotomia



Fonte: Mineiros na estrada (2018).

O Hospital já recebia queixas sobre o seu funcionamento desde 1914, fator que não impediu a crise que se sucedeu nos anos seguintes. A prática dos eletrochoques era tão corriqueira dentro da instituição que, como ressalta os estudos de Arbex (2013), ao mesmo tempo que alguns internos eram alvos dos choques, eram também algozes dos seus companheiros de instituição. Daniela Arbex (2013) vale-se em sua obra, *Holocausto brasileiro*, de uma série de relatos dos sujeitos que vivenciaram os horrores dentro do HCB. Em um dos relatos, Antônio da Silva, ex-paciente do Colônia, relata as experiências envolvendo o uso do eletrochoque em pacientes:

O colega Antônio da Silva, o Toninho, lembra bem o que acontecia depois que o aparelho era ligado. Ele via seus companheiros estrebucharem quase como se os olhos saltassem da face. Cabisbaixo, faz uma revelação. – Ajudei a dar choque em muitos colegas. Ficava segurando. – confessa o homem que hoje tem quarenta e oito anos. Abandonado no Colônia aos doze anos pela família por causa de um quadro de epilepsia, Toninho não era o único a participar disso. O eletrochoque era tão comum na unidade, que muitas vítimas se tornavam algozes depois que o efeito da descarga elétrica passava (ARBEX, 2013, p. 35).

O uso de eletrochoques e dos processos de lobotomia quase nunca tinham fins terapêuticos, mas, sim, como ressalta alguns relatos dos antigos funcionários do Colônia para o livro *Holocausto brasileiro*, eram realizados como uma forma da manutenção da ordem, de contenção e intimidação dos sujeitos. Ainda sobre o uso desenfreado dos aparelhos de eletrochoques, ao ser entrevistado, o médico Ronaldo Simões Coelho, uma das testemunhas do genocídio que aconteceu no Colônia, salienta que “– A coisa era muito pior do que parece. Havia um total desinteresse pela sorte. Basta dizer que os eletrochoques eram dados

indiscriminadamente. Às vezes, a energia elétrica da cidade não era suficiente para aguentar a carga. Muitos morriam, outros sofriam fraturas graves” (ARBEX, 2013, p. 36).

As condições sub-humanas não se limitavam aos procedimentos *pseudoterapêuticos*. Como supracitado, a fome e a sede eram sensações presentes que também levavam os pacientes do Colônia à morte. O esgoto que corria a céu aberto e cortava os pavilhões, era, na grande parte do dia, recurso para matar a sede. A alimentação escassa e com hora marcada abria espaço para a desnutrição e a debilitação dos pacientes, o que era agravado pelos longos períodos de tempo em que os internos ficavam expostos ao clima no pátio, seja no sol quente, seja no frio extremo. Na Figura 4, é possível observar um dos internos bebendo o esgoto que cortava os pavilhões, essa cena se repetia várias vezes e foi fotografada em diferentes momentos. A imagem a seguir é apenas um dos exemplos.

Figura 4 – Interno bebendo o esgoto que cortava o pavilhão



Fonte: Holocausto brasileiro, fotografia de Luiz Alfredo, (2013)

As condições subumanas foram denunciadas inclusive pelos internos do próprio Colônia, ainda nos anos de funcionamento da instituição. No documentário “*Em nome da Razão*”, filmado no interior do Colônia, uma das pacientes, Sueli Aparecida Rezende, figura icônica desse cenário de horrores, se utiliza da música para relatar os maus tratos e a falta de consideração sofridos dentro dos muros do HCB. A música entrecorta as imagens das pacientes femininas e, principalmente, a imagem de Sueli ao longo da minutagem – 12:32 a 13:08. As



estrofes cantadas por 36 segundos carregam a dor e o abandono sofrido por esses sujeitos. Eis o recorte da música<sup>37</sup> apresentado no documentário:

"Ô seu Manel, tenha compaixão  
 Tira nós todas desta prisão  
 Estamos todas de azulão  
 Lavando o pátio de pé no chão.  
 Lá vem a bóia do pessoal  
 Arroz cru e feijão sem sal  
 E mais atrás vem o macarrão  
 Parece cola de colar balão (...)  
 E mais atrás vem a sobremesa  
 Banana podre em cima da mesa  
 E mais atrás vem umas funcionárias  
 Que são as puta mais ordinária"

Na canção, Sueli clama pela compaixão de “Seu Manel”, referindo-se a José Manuel de Rosa Lucinda, “[...] um dos gerentes administrativos linha-dura do hospital nos anos 70” (ARBEX, 2013, p. 126) e relata algumas situações vivenciadas no dia a dia do Colônia, desde a precariedade e o descaso com a qualidade da alimentação, até ao paralelo prisional com a padronização das vestimentas, “[...] estamos todas de azulão”, e da prestação de serviços, “[...] lavando o pátio de pé no chão”. “Azulão” foi como as vestimentas dos internos ficaram conhecidas, eram, geralmente, camisolas, blusas e calças feitos tem um tecido azul de brim, “[...] tecido incapaz de blindar as baixíssimas temperaturas da cidade” (ARBEX, 2013, p. 28).

Sueli (*ex menina de Oliveira*<sup>38</sup>) se apresenta assim que a música termina: “Me chamo Sueli Aparecida Rezende, nasci em 1955, dia 02 de julho, numa sexta-feira, em São Paulo. Vim pra cá em 1965, no dia 06 de maio, vim muito sem vergonha, e vim pequena, nova. Fiquei três anos na cela, eu fiquei três anos, porque eu trepava no telhado, fugia do Hospital pra rua, pros meio dos mato”. Sueli (1955-2006), chegou ao HCB com dez anos de idade e ficou conhecida pelos seus atos de resistência aos tratamentos e de violência contra os funcionários e internos da instituição, “a cada sessão de choque que tomava, espalhava o mesmo terror que lhe havia sido imposto” (ARBEX, 2013, p. 124). O capítulo VII da obra “*Holocausto brasileiro*” foi dedicado a contar a história de Sueli e de sua filha, Debora Aparecida Soares, que foi retirada

<sup>37</sup> A música também foi apresentada [com pequenas alterações de concordância e de marcação de gênero] no livro *Holocausto brasileiro*, especificamente, na página 126 da obra.

<sup>38</sup> Os “meninos(as) de Oliveira” foram crianças trazidas para o HCB simplesmente por apresentarem alguma deficiência física ou mental, foram inseridos na vida no Colônia sem nenhuma espécie de restrição ou cuidado particular.

dos braços de Sueli com apenas dez dias de vida. Na Figura 5, é possível ver Sueli em um *print* do documentário “Em Nome da Razão”:

Figura 5 – Sueli Aparecida Rezende



Fonte: *print* do documentário “Em Nome da Razão” (1979).

Essa é apenas uma das histórias que marcaram os dias no HCB. Infelizmente, ao longo dos anos de funcionamento da instituição, vários sujeitos foram minimizados e tiveram seus corpos empilhados e desovados no *Cemitério da Paz*, por vezes, seus cadáveres foram vendidos para as faculdades de medicina, inclusive, para grandes universidades do estado de Minas Gerais, como a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). A venda de cadáveres, título do capítulo IV da obra *Holocausto brasileiro*, foi, no auge da superlotação da instituição, um mercado ilegal que alimentou a corrupção e a circulação de capital dentro do Colônia. “A partir de 1960, a disponibilidade de cadáveres acabou alimentando uma macabra indústria de venda de corpos” (ARBEX, 2013, p. 76), livros de registros do Colônia confirmam a venda dos cadáveres, intituladas “peças anatômicas”. Conforme evidenciado, Arbex (2013) denuncia que:

Os corpos dos transformados em indigentes foram negociados por cerca de cinquenta cruzeiros cada um. O valor atualizado, corrigido pelo Índice Geral de Preços (IGP-DI) da Fundação Getúlio Vargas, é equivalente a R\$ 200 por peça. [...] Em uma década, a venda de cadáveres atingiu quase R\$ 600 mil, fora o valor faturado como o comércio de ossos e órgãos.

O fornecimento de peças anatômicas, aliás, dobrava nos meses de inverno, época em que ocorriam mais falecimentos no Colônia, se comparada ao período de verão (ARBEX, 2013, p. 77).

As barbaridades que ocorreram dentro do Hospital Colônia não permitiram o descanso dos sujeitos nem na hora da morte. Nota-se que os internos sequer tinham o direito de descansar do trabalho pesado, o qual, alguns, especialmente, os indigentes, tinham que enfrentar todos os dias sem nenhuma espécie de remuneração, tampouco o descanso da morte. As vítimas do Colônia ou tinham seus corpos vendidos como peças anatômicas, ou eram enterrados aos montes em covas rasas sem nenhuma condição de identificação ou ritual. Adianta-se que essa questão será retomada na análise do *corpus* deste trabalho.

Cabe agora, antes da finalização deste subtópico, ressaltar alguns aspectos sobre a estrutura do HCB para exemplificar como a opressão se delineava desde a logística do local. O complexo era composto por dezesseis pavilhões, entre eles: Pavilhão "Zoroastro Passos" que era destinado às mulheres indigentes; Pavilhão "Antônio Carlos", destinado aos homens indigentes; Pavilhão "Milton Campos" conferido aos homens em condição de trabalhar; Pavilhão "Arthur Bernardes" previsto para as mulheres que eram consideradas inadequadas. Cada um deles assumia uma função específica dentro da instituição. Os pacientes chegavam pelas linhas férreas de todos os cantos do país, "acuados e famintos, esperavam a ordem dos guardas para descer, seguindo em fila indiana na direção do desconhecido. Muitos nem sequer sabiam em que cidade tinham desembarcado ou mesmo o motivo pelo qual foram despachados para aquele lugar" (ARBEX, 2013, p. 27). Na Figura 6, é possível notar a dimensão do complexo:

Figura 6 – Complexo do HCB



Fonte: Pensar bem, Viver bem<sup>39</sup> (2019).

<sup>39</sup> Disponível em: <https://pensarbemviverbem.com.br/holocausto-brasileiro-um-lado-sombrio-da-historia-brasileira-hospital-colonia-de-barbacena/>>. Acesso em: 11 ago. de 2021.

Os departamentos continham pavilhões de acordo com as categorias específicas de pacientes a serem mantidos, com a chegada dos pacientes no HCB, realizava-se uma triagem que direcionava os pacientes para alas específicas do Colônia. “Os homens eram encaminhados para o Departamento B [composto por sete pavilhões], e os que tinham condições de trabalhar iam para o pavilhão Milton Campos [...]”; “As mulheres andavam em silêncio na direção do Departamento A, conhecido como Assistência. [...] as que não podiam pagar pela internação, mais de 80%, eram consideradas indigentes” (ARBEX, 2013, p. 28-29). Soube-se, mais tarde, a partir de uma série de denúncias, que dentro dos muros e dos pavilhões que compunham o Colônia as pessoas foram abandonadas e relegadas a própria sorte. Deitados no capim, no pátio, expostos às temperaturas mais extremas, com fome, com sede, restavam-lhes à espera da morte ou a *salvação da prisão* [alusão a música de Sueli Rezende] do que mais tarde ficou conhecido como o maior hospício do Brasil.

As histórias perturbadoras que cercam o Hospital Colônia de Barbacena não são somente essas, como também não se encerram por aqui, contudo, devido à necessidade de destacar alguns recortes e dar continuidade à presente pesquisa, é preciso finalizar a presente seção. Dito isso, por fim, como supracitado, é importante ressaltar como após uma série de denúncias, inclusive de caráter internacional, em 1979, o HCB dá início a sua terceira e última fase. E, a princípio, o Hospício de Barbacena (1903-1934) e depois, Hospital Colônia de Barbacena (1934-1979), passa a ser conhecido como Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (1979-atual). Não é apenas a nomenclatura que muda, mas a busca por um tratamento humanizado e preocupado com o bem-estar do paciente passa a ser priorizada. Sobre o início dessa última fase, Arbex (2013) salienta que:

Se Franco Basaglia foi decisivo para a implementação do movimento da reforma psiquiátrica mineira, o jornalista Hiram Firmino, sessenta e um anos, foi o grande porta-voz dos pacientes de Barbacena. Ele é o autor da série de reportagens “Os porões da loucura”, publicada em 1979 no jornal *Estado de Minas* [...]. Naquele momento, fazia dezoito anos que as denúncias da revista *O Cruzeiro*, feitas pelo fotógrafo Luiz Alfredo e pelo repórter José Franco, tinham sido publicadas (ARBEX, 2013, p. 210).

As séries de denúncias já apresentadas nesta seção, aliadas ao momento histórico mundial em que se buscava por uma *reforma psiquiátrica*, em que o tratamento humano, terapêutico e que garantisse o saneamento básico era o que deveria ser priorizado, e o sistema prisional e correccional que predominava nos manicômios foi extinto, logo, deu-se início às lutas antimanicomiais. Os horrores e o descaso vivido ainda no final da década de 70 não poderiam mais ser sustentados, propiciando, desse modo, o desmantelamento do HCB.

A partir desse momento, iniciou-se a reestruturação do HCB que passou a ser conhecido como Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), de acordo com o site oficial da Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (FHEMIG), atual órgão responsável pelo CHPB:

Na década de 1980, foi realizada a reestruturação física e implementada a humanização do atendimento, visando reintegrar o paciente ao convívio social. Foram criadas estruturas alternativas, como internações de curto prazo (ambulatorios), hospital-dia, centros de convivência, oficinas terapêuticas e módulos residenciais (FHEMIG, 2020).

A princípio, estruturava-se um *módulo experimental* com apenas 120 leitos que visavam o tratamento e a alta dos pacientes. Posteriormente, residências terapêuticas foram criadas a fim de retirar os pacientes dos pavilhões e inseri-los no convívio social dos sujeitos com maiores níveis de independência. Atualmente, são trinta e três residências terapêuticas fora do hospital, como ressalta os estudos de Arbex (2013). É válido observar que, em 2016, foi implementado o projeto *Casa Lar* “[...] residência transitória, onde moradores convivem em um espaço mais próximo de um lar, possibilitando à equipe intensificar a reabilitação psicossocial e a independência dos usuários” (FHEMIG, 2020). O CHPB atualmente presta três grandes serviços à sociedade: ambulatório de Saúde Mental [segunda a sexta-feira, das 7 às 17 horas]; internação Adulto [24 horas]; atendimento em Reabilitação Clínica Multidisciplinar.

Em termos jurídicos, somente em 2001, especificamente em 06 de abril, a Lei Nº 10.216 foi sancionada, depois de muito sofrimento, de lutas e de movimentações políticas. A Lei tal que “dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental” (BRASIL, 2001). A respeito da Lei, Arbex (2013) salienta que ocorreram críticas e discordâncias políticas, inclusive, encabeçadas pelo poeta Ferreira Gullar, que dividiram a população brasileira. A autora salienta ainda que, mesmo após uma década de sua implementação, a divisão de opiniões permanece:

A norma que propõe um modelo de atenção à saúde mental, aberto e de base comunitária, completou uma década de vigência em 2011, dividindo opiniões. Os críticos da proposta afirmam que ela não instituiu mecanismos claros para a progressiva extinção dos manicômios, provocando desospitalização em massa sem a implantação de uma rede extra-hospitalar capaz de atender à demanda. Para os defensores da reforma, a lei impôs um novo rumo ao processo de reestruturação do setor (ARBEX, 2013, p. 226-227).

Outro fator importante de ser mencionado antes da finalização desta seção, é evidenciar a importância da construção do Museu da Loucura em 16 de agosto de 1996. A construção do Museu tem como objetivo resgatar e preservar a memória do que aconteceu ao longo dos anos

dentro do HCB. De acordo com a FHEMIG (2020), o museu visa “[...] resgatar a memória da assistência à saúde mental e mostrar a história do antigo manicômio por meio da exibição de equipamentos, acervos e, ainda, documentação coletada em todo o Estado” (s/p). Além de viabilizar com que exista de forma física e, por vezes, virtual, já que é comum achar imagens e relatos da experiência de visitar o museu na internet, um espaço/tempo que permita reflexões no espaço do *ético* e do *estético* sobre os acontecimentos que constituíram o Hospital.

A tragédia histórica de genocídio que manchou com sangue, suor e descaso a sociedade brasileira e que até a pouco tempo era ainda de conhecimento muito restrito e limitado no imaginário popular, ganhou uma nova dimensão, principalmente, com a popularização do livro *Holocausto brasileiro* [*best-seller* no Brasil] e com o documentário de nome homônimo. Mais pessoas, de diferentes regiões do país, conheceram a terrível história do HCB. E valendo-se da linguagem *verbivocovisual* do documentário *Holocausto brasileiro*, que as análises e reflexões propostas ao longo deste trabalho pretendem convergir. Contudo, se faz necessário perpassar, ainda, por uma série de apontamentos teóricos e processuais, incluindo a seção 3.3 que fechará a primeira parte destas reflexões e que busca retomar enunciados que são fundamentais para a sequenciação processual deste estudo.

### **3.3 Retomando e deslocando o *sujeito-louco*: a constituição pela interdição do silenci(ament)o**

A presente seção tem por objetivo retomar, brevemente, algumas concepções adotadas na parte inicial desta pesquisa – o Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado em julho de 2019 e intitulado como: “*As relações arquitetônicas e os processos de silenci(ament)os na constituição do sujeito-louco no filme Ilha do Medo, de Martin Scorsese*”. O Trabalho de Conclusão em questão apresentou concepções que foram fundamentais para a continuidade e a realização da presente dissertação de mestrado, logo, tais reflexões serão apresentadas como pressupostos para as ponderações a seguir sobre a compreensão social de loucura e de *sujeito-louco*.

Como ponto de partida, cabe ressaltar que foi adotada, em 2019, a nomenclatura *sujeito-louco* como uma forma de evidenciar as concepções sociais que compreendem o entendimento desse sujeito para além de uma concepção corpórea [individual] e/ou estatística. Deve-se ponderar, mais uma vez, que, naquele primeiro momento e, também, nesta pesquisa não se tem interesse em investigar os aspectos neurocientíficos que envolvem a loucura enquanto patologia, isto é, não se pretende refletir sobre a natureza clínica/patológica da loucura. Espera-se fazer reflexões sobre a compreensão social e os *espaços* da loucura. Pretensão esta

reafirmada pela escolha do *corpus*, já que é de conhecimento prévio que cerca de 70% dos internos do HCB não apresentavam, em seu ingresso forçado no HCB, um diagnóstico [patológico] de doença mental, mas eram pelo lugar [espaço/tempo] que ocupavam relegados aos *porões da loucura*.

Dito isso, é necessário caminhar ao encontro de algumas considerações que percorreram as discussões naquele primeiro momento de pesquisa, e que ganham um ponto de continuidade neste estudo, são elas: i) o *lugar* [espaço/tempo] do louco embora marcado por interditos, constitui, arquitetonicamente, os sujeitos, mesmo que essas relações de constituição se materializem, por meio da linguagem, em processos de silenci(ament)os; ii) “[...] a impossibilidade da não constituição do *sujeito-louco*, já que mesmo que seja pela negação, desqualificação e/ou pela interdição, esses sujeitos se constituem e constituem seus outros, sempre em uma relação de alteridade *eu-outro*” (TEIXEIRA, 2019, p. 47); iii) a constituição dos sujeitos se dá no e pelo processo [contínuo] de *devir*, sendo assim, “[...] o sujeito diante do ato de ser evento no mundo, nunca é, ele sempre está sendo, sempre se localiza em um devir constituinte, seja nas relações do eu, do outro e do eu-para-o-outro” (TEIXEIRA, 2019, p. 29).

Pensar nessa relação em conformidade aos estudos foucaultianos sobre as concepções de loucura levou-nos a refletir sobre como o *status* da loucura, ainda hoje, mas, principalmente, antes da revolução psiquiátrica, diz mais sobre o lugar que o louco passa a ocupar na sociedade, ou melhor, o lugar que ele deixa de ocupar, do que sobre a condição patológica da loucura. Sobre isso, Vermeren (2013), em seu capítulo “*O que é um louco?*”, vale-se dos dizeres de Foucault ao Collège de France no momento da sua candidatura, para evidenciar que a pergunta que dá nome ao seu texto pode e deve ser pensada com relação às práticas e às instituições. Adiciona-se também em referência a essa dimensão, a compreensão discursiva dessas práticas: a linguagem; os dizeres/fazer/silêncios e, não menos importante, as compreensões institucionalizadas. Nas palavras do autor:

Seria necessário investigar como os loucos foram reconhecidos, colocados à parte, excluídos da sociedade, internados e tratados; quais instituições foram destinadas a lhes acolher e a lhes deter – tratá-los por vezes; que instâncias decidiam sobre sua loucura e de acordo com que critérios; que métodos eram utilizados para os conter, castigá-los ou curá-los; em suma, em que redes de instituições e de práticas o louco encontrava-se simultaneamente capturado e definido (FOUCAULT apud VERMEREN, 2013, p.13).

Entende-se que essa relação é, também, uma relação de silêncio que se materializa, mais especificamente, em *categorias do silêncio*, conceito que será discutido na terceira seção do próximo capítulo – 3.3. O silêncio como (co)construtor.

Elencando os três tópicos apresentados como pressupostos, questionou-se, na presente dissertação sobre como a construção de narrativas sobre o espaço/tempo da loucura, utilizam-se de diferentes formas de materialização da linguagem na constituição dos sentidos e dos sujeitos, seja os *sujeitos-loucos*, seja os [seus] *outros* em relação. E, mais ainda, evidencia como as escolhas feitas no momento de narrar o *outro* dizem também sobre a forma como *eu* [narrador] se constitui no mundo, evidenciando, desse modo, o caráter alteritário, dialógico e dialético da constituição. Sendo assim, o próximo capítulo buscou demonstrar o caráter intersubjetivo dos enunciados, que materializam, de forma *concreta* os posicionamentos, as escolhas, e participam de forma efetiva da construção dos sentidos. Espera-se com o próximo capítulo evidenciar o caráter *concreto* do enunciado [e do enunciado verbivocovisual, dentro das suas particularidades] e, conseqüentemente, dar início à compreensão de *ato responsável* para o Círculo. Observe:



## 4 O ENUNCIADO VERBIVOCOVISUAL E A CONSTRUÇÃO DAS NARRATIVAS DOCUMENTAIS

Compreender as discussões que permeiam o conceito de enunciado dentro do Círculo é uma tarefa fundamental para aqueles que se dedicam a estudar esta filosofia da linguagem. Sendo assim, este capítulo buscará esclarecer os fundamentos básicos que constituem o conceito de enunciado bakhtiniano e, de forma consoante, apresentar como o conceito e a metodologia *verbivocovisualidade* (PAULA, 2017; e outros) são fundamentais para esse entendimento, seja dentro das narrativas cinematográficas, seja *fora* [extra] delas.

### 4.1 Linguagem, língua e enunciado para os estudos do Círculo

Antes de adentrar nas concepções que envolvem o conceito de *verbivocovisualidade* cunhado por Paula (2017); Paula e Serni (2017), sobretudo, quanto ao entendimento de *enunciado verbivocovisual* adotado no presente trabalho, fez-se necessário elucidar alguns pontos sobre como os conceitos de *língua(gem)*<sup>40</sup> e de *enunciado*, fundamentais para os estudos bakhtinianos, se constituem e se reconstituem nas manifestações concretas da vida. As discussões que permeiam esses conceitos percorrem de forma *explícita* e/ou *implícita* as considerações empreendidas no presente estudo. Dito isso, passa-se aos apontamentos:

Investigar a compreensão da *linguagem vs língua* e a filosofia que envolve esses conceitos nos estudos bakhtinianos é uma tarefa que demanda do pesquisador uma grande movimentação entre as obras do Círculo, principalmente, nas obras com *autoria principal*<sup>41</sup> de Bakhtin e Volóchinov. Cabe ressaltar que Medviédev (2016 [1929]), um dos autores do Círculo, também faz considerações mais pontuais sobre a *linguagem* em sua obra “*O método formal nos estudos literários*”. Portanto, recorreu-se, a princípio, aos apontamentos que Faraco (2009) aborda em sua obra “*Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*” para contextualizar as ponderações sobre a compreensão filosófica da linguagem bakhtiniana.

---

<sup>40</sup>A escolha do termo *língua(gem)* não tem como pretensão apresentar uma equivalência entre os termos *língua* e *linguagem*, pelo contrário, entende-se diante do campo epistemológico assumido que ambas estão posicionadas em lugares diferentes, isto é, *língua* não é, de forma alguma, o mesmo que *linguagem*, contudo, se materializam em um processo alteritário de constituição, de forma mútua e particular. O jogo com o uso de parênteses na palavra *linguagem* é uma forma de evidenciar esse movimento que compreende o processo constitutivo.

<sup>41</sup> Retomando uma das primeiras notas de rodapé deste trabalho é sempre importante evidenciar a dinamicidade que ronda o termo *autoria* quando esse está aplicado aos estudos bakhtinianos, o termo *autoria principal* busca evidenciar essa (co)autoria que constitui esse processo.

Faraco (2009, p. 101) salienta que foi a partir da *virada linguística*, em meados dos anos de 1925/26 [que já vinha sendo construída desde os anos 1919 no âmbito da filosofia, por exemplo], que as discussões sobre a linguagem passam a centralizar as considerações que dizem respeito à vida, à poesia e à arte, de modo geral. Muito influenciada pelos movimentos políticos e sociais da época, essa *revolução linguística* passa a compreender a língua dentro de um cenário de *lutas* políticas e sociais. É nesse limiar que os estudos bakhtinianos se constituem e iniciam suas relações com *nuances marxistas*, especialmente, no que diz respeito à relação existente entre ideologia, valor(ação), trabalho e linguagem. Sendo assim, mais que propor uma compreensão da língua que se distancie dos pressupostos do estruturalismo/funcionalismo preponderantes na época, a compreensão filosófica da língua(gem) bakhtiniana caminha em direção à dialogicidade, pois se preocupava com a materialização concreta e com as *lutas ideológicas* que compreendem a constituição *extralinguística* desse processo.

Faraco (2009) notabiliza, ainda, que o artigo “*O discurso na vida e o discurso na poesia*”<sup>42</sup>, de autoria de Volóchinov, publicado pela primeira vez no ano de 1926, ou seja, no auge dessas novas problematizações, foi o marco inaugural das considerações mais sistematizadas da constituição social, ideológica, cultural e processual da linguagem para os estudos do Círculo. Apesar disso, essas discussões já apareceram, de forma fragmentada, na obra inacabada *Para uma filosofia do ato responsável* (2010 [1986]), de autoria de outro autor do Círculo – *Bakhtin* – e foi publicada postumamente, mas datada, possivelmente, entre os anos 1920-1924<sup>43</sup>.

Dito isso, elegeu-se como ponto de partida das nossas considerações a obra “*A palavra na vida e a palavra na poesia*”, essencialmente o ensaio “*Estilística do discurso literário I: O que é a linguagem/língua?*”, de Volóchinov (2019 [1930]<sup>44</sup>). Nele, Volóchinov (2019 [1930]) dedica-se a discutir os processos sócio-históricos e culturais que levaram à materialização da linguagem/língua em signos que se dotam de sentidos e que são respondentes às necessidades humanas, sejam de cunho comunicativo, sejam em relação às *condições especiais* do desenvolvimento do trabalho, da arte e da fala [sonora]. O autor salienta que esse processo converge em relações que vão desde a *linguagem manual* [linguagem gestual e de expressões faciais] que, de acordo com o autor, estavam essencialmente ligadas às emoções e aos instintos, até o surgimento de uma *linguagem sonora* [fala articulada]. Volóchinov (2019 [1930]) chama

<sup>42</sup> O que mais tarde foi traduzido por “*A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica*” (2019 [1926]) por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

<sup>43</sup> Entre os estudiosos essas datas podem divergir, alguns acreditam que a obra tenha sido escrita entre os anos de 1919-1921.

<sup>44</sup> Datação correspondente a tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

atenção, ainda, para como, certamente, as línguas antigas não eram em nada parecidas com as línguas contemporâneas e que esse processo se dá, assim como a cultura material e técnico-econômica, por um longo processo de lutas, conquistas e perdas.

Nesse sentido, o autor russo afirma que é justamente diante dessas necessidades organizacionais, mesmo que, à princípio, primitivas, mas que, posterior e constitutivamente, se tornariam complexas, “[...] que gerou (e sofreu sua influência inversa) os estágios consequentes tanto do desenvolvimento da *compreensão* do mundo circundante quanto das *relações* com ele, isto é, da ideologia humana em formação<sup>45</sup>” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 243). É frente a essa afirmação que se pondera, neste trabalho, como a linguagem é, essencialmente, de natureza ideológica e, portanto, responde às transformações e às necessidades sócio-históricas de uma dada sociedade. De forma alguma, a linguagem/língua se constitui alheia a essas transformações, na verdade, ela(s) materializa(m) o mundo e as relações nele vivenciadas de forma concreta por meio da linguagem verbal e/ou não verbal, portanto, assume-se, neste trabalho, a compreensão da *linguagem verbivocovisual*, que compreende as dimensões verbais, visuais e vocais, noção tal que será apresentada na seção posterior – 3.2 *A constituição do enunciado verbivocovisual*.

Volóchinov (2019 [1930]) perpassa, ainda, no ensaio em questão, sobre o papel da linguagem/língua na vida social e chama atenção para como a língua, especialmente no trabalho com o texto literário, mas, para nós, não somente nele, precisa ser compreendida e trabalhada a partir de um *todo*, que não está, de forma alguma, dado e acabado, mas que se constitui nas necessidades e nas vivências dos falantes daquela língua. Um *todo* que não está restrito às noções gramaticais, mas que também pertence a elas. Portanto, a língua(gem) não deve ser resumida a um sistema automatizado/estrutural, ela deve ser pensada na complexidade assimétrica das suas realizações.

Há, dentro desse novo pensamento, a tecitura de críticas direcionadas às *duas tendências filosófico-linguísticas*<sup>46</sup> que estavam vigentes à época: o *objetivismo abstrato* e o *subjetivismo idealista*. O *materialismo histórico* presente na filosofia do Círculo se constituía em contrapartida à abstração e à idealização da língua(gem), isto é, ao entendimento esquemático e hipotético das suas relações. A dualidade entre o certo vs o errado e o domínio claro e

---

<sup>45</sup> Nota pertencente ao texto original: “Entendemos por ideologia todo o conjunto de reflexões e refrações no cérebro da atividade social e natural, expressa e fixada pelo homem na palavra, no desenho artístico e técnico ou em alguma outra forma *sígnica*” (VOLÓCHINOV, 2019 [1928], p. 243).

<sup>46</sup> Discussão realizada principalmente no ensaio “1. *Dois tendências do pensamento filosófico-linguístico*” disponível na obra “*Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*”, de 2017 [1929].

consciente das *formas* da língua [linguísticas] não são, para o Círculo, fatores que compreendam a unicidade da língua(gem), muito menos a heterogeneidade dos falantes. Assim, “[...] *para o falante, a forma linguística é importante não como um sinal constante e invariável, mas como um signo sempre mutável e flexível*” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929<sup>47</sup>], p. 177, grifos do autor).

Nesse sentido, é totalmente possível admitir, dentro dos pressupostos do Círculo, que a língua(gem) está sempre em um processo de constituição, isto é, está sempre acontecendo em relação direta com o *extralinguístico* que, inevitavelmente, a constitui. Em consonância, é possível compreender, também, a *dupla* constituição do conceito de linguagem/língua, uma vez que é na e pela linguagem que essas necessidades sociodiscursivas se materializam. Diante disso, o autor finaliza a primeira seção do seu ensaio com a seguinte afirmação:

O que foi exposto é suficiente para convencer-mo-nos de que a linguagem não é uma dádiva divina ou da natureza. Ela é *produto da atividade coletiva humana, e todos os seus elementos refletem a organização tanto econômica quanto sociopolítica da sociedade que a gerou* (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 248, grifos do autor).

O presente trecho deixa claro, inclusive, com destaques em itálico, como a linguagem não pode ser entendida como algo diferente ou discordante do seu engajamento com a vida e de sua materialização, na concretude palpável que, mais que causal, é constitutiva, bem como não deve ser vista de forma inerente, mas de forma responsiva aos acontecimentos vividos, seja na vida ética, seja na arte e na sua contemplação estética, que, neste entendimento, não deixa de ser também ética. Cabe ressaltar, também, que o termo *produto* utilizado pelo autor no trecho supracitado não caminha, absolutamente, a uma compreensão produtivista e/ou positivista da linguagem. Nesse limiar, o termo, apesar de se assemelhar à ideia de resultado final de um processo [produto], não deve ser entendido, nesse contexto de discussão, como algo estanque ou finalizado. A linguagem como *produto da atividade* deve ser ressaltada como ação, como construção agentiva e constitutiva em um processo de *devenir*.

Nesse sentido, a linguagem “[...] é o elo necessário para a própria humanidade. A linguagem é trabalho e advém do trabalho; ela é capaz de organizar simbolicamente as relações humanas e por isso estão impregnadas dos valores ideológicos que as constituem” (VEDOVATO, ORTEGA, 2020, p. 24). Assim, em termos bakhtinianos, pensar em língua(gem) é considerar não só a materialidade da língua, mas também as possibilidades do *extralinguístico* que congregam os sujeitos na arquitetônica enunciativa.

---

<sup>47</sup> Ensaio “*Língua, linguagem e enunciado*”, disponível na obra “*Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*”, de 2017 [1929].

Antes de dar continuidade às considerações, é de suma importância ressaltar que, sempre que as discussões que compreendam a língua(gem) neste estudo se fizerem presentes, o entendimento adotado será concordante ao apresentado por Volóchinov (2019 [1930]) e, de forma geral, por todo o Círculo. Inclusive, no que compete à ideia de *linguagem cinematográfica*, que será discutida no capítulo seguinte – 5 *A linguagem cinematográfica e as narrativas documentais*. É diante desses primeiros apontamentos que a necessidade de se recorrer à compreensão filosófica [bakhtiniana] da linguagem se instaura e que, posteriormente, vai possibilitar evidenciar como os processos próprios da língua [e da linguagem] participam de forma efetiva não só da construção da narrativa cinematográfica, mas também do *projeto de dizer* que permeia a sua materialização *verbivocovisual*.

Dito isso, outro fator que merece atenção sobre a linguagem/língua e sua função social, funda-se na seguinte indagação: “se a linguagem/língua, como vimos, é produto da vida social, sua criação e reflexo, qual seria o papel que ela, por sua vez, desempenha no processo de desenvolvimento dessa língua?” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 248). Ao buscar responder essa pergunta sobre a qual o autor apresenta uma série de considerações, entre elas sobre a *criação de um mundo do homem social*, cabe ressaltar que o termo *criação em nada* busca resgatar uma ideia transcendental bíblica – *criação divina* – mas intenta efetivar a compreensão de construção social e de uma atividade coletiva que “[...] não somente contribuiu para a organização do trabalho, mas também possibilitou a organização do pensamento social, da consciência social” (Op. Cit, p. 249).

A partir desse movimento de coletividade concreta, fruto de necessidades específicas, o fazer de um sujeito passou a significar para outro sujeito, ou seja, tornou-se signo, signo tal que participa da produção de sentidos *relativamente estáveis* dentro de um dado acontecimento, único e particular, bordado de nuances *ento(m)*acionais (valorativas). De forma primorosa, Volóchinov (2019 [1930]) explica esse processo:

Para a realização do fato da comunicação discursiva foi necessário que aquele sentido atribuído ao movimento das mãos de uma pessoa fosse compreensível para outra pessoa, que esse outro pudesse estabelecer (graças à experiência anterior) uma relação necessária entre esse movimento e aquele objeto ou acontecimento no lugar do qual ele foi usado. Em outras palavras, o homem deve compreender esse movimento como dotado de certa significação, ou seja, compreendê-lo como signo que expressa algo. Entretanto, isso ainda é pouco. O signo expresso pela mão não deve ser um signo ocasional e passageiro. Apenas ao se tornar um signo estável ele pode entrar no horizonte de um grupo social, ser necessário a ele e se transformar em um valor social. Com o aumento e a alteração da organização econômica, esse signo, é claro, mudará constantemente, porém essas mudanças serão quase imperceptíveis para

aquela geração de pessoas que o empregam (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 249-250).

Contudo, essa é apenas uma parte desse complexo de relações que envolve a linguagem e a comunicação discursiva humana. Assim como outros conceitos bakhtinianos, existe em sua realização um *duplo* processo coconstrutor que, por vezes, pode se transformar em um dinâmica triádica, a depender do recorte, multidirecional e multifatorial. Volóchinov (2019 [1930]) salienta, ainda, que é somente quando o signo se torna *interior* [primeira consideração], isto é, que passa a integrar o *discurso interior*, que a segunda consideração necessária para a comunicação discursiva é criada: “[...] a *compreensão* do signo e a *resposta* a ele” (p. 250).

O processo que envolve a segunda consideração - a *compreensão do signo e a resposta a ele* - diz respeito à concretude da linguagem e, de acordo com Grillo e Vólkova Américo (2017, p. 357), ao “elo na cadeia da comunicação discursiva e um elemento indissociável das diversas esferas ideológicas”: *vyskazyvânie* [enunciação/enunciado]. Assim, o *discurso interior*, apontado como fundamental para a primeira consideração e, conseqüentemente, para a segunda, só se realiza por meio de réplicas [respostas valorativas] “e suas unidades se ligam segundo as leis da correspondência valorativa (emocional), de enfileiramento dialógico etc., dependendo estreitamente das condições históricas da situação social e de todo o decorrer pragmático da vida” (GRILLO, VOLKÓVA AMÉRICO, 2017, p.356).

É diante dessa afirmação, que o caráter *extralinguístico* da língua(gem) precisa ser ressaltado. Volóchinov e o Círculo, de forma geral, ao tratarem da valoração social da língua(gem), expressam a necessidade de materializá-la dentro dos diversos campos da atividade humana, ou seja, a língua(gem) não deve ser compreendida meramente como um sistema abstrato, pelo contrário, ela só se estabelece e somente é passível de análise enquanto “[...] *real unidade* da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016 [1952-53], p. 28), constituída nas relações culturais, históricas e ideológicas. Nesse sentido, mesmo o *psiquismo* que envolve a primeira consideração do signo como *discurso interior* é, antes de tudo, exterior, pois não diz respeito somente ao que está dado internamente, mas está, sobretudo, relacionado a tudo que lhe é externo, *social*.

Em consonância a isso, está posto, por exemplo, a constituição organizacional e até as *relações de poder* que envolvem a constituição da língua(gem) e que são necessárias de serem evidenciadas, principalmente, quando se busca elucidar os processos que envolvem os sujeitos em condição de loucura [*sujeitos-loucos*]. É especialmente nos estudos de Volóchinov (2019 [1926; 1930]; 2017 [1929]) que se identifica como as relações ideológicas [e a situação sóciodiscursivas] compreendem uma organização de *seleção/composição/entonação* [forma do

enunciado] da língua(gem); pois, como salienta Volóchinov (2017 [1929], p. 206), “*a situação social mais próxima e o ambiente social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado*”. Sobre isso, Vedovato e Ortega (2020) salientam:

[...] conceber o signo como ideológico consiste no reconhecimento das forças que constroem a valoração deste signo; além disso, é importante também observar que tal processo não acontece sem resistência. Portanto, reconhecê-las permite tirar da linguagem o caráter planificado e compreender a forma como a classe dominante organiza os processos simbólicos fazendo com que a linguagem concatene um conjunto ideológico de ações políticas que se desdobram nas formas como os efeitos são construídos (VEDOVATO; ORTEGA, 2020, p. 26).

O signo, portanto, constitui-se como palco de *lutas de classes--*, ou seja, os sentidos não se encontram fixos, mas *relativamente* se estabilizam no embate/conflito. Assim, faz-se necessário entender a língua(gem) distanciada da compreensão do *subjetivismo idealista* e do *objetivismo abstrato*, isto é, em que há priorização dos sistemas abstratos, os quais atribuem à língua a falsa ideia de imutabilidade e/ou ao ideal individualista romântico. Cabe ressaltar que essas discussões se apresentam de forma mais acentuada nos textos de Volóchinov (2019 [1926; 1930]; 2017 [1929]), contudo, elas também estão presentes na escrita de Bakhtin (2016 [1952-53]), sobretudo, quando o autor russo vai apontar o problema da oração (unidade de estudo da linguística) em detrimento do enunciado.

Assim, é imperativo evidenciar que, apesar de ser possível diferenciar algumas perspectivas epistemológicas [e de estilo] entre os autores do Círculo a respeito do entendimento de língua(gem), há, dentro dos vários apontamentos, um fio condutor que permite caracterizar o seu entendimento para o Círculo: i) a linguagem é sempre constitutiva; ii) a linguagem mantém relação direta com o *extralinguístico*; iii) é na e pela linguagem que os sujeitos se constituem e que, inversamente, constituem a língua(gem); iv) a linguagem só é realizada por meio da materialização *dos e nos* enunciados concretos.

Sendo assim, em termos bakhtinianos, pensar em língua(gem) é compreender que ela nunca se dará de forma estanque, enquanto um produto morto e finalizado em sua estrutura [enquanto unidade linguística], pelo contrário, a língua(gem) para o Círculo é movimento, é a prática *viva* que reflete e refrata as relações intersubjetivas e socioculturais, que possui relação estreita com a historicidade e que, dentro da sua mutabilidade, é plural quanto à construção dos sentidos e das valorações. Portanto, a natureza social da língua(gem), por meio do(s)

*acontecimento(s)*<sup>48</sup>, constitui sujeitos e por eles é constituída, pois, como aponta Volóchinov (2017 [1929]) “[...] a essência real da língua é o acontecimento social da interação discursiva, realizada em um ou muitos enunciados” (p. 268).

Isto posto, pensando-se na materialização concreta da linguagem, a segunda parte dessa seção se dedicará às ponderações sobre o conceito de *enunciado/enunciação* para que, na próxima seção, a compreensão de *verbivocovisualidade* se dê da forma mais clara possível. Sendo assim, pensar nessa dupla condição necessária para a comunicação discursiva – *o signo interior; a compreensão do signo e a resposta a ele* – direciona o pensamento para a compreensão da materialização concreta da linguagem. Sobre isso, Volóchinov (2017 [1929]) salienta que

[...] o ato discursivo, ou mais precisamente o seu produto – o enunciado – de modo algum pode ser reconhecido como um fenômeno individual no sentido exato dessa palavra, e tampouco pode ser explicado a partir das condições psicoindividuais e psíquicas ou psicofisiológicas do indivíduo falante. *O enunciado é de natureza social* (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 200).

Foi com base na *natureza social do enunciado* que se buscou evidenciar os pressupostos que congregam sua materialização. Ao longo dos estudos do Círculo, as discussões que envolvem o conceito de enunciado/enunciação, em consonância ao entendimento de língua(gem), compreendem páginas, ensaios e obras inteiras que se dedicam a investigar e elucidar o complexo de relações que envolvem a concepção das *duas faces* desse *processo/produto*. Dito isso, viu-se a necessidade de recorrer, a princípio, ao termo em russo *vyskazyvânie* utilizado pelos autores do Círculo que, dentro da especificidade da estrutura da língua russa, compreende, concomitantemente, o ato de enunciar [processo] e o produto dessa enunciação – o enunciado. Sobre esse processo semântico-morfológico particular, Villarta-Neder (2018) aponta que:

Para os autores do Círculo de Bakhtin, a noção de *vyskazyvânie* (высказывание) implica processo. Em russo há dois verbos para 'falar': *gavarit* (гаварит) (perfectivo = ação ou evento definido, delimitado = falar uma língua) e *skazat* (сказать) (imperfectivo = falar em geral). Daí o verbo expressar-se é *vyskazat* (высказать), algo como dizer para fora, para o outro, já que *вы* é um prefixo verbal que aponta para a exterioridade. Há a variante

<sup>48</sup> Assume-se a perspectiva bakhtiniana de *acontecimento*, que, de acordo com Tatiana Bubnova (2011, p. 272), diz respeito ao “o que acontece entre nós, entre o “tu” e o “eu”, é um “acontecimento do ser”, um “aconteSer”, um fato dinâmico aberto que tem caráter de interrogação e de resposta ao mesmo tempo, e uma projeção ontológica: o “acontecimento do ser” é, em russo, *sobytie bytia*, um “ser juntos no ser”. Qualquer ato nosso que não seja fortuito obedece à tensão permanente do dever ser, de obrigatoriedade, que emana para mim do outro: é um ato entendido como “ato ético” (*postupok*), que nos faz contrair responsabilidade e admitir consequências: “no ser não há álibi”.”



vyskazyvat (высказывать), forma verbal que se mantém imperfectiva, evidenciando, ainda, a noção de "processo". Foi a partir desse verbo que o Círculo de Bakhtin criou o substantivo vyskazyvanie (высказывание), que foi traduzido por enunciado, mas que poderia ser entendido por algo como processo de enunciar (VILLARTA-NEDER, 2018, p. 8-9).

Um paralelo possível, em português, seria o uso da forma enunciando, a fim de possibilitar a marcação de uma continuidade ao ato discursivo, o que evidencia a compreensão mais processual do termo.

Elegendo como plano de fundo essa *dupla* direção do termo *vyskazyvanie*, optou-se, ainda, por iniciar nossas reflexões evidenciando a relação intersubjetiva que envolve o processo de enunciar e sua materialidade. Para tanto, recorreu-se aos apontamentos de Volóchinov (2019 [1930]) no ensaio “*Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado*”, de 1930, da obra “*A palavra na vida e a palavra na poesia*”. Nas primeiras linhas do seu ensaio, Volóchinov (2019 [1930]) aponta que a realização concreta do enunciado pressupõe não somente a existência do falante, mas em conformidade, a existência do ouvinte, mesmo que este esteja ausente no momento da enunciação. Nesse sentido, a realização concreta do enunciado sempre estará *orientada para o outro*, para o *dizer/fazer/compreender/silênci(ar)o do outro* e, portanto, para os contornos ideológicos desses posicionamentos.

Nesse limiar, quem enuncia, dentro da *cadeia de comunicação discursiva*, sempre responde a enunciados anteriores e a um sistema da língua específico, nunca pode ser considerado o “único dono” do ato enunciativo, pois, como ressalta Bakhtin (2016 [1952-53]), “[...] ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o silêncio eterno do universo” (p. 26). Assim, é da natureza constitutiva do enunciado responder e suscitar, pois cada enunciado só pode ser compreendido enquanto “[...] ele na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Op. Cit., 26).

Assume-se, em consonância a esses apontamentos, que “o discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado *sujeito do discurso*, e fora dessa forma não pode existir” (BAKHTIN, 2016 [1952-53], p. 28). Faz-se necessário reafirmar a ação do sujeito na construção do enunciado, pois, o enunciado, diferente da unidade de estudo da linguística – a *oração*, não deve ser tratado apenas na sua materialidade textual. É certo, que só tem-se contato com a *real unidade da língua* por e nos enunciados, contudo, esses não dizem respeito a uma autonomia dessa materialização, pelo contrário, não existe enunciado, não existe réplica ao sistema da língua e a outros enunciados sem um *sujeito-enunciador*, um sujeito que além da prosódica, entona, seleciona e compõe o enunciado. O sujeito que, dentro do seu horizonte sóciodiscursivo, antecipa seu ouvinte e que enuncia, não no limiar da criação divina,

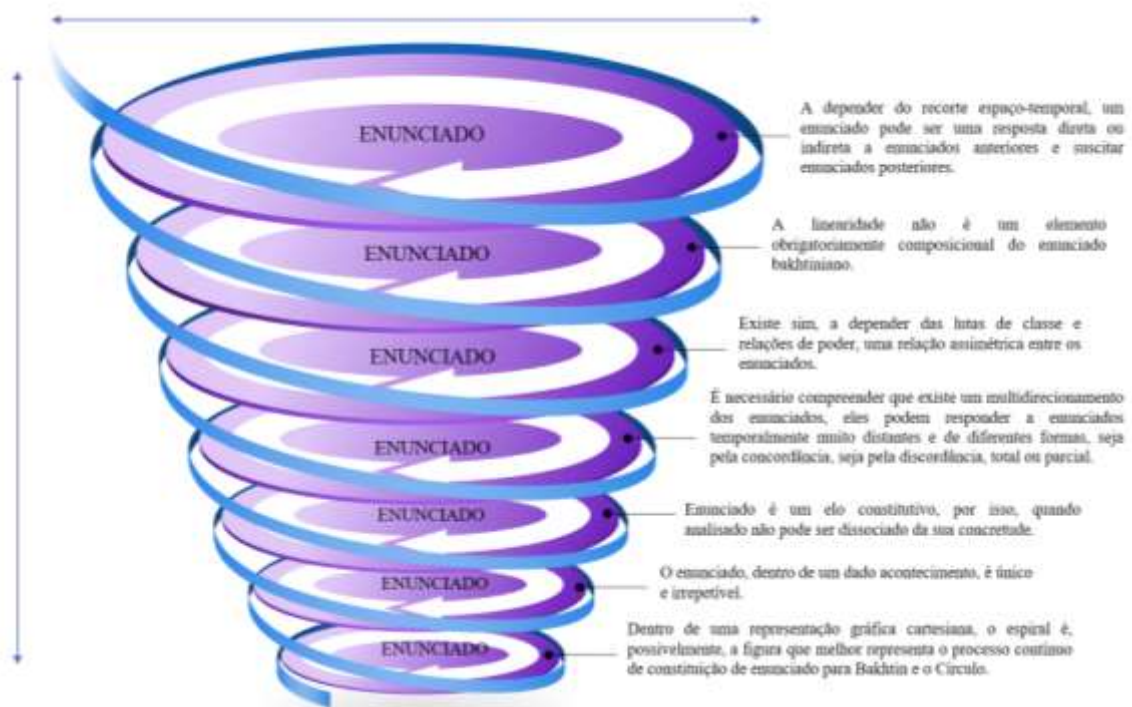
mas em resposta e juntamente com seus *outros* (*sujeitos-outros; enunciados-outros*). O *sujeito-enunciador*, assim como o enunciado, não congrega um pressuposto de autonomia, na verdade, ele só se constitui enquanto sujeito bakhtiniano porque está, dentro do acontecimento, em relação a outros sujeitos igualmente não autônomos.

Assim, é pela *alternância dos sujeitos* que os limites precisos do enunciado são instaurados. Todo enunciado tem, assim, um início e um fim que, no *Grande Tempo*, são réplicas que respondem a outros início(s) e fim(ns), mesmo que essas réplicas não se constituam pelo dizer, mas pela *compreensão ativamente responsiva silenciosa e/ou pela ação responsiva da compreensão [dizer/fazer/compreender/silêncio]*. Sobre isso, Bakhtin (2016 [1952-53]) acrescenta que:

O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado *não é uma unidade convencional*, mas *uma unidade real*, delimitada com precisão pela alternância dos sujeitos do discurso e que termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o “dixi” percebido pelos ouvintes [com sinal] de que o falante concluiu sua fala (BAKHTIN, 2016 [1952-53], p. 29).

Esse processo de constituição do enunciado pode ser evidenciado na Figura 7, pela representação gráfica de um recorte que busca evidenciar os “elos” em *progressão* da cadeia enunciativa. É preciso ressaltar que, dentro das limitações gráficas e estáticas da figura, a utilização das setas em diferentes direções procura evidenciar como esse processo é multidirecional e não necessariamente linear. No *Grande Tempo*, essas manifestações e réplicas se dariam de forma muito mais complexas do que é possível ser retratado na figura. Entretanto, a exposição da imagem é um bom termômetro para evidenciar a constitutividade das réplicas, isto é, elucidar como um enunciado, dentro da sua constitutividade, responde a enunciados anteriores e suscita posteriores. Já que toda enunciação quando retratada de forma monológica, só é na sua forma externa e no seu aparente processo de conclusibilidade [*descontinuum*], pois, no *Grande Tempo*, ela é sempre dialógica e, igualmente, dialética, ao responder de forma ininterrupta aos posicionamentos e às compreensões axiológicas. Observe a figura:

Figura 7 – O espiral constitutivo



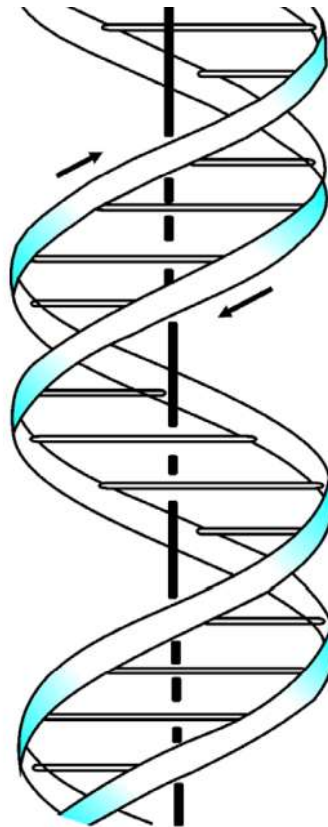
Fonte: Teixeira<sup>49</sup> (2022).

Cabe realçar que a imagem expressa acima ganha relevância quando busca detalhar o processo enunciativo no sujeito em sua singularidade, isto é, no seu lugar único. Contudo, mesmo que na unicidade desse processo, ele sempre se dará de forma intersubjetiva, isto é, enquanto um processo em *via dupla*, em que diferentes arquitetônicas<sup>50</sup> estão em diálogo. Esse processo é o que permite evidenciar o caráter *dialógico* e *dialético* da linguagem bakhtiniana. Na tentativa de elucidar o processo intersubjetivo que compreende o conceito de enunciado para o Círculo que se recorreu à Figura 8, especificamente à representação gráfica da estrutura do DNA, em que se é possível perceber uma dupla hélice, que, assim como na Figura 7, é apresentada de forma espiralada.

<sup>49</sup> A partir do modelo disponível em: <<https://templates.office.com/pt-br/Elemento-gr%C3%A1fico-em-espiral-TM55868919piral> (office.com)>.

<sup>50</sup> O conceito de arquitetura será trabalhado no capítulo 6 deste trabalho.

Figura 8 – Intersubjetividade do enunciado



Fonte: Moreira (2003)<sup>51</sup>

A Figura 8 permite elucidar a constituição dupla da linguagem bakhtiniana e, conseqüentemente, do conceito de enunciado, é preciso que quando o enunciado seja tomado como objeto de estudo, as suas relações multidirecionais, verticais e horizontais não sejam desconsideradas, pois, como pontua Bakhtin (2016, p. 62), o enunciado é sempre *direcionado a alguém*, está sempre *endereçado*. Há, assim, uma dupla constitutividade, diferente das palavras e das orações (enquanto unidade significativa da língua), o enunciado possui um autor e um destinatário, “esse destinatário pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas [...], pode ser um público mais ou menos diferenciado, [...] os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe [...]” (p. 62).

Sendo assim, determinado enunciado tem em sua constitutividade um *pouco* ou *muito* [a depender do *projeto de dizer arquitetônico*] de enunciados anteriores. De forma concomitantemente e antecipatória, o enunciado tem *pouco* ou *muito* dos enunciados sucessores. E o que liga esses enunciados além do sistema linguístico é o *tema* do enunciado, que dentro do entendimento do Círculo, não diz respeito ao assunto, linguisticamente falando,

<sup>51</sup> MOREIRA, I. de C. Os 50 anos da Dupla Hélice. **Física na Escola**, v. 4, n. 1, 2003. Disponível em: <[fne6-color.p65 \(diaadia.pr.gov.br\)](http://fne6-color.p65.diaadia.pr.gov.br)>. Acesso em: 29 de dezembro de 2022.

mas ao “[...] complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema” (VOLOCHINOV, 2017 [1929], p. 229).

Este movimento progressivo da língua(gem) implica na indissociabilidade entre o *verbal* e o *social*, visto que, de acordo com Volóchinov (2019 [1930]), cada enunciação pressupõe não só uma parte verbal explícita, mas também uma parte *extralinguística* e, portanto, subentendida, que participa da construção dos sentidos. Apesar dos apontamentos do Círculo serem direcionados, na sua grande parte, para a linguagem verbal, há, dentro da construção dos ensaios, principalmente de Volóchinov, a potencialidades/formas enunciativas que recaem sobre outras dimensões da linguagem, sendo possível observar no seguinte apontamento “[...] respondemos a todo enunciado do interlocutor, se não com palavras, ao menos com gestos: o movimento das mãos, o sorriso, o balanço da cabeça etc.” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 272).

Frente a essa afirmação, salienta-se que, apesar dos autores do Círculo focalizarem nas discussões sobre a verbalização do enunciado, há, em alguns de seus apontamentos, direcionamentos que permitem desdobramentos sobre outras dimensões da linguagem, como é o caso da dimensão *visual* e *vocal*. É sobre isso que trataremos na seção a seguir.

#### 4.2 A constituição do enunciado *verbivocovisual*

Dentro dos processos analíticos que envolvem os estudos da linguagem, existe, na maior parte das vezes, a primazia das análises que se atentam ora ao caráter verbal da linguagem, ora ao visual, ora ao vocal. Nesse ínterim, são poucos os trabalhos e as teorias que se propõem a realizar uma investigação de um dado gênero discursivo na sua *totalidade*, que, além de considerarem a linguagem como tendo três dimensões, a compreendem de forma integrada, ou seja, tem ciência da relação de interdependência existente entre elas no processo de construção dos sujeitos e sentidos, mesmo que uma ou outra esteja apenas em *status de potencialidade*<sup>52</sup>.

O problema da análise superficial do gênero e, de maneira especial, do enunciado artístico, vem sendo debatido pelo Círculo B.M.V. (Bakhtin; Medviédev; Volóchinov) desde os anos iniciais do século XX. Medviédev (2016 [1929]) em “*O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*”, aponta no capítulo terceiro da sua

---

<sup>52</sup> O termo potencialidade quando utilizado neste trabalho, não deve ser entendido aqui como uma perspectiva de *abstração* e/ou dissociada na materialidade concreta da língua(gem) ou algo que, intrinsecamente, existe em *si*.

obra – “*Os elementos da construção artística*” – que o último problema da compreensão de gênero abordado pelos formalistas está exatamente atrelado ao fato de que, inicialmente, as preocupações da teoria [formalista] repousaram-se apenas sobre a *linguagem* poética e não sobre a construção [total] da obra. Em vista disso, “o problema da *totalidade construtiva tridimensional*, o tempo todo, foi substituído pela questão superficial da composição como distribuição das massas verbais e dos temas verbais, e, às vezes, simplesmente como massas verbais transmentais” (MEDVIÉDEV, 2016 [1929], p. 195, grifos meus).

Portanto, há, ainda, dentro dos atuais estudos da linguagem, uma herança formalista reducionista da *tridimensionalidade* constitutiva do gênero – dos enunciados *relativamente* estáveis – que implica em uma análise unilateral que, por vezes, recai apenas sobre a dimensão verbal da linguagem. Assim, é por meio dessa réplica responsável às preocupações do Círculo, principalmente, no que compete ao entendimento superficial da *totalidade tridimensional* do gênero, e em consonância aos desdobramentos feitos, principalmente em território brasileiro, sobre as obras do Círculo, seja no âmbito da literatura, seja na linguística, seja no limiar da antropologia e da sociologia, que Paula (2017); Paula & Serni (2017) cunharam<sup>53</sup>, dentro do referencial teórico-epistemológico do Círculo B.M.V., a concepção *teórico-analítica* da *verbivocovisualidade*.

De acordo com as autoras, o entendimento de *verbivocovisualidade*, a partir do referencial teórico-epistemológico bakhtiniano, “[...] diz respeito ao trabalho, *de forma integrada*, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua *potencialidade valorativa*” (PAULA, SERNI, 2017, p. 179-180, grifos meus). Evidenciando, assim, o caráter *verbivocovisual* do enunciado estético/cotidiano em articulação à língua(gem) viva, uma vez que, pensar esse processo de coconstrução é, na verdade, pensar a linguagem *em constituição múltipla*, visto que esta não se manifesta ora de forma visual, ora de forma verbal, ora de forma vocal, mas sim na articulação integral dessas dimensões, invariavelmente.

Antes de dar sequência às discussões, faz-se necessário ressaltar que a *tridimensionalidade* assumida por Paula e Serni (2017), não se dá apenas no âmbito da *presença* [material] dessas linguagens, pois, mesmo que uma dessas dimensões esteja sobreposta por signos de outra natureza semiótica, elas participam da construção dos sentidos ainda que pela

---

<sup>53</sup> O conceito de verbivocovisualidade vem sendo desenvolvido por Paula desde 2017 e ganhou novos contornos com a participação dos demais membros do grupo de estudos GED/UNESP – Grupo de Estudos Discursivos. Elegemos, pelo menos oito textos, com autoria ou sob orientação de Paula, como fundamentais para o entendimento de verbivocovisualidade, são eles: Paula (2017); Paula e Serni (2017); Paula e Luciano (2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e); Luciano (2021).

*materialização* da sua *ausência*. Sendo assim, existe dentro da compreensão de *verbivocovisualidade* adotada por Paula e Serni (2017), a premissa de que toda a linguagem é *inerentemente* verbivocovisual, ao passo que todo e qualquer *processo de enunciar* [enunciação/enunciado] é também verbivocovisual mesmo que não materialize concomitantemente a todas essas diferentes dimensões da linguagem. Esse fator fica ainda mais palpável quando se adiciona à tal compreensão verbivocovisual da linguagem a *dimensão do silêncio*, discussão que será travada na seção posterior – 3.3 *O silêncio como (co)construtor*.

Dito isso, as autoras apontam, ainda, que o termo *verbivocovisualidade* tem sua origem nos escritos de James Joyce, grande poeta e romancista irlandês, e foi retomado, tempos mais tarde, por Décio Pignatari<sup>54</sup> nos estudos da literatura concreta. É essencial observar os contextos de uso desse termo e a relação evidente com as múltiplas formas de manifestação da linguagem, seja com Joyce e a sua escrita imagética, sensorial e até sonora, seja no âmbito da literatura concreta e a “forma” da linguagem na busca por integrar as diversas manifestações semióticas na forma gráfica dos poemas. As autoras salientam, também, que redirecionar esse termo para o contexto bakhtiniano é, de maneira metafórica, uma forma de colocar em evidência as dimensões constitutivas da linguagem que estão expressas, mesmo que apenas de maneira inicial [não aprofundada], nas obras do Círculo. A título de exemplificação, recorreu-se a exposição, na Figura 9, do poema concreto “*Beba coca-cola*”, de autoria de Décio Pignatari em 1957.

Figura 9 – Poesia concreta



Fonte: *site* Secretaria da Educação do Paraná<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Em coautoria com Augusto e Haroldo de Campos. E, atualmente, por Arnaldo Antunes, por exemplo.

<sup>55</sup> Disponível em: <<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=291>>. Acesso em: 04 de novembro de 2021

O concretismo, em resposta direta à supervalorização da forma na perspectiva conservadora do formalismo, passa a priorizar pela articulação e pela estética, as diversas manifestações da linguagem: o verbal, o visual, o sonoro. A representação gráfica dos poemas ressignificou a relação existente entre *forma e conteúdo* e, a partir disso, colocou em ênfase o que se pode chamar, em termos bakhtinianos, de “*vontade discursiva*”, ou *projeto de dizer*, a depender da tradução, do *autor-criador*.

Não se pretende, com a exposição da Figura 7, fazer, neste momento, uma análise vvv (verbivocovisual) do poema (enunciado) apresentado, mas sim, destacar como na constituição do poema todos os elementos se articulam e participam de forma integral da construção dos sentidos, seja no âmbito visual, seja verbal e, até mesmo, o vocal, que apesar de não estar presente na forma material do enunciado, está evidenciada na sonoridade das palavras escolhidas pelo poeta. Assim, na *forma do enunciado*, cada seleção/disposição/entonação das palavras, das cores e do som (fonemas) não se encontra *alheio* ao projeto de dizer do poeta e, muito menos, à construção dos sentidos. A seleção das cores vermelha e branca, em consonância com a disposição das palavras e as formas arredondadas das letras, articulada à reiteração dos sons e, possivelmente, à entonação não só sonora, mas também valorativa, desses elementos compreendem, de forma sincrética, a totalidade *tridimensional* do enunciado/gênero.

Não há como negar que tal concepção vai ao encontro tanto do entendimento de linguagem adotada pelo Círculo B.M.V (Bakhtin; Medviédev; Volóchinov), quanto da compreensão de enunciado, apresentados brevemente na seção anterior – 3.1 *Linguagem, língua e enunciado para os estudos do Círculo*. Sobre isso, Paula (2017) faz ressalvas:

A análise de enunciados sincréticos fundamentada pelos estudos bakhtinianos não é uma prática canônica, uma vez que o Círculo não se voltou especificamente ao enunciado sincrético, visual e/ou musical. Entretanto, ao pensar na linguagem de maneira ampla (a partir do verbal), oferece arcabouço pertinente para o estudo de enunciados de materialidades diversas, pois compreende a linguagem em suas dimensões verbais, vocais (sonoras e musicais) e visuais, de maneira indissociável (PAULA, 2017, p. 293, grifos meus).

Portanto, é diante dos desdobramentos responsivos aos estudos do Círculo, em território brasileiro, que o presente estudo assume a *verbivocovisualidade* como processo constituinte e fundamental da materialização da linguagem *em e por* enunciados concretos. Acredita-se que assumir a coexistência dessas diferentes materialidades sígnicas e investigar suas relações a partir de arcabouço metodológico-analítico vvv, possibilita um olhar mais sistematizado para



os novos gêneros, em especial para o gênero discursivo fílmico e documental, nos quais o *corpus* deste trabalho se enquadra.

Os *gêneros secundários*<sup>56</sup>, como aponta Paula e Serni (2017) integram, em sua complexidade, diferentes outros gêneros primários (simples) e, portanto, valem-se, de forma ainda mais evidente e organizada, de diferentes dimensões da linguagem. O cinema, por exemplo, principalmente após o advento do *som* e da *cor*, utiliza diferentes formas de *filmagem* (*captação* sonora/verbal e audiovisual do espaço/tempo) e de *montagem* (articulação verbivocovisual das dimensões da linguagem) para a construção do *todo* da obra estética. Esses processos básicos congregam a articulação de diferentes formas de materialização, portanto, valer-se de uma análise vvv é a forma mais efetiva de direcionar o olhar para como o *projeto de dizer* da equipe autoral se arquiteta, seja de maneira explícita e/ou implícita. Espera-se que essa discussão seja construída de forma mais clara no próximo capítulo – 4 *A linguagem cinematográfica e as narrativas documentais*.

Corroborando esse complexo, Luciano (2021, p. 177) afirma que as discussões empreendidas por Paula (2014, 2017) e por seu grupo (Paula e Serni (2017); Paula e Luciano (2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e)) compreende, essencialmente, dois polos:

- 1) a concepção de linguagem do Círculo, entendida por nós como tridimensional e denominada extemporaneamente verbivocovisual; e 2) a materialidade enunciativa da linguagem, com maior ou menor evidência nessa potencialidade tridimensional, a depender do *projeto de dizer arquitetônico enunciativo*, claro, expresso num dado gênero (LUCIANO, 2021, p. 177, grifos meus).

Espera-se que até o presente momento da escrita, o primeiro polo já tenha sido esclarecido, dentro das nossas delimitações. Objetiva-se, a partir da segunda parte dessa seção evidenciar os processos que congregam o segundo polo e que possuem relação direta com os objetivos almejados nesta pesquisa.

Isto posto, na citação supracitada, o segundo polo nos chama a atenção quando o autor apresenta a marcação desse *projeto de dizer arquitetônico enunciativo* que constitui o enunciado verbivocovisual e que vai, a partir das *pretensões* do(s) sujeito(s) autor(es)-criador(es) do enunciado, materializar, dentro de um gênero discursivo específico, *escolhas* verbivocovisuais enunciativas que melhor aliam o seu *projeto de dizer*.

---

<sup>56</sup> A divisão feita por Bakhtin (2016 [1952-53]) em gêneros primários e secundários não pressupõem a existência de relações de hierarquia entre eles, na verdade, a divisão diz respeito aos discursos cotidianos, mais simples, como primários e aos gêneros complexos, secundários, que são, dentro do seu acabamento, originados por gêneros primários.

Esse caráter constitutivo, o fio condutor do *projeto de dizer* arquitetônico, permite evidenciar a compreensão subentendida do enunciado verbivocovisual, dado que se viu que a natureza do enunciado é sempre social e que este compreende um caráter *extralinguístico*, ou melhor, *extraverbivocovisual*, que vai, constitutivamente, delimitar a forma materializada do enunciado. Portanto, é por meio de uma investigação verbivocovisual, isto é, do que aqui chamou-se de *escolhas narrativo-valorativas*, que será possível identificar a construção do projeto de dizer arquitetônico que percorre o documentário Holocausto brasileiro (2016).

Valendo-se, ainda, dos estudos de Luciano (2021), é necessário apresentar a diferenciação que o pesquisador faz acerca da compreensão de verbivocovisualidade assumida por Paula e seu grupo, das outras possíveis teorias que compreendem, dentro da teoria bakhtiniana, a materialização da linguagem para além da verbal. Como é o caso do conceito de *verbo-visualidade*, apresentado por Brait (2009; 2013; 2015) e, mais recentemente, por Brait e Amorim (2020). De acordo com o Luciano (2021, p. 176-7-8), a diferenciação entre os conceitos não se estabelece apenas pela ausência da terceira dimensão – a *vocal* – no conceito de Brait (2009; 2013; 2015; 2020), mas também pela diferenciação epistemológica assumida entre *dimensão* e *materialização*. Há, também, a perspectiva da *verbovovocovisualidade*, de Stafuzza e Lima (2017), que considera as três dimensões, mas não se dedica a discutir constitutividade, o que permite diferenciar os conceitos. Existe, na construção do conceito teórico-analítico de verbivocovisualidade, o entendimento de que a linguagem não é verbivocovisual porque os enunciados se materializam de forma verbivocovisual (verbal/vocal/visual), a linguagem é verbivocovisual pois, antes de tudo, essas três dimensões já são, inerentemente, constitutivas da linguagem. Nas palavras do autor:

Nesse sentido, compreendemos que o Círculo B.M.V concebe a existência de uma linguagem tridimensional constituída pela relação verbivocovisual das dimensões, que reveste todo e qualquer enunciado, independentemente de sua materialidade, posto que essas três dimensões - verbal, vocal e visual - organizam-se e se integram em seu potencial valorativo, de modo a ocorrerem em dada materialidade - visual, vocal, verbal ou sincrética - conforme o projeto discursivo do sujeito, mas sempre vinculadas à regra geral do entrelaçamento indissociável tridimensional da linguagem (recordemos a afirmação de Saussure de que as leis da língua estão submetidas às leis gerais da linguagem). É desse ponto de vista que entendemos a pertinência da filosofia bakhtiniana como potencialidade para análises de outras materialidades (conforme os próprios integrantes já realizavam) (LUCIANO, 2021, p. 180).

Reafirma-se, em conformidade com a última afirmação de Luciano (2021), que ao assumir, neste trabalho, o posicionamento metodológico-analítico da *verbivocovisualidade* como norteador não só das análises, mas também quanto ao entendimento dos demais conceitos

fundamentais, buscou-se marcar, dentro do gênero científico, um posicionamento ético e responsivo, engajado com a necessidade de investigar os processos de constituição dos sujeitos em condição de loucura, seja no âmbito da narrativa documental, seja na concretude do acontecimento da vida. Acredita-se, portanto, que o acabamento estético verbivocovisual conferido ao gênero documentário, vislumbra, por meio da articulação entre o ético e o estético, a consciência social da culpa, da impossibilidade de não se responsabilizar pelo outro, e permite, por meio do ato responsável, a resignificação dos sentidos históricos, culturais e ideológicos que constituem o espaço/tempo da loucura.

Nesse limiar, diante de uma história marcada por processos de silenci(ament)os, por omissões, por cerceamentos, viu-se a necessidade de adicionar mais uma dimensão ao conceito de *verbivocovisualidade* cunhado por Paula (2017; 2020) e seu grupo: a *dimensão do silêncio*. Visto que, seja no âmbito do dizer, seja no fazer, seja no compreender, seja no silêncio, os sentidos e os sujeitos se constituem, em processos de ausência e/ou de presença, mas sempre em consonância à constitutividade do silêncio enquanto signo.

### 4.3 O silêncio como (co)construtor

Conforme foi possível observar nas seções anteriores, para o Círculo, a linguagem constitui os sujeitos e por eles é constituída, portanto, é na e pela linguagem que os sujeitos, os seus posicionamentos éticos e estéticos, histórico-culturais, ideológico-políticos, passam a integrar o mundo da materialização concreta por meio dos enunciados, enunciados estes sempre *verbivocovisuais*. Sendo assim, assume-se que não há como pensar na constituição da linguagem, muito menos na constituição da linguagem verbivocovisual, sem considerar a dimensão do silêncio e os processos de silenci(ament)o que são, no nosso entendimento, fundamentais em qualquer ato discursivo, haja vista que a vvv é possibilidade valorativa e concepção de linguagem, já o silêncio, enquanto signo, se constitui na réplica, no diálogo real da vida, ele responde/suscita, e constitui, simultaneamente, a dimensão *verbal, vocal e visual*, os *sujeitos* e os *sentidos*.

Sob a necessidade da amplificação do conceito de verbivocovisualidade, urge, adicionar uma quarta dimensão inerentemente constitutiva da linguagem, que se sustenta na compreensão do silêncio enquanto *signo*, ou seja, elemento que participa da produção de sentidos [interiores e exteriores] e não pela ausência deles. Sendo assim, dentro das dimensões verbivocovisuais da linguagem, o silêncio participa da construção dos sentidos e dos sujeitos por meio das relações arquitetônicas que os congregam a *unidade do acontecimento*. Esse posicionamento é assumido

em consonância aos estudos de Villarta-Neder (2002; 2018; 2019)<sup>57</sup>, nos quais o autor assume, em um primeiro momento, o silêncio enquanto *signo* a partir do arcabouço da Análise do Discurso Pecheutiana e, posteriormente, redireciona esse entendimento para o campo bakhtiniano, assumindo o silêncio enquanto *signo ideológico*.

Haja vista essa trajetória, é preciso ressaltar que pensar em silêncio dentro do referencial teórico-epistemológico do Círculo B.M.V., não é uma tarefa de fácil apreensão, portanto, carece salientar que as discussões aqui desenvolvidas não pretendem dar conta do *todo* constitutivo desse processo, mas almejam evidenciar como esse diálogo é totalmente possível quando se assume a dimensão do silêncio enquanto uma dimensão *sígnica*. Dito isso, recorreu-se aos apontamentos de Villarta-Neder (2019), especificamente no artigo “*Sobre silêncios e sentidos: uma abordagem bakhtiniana*”, para tecer importantes considerações sobre a constituição do silêncio como constitutivo.

Em seu artigo, Villarta-Neder (2019) aponta que no primeiro momento da sua pesquisa, assumiu que a constituição do silêncio, a partir dos apontamentos de Merleau-Ponty (1960 [1989]) e Orlandi (1992), se daria por duas categorias: “(1) ausência, que representa o não dizer, e (2) excesso, que compreende a sobreposição que a palavra instaura sobre o silêncio ou sobre outras palavras” (VILLARTA-NEDER, 2002, p. 62). Em ambas as categorias, o silêncio se daria de forma *fundante* e em um processo de movimento [*continuum*], além disso, o autor vale-se de uma citação de Orlandi (1992) para sustentar seu posicionamento: “[...]o silêncio é *fundante*. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante.” (Orlandi, 1992, p. 31). Essa primeira constatação será o início de nossas considerações.

No primeiro momento da sua pesquisa, ainda na tese de doutorado, o autor constatou que os significantes do silêncio se estabelecem em relação a *outros significantes*<sup>58</sup> por meio de processos de sobreposição e que esse primeiro processo [sobreposição] converge em uma segunda relação de constitutividade do silêncio: o movimento [*continuum*] que ora sobrepõe, ora é sobreposto, por essa ou aquela posição arquitetônica [alternância de sujeitos, por

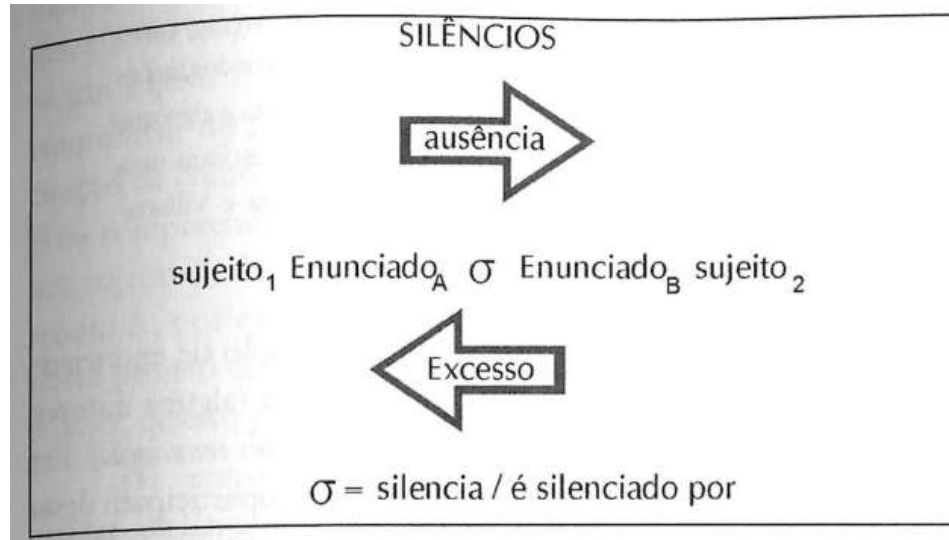
---

<sup>57</sup> Esses foram os trabalhos eleitos para embasar as nossas considerações, contudo, o autor deixa claro em seu capítulo “Sobre silêncios e sentidos: uma abordagem bakhtiniana” que há uma série de outros estudos que corroboraram a compreensão assumida, são eles: “[...] (Villarta-Neder 2002, 2004, 2009, 2010a, 2010b, 2011, 2013, 2014, 2015 e 2017) tal conceito foi estendido e repensado, em termos de adquirir maior acuidade epistemológica” (VILLARTA-NEDER, 2019, p. 62).

<sup>58</sup> Villarta-Neder (2019), em seu artigo, delimita esses outros significantes como *significantes de silêncio* e *significantes de dizer*.

exemplo]. Frente a isso, o autor vale-se da representação gráfica que, em um primeiro momento, só compreende as duas primeiras *categorias de silêncio*, a de ausência e a de excesso:

Figura 10 – Processo dialético do silêncio



Fonte: Villarta-Neder (2019)

Sobre o complexo exposto graficamente na Figura 10, Villarta-Neder (2019) elucida que esta é a capacidade contínua de “[...] um enunciado produzido por um sujeito pode constituir, da posição enunciativa em que se encontra, um *silêncio por ausência*, enquanto que, da perspectiva de outro sujeito, o mesmo enunciado poderá constituir um *silêncio por excesso*” (p. 65). Essa compreensão contínua que permeia o entendimento de *categorias do silêncio*, já dada nesse primeiro momento, é o que vai possibilitar, no momento de análise do presente trabalho, propor uma investigação *inter-arquitetônica*, que compete na possibilidade que um silêncio se dar de formas diferentes para diferentes arquitetônicas. Reafirmando a impossibilidade do(s) sentido(s) se estabelecer(em) de forma imanente [“em si”] e não de forma intersubjetiva e no ato de enunciar.

Esse processo nos leva mais uma vez a ponderar sobre a construção do(s) projeto(s) de sentido pretendidos, que mesmo que não se dê de forma totalmente consciente/antecipatória [existe algo totalmente consciente?], esses posicionamentos deixam marcas, ainda que se tente encobri-las. De volta aos apontamentos de Villarta-Neder (2019), o autor ressalta que:

Analisar um enunciado sob a perspectiva da relação entre silêncios e dizeres implica, assim, olhar para as posições enunciativas dos sujeitos que constituem a interação na qual tais enunciados foram produzidos. E, naquele momento da construção conceitual, representa uma mudança em relação ao caráter da sobreposição. Dependendo da posição enunciativa, o que sobrepõe e o que é sobreposto são vistos de maneira diferente (VILLARTA-NEDER, 2019, p. 67).

Portanto, a escolha por apresentar esta seção por último – após a seção que recorda linguagem e enunciado para o Círculo B.M.V. e a seção que discorre sobre a linguagem e o enunciado verbivocovisual – não se dá, de maneira nenhuma, aleatoriamente, mas justifica-se na necessidade de articulação entre eles, para que venham como base para o entendimento do silêncio como coconstrutor dos sentidos e sujeitos. A compreensão do silêncio enquanto *signo ideológico* dentro do Círculo só se faz possível quando os posicionamentos intersubjetivos e o social são fundamentais na materialização verbal [vocal e visual].

Em consonância à trajetória das *categorias do silêncio* propostas por Villarta-Neder (2019), existe a necessidade de uma maior sistematização do caráter teórico-epistemológico da teoria, em razão da extensão do conceito; pois foi a partir da compreensão do *continuum* que mais duas categorias foram adicionadas à teoria inicial, passando, assim, a compreender *quatro categorias do silêncio*: o *silêncio por ausência*; o *silêncio por excesso* – já assumidas na tese de doutorado do autor, mesmo que, nesse segundo momento, tenham sido atualizadas; o *silêncio por não aparição* – assumida em 2010; e o *silêncio como monumento*. Sobre cada uma das categorias o autor delimita que:

- a) SILÊNCIO POR AUSÊNCIA – preponderância, no *continuum* enunciativo, de um cronótopo caracterizado pela ausência de um signo sobrepondo a presença de outro, como atitude enunciativa de segredo, omissão, esquecimento, apagamento.
- b) SILÊNCIO POR EXCESSO – preponderância, no *continuum* enunciativo, de um cronótopo caracterizado pela presença de um signo em sobreposição à presença de outro, como atitude enunciativa de digressão, mentira, evasão, distração.
- c) SILÊNCIO POR NÃO APARIÇÃO – preponderância, no *continuum* enunciativo, de um cronótopo caracterizado por um lugar indeterminado, situação na qual o sujeito não produz signos e não representa o lugar de si, o lugar do outro, o acontecimento e/ou a interação de si com o outro na unidade do acontecimento. Cronotopicamente a temporalidade prolonga a suspensão dessa representação. Atitude enunciativa de *nonsense*, não-saber.
- d) SILÊNCIO COMO MONUMENTO – preponderância, no *continuum* enunciativo, de um cronótopo caracterizado por um lugar recursivamente representado como mesmo, sobrepondo um signo recorrente em sua forma, sobrepondo o saber sobre si, sobre o outro, sobre o acontecimento e sobre a interação com o outro no acontecimento. Cronotopicamente a temporalidade repete-se como recusa do movimento constitutivo dos sujeitos. Atitude enunciativa de recusa do outro, do sentido do outro e da constituição de si pelo outro; censura, cerceamento da fala e/ou da posição enunciativa do outro (VILLARTA-NEDER, 2019, p. 82-83).

Essas categorias buscam responder à *unidade real do acontecimento* e ao circuito constitutivo que permeia sua materialização. Sendo assim, os espaços-tempos próprios aos acontecimentos se articulam em uma relação de deslocamento, que requerem uma espécie de

acabamento estético provisório de cada ato enunciativo. A dimensão do silêncio, assim como a dimensão verbal, visual e vocal se estabelece nessa relação indissociável com o social e participa, concomitantemente, das relações *(inter)posição-sujeito*. Com base nisso, Villarta-Neder (2019) salienta que “o silêncio se manifesta, simultaneamente, como *forma e modo de enunciar*” (p. 82, grifos meus).

Outrossim, diante do complexo dialético e dialógico do entendimento do silêncio e das suas categorias que, valendo-se dos dizeres de Villarta-Neder (2017; 2019), o complexo constitutivo do silêncio pode ser entendido como

Uma instância enunciativa do *(des)continuum* da arquitetônica intersubjetiva, na unidade do acontecimento. O silêncio é uma fronteira espaço-temporal (cronotópico), constitutivo da linguagem. É o espaço e tempo de os sujeitos se saberem sujeitos, enunciando sujeitos, enunciando para outros sujeitos na unidade do acontecimento. Um cronótopo que permite a escuta de si como outro, do outro, e da relação de si com o outro na unidade do acontecimento. Uma escuta compreensiva, responsiva e responsável, como réplica, na cadeia enunciativa (VILLARTA-NEDER, 2017 apud VILLARTA-NEDER, 2019, p. 82).

É em consonância a essa compreensão de linguagem e da *(des)continuidade* constitutiva, que se entende o *silêncio*, enquanto signo, também como uma dimensão significativa da linguagem, e como pertencente às dimensões da verbivocovisualidade. Pois, as discussões que envolvem a constituição dialética/dialógica do silêncio permeiam, não só a materialização concreta do silêncio, isto é, o não-dizer ou o aparente vazio { } e/ou Ø, mas a materialização do silêncio por meio de outras dimensões da linguagem, em qualquer linguagem, em qualquer semiose, seja ela de forma sinestésica ou não. Ou seja, não se faz necessário que se tenha a sobreposição do silêncio enquanto não-dizer para que processos de silenci(ament)os sejam instaurados, pelo contrário, pode haver também a sobreposição dos signos de signos de dizer, há, nesta concepção, um jogo constitutivo entre *signos de presença* e *signos de ausência*.

A adição da compreensão das *categorias do silêncio* caminharem em preponderância, na realização contínua, é o que permite que dentro de espaço(s)/tempo(s) diferentes, para sujeitos diferentes, as *categorias de silêncio* possam vir a se tornar outras. É somente assim que um *silêncio por não aparição*, por meio da insistência/da reiteração, pode se tornar um *silêncio como monumento*. É pelo *continuum* que certas histórias, para certas sociedades/sujeitos, permanecem em *status* de silêncio e de silenci(ament)o, mesmo que por diferentes categorias. O processo de silêncio e/ou de silenciar vai depender do(s) posicionamento(s) do(s) sujeito(s) e, de onde ele se encontra no tempo/espaço da *memória coletiva*, enquanto sujeito sócio-histórico e cultural.

A história da loucura e o *sujeito-louco* vêm sendo silenciados por séculos mediante diferentes estratégias verbivocovisuais da linguagem, inclusive, por signos de presença e/ou ausência e pelo silêncio e das suas categorias. Seja, genericamente, na categoria do *silêncio por ausência* em que existe a ausência de um signo sobrepondo a presença de outro, a título de exemplificação, existe um dizer sobre o enriquecimento da burguesia, mas não existe um dizer sobre o sujeito-louco e a higienização social. Seja pela categoria do *silêncio por excesso* em que, por exemplo, existe a institucionalização de um dizer/fazer que se sobrepõe a dizeres/fazer de resistência. Seja pelo *silêncio por não aparição* que pode ser identificado, entre arquitetônica, pela alegação do não conhecimento do que realmente acontecia dentro do HCB e, portanto, existe uma limitação/interdição de certas produções de sentidos. Seja, por fim, pelo *silêncio como monumento* que compreende na insistência/reiteração de um signo, como a insistência, por parte de alguns, em negar a venda das “peças” anatômicas dos sujeitos-loucos que morreram dentro do HCB, mesmo diante da existência de documentações que comprova o contrário.

Diante dessas categorias, é possível afirmar que os processos de silenci(ament)os que constituem a marginalização do *sujeito-louco* se dá em *duas instâncias* fundamentais: i) o esquecimento pelo desapego de um grupo; ii) o esquecimento pelo pertencimento a um grupo. Na primeira instância, o louco é, aparentemente, silenciado por ser colocado fora de uma coletividade, fora de uma ordem; já na segunda, ele é esquecido por ser massificado à compreensão do corpo louco, por pertencer a essa coletividade excluída, e ambas dizem respeito aos processos arquitetônicos que constituem esses sujeitos. De acordo com Halbwachs (1990), há nas relações que compreendem a *memória* a necessidade de uma comunidade afetiva. Para o autor,

não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de *noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros*, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo *reconhecida e reconstruída* (HALBWACHS, 1990, p. 35, grifo meu).

O processo de reconhecer e reconstruir a história da loucura é, em um processo intersubjetivo, trazer o *sujeito-louco* para o espaço do *dentro*, para o espaço da memória coletiva. Assim, mesmo que pelos processos de negação, esse sujeito é constituído e se constitui, pois a concepção dialógica e alteritária é a impossibilidade da não constituição. Nesse sentido, o documentário – *Holocausto brasileiro* [e também o documentário *Em nome da razão*



(1979)] – vêm sob a necessidade de *coletivizar* essa memória, de fazer com que ela ressignifique à nível nacional e até mundial e, portanto, de redirecionar, dentro da arquitetônica, as *categorias do silêncio*. Assim, ao maximizar o sentimento de pertencimento pelo grupo, seja nos efeitos de sentidos produzidos pelo paralelo ao Holocausto, seja pelas escolhas narrativo-valorativas [verbivocovisuais] de trazerem o horror e o retrocesso desse período à tona, a narrativa documental constitui-se na relação indissociável entre o ético e o estético, uma vez que, apesar do aspecto *material* do passado não poder ser alterado, é pelo conhecimento e a continuidade do acontecimento que os enunciados sobre a história da loucura são ressignificados.

Diante disso, há a participação efetiva das *categorias do silêncio* na construção da “voz” da loucura e/ou na voz sobre a loucura, o que a princípio poderia se dar de forma contraditória, mas que é totalmente possível quando esses sentidos são ressignificados diante das escolhas feitas pela equipe autoral do documentário, quando, por exemplo, optam por colocar determinado dizer/fazer/compreender/silêncio sobrepostos por signos de presença e/ou ausência, na reiteração ou na não aparição dos mesmo.

Consoante aos apontamentos feitos no capítulo anterior sobre as condições sub-humanas que os internos eram submetidos e, principalmente, pensando na representação cinematográfica desses acontecimentos por meio do documentário, faz-se necessário reafirmar que as escolhas *narrativo-valorativas* feitas pela equipe autoral (*autores-criadores*) ao longo da produção cinematográficas, seja nos processos de filmagem, seja, posteriormente, nos processos de montagem, não compreendem, de forma alguma processos aleatórios. Na verdade, é por meio dessa *forma do enunciado* – entonação, seleção e disposição das diferentes dimensões da linguagem [inclusive o silêncio] – que a construção da narrativa ao contar sobre o(s) outro(s), conta, também, a respeito dos eu(s) que enuncia(m). Para tanto, entende-se que o fazer cinematográfico enquanto uma produção estética não pode estar separada da responsabilidade ética com a vida, pois, para Bakhtin (1993 [1986], p. 24), “não existe dever estético, dever científico, e – ao lado deles – um dever ético; há apenas aquilo que é esteticamente, teoricamente, socialmente válido, e tais validades podem ser reunidas pelo dever, do qual todas elas são instrumentos”.

Portanto, é fulcral perpassar os processos que constituem uma narrativa cinematográfica, em especial, uma narrativa documental, uma vez que são a partir das estratégias *narrativas-valorativas* materializadas por enunciados *verbivocovisuais* que, no momento da análise, será possível identificar e explicitar esses posicionamentos [éticos/estéticos] arquitetônicos que constituem os sujeitos participantes dos acontecimentos e que congregam os *projetos de dizer* da equipe autoral do documentário.

## 5 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E AS NARRATIVAS DOCUMENTAIS

A narrativa cinematográfica, em especial a documental, congrega uma série de escolhas *narrativo-valorativas*, termo utilizado para designar o processo partidário [de tomar partido] que a equipe autoral assume frente a sujeitos e a acontecimentos. Sendo assim, o processo de roteirização, de filmagem e de montagem não é visto, neste trabalho, de forma alguma como uma atitude neutra e/ou imparcial, fruto de uma *vontade própria* do fazer fílmico. Pelo contrário, entende-se que cada elemento que compõe o fazer fílmico congrega um *projeto de dizer*, que é reflexo e refração de todos os campos da atividade humana. É buscando esclarecer tais afirmações que o quinto capítulo teórico deste estudo se inicia.

### 5.1 A língua(gem) cinematográfica

Os franceses Louis e Auguste Lumière, mais conhecidos como os *irmãos Lumière*, registraram em 13 de fevereiro de 1895, o *cinematógrafo*, uma máquina de filmagem, captação e projeção de filmes. Conhecido como o marco zero do cinema, o patenteamento desse equipamento pelos *irmãos Lumière* expandiu a compreensão de cinema e do fazer cinematográfico, uma vez que, diferentemente do *cinetoscópio*, de Thomas Edison, que projetava filmes para apenas uma pessoa de cada vez por meio de um olho mágico, o cinema passa a ser visto como algo a se *fazer junto*, para salas inteiras, as *salas de cinema*. Os irmãos ficaram conhecidos como inventores<sup>59</sup> do cinema e dedicaram-se a produzir alguns registros documentais de pequena duração a fim de promover o invento, contexto a partir do qual surge, oficialmente, a *sétima arte*, que, inicialmente, estava atrelada à compreensão do cinema sob duas vias: a “filmagem” e a “reprodução”.

Foi em 28 de dezembro de 1895 que, pela primeira vez, o cinema – *imagem em movimento* – foi apresentado ao público. A exibição pública na primeira sala de cinema de *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat (Chegada de um trem à estação da Ciotat)*, que durou pouco menos de 60 segundos, foi marcada pelo fatídico episódio em que as pessoas que estavam presentes temeram serem atropeladas pelo trem que chegava à estação. A partir de então, a nova forma de entretenimento desperta o interesse popular e funda um novo meio de expressão artística, o que dá ensejo a discussões que envolvem desde o fenômeno da sua popularização enquanto entretenimento de massa, até a sua apropriação pela esfera artística e consequente alcance de um status de erudição – *sétima arte*. Tais considerações acerca do surgimento,

---

<sup>59</sup> Devemos apontar uma ressalva para a afirmação em questão, em paralelo aos irmãos Lumière temos Georges Méliès que ficou conhecido como o pai do cinema de ficção.

disseminação e apropriação artística dos registros cinematográficos perpassam, de forma sucinta, as discussões realizadas no presente trabalho, uma vez que foi necessário estipular recortes para que o foco inicial desta pesquisa fosse alcançado.

Cabe salientar, ainda, que a escolha por textualizar os apontamentos sobre o “primeiro cinema” são, na perspectiva deste trabalho, essenciais para a compreensão dos avanços e das premissas que convergiram no atual entendimento envolto na expressão *linguagem cinematográfica* adotada no presente trabalho. A linguagem cinematográfica, não diferente das outras linguagens humanas, se constitui por meio de processos evolutivos, a partir de experimentações científicas e códigos diversos que, por vezes, compuseram um *cânone* da gramática cinematográfica. A título de exemplificação, Bazin<sup>60</sup> (2020 [1950-55]) aponta em seu ensaio “*A evolução da linguagem cinematográfica*” uma série de observações que partem, muitas das vezes, de problemáticas advindas de diferentes filmes, cineastas e estilos autorais, assim como em suas demais obras, para investigar a constituição de diferentes “mentalidades” que envolveram o fazer cinematográfico.

No ensaio, o autor francês afirma que, em 1928, ou seja, trinta e três (33) anos após a primeira apresentação pública, a *arte muda* estava em seu apogeu e os seus defensores temiam a instauração do caos com a sonorização do cinema. Contudo, o emprego de som às cenas, anos mais tarde, demonstrou “[...] que não veio para destruir o Antigo Testamento cinematográfico, mas para realizá-lo”. Essas divergências de pensamentos e a evolução desse fazer, caracteriza, de forma geral, o que foi a constituição da linguagem cinematográfica. As sondagens bazinianas são de suma importância para o entendimento acerca dessa concepção de linguagem que muito se articula com os pressupostos constitutivos da linguagem bakhtiniana. Ou seja, muito além do processo evolutivo por si só, mas como esse processo caracteriza “lutas” de mentalidades e, de forma concreta, manifestações ideológicas.

Isso posto, faz-se necessário assimilar que, quando, no presente trabalho, fala-se em *linguagem cinematográfica*, tem-se uma série de considerações que são fundamentais e que se articulam, necessariamente, à compreensão de língua(gem) bakhtiniana, problematizada no capítulo anterior, especialmente no que compete à constitutividade da linguagem e à análise concreta dos enunciados. Não em vão que as discussões que envolvem, principalmente, a constituição da *decupagem*, se farão muito importantes para evidenciar as escolhas *narrativo-valorativas* feitas pela equipe autoral do documentário analisado.

---

<sup>60</sup> Teórico de importância ímpar para os estudos sobre o cinema. De acordo com Ismail Xavier (2020) é possível concordar e/ou discordar de Bazin quanto aos seus apontamentos sobre cinema, contudo, é impossível ignorá-lo.

Portanto, para o presente trabalho, interessa-nos investigar a constituição discursiva e composicional do fazer cinematográfico e apontar como os elementos composicionais da estrutura narrativa cinematográfica caminham em direção às marcações socio-históricas, culturais e valorativas de uma dada época. Sendo assim, busca-se pensar no cinema enquanto uma forma enunciativa *verbivocovisual* do trabalho com e pela linguagem, marcada por projetos de dizer que participam efetivamente da construção de sentidos e de sujeitos participantes desses acontecimentos. Recuperando a afirmação de Deleuze (1999 [1987]) “o cinema *conta histórias* com blocos de movimento/duração” (p. 3, grifos meus).

Dito isso, faz-se necessário apresentar algumas compreensões que serão fundamentais para o entendimento do cinema e da linguagem cinematográfica adotada no presente estudo. A compreensão do cinema enquanto *fazer junto* aponta para uma direção que evidencia sua constituição enquanto linguagem [discurso]: a *linguagem cinematográfica*. Nesse sentido, entender o cinema e os seus procedimentos como linguagem, como discurso, implica ponderar sobre uma concepção engajada e, essencialmente, ideológica do fazer cinematográfico, mesmo que, por vezes, em movimentos específicos, tenha-se objetivado mascarar, em vão, sua discursividade, o que denota que há, dentro de cada um desses movimentos, “[...] uma ideologia de base que pretende explicar, ou simplesmente postular, a existência de certas propriedades na imagem/som do cinema” (XAVIER, 2019 [1977], p. 14).

Sendo assim, é importante ressaltar, novamente<sup>61</sup>, o entendimento da língua(gem) quando se é estabelecido diálogo entre ela e os estudos do Círculo. A linguagem, em sua multiplicidade semiótica [*verbivocovisual*] e, sobretudo, na ocasião das suas manifestações enunciativas, compreende processos que vão além da sua materialização *linguístico-textual*, articula-se direta e constitutivamente com o *extralinguístico*<sup>62</sup>. Assim, refletir bakhtinianamente sobre linguagem requer ponderar, essencialmente, sobre os processos de *expressão social* que marcam determinado tempo/espaço, isto é, o vínculo estreito com os processos axiológicos dos sujeitos participantes da sua construção. Portanto, a natureza da linguagem enquadra-se como social e, de acordo com Bakhtin (2016, p. 16), em seu texto *Os gêneros do discurso*, é por meio

---

<sup>61</sup> Visto que a primeira seção do capítulo anterior – 3 *Enunciado, Enunciado Verbivocovisual E A Construção Das Narrativas Documentais* – dedicou-se a discorrer sobre a compreensão de língua/linguagem.

<sup>62</sup> Retomam-se as discussões já realizadas no capítulo anterior sobre a articulação dos processos extra verbais na construção da enunciação, evidencia-se, nesse momento, como o posicionamento da câmera, os planos, a coloração, a inserção de um ou mais elementos no cenário caracterizam-se como um trabalho com o *extralinguístico* da linguagem no cinema.

da realização da linguagem em *enunciados concretos* que a *língua* passa a integrar a *vida* e a *vida* passa a integrar a *língua*.

Nesse limiar, em uma dinâmica de alteridade, o *discurso cinematográfico* constitui-se como um *fato da linguagem*<sup>63</sup> (ou, em termos bakhtinianos, *acontecimentos de linguagem*) e evidencia o posicionamento ético dos sujeitos nesse processo. O fazer cinematográfico é um *ato de valoração*, isto é, imprime um valor na e à vida, e está diretamente ligado à concepção de narrativa, do ato de contar algo para alguém e com alguém. De acordo com Volóchinov (2019 [1926]), “*o caráter partilhado das avaliações principais subentendidas é o tecido no qual o discurso humano vivo borda os seus desenhos entonacionais*” (p. 124, grifos do autor). É pensando na tessitura do discurso cinematográfico que se fez necessário recorrer ao seguinte apontamento de Aumont (1995) a respeito da narrativa fílmica:

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história (AUMONT, 1995, p. 106).

Ressalta-se, em consonância a essa citação, que o uso da metáfora “gramática” é válido quando reforça o entendimento do fazer cinematográfico como um fazer engajado, que não está alheio e ou disposto de maneira aleatória, mas que responde a determinadas premissas e arquiteta-se diante de um horizonte social, isto é, antecipa os possíveis participantes [leitores-espectadores] e as possíveis situações sóciodiscursivas da sua materialização. E, por isso, vale-se de determinadas estratégias narrativo-valorativas que não só compõem a estrutura do gênero cinematográfico, mas que valoram sobre o mundo e suas concepções ideológicas.

Em decorrência disso, há, na narrativa cinematográfica, marcações que respondem ao *projeto de dizer* de determinado *sujeito-enunciador* (equipe autoral) por meio de estratégias narrativas que, de acordo com Xavier (2019 [1977]), se dão, essencialmente, em duas operações básicas na construção de um filme: “a de *filmagem*, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos e a *montagem*, que envolve a *escolha* do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas” (p. 19, grifo meu). Ainda nas páginas iniciais da obra *O Discurso*

---

<sup>63</sup> Faz-se, aqui, referência também aos estudos desenvolvidos por Christian Metz (2014), com destaque para a obra *A significação no cinema*, que concluiu que o cinema não é uma língua, mas linguagem e por isso é materialmente expressiva.

*Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Xavier (2019 [1977]) assegura que o cinema é sempre ficcional e, por isso, mesmo no documentário, que, por vezes, é revestido por um projeto discursivo respaldado na(o) verdade(iro), há, ainda que em um menor grau, um processo de ficcionalização do “real”, uma vez que nunca é possível entrar em contato com o real em si, mas com este sempre materializado, sempre atrelado aos processos valorativos do m(eu) lugar no mundo, ou seja, construo representações do real a partir de um ponto de vista único e particular. Nesse sentido, o documentário pode não ser embalado pela voz de um narrador, nem deixar explícita essa narração construída, mas existe a construção de uma narrativa pelas escolhas que constituem a produção cinematográfica (filmagem/montagem) e logo, o seu *tom* ideológico. Dando continuidade ao seu pensamento, o autor salienta, ainda, que:

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas. [...] certas seleções precisam ser feitas e um princípio ordenador precisa ser escolhido [...] (XAVIER, 2019 [1977], p. 13).

Para a melhor compreensão dos processos que envolvem as *duas*<sup>64</sup> operações básicas que compõem a construção fílmica, isto é, a *filmagem* e a *montagem*, recorreu-se aos apontamentos de Xavier (2019 [1977]) e Gilles Deleuze (2018 [1983]). De acordo com o autor brasileiro, a *filmagem* “[...] envolve a *opção* de como os vários registros serão feitos” e a *montagem* “[...] envolve a *escolha* do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas” (XAVIER, 2019 [1977], p. 19, grifos meus). A respeito da primeira operação básica, é válido destacar o termo *opção* utilizado por Xavier (2019 [1977]), pois existe, principalmente, nas teorias mais clássicas do início dos estudos sobre o cinema, a falsa ideia de neutralidade e de que a câmera é um simples objeto de apreensão do real, exato e transparente. Contudo, com o advento das teorias contemporâneas, chegou-se à compreensão de que esse lugar é também, por excelência, uma marcação de escolha [opção], de posicionamento valorativo e, portanto, ideológico.

Ainda acerca da primeira operação, pode-se evidenciar que a forma como esses registros serão feitos indica uma tomada de posicionamento, bem como as marcações dessa não neutralidade dos sujeitos que direcionam/comandam o objeto câmera, utilizando-se também do

---

<sup>64</sup> Cabe pontuar que apesar deste trabalho não ter se dedicado à discussão do roteiro, este também deve ser entendido como uma operação básica do fazer cinematográfico, pois é nele que as construções são previamente arquitetadas.

conceito de plano. Durante o processo da filmagem, cada tomada de cena corresponde a um *plano* cinematográfico, isto é, o seguimento contínuo de imagem que compõem a extensão dentro de dois cortes [início e fim] diz respeito a um plano. Dito isso, é importante que se entenda, como aponta Ismail Xavier (2019 [1977], p. 27, grifos meus), que “[...] o plano corresponde a um *determinado ponto de vista* em relação ao objeto filmado (quando a relação de câmera é fixa” e, por isso, “[...] passa a designar a *posição particular* da câmera (distância e ângulo) *em relação ao objeto*”. Entender esse processo sempre a partir dessa marcação de um posicionamento particular e em relação a alguma coisa, remete-nos muito a compreensão alteritária e de marcação ética, isto é, agentiva no mundo. No processo de filmagem, a câmera não está, de forma alguma, localizada em determinado espaço [tempo] particular por vontade própria, já que há sempre uma vontade alheia a ela, um projeto discursivo de um sujeito histórico e social que incide sobre o seu *agir* (ato) no mundo concreto: no caso, o de filmar.

No que compete à segunda operação básica – a *montagem* – adiciona-se à citação supracitada o pensamento do filósofo francês, Gilles Deleuze, ao apontar que “a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta *do tempo*” (DELEUZE, 2018 [1983], p. 56). De forma ainda mais detalhada o autor expõe:

A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de seus nexos. Nem por isso a montagem vem depois. É até preciso, de certo modo, que o todo seja primeiro, que esteja pressuposto (DELEUZE, 2018 [1983], p. 55).

É válido ressaltar que as relações que compreendem o processo da montagem fílmica congregam também a construção de um *espaço/tempo* fílmico. Sobre isso, Ismail Xavier (2018 [1983]), em sua antologia *A experiência do cinema*, vale-se do texto *Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)*, de V. Pudovkin (2018 [1926]), para salientar sobre esse processo. De acordo com Pudovkin (2018 [1926]), a noção de tempo no espaço cinematográfico é uma noção de tempo que obedece à vontade do diretor [autor-criador], um novo tempo que responde às escolhas e combinações realizadas na construção da ação/narração fílmica. Ainda sobre esse processo, o autor acrescenta a compreensão do espaço. Veja:

Toda ação ocorre não somente no tempo, mas também no espaço. *O tempo fílmico é diferenciado do tempo real* pela sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celuloide que são unidos pelo diretor. Igual à noção de tempo, a de espaço fílmico vincula-se também ao processo principal do cinema, à montagem. Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um

espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real (PUDOVKIN, 2018 [1926], p. 61, grifos meus).

Cabe ressaltar que alguns teóricos, como Bazin, vão afirmar que a estética realista (advinda do neorrealismo) é capaz de trabalhar com sequências que correspondem, sim, ao tempo percorrido da ação. Um exemplo disso são os plano-sequência, que não contendo cortes, necessariamente possuem a mesma duração na tela e no “real”. Contudo, no presente estudo, é preciso dedicar-se a uma discussão menos neutra ou capaz dessa apreensão do *real*, uma vez que se entende que nunca se tem o real tal como é, isto é, no sentido puro e de possível captação e representação, mas, pelo contrário, o real sempre se manifesta por meio do simbólico, por meio da linguagem, seja ela de natureza verbal, seja, neste caso, de natureza verbivocovisual sob a qual a articulação dessas manifestações está sempre potencializada na e pela linguagem e materializadas em e por enunciados.

É preciso que se entenda esses processos cinematográficos participam efetivamente da construção da narração como construções que perpassam uma vontade [projeto de dizer] de um diretor, de uma equipe autoral, de maneira geral. Sendo assim, narrar fundamenta-se enquanto *ato [postupok]*, como a tomada de posição do sujeito em relação ao seu *outro*, também narrador, uma vez que diante da perspectiva de linguagem assumida é impossível que o fazer narrativo se dê de outra forma a não ser na relação com *outro* coconstrutor, nas relações de seleção e montagem/combinções. Evidencia-se, portanto, a narrativa como uma construção intersubjetiva em que sujeitos social e culturalmente localizados constituem-se.

Frente a isto, Ferreira e Villarta-Neder (2019 p. 147) apontam que “[...] contar [narrar] algo é sempre a expressão de uma visão, mas, inevitavelmente, uma *expressão para o outro*, uma *expressão sobre si*, um exercício de se ver nos outros, como outros, pelos outros, nos outros”. Nesse complexo de relações, o sujeito exprime seus posicionamentos por meio da narrativa e das escolhas discursivas do gênero e, inevitavelmente, discorre, também, sobre si ao discorrer sobre o outro e vice-versa.

Assim, os enunciados, em sua multiplicidade *verbivocovisual*, em suas *escolhas*, em seu *tom* e em sua *distribuição*, se orientam em um intercâmbio de enunciação com outros enunciados anteriores e posteriores, que se apresentam para além de um campo estrutural fraseológico, mas demarcam – *marcam o passo* – em relação aos sujeitos e aos sentidos-outros. Nessa lógica, não há como a linguagem cinematográfica caminhar de outra forma se não em relação valorativa com os elementos composicionais que a constituem, em um complexo material e [extra]material, visto que, como aponta Xavier (2019 [1977]), esse processo de



decomposição do filme – *decupagem* – permite a construção narrativa e sequencial dotadas de uma unidade espaço-temporal própria.

É em diálogo com essa concepção de *linguagem/discurso* e com o fazer cinematográfico, que as discussões de Turner (1997) apontam que “os teóricos de estudos culturais, recorrendo particularmente à semiótica, argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais” (p. 49). O filme pode e deve ser entendido como uma possibilidade estética/ética de reflexão sobre o cultural, o histórico e a vida em sua múltipla materialização. Frente a essa afirmação, é possível recuperar um apontamento que Deleuze (1999 [1987]) elenca na conferência “*O ato de Criação*” sobre como a arte, de maneira geral, e, portanto, o cinema está na relação com a vida enquanto *ato de resistência*. Essa afirmação será retomada no próximo capítulo – 5 As relações arquitetônicas na constituição do sujeito-louco – e será fundamental para a compreensão constitutiva entre o fazer ético/estético.

Dando continuidade às reflexões sobre a linguagem cinematográfica, cabe, nesse momento, direcionar as discussões acerca da construção da narrativa cinematográfica e de como os processos de *seleção*, *disposição* e *entonação* constitutivos da *forma da enunciação*<sup>65</sup> participam também dos enunciados cotidianos, refletindo e refratando a vida nas telas e/ou fora delas. A constituição do enunciativo corrobora, dentro do campo bakhtiniano, as dimensões do *dizer*, do *compreender*, do *fazer* e, como apresentado, do silêncio, e está sempre orientada ao *outro*, ao *dizer outro*, ao *fazer outro* e a *compreensão-outra* ativamente responsiva<sup>66</sup>.

Frente a isso, Volóchinov (2019 [1930]) aponta que “todos os enunciados serão construídos justamente do seu ponto de vista; as suas opiniões e valorações possíveis determinarão tanto o som interior (ou exterior) da voz (entonação), quanto a escolha das palavras e a sua distribuição composicional em um enunciado concreto” (p. 276-77). Faz-se extremamente importante para o presente trabalho abordar cada um desses elementos. De acordo com o autor russo, os processos de *entonação* dizem respeito “a relação do enunciado

---

<sup>65</sup> Volochínov (2013 [1930], p. 173-174) aponta que “[...] o conteúdo e o significado de uma enunciação necessitam de uma forma que o realize [...]. Consideramos como elementos fundamentais, constitutivos da forma da enunciação, sobretudo o som expressivo da palavra, quer dizer, a entonação, e também a seleção das palavras e finalmente sua disposição no interior da enunciação”.

<sup>66</sup> Dimensiona-se que a reflexão feita nesse trecho final caminha, também, em uma dupla direção: a do silêncio igualmente constitutivo da linguagem, seja na relação com o dizer, com o compreender e/ou com o fazer. Entende-se que a linguagem e suas múltiplas materializações correlacionam-se também com o silêncio, de forma sincrética. Nesse sentido, a tríade da linguagem - verbal, vocal e visual – ganha mais um elemento para o tripé constitutivo, o silêncio. Contudo, diante da necessidade de manter o enfoque da discussão, adianta-se que as ponderações que cercam o silêncio como constitutivo ficarão para um ensaio posterior.

com sua situação e seu auditório é criada, primeiramente, pela entonação. [...] diremos que a entonação é a *expressão sonora da avaliação social*” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 287). Nesse limiar, toda enunciação, efetivamente vivenciada, possui um *tom emotivo-volitivo* que se constitui na atividade única e concreta do ser evento. Importante descartar, ainda, que:

[...] a atribuição do tom emotivo-volitivo ocorre dentro da arquetônica, dentro do acontecimento em sua inteireza, ou seja, considerando a completude formada pelo que já ocorreu (ou o que é dado) e pelo que está ainda por vir, de forma que não deve ser considerado algo que acontece isoladamente, mas na abrangência do acontecimento, responsiva e responsabilmente, em relação dialógica com o outro. Pois é por meio da entonação que se torna possível o vínculo entre a enunciação, sua situação e seu auditório. Nessa perspectiva, é exatamente nesta (co)relação entre eu-outro no evento singular do existir e na dada unidade do acontecimento que teremos uma valoração real, um tom emotivo-volitivo (TEIXEIRA, NASCIMENTO, 2018, p. 961).

Assim, é a *entonação*, na construção da valorização social, que exige não só a *seleção* de palavras, aqui, enunciados [verbivocovisuais] concretos, mas também orienta a *disposição* destes na sua materialização, entendimento que, para o presente trabalho, permite compreender os processos que constituem os sentidos [projetos de dizer] para além do âmbito da palavra e/ou da frase e, ainda, no todo de uma narrativa cinematográfica composta por inúmeros enunciados verbivocovisuais. Nesse sentido, “a entonação que expressa a orientação social não só exige palavras ou expressões de um estilo determinado, não só atribui a elas um certo sentido, mas também aponta o seu lugar e as posiciona no todo do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 300).

É em consonância com o princípio constitutivo considerado acima, que o enunciado concreto, enquanto unidade de comunicação, “[...] constitui-se e toma uma forma estável precisamente no processo de uma determinada interação discursiva gerada por um tipo de comunicação social” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 269). Na relação com esse intercâmbio social, os sujeitos compartilham, entonam, selecionam e dispõem suas ideologias, seus posicionamentos socio-históricos e culturais e marcam-se diante de um projeto discursivo *próprio e alheio [eu-outro]*.

Engana-se quem pensa que essas reflexões filosóficas estão distantes do trabalho prático que envolve a construção, por exemplo, de um documentário. O cinema, enquanto *discurso*, é produto e processo desse complexo circuito de relações. Sobre isso, Stam (2013 [1941], p. 33) vai pontuar que “a teoria do cinema é o que Bakhtin chamaria de um ‘enunciado historicamente localizado’”, pela impossibilidade de separá-la da história, sendo assim, a teoria do cinema tem muito das relações históricas constituídas ao redor e em consonância a ela. Não há como refletir

sobre a teoria do cinema de forma apartada da história, consoante a isso, não se faz possível o fazer fílmico e a narrativa cinematográfica alheia aos posicionamentos de mundo, histórico-culturais, nem sem antes arquitetar projeto(s) de dizer.

Existe um número vasto de maneiras de se construir/sustentar posicionamentos, compartilhar ideias, direcionar os sujeitos para concordarem ou discordarem de determinados enunciados dentro de um filme, sejam essas estratégias *verbais* ou *não-verbais*. Assim, seja pelos planos (*PG; PA; PM; Close-up; entre outros*) escolhidos, seja pelos posicionamentos da câmera, pelas escolhas dos eixos de ação, pelos movimentos da câmera, pelos cortes, pelos processos de disposição, seleção da montagem, ou ainda, no cenário, na iluminação, no figurino, no diálogo, na atuação, no *casting*, na direção de atores, na encenação etc. Tudo faz parte da chamada *mise-en-scène* e há, nessas escolhas, sempre alguma forma de entonação, isto é, sempre existe a marcação de um posicionamento em relação a um projeto de dizer [específico] e as potencialidades dos sentidos pretendidos.

Volóchinov (2019 [1930]) diz que “habitualmente, respondemos a todo enunciado do interlocutor, se não com palavras, ao menos com gestos: o movimento das mãos, o sorriso, uma o balanço da cabeça etc.” (p. 272). É, em consonância com essa afirmação, que se evidencia que a construção dos sentidos se dá na inter-relação de e em cada elemento participante desse projeto enunciativo, isto é, da construção do gênero cinematográfico. Assim, desde a disposição dos frames, a seleção das imagens/cores e a entonação das expressões e, também, a elaboração dos enunciados verbais apresentados ao longo da construção da narrativa, cada elemento é essencial na marcação do *tom* e permite, aparentemente, evidenciar como a narrativa criada pelas escolhas feitas pelo sujeito(s) *autor(es)-criador(es)* (equipe autoral) dizem muito sobre eles e sobre seus compromissos éticos e valorativos para com a vida. Em uma dinâmica alteritária, o ato da valoração, isto é, a impressão de um valor na e à vida, está diretamente ligado à concepção de narrativa, do contar algo, para alguém e com alguém e, portanto, das escolhas feitas nesses processos de enunciação.

Nessa linha de pensamento, Xavier (2019 [1977]) faz uma constatação muito valiosa para o presente trabalho: “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, *sempre ficcional*, em *qualquer de suas modalidades*; sempre um *fato da linguagem*, um discurso produzido e controlado, de *diferentes formas*, por uma fonte produtora.” (p. 14, grifos meus). O autor discorre, ainda, que essa afirmação se aplica a diferentes modalidades de produção cinematográfica, incluindo o documentário, que apesar de não aparecer de forma explícita no corpo dessa obra do autor, se faz presente no fio condutor das discussões.

Há, na narrativa, a marcação do *tom* – projeto de dizer – do *sujeito-enunciador* (equipe autoral) por meio das *estratégias narrativas-discursivas* que, de acordo com Xavier (2019 [1977]), se dão, essencialmente, em duas operações básicas na construção de um filme, são elas: “a de *filmagem*, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos e a *montagem*, que envolve a *escolha* do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas” (p. 19, grifo meu). Isso fica ainda mais evidente quando se reflete sobre a impossibilidade do narrador não se inserir [por meio de escolhas] na construção de uma narrativa. Nesse sentido, a narrativa, especificamente, o documentário, pode, por vezes, não ser embalado com a voz do narrador/da equipe autoral, mas ser narrado por terceiros, dentro das possibilidades de escolhas que conferem à produção cinematográfica (filmagem/montagem) um *tom* ideológico que não se apresenta de forma alheia, mas totalmente engajada, já que, como apontado anteriormente, não existe álibi.

Cumprе ressaltar que esse processo constitutivo se dá em uma intensa *luta dialógica*, em que “o signo se transforma no palco da luta de classes” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113). Nesse aspecto, os enunciados produzidos caracterizam-se não somente pela concordância total ou parcial, mas, também, pela discordância de enunciados presentes nesse elo discursivo. Em consequência, a marcação de determinados pontos valorativos dos sujeitos axiológicos é evidenciada nas escolhas eleitas em detrimento de outras, assim, o enunciado, por exemplo, apresenta-se para além de uma composição estrutural, mas se constitui enquanto marcação discursiva. Na obra *A palavra na vida e a palavra na poesia*, Volóchinov (2019 [1926]) estrutura as discussões sobre a marcação valorativa do sujeito, nas palavras do autor:

[...] qualquer ato de consciência mais ou menos preciso não ocorre sem o discurso interior, sem as palavras e sem a entonação (avaliações) e, conseqüentemente, já é um ato social, ou seja, um ato de comunicação. Mesmo a autoconsciência mais íntima já é uma tentativa de traduzir-se a si mesmo em uma língua comum, de considerar o ponto de vista do outro e, por conseguinte, ela inclui em si a orientação para um possível ouvinte. Esse ouvinte pode ser somente um portador das avaliações do grupo social ao qual pertence aquele que toma consciência. Nessa relação, a consciência, uma vez que não abstraímos do seu conteúdo, já não é somente um fenômeno psicológico, mas acima de tudo ideológico, ou seja, um produto da comunicação social. Esse coparticipante permanente de todos os atos da nossa consciência não só determina o seu conteúdo, mas também, e isso é principal para nós, a própria escolha do conteúdo, isto é, a escolha justamente daquilo que é concebido por nós; portanto, determina também aquelas avaliações que impregnam a consciência e que a psicologia costuma chamar de “tom emocional” da consciência (VOLÓCHINOV, 2019 [1926], p. 143).

Marcus Freire (2011), ao refletir sobre a ética, a estética e as formas de representação do documentário, ancora-se em Buber (1982) para dialogar sobre a necessidade do *encontro*,

ou melhor, do *encontro dialógico*, conceito que permite pontos de convergência com a teoria bakhtiniana. De acordo com Freire (2011, p. 58), “para Buber, ‘toda verdadeira vida é encontro’. E esse encontro só pode ser um encontro dialógico se eu me endereçar ao Outro como Tu, e não como Isso”. Apesar de diferenciações teóricas com o campo bakhtiniano, o possível diálogo entre as perspectivas se instaura na compreensão da *vida dialógica* e *alteritária* ao evidenciar a necessidade do *Tu [outro]*, que, inevitavelmente, estabelece a importância do processo constitutivo e, por conseguinte, da responsabilidade.

A partir das reflexões apresentadas, assume-se que o fazer cinematográfico, sobretudo, o fazer documental deve ser compreendido como um fazer ético que incorpora a historicidade e que evidencia, pela ética, a necessidade de um *dever memória*<sup>67</sup>. Assim, quando se está diante dessa perspectiva de narrativa e, respectivamente, do sujeito que narra, dialoga-se com um narrador culposo, não um narrador salvador. Um narrador que “[...] deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (BAKHTIN, 2017 [1919], p. XXXIV), uma vez que “[...] a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua” (Op. Cit, p. XXXIV).

É com base nesses pressupostos que a próxima seção – 5.2 *A narrativa documental* – será dedicada a discorrer sobre a constituição do gênero discursivo documentário, a fim de evidenciar como esse gênero constitui-se como um posicionamento ético na materialização estética do trabalho com a linguagem.

## 5.2 O gênero documentário e a narrativa documental

Muitos estudiosos do cinema brasileiro contemporâneo apontam a virada do séc. XXI como um marco da produção documental na história do cinema no Brasil, não só pela alta na produção e na circulação de documentários, resultado direto do surgimento e da popularização de novas tecnologias digitais, mas, sobretudo, pelas mudanças de mentalidade que revolucionaram o fazer cinematográfico, em especial o documental, no início do século. Sobre isso, Mattos (2018) salienta que “se até os anos 1950, *grosso modo*, o cinema documental parecia vocacionado para educar o mundo e, nas décadas de 1960 e 1970, para ajudar a mudar o mundo, será lícito dizer que o documentário do século XXI pretende compreender o mundo”

---

<sup>67</sup> Isto é, uma necessidade dialógica entre as memórias em diálogo, seja na reconstrução do passado, seja na antecipação e reflexão do futuro. Evidenciando, assim, o fazer estético como uma possibilidade de reflexão e investigação ética.

(p. 475). O autor acrescenta, ainda, que é nos anos iniciais do século que a busca por observar o *Outro*, “[...] entidade que a antropologia legou ao documentário como fruto de um longo casamento” (p. 475), viabilizou e valorizou o interesse pelas histórias privadas e do âmbito das micropolíticas: questões raciais; éticas e interpessoais, além da busca pela legitimação da subjetividade – pelo *Outro*<sup>68</sup>.

É possível traçar um paralelo constitutivo sobre como a preocupação ética e com a busca por compreender o *outro* no cinema documental, pode, sim, ser *herança* das produções do movimento do *Cinema Novo* brasileiro (1960-1970), que tinham como influência o *Realismo Italiano e a Nouvelle Vague*, e os movimentos marginais que se sucederam. O lema “*uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”<sup>69</sup>, parece-nos ter despertado nas produções cinematográficas posteriores, em especial a documental, um desejo pela arte de resistência, engajada socialmente. Contudo, diferente desse primeiro momento, ainda no século XX, marcado pelo caráter sociológico das produções, o documentário do século XXI caminha em direção à subjetividade, até então combatida no fazer documental. Estabelece assim, uma crítica “[...] ao modelo do documentário sociológico reinante nos anos 1960 e 1970, acusado de reduzir individualidades a ferramentas de um discurso generalizante” (MATTOS, 2018, p. 475).

Sendo assim, a busca pela subjetividade e as marcas da contemporaneidade legaram ao documentário e, também, às produções ficcionais criativas [menos formatadas à estruturação do gênero ficcional] – principalmente no período de 2000 a 2016 – uma mescla interacional entre a encenação e o “*registro do real*”<sup>70</sup>, trazendo, assim, uma forma excêntrica do fazer documental que vai se materializar, de acordo com Mattos (2018), não só na organização da linguagem [narrativa e narração], mas, também, nas diferentes relações tanto de quem documenta como também de quem é documentado.

---

<sup>68</sup> São muitos os teóricos que se dedicam a refletir sobre a constituição do O[o]utro, seja no âmbito antropológico, seja no âmbito sociológico, seja no âmbito filosófico. Cabe aqui, de forma bem introdutória, ressaltar que o problema do O[o]utro, perpassa fundamentos e questões de constituição diferentes quando associados ao Outro [maiusculo] e ao outro [minúsculo]. Contudo, é necessário entender que a compreensão desse *Outro* [maiusculo] é utilizada, na maioria das vezes, para evidenciar a constituição na e pela linguagem, o que acredita-se ir em direção à utilização na presente citação. Nos estudos bakhtinianos, por exemplo, essa diferenciação entre Outro e outro não é feita, na verdade, apenas quando o autor se refere aos estudos de outros autores – como Lacan – que esse jogo é apresentado.

<sup>69</sup> Referência direta ao Cinema Novo, especialmente, a *Glauber Rocha*.

<sup>70</sup> É preciso evidenciar, mais uma vez, que, para o presente trabalho, a apreensão do real tal como é, isto é, “em si” se faz impossível. Entende-se, portanto, que há, nesse processo, recortes do(s) real(is), momentos específicos [espaço/tempo] que selecionam trechos [*verbivocovisuais*] do acontecimento.

Essa nova forma de compreender o documentário brasileiro resultou no desenvolvimento de diferentes manifestações críticas em torno do documentário, inclusive, desvinculadas apenas do caráter mercadológico desse fazer, Mattos (2018) aponta que:

[...] foi principalmente na afirmação de uma cultura, através de uma rede de interesses não exatamente mercadológicos, que o documentário brasileiro se firmou mais que como moda, como ambiente de forte interação entre arte e sociedade. Não só os filmes e vídeos, mas também o crescente surgimento de livros especializados, mostras, seminários, cursos, teses acadêmicas etc., de norte a sul do país – tudo isso forma uma massa crítica extraordinária em torno do documentário (MATTOS, 2018, p. 476).

É em consonância com esse cenário que pensa-se a constituição do gênero documentário, o gênero discursivo a que pertence o *corpus* do presente estudo e que compreende, de acordo com Ramos (2001) – *grande estudioso do cinema brasileiro*, um campo de especificidades que particularizam a narrativa documental da narrativa cinematográfica de modo geral. Contudo, essas particularidades não estagnam os fazeres ficcional e não-ficcional, e isso, para o autor, seria um *duplo erro*<sup>71</sup>, pautado na imagem ingênua e pouco engajada da relação valorativa do fazer cinematográfico e da vida, isto é, da relação ética [estética] constitutiva desses processos. É buscando esclarecer esse posicionamento, entendido como essencial para este trabalho, que se pautou, inicialmente, nas discussões apresentadas no artigo “*O que é documentário*” para refletir sobre o gênero. Ramos (2001) inicia suas reflexões valendo-se da seguinte pergunta:

Seria o documentário um gênero como outros, ou teria o documentário características imagéticas (e sonoras) estruturais que o singularizariam deste outro vasto continente da representação com imagens-câmera que é a ficção narrativa (em seus formatos diversos de ‘filme’ -longa ou curta-, ‘mini-série’, ‘novela’)? (RAMOS, 2001, p. 192-193).

Sob o intento de esclarecer esse questionamento, o autor dá início a uma série de apontamentos, sobre a qual se almeja elucidar na presente seção.

De acordo com o autor, há na narrativa não-ficcional e na ficção narrativa uma impossibilidade de distinção extremamente clara, mesmo que essas respondam a pressupostos por ora divergentes e estejam corretas/validadas dentro deles. A título de exemplificação, o autor ressalta: “uma narrativa aparentemente documentária, que termina como ficção, seria a prova da impossibilidade de uma distinção analítica clara” (RAMOS, 2001, p. 193). Nesse sentido, mesmo que se tente atribuir a essas duas vertentes [ficcional vs não-ficcional] polos

---

<sup>71</sup> Faz-se referência às discussões apresentadas no artigo “*O que é documentário*” (RAMOS, 2001).

muito opostos, isto é, de que a natureza de uma exclua a possibilidade da outra, esses tipos de narrativas, ou melhor, esses diferentes gêneros cinematográficos, participam de processos comuns e altamente engajados, claro, dentro das especificidades próprias de cada gênero: o *conteúdo temático*; o *estilo*; a *constituição composicional*.

Em outras palavras, mesmo que o *projeto(s) de dizer* no qual consiste um documentário seja pautado em uma busca pela(o) verdade(iro), pelo “real”, há, sim, traços de ficção, de edição na estruturação dessa narrativa, traços que são possíveis de serem identificados mesmo antes da montagem, que seria como aponta Ismail Xavier (2019 [1977], p. 24) “[...] o lugar por excelência da perda da inocência”. Essa inserção do *outro* [eu] acontece já na filmagem, por exemplo, as escolhas feitas sobre o ângulo de filmagem e o posicionamento da câmera compreendem, também, formas de seleção [recorte] desse acontecimento.

A “janela” margeada pelas lentes de uma câmera, os quatro cantos que limitam onde termina e onde inicia um *frame*, ainda que esse se dê em um processo de *plano sequência*, são formas de recortar/selecionar o espaço/tempo, ou seja, quando escolho filmar algo, escolho também o que não filmar, escolho o que efetivamente deixar em um *status de silenci(ament)o*. Assim como as escolhas feitas, constantemente, nos processos sóciodiscursivos de organização da língua em que a partir de uma relação [de uso] entre o eixo sintagmático e o eixo paradigmático *selecionamos* e *combinamos* palavras/enunciados, o cinema também se materializa por uma série de escolhas e combinações *verbivocovisuais* que participam efetivamente da construção dos sentidos e dos sujeitos refratados em tela.

Portanto, não é porque não se tem a voz do narrador embalando a forma narrativa do documentário, como, por vezes, é característico da forma narrativa dos filmes de ficção, que se deixa de tomar uma posição diante do narrado, que se deixa de constituir de forma ética e estética sobre o *tema*<sup>72</sup> do documentário. Sobre isso, Freire (2011), ao falar sobre a produção documental *Titicut Follies*<sup>73</sup>, de Wiseman, aponta que:

Evidentemente, não estamos, ao assistir a esse filme, diante de uma mostração pura e simples; não é porque se privou de comentar na banda sonora e de intervir durante as filmagens que Wiseman deixou de tomar posição. Suas escolhas de ângulos, enquadramentos, duração dos planos etc. em si já

<sup>72</sup> A compreensão de tema adotada aqui vai ao encontro dos apontamentos de Volóchinov (2017 [1930]) no ensaio *Tema e significação na língua*, em que o estudioso deixa explícito que *tema* não deve ser reduzido à assunto, ao conteúdo proposicional de um enunciado, tema compreende uma reflexão complexa com o *extralinguístico*, com as relações do espaço/tempo e com a constituição socio-histórica e cultural de onde, quando, como, para quem e com quem esse dizer é materializado.

<sup>73</sup> Que também tem como pauta a loucura e o sistema manicomial.



implicam essa tomada. Ademais, não podemos esquecer que todo o material registrado foi soberbamente montado (FREIRE, 2011, p. 30).

Por outro lado, a ficcionalização, mesmo que, a princípio, seja idealizada como uma obra puramente fictícia, fruto da imaginação de um ou mais sujeitos, não tem como ser totalmente alheia ao acontecimento vivo do mundo, uma vez que ela não se constrói sozinha, em um processo de personificação da vontade própria, muito pelo contrário, para que exista [no mundo concreto] é necessário que sujeito(s) socio-historicamente localizado(s) a materialize na e pela linguagem. E a partir dessa lógica de múltipla constituição que se enquadra o pensamento discursivo [dialético e dialógico] sobre o gênero cinematográfico e, principalmente, sobre o gênero documentário, adotado como *corpus* deste trabalho.

Ainda sobre a impossibilidade de definição clara do gênero documentário, Ramos (2001, p. 194) aponta que outro argumento utilizado pela forma contemporânea de pensar esse *fazer* é a questão da *reflexividade do discurso cinematográfico*, que diz respeito a “[...] fragmentação da subjetividade que sustenta a representação” (p. 194). De acordo com o autor assumir um campo contrário a essa compreensão, isto é, um campo em que compreenda o documentário a partir de um *campo específico não discursivo*, seria assumir uma impossível transparência ou objetividade da representação, seria desconsiderar a opacidade e o eixo ético que movimenta esse discurso. A fim de estabelecer uma maior sistematização, o autor apresenta os tópicos que fundamentariam essa linha de pensamento do campo específico:

1. parte-se do postulado de que, para alguns, o documentário busca, ou tem como objetivo, estabelecer uma representação do mundo;
2. na medida em que o postulado está estabelecido ("eu posso representar o mundo", diria necessariamente o documentarista), a ideologia dominante, hoje, sobrepõe facilmente a esta possibilidade o seu caráter especular e falsamente totalizante;
3. a isto segue-se o discurso sobre a necessária fragmentação do saber e da subjetividade que sustenta a representação;
4. e, necessariamente atrelado, surge a saída ética dominante da ideologia contemporânea: a reflexividade como postura correlata ao indispensável recuo do sujeito (pois necessariamente fragmentado, senão imediatamente ideológico) na articulação da representação. Poderíamos dizer: o recuo reflexivo é o ponto cego ideológico da ideologia contemporânea. É o ponto cego onde a ideologia da ética contemporânea não consegue ver-se enquanto tal. Em outras palavras: é ético mostrar o processo de representação; não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta (como defendiam Grierson, ou Eisenstein, em um outro parâmetro) (RAMOS, 2001, p. 194).

O autor salienta que é possível perceber nessa linha de pensamento dois pontos que caminham de forma reducionista ao entendimento do gênero documentário, a primeira diz respeito a “[...] impossibilidade de afixarmos um saber, ou uma representação”, já a segunda

diz sobre “[...] a pré-concepção de que o documentário, necessariamente, traz a pressuposição de uma representação totalizante que afixe este saber” (RAMOS, 2001, p. 195). Nesse sentido, o autor apresenta e fundamenta como esse pensamento atrela-se a um *duplo erro*, que coloca da seguinte forma:

Debita-se ao documentário uma certa inocência epistemológica, cometendo-se um duplo erro: 1) analisar o documentário a partir de um discurso inocentemente totalizador e transparente (o que não corresponde à realidade, em função da diversidade estilística que vimos tentando afirmar para o campo); 2) e, mesmo se assim o fosse, ter um parâmetro relativamente pobre para julgá-lo: o parâmetro que gira exclusivamente em torno da ênfase na fragmentação subjetiva como saída ética. O discurso contemporâneo sobre a sobreposição do campo ficcional e do campo documental, na realidade, responde a demandas posicionadas a partir deste "duplo erro" (RAMOS, 2001, p. 195).

Como já apontado anteriormente, essa *inocência epistemológica* quanto ao gênero documentário direciona-se para esse *erro duplo*, para um entendimento não ou pouco engajado da construção desse posicionamento na construção dos filmes documentais.

Contudo, é preciso ressaltar que ainda que não exista uma linha de divisão muito clara/estagnada que responda à pergunta “O que é o documentário?”, isso não significa que não há algumas formas narrativas predominantes dentro do gênero documentário que permitam identificá-lo de forma concreta e que são essenciais para o entendimento desse gênero na nossa pesquisa. Para isso, recorreu-se aos apontamentos feitos em outra obra do estudioso Fernão Ramos (2008) - “*Mas afinal... o que é mesmo documentário?*”. Ramos (2008) inicia seus apontamentos salientando que é só a partir da década de 90 (1990) que os filmes que se valiam de algumas estratégias narrativas como a entrevista, o depoimento, uso de imagens manipuladas, os registros históricos, a atuação efetiva e roteirizada do cineasta no momento da filmagem e montagem, os quais ganharam o *status* de documentário.

Nesse sentido, o *depoimento* e a *entrevista* são traços composicionais muito característicos desse gênero, até mesmo como uma forma de sustentar e apresentar o *tema* trabalhado. Em consonância a isso e, de forma geral, os documentários não trabalham com a criação de um personagem atrelada à atuação de atores profissionais, é claro que não se pode desconsiderar que a criação de um personagem é uma estratégia criada pelos sujeitos o tempo todo em diferentes instâncias da atividade humana, além de haver também um trabalho de roteirização, filmes de arquivo, entre outros elementos.

Portanto, é necessário não restringir a compreensão de documentário como uma perspectiva de “realidade”, de apreensão do “real”, por que existe dentro dessa compreensão

uma subjetivação ética e estética que impossibilitaria a apreensão objetiva e transparente de uma “verdade/realidade” única; muito menos reduzir o entendimento de documentário a utilização de uma ou outra estratégia narrativa supracitada, uma vez que um filme de ficção pode também valer-se do uso desses elementos processuais para a construção da sua narrativa.

É frente a esse complexo de relações que caracterizam, mas não delimitam o gênero documentário que, parafraseando Fernão Ramos, indaga-se: mas afinal, o que caracteriza e particulariza o gênero documentário? Ramos (2008) parece-nos responder, já nas páginas iniciais da sua obra “*Mas afinal... o que é mesmo documentário?*”, a pergunta feita anos antes no seu capítulo “*O que é documentário*” e que deu início às discussões desta seção. De acordo com o autor:

[...] o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, *documentário* é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como *asserção* sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p. 22, grifos meus).

O trecho destacado em itálico na citação supracitada, parece-nos ser o ponto primordial da marcação da diferenciação entre a narrativa ficcional e a narrativa não ficcional, mais que isso, é, para o presente trabalho, a afirmação do posicionamento ético e estético que envolve a construção do fazer documental: o *projeto de dizer* da equipe autoral. Como já apresentado, mesmo que um filme de ficção utiliza-se de estratégias narrativas que são, a princípio, marcações estruturais do gênero documentário e que, vice-versa, uma produção documental vale-se de procedimentos originalmente pensados do cinema de ficção, o grande diferencial entre os dois gêneros cinematográficos instaura-se, como Ramos (2008) aponta, na diferença da construção do *projeto discursivo* das produções. Nesse sentido, temos não só um projeto de dizer singular para cada uma das produções, mas também horizontes discursivos (circulação) e, possivelmente, processos de recepção diferentes. Ou seja, a resposta para as perguntas como: Com quem? Para quem? Por quê? Quando? Como? serão, *genericamente*<sup>74</sup>, diferentes.

Esses apontamentos nos direcionam, portanto, à necessidade de investigar a constituição *ética e estética* do fazer cinematográfico, especialmente do fazer documental, uma vez que se

---

<sup>74</sup> De gênero.

acredita que o documentário congrega uma carga ainda mais evidente da dupla constituição desses posicionamentos [éticos e estéticos]. À vista disso, na maior parte do tempo a narrativa ficcional tem por finalidade o entretenimento, enquanto a narrativa não ficcional tem na *asserção sobre o mundo* o seu ponto de partida.

Por fim, o próximo capítulo será dedicado inteiramente a propor uma discussão sobre como a constituição dos sujeitos, por meio da tríade arquitetônica, se materializa em narrativas documentais. Em especial, buscou-se investigar a constituição do *sujeito-louco* nessas narrativas, elucidando como a constituição desses sujeitos se dá também na constituição dos *sujeitos-outros* em questão, neste caso, a equipe autoral do documentário Holocausto brasileiro (2016).

## 6 AS RELAÇÕES ARQUITETÔNICAS NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LOUCO

Refletir arquitetonicamente sobre a constituição dos sujeitos, implica retirá-lo de uma compreensão cristalizada e/ou finalizada e evidenciar seu posicionamento ético/estético frente aos diferentes campos da atividade humana. Nesse limiar, a ética torna-se uma responsabilidade constante para com o outro e, portanto, está ligada ao agir no mundo e responsabilizar-se por ele. Não distante, a estética não deve ser dissociada da ética, pois é no agir no mundo e lhe atribuir certo acabamento (estético) que o sujeito bakhtiniano é concretizado. Sendo assim, as relações entre o ético e o estético congregam-se dentro da arquitetura e entre arquitetônicas (inter-arquitetônicas). Espera-se que as discussões a seguir possibilitem um maior entendimento das afirmações anteriores.

### 6.1 O ético e o estético: o fazer cinematográfico em resposta à vida

*A arte e a vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade – Bakhtin (2017 [1919], p. XXXIV)*

Esta seção inicia as discussões finais do presente trabalho e é nela que se buscou concentrar as reflexões até então empreendidas, unindo [na unidade da responsabilidade] as discussões sobre língua(gem); enunciado; verbivocovisualidade e narrativa documental, trazendo como pano de incidência desses dizeres/fazer o Hospital Colônia de Barbacena. Antes de adentrarmos no conceito de *arquitetônica*, apresentado e problematizado por Bakhtin e seu Círculo, viu-se a necessidade de perpassar, de forma mais aprofundada, sobre a relação *ética* e *estética* que compreende a materialização dos filmes documentais eleitos como *corpus*. Esses conceitos serão discorridos a fim de dialogar não apenas com o capítulo anterior, mas também, iniciar ponderações sobre a constituição do ato ético na produção estética [fílmica], ao passo que, para o presente trabalho, essa relação [*ético vs estético*] participa de forma efetiva da constituição dos sujeitos por meio do *projeto de dizer arquitetônico*.

As implicações dos temas *ética* e *estética* no Círculo B.M.V. iniciam-se já nas considerações sobre língua(gem), especialmente, no início da década de 1920 com Bakhtin, e caminham para uma marcação que diz respeito à concretude da ação (*ato*) e não a uma definição transcendental e/ou mimética que esses termos podem assumir em outras teorias. Nesse sentido, a articulação desses conceitos congrega, dentro da particularidade de cada um e sob o prisma bakhtiniano, os aspectos histórico-culturais de uma dada sociedade que se concretizam no ato/evento de cada sujeito. Sendo assim, quanto à concepção estética, “[...] Bakhtin torna o

social, o histórico, o cultural, elementos imanentes<sup>75</sup> do objeto estético” (FARACO, 2011, p. 21), o que para outras correntes filosóficas pautadas na abstração e na concepção de arte “em si”, como o formalismo, seria inconcebível.

Frente a isso, Sobral (2017) salienta que entender a profundidade dos temas *ética* e *estética* dentro das obras do Círculo, demanda retomadas de, praticamente, todas as obras dos autores, uma vez que essas discussões, assim como os demais conceitos, se fundamentam no processo de coconstituição e evocam responsabilidade constitutiva do sujeito bakhtiniano dentro da arquitetura. O pesquisador brasileiro adiciona ainda, que:

Falar de ético (associado à razão prática de Kant) e de estético (associado ao juízo kantiano), ou de ética e estética, em Bakhtin, é evocar o que se pode considerar a base de tudo quanto ele – e seu Círculo – desenvolveu ao longo da vida. É evocar, de um lado, a resignificação que ele propõe dessas categorias e, de outro, sua insistência na integração arquitetônica dessas dimensões do humano ‘na unidade da responsabilidade’ que é tarefa de cada sujeito humano (SOBRAL, 2017, p. 103).

Na obra “*Para uma filosofia do ato*” (1993 [1986]) ou em “*Para uma filosofia do ato responsável*” (2010 [1986]), a depender da tradução, as discussões sobre ética, estética e arquitetura ganham um campo mais amplo de incidência. A partir do diálogo com Kant e com os neokantianos, Bakhtin (2010 [1986]) propõe uma reformulação nos conceitos kantianos de ética/estética/teórico, o autor russo adiciona a premissa do “*não álibi*<sup>76</sup>” *do(no) ser*, ou seja, cada sujeito, em resposta às relações arquitetônicas que o congrega, é responsável [sem opção de escolha] por seus atos e, portanto, responde a eles “[...] sem que haja uma justificativa *a priori*” (SOBRAL, 2017, p. 104), seja por meio da entonação avaliativa, seja pelo seu posicionamento de mundo na relação *eu-outro*. Nesse sentido, até mesmo a tentativa de criar um álibi que (des)responsabilize o sujeito, já é, inevitavelmente, uma responsabilização, uma confirmação do seu *não álibi*.

Assim, quer no âmbito do ético, quer no âmbito do estético, os dois polos que para nós são fundamentais, não há uma compreensão conceitual dissociada da complexidade do acontecimento, nem da situação concreta do *ato*, pelo contrário, há uma integração *dialógica* desses conceitos, ou seja, o estético é, em certa medida, um fazer ético, assim como o fazer ético pode sim ser estético a depender dos posicionamentos arquitetônicos que constituem um

<sup>75</sup> Faz-se uma ressalva quanto ao uso do termo imanente, optar-se-ia por um termo mais processual, como constitutivamente.

<sup>76</sup> “O meu ‘não-álibi no ser’ comporta a minha unicidade e insubstituibilidade, ‘transforma a possibilidade vazia em ação responsável real’, confere efetiva validade e sentido a cada significado e valor de outra forma abstrato [...]” (PONZIO, 2011, p. 26).

dado acontecimento. Nessa concepção, arte (estética) e ética não são estranhas a si, muito menos estranhos a constitutividade da história, do cultural e do social.

A ética e a estética bakhtiniana funda-se, portanto no *ato*, no ato concreto, responsável e responsivo, que diz respeito ao “[...] ato responsável (cf. quanto a este termo ‘Ato/atividade e evento’, neste livro), ou ato ético, envolve o conteúdo do ato, o processo do ato, e, unindo-os, a valoração/avaliação do agente com respeito a seu próprio ato” (SOBRAL, 2017, p. 104). É, de acordo com Bakhtin (2010 [1986]; 2017 [1919]), na *unidade da responsabilidade* que os sujeitos respondem na sua vida tudo aquilo que foi possível viver e compreender na arte, pois, é pelo *não-álibi* que se é possível transformar “[...] a possibilidade vazia em ato responsável real (através da referência emotivo-volitiva a mim como aquele que é ativo) [...] porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade” (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 99).

Bakhtin (2017 [1919]) em seu texto “*Arte e responsabilidade*”, primeiro texto publicado de Bakhtin, traz uma importante constatação que vai permear as compreensões assumidas nesse presente trabalho. Para o autor, “os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” (p. XXXIII). Nesse ínterim, é por meio da atividade, movida não só pela responsabilidade, mas também pela culpa mútua que integro, no *Ser evento*, os três campos.

Cumprido ressaltar que a responsabilidade e a culpa mútua enquanto constitutivas da atividade estética retira a sua realização apenas do âmbito da abstração, da expressão e, principalmente, do belo [no limiar da imitação, da mimese, da subjetivação], claro, que a responsabilidade e a culpa também podem ser belas, mas não são dela (da beleza) reféns. Esse fator é sustentado pela concepção dialógica [do diálogo] da atividade ética/estética, em que sua realização concreta não compreende somente o âmbito da concordância, ou do belo, mas também do debate, da discordância [total ou parcial], da *luta*.

No ímpeto do *ato* entende-se a arte, a estética de maneira geral, como possibilidade de resistência ética. Frente a essa constatação, a construção da narrativa presente no documentário a ser analisado, pode ser entendida também como ato de resistência por meio do trabalho formal-estético com a língua(gem), pois, construir uma narrativa em *tom* de denúncia sobre os acontecimentos que permearam o HCB é uma forma de possibilitar, por meio da contemplação estética do cinema, a construção de um dever ético para com esses sujeitos, suas histórias e sua memória. O ato ético/estético que constitui o documentário é também uma construção afetivo exotópica, não em um processo de empatia, mas em um processo de alteridade. O sujeito toma consciência [território social] dos acontecimentos vivenciados dentro do HCB e responde, na

unidade da sua responsabilidade, com a vida e o diálogo com a memória do passado e do presente, e antecipa seu agir [dizer; fazer; silêncio; compreensão) em relação ao futuro. Assim, “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (BAKHTIN, 2017 [1919], p. 22).

Em consonância a esses apontamentos, recorreu-se aos estudos de Deleuze (1999), especialmente, sobre a arte cinematográfica, para propor um paralelo que esclareça a compreensão de arte enquanto resistência. De acordo com o autor:

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (DELEUZE, 1999, p. 13).

É interessante observar como a citação supracitada caminha ao encontro do apontamento feito por Bakhtin (2017 [1919]), apresentado como epígrafe desta seção, de que “a arte e a vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (p. XXXIV). Nesse ínterim, pensar em arte como forma de resistência é pensar nos posicionamentos dos sujeitos e tomar esse processo enquanto *ato responsável* [*postupok*] em um diálogo direto com a vida.

A título de exemplificação, essa relação constitutiva entre o ético/estético pode ser percebida em enunciados proferidos pela jornalista Daniela Arbex, tanto no livro – *Holocausto brasileiro* – de sua autoria quanto no documentário, de nome homônimo, o qual atua como roteirista e diretora. Cumpre ressaltar que o enunciado de Daniela Arbex indicia não só o seu posicionamento ético/estético a respeito da história do HCB, mas também de toda equipe autoral, visto que são vários sujeitos com diferentes funções que participam da construção do gênero documentário e que esses se colocam [e colocam seus posicionamentos] em processos básicos, próprios à construção do gênero discursivo documentário, como a filmagem, a montagem, na tonalidade, entre outros recursos.

Entretanto, um ponto importante de ser ressaltado é que apesar da existências dessas várias vozes e desse *todo* [coletivo] que compreende a produção cinematográfica, isso não implica na concretização polifônica desses enunciados, pois, por mais que se tenha um projeto de dizer comum ao grupo, esse vai afetar de forma diferente cada sujeito dentro da sua arquitetônica, assim como Daniela Arbex e, possivelmente, o também diretor Armando Mendz assumiram um posicionamento, inclusive hierárquico, de maior atração dentro do processo de



criação fílmica, uma vez que Daniela além de autora da obra *Holocausto brasileiro*, é também roteirista e diretora do documentário.

No caso de Daniela, é possível perceber esse posicionamento materializado de forma prosódica, tanto no documentário quanto no livro. Em vista disso, elegeu-se, primeiramente, um trecho presente no livro *Holocausto brasileiro* para tecer algumas discussões a respeito desse *dever ético [e estético]*.

O fato é que a história do Colônia é a *nossa história*. Ela representa a *vergonha da omissão coletiva* que faz mais e mais vítimas no Brasil. Os campos de concentração vão além de Barbacena. Estão de volta nos hospitais públicos lotados que continuam a funcionar precariamente em muitas outras cidades brasileiras. Multiplicam-se nas prisões, nos centros de socioeducação para adolescentes em conflito com a lei, nas comunidades à mercê do tráfico. O descaso diante da realidade nos transforma em prisioneiros dela. Ao ignorá-la, *nos tornamos cúmplices* dos crimes que se repetem diariamente diante de nossos olhos. Enquanto *o silêncio acobertar a indiferença, a sociedade continuará avançando em direção ao passado de barbárie. É tempo de escrever uma nova história e de mudar o final* (ARBEX, 2013, p. 255, grifos meus).

O uso de termos como “*nossa história*”, “*vergonha da omissão coletiva*”; “*nos tornarmos cúmplices*”, assim como as duas últimas afirmações destacadas em itálico, evidenciam esse sentimento de *culpa*, de *responsabilidade* frente ao cenário trágico e sub-humano em que as pessoas eram e são submetidas, inclusive, o uso da palavra “*cúmplices*” parece-nos dar ênfase a esses sentimentos. Esse efeito também pode ser observado pela escolha de não omissão do “eu”, seja pelo pronome possessivo “*nossa*”, seja pelo pronome pessoal (caso) oblíquo “*nos*”, essa responsabilidade/culpa dirigida à primeira pessoa do plural (nós) ao passo que inclui a própria autora, também se direciona para o coletivo, para a impossibilidade de eximir-se. Mais do que isso, torna perceptível o processo de movimento [de réplica] que constitui o enunciado, no trecho final “*É tempo de escrever uma nova história e de mudar o final*”, o *agir* da responsabilidade é marcado pela mudança, pela necessidade da ação expressa pelo uso dos verbos no infinitivo “*escrever*” e “*mudar*”, e no desejo da construção de *uma nova história*, a história não institucionalizada, a história daqueles que foram relegados às margens obscuras da *não-história*.

Esse processo de narração de uma história omitida/esquecida/silenciada, remete-nos ao que Jeanne Gagnebin (2006) discorre ao tratar sobre o *narrador sucateiro*. De acordo com ela, o narrador sucateiro “[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (p. 54).

Nesse sentido, o ato de narrar a história não narrada [o que alguns chamariam de uma *micro-história*], de “dar” voz à história e aos sujeitos silenciados é, dentro do que Gagnebin (2006) propõe, um ato de sucatear a histórica oficializada/institucionalizada. A necessidade de lembrar, de ressignificar e compartilhar essa(s) história(s) é o principal objetivo desse narrador ético. Salienta-se que diante do caráter composicional do gênero documentário, essas “sucatas” podem ser apresentadas por diferentes dimensões da linguagem (vvv).

Valendo-se, mais uma vez, do enunciado da diretora e roteirista Daniela Arbex, agora no documentário – Holocausto brasileiro (2016), é possível perceber a marcação do posicionamento valorativo na transcrição do enunciado:

[...] eu fiquei tão impactada que não vi em nenhuma daquelas fotos um hospital. Todas aquelas imagens me remetiam a um campo de concentração e o fato da minha geração não saber nada sobre essa história me deixou muito indignada. Como é que uma história como essa, como é que uma das maiores tragédias do Brasil acontece diante dos nossos olhos e a gente não sabe nada sobre isso. [...] eu descobri que o Brasil desconhecia uma das suas piores tragédias (HOLOCAUSTO brasileiro, 2016).

Nos enunciados “[...] eu fiquei tão impactada que não vi em nenhuma daquelas fotos um hospital”, “[...] o fato da minha geração não saber nada sobre essa história me deixou muito indignada” e “[...] como é que uma das maiores tragédias do Brasil acontece diante dos nossos olhos e a gente não sabe nada sobre isso”, evidencia o que Bakhtin (2017 [1919]) traz no seu primeiro texto publicado – *Arte e Responsabilidade* – que a culpa caminha junto com a responsabilidade e que esse narrador culpado é o narrador que compreende por meio dos processos enunciativos que participa que é responsável pela constituição do outro. E, a partir do conhecimento, a impossibilidade de ver-se (des)responsabilizado disso, o *não-álibi*.

Para finalizar as breves inquietações apresentadas nesta seção, evidencia-se, novamente, como narrar sobre o outro é, também, narrar sobre si, sobre seus acontecimentos em *espaço-tempo* específicos. Nesse aspecto, narrar é visto como um ato político dos sujeitos que se constituem nessa relação. Um ato que, na narrativa documental, compreende uma relação indissociável entre o ético/estético. Invocando-se, novamente, aos apontamentos de Gagnebin (2006), a autora salienta que a experiência estética “pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza” (p. 94). Em termos bakhtinianos, a ligação *afetiva exotópica* é possibilitada, em resposta à construção do *projeto de dizer* apresentado nos filmes documentais, no qual há deslocamentos dos sujeitos e a inserção do *sujeito-louco* dentro do seu limiar arquitetônico, ou seja, o acontecimento que congrega a *produção*, a *circulação* e

a *recepção* do gênero discursivo documentário, compreende, pelo trabalho estético com a linguagem, a possibilidade de que os sujeitos se percebam na relação vida/arte, assim como percebam o outro.

O *ato estético* exige uma posição responsável e ativa [própria da ação] dos sujeitos que o contemplam, e este processo está diretamente ligado à natureza *social* da linguagem e aos posicionamentos *arquitetônicos* que valoram a vida. É buscando elucidar a constituição dos pontos arquitetônicos que a próxima seção se faz necessária.

## 6.2 A arquitetura estética e a constituição do sujeito-louco

*Eu amo um outro, mas não posso amar a mim mesmo; o outro me ama, mas não ama a si mesmo. Cada um está certo em seu próprio lugar, e está certo responsabilmente, não subjetivamente. – Bakhtin, 1993 [1986], p. 64.*

Haja vista a filosofia moral, mas não moralista, que congrega os temas apresentados e problematizados pelo Círculo B.M.V., *a constituição dos sujeitos*, conceito-chave deste trabalho, é compreendida, dentro dos estudos bakhtinianos, como um processo *arquitetônico*, e é só nele e por ele que os sujeitos a partir dos posicionamentos únicos do *eu*, do *outro* e do *eu-para-o-outro*, valoram [axiologicamente] os três campos da atividade cultural humana: a *ciência*, a *arte* e a *vida*. Sobre isso, Bakhtin (2010 [1986]) pontua:

[...] todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor desses *pontos arquitetônicos fundamentais* do mundo real do ato: valores científicos, estéticos, políticos (incluindo também éticos e sociais) e, finalmente, religiosos. Todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivos-volitivos centrais: eu, o outro, e eu-para-o-outro (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 114-115, grifos meus).

Sendo assim, iniciamos nossas discussões ressaltando que o caráter *situado*<sup>77</sup> [no espaço/tempo] do sujeito bakhtiniano, reforça, mais uma vez, o fundamento da responsabilidade e da responsividade da sua constituição no *ato de viver*. É a partir dessa situacionalidade, não só geográfica-temporal, mas intervalorativa, que *pontos arquitetônicos fundamentais* congregam, na unidade da interação *verbivocovisual*, a constituição de sujeitos e sentidos. Como supracitado, tudo que é da natureza da vida e da cultura passa pelo crivo avaliativo dos *pontos arquitetônicos*, e esses não compreendem um feito esquemático,

<sup>77</sup> Geraldi (2010), em seu capítulo “*Sobre a questão do sujeito*”, discorre sobre o *sujeito datado*, é em conformidade a esse conceito que utilizamos o termo *situado*.

*mecânico*<sup>78</sup>, mas um processo *fundante* intermediado pelas relações intersubjetivas e não é indiferente [exterior] a elas.

As discussões sobre arquitetônica emergem nos estudos de Bakhtin a partir das ponderações sobre *vida e arte* [ético e estético], principalmente, na obra *Para a Filosofia do Ato* (1993; 2010 [1986]), mas é ainda no texto *Arte e responsabilidade* (2017 [1919]) que Bakhtin inicia seus apontamentos, e já destaca a *alteridade* [eu-outro] como ponto fundamental desse processo. O conceito de arquitetônica, reformulado a partir de alguns embates basilares com a teoria kantiana<sup>79</sup> e com os neokantianos, está, assim como todos os outros temas apresentados pelo Círculo, ligado, indissociavelmente, ao *ato*, à vida, à participação efetiva e, portanto, não está relegado ao nível teórico do “se”, do científico, da abstração. A concepção de arquitetônica defendida pelos estudos bakhtinianos, diferente da compreensão aristotélica e kantiana, é o conceito da *arquitetônica concreta*, experimentada e materializada no *ato*, no *dever* dos sujeitos.

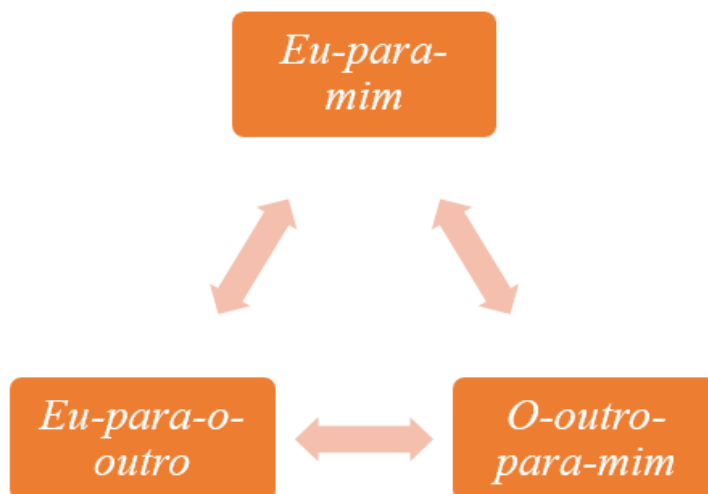
A partir disso decorre a importância de se investigar a constituição arquitetônica dos sujeitos, estejam esses em processo de loucura ou não, pois, como assevera Bakhtin (2010 [1986]) viver para *si*, nunca é viver só para si, ser para si é, antes de tudo, ser para o outro. Entretanto, esse processo alteritário não deixa de ser *singular* e único para cada um. Nesse limiar, Ponzio (2010, p. 23) salienta que “cada eu ocupa o centro da sua arquitetônica na qual o outro entra inevitavelmente em jogo nas interações dos três momentos essenciais de tal arquitetônica”: no *eu-para-mim*; no *eu-para-o-outro*; no *outro-para-mim*. Esses pontos compõem o que se chamou de *tríade* arquitetônica, e para tanto, recorre-se à exposição da Figura 11 na busca por representar esse processo de forma gráfica. Contudo, faz-se necessário evidenciar, de antemão, que há limitações de natureza processual ao representar graficamente os conceitos bakhtinianos.

---

<sup>78</sup> Referência ao texto *Arte e Responsabilidade*, de Bakhtin (2017 [1919]). “Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras” (BAKHTIN, 2017 [1919], p. XXXIII).

<sup>79</sup> Immanuel Kant, filósofo Alemão, tratou do conceito de arquitetônica na sua obra *Crítica da Razão Pura*, de 1781. A grosso modo, o principal ponto que diferencia o tratamento kantiano dado à arquitetônica, em relação à compreensão bakhtiniana, é que para Kant (2012 [1781]) a arquitetônica é um sistema que organiza a razão humana independentemente da sua experiência concreta, ela está dada *a priori*. Para Bakhtin (2010 [1986]) nada está dado *a priori*, nem os sentidos, nem os sujeitos, nem os valores axiológicos.

Figura 11 – A tríade arquitetônica



Fonte: (TEIXEIRA, 2019, p. 15)<sup>80</sup>

É sabido que a relação intersubjetiva entre esses três pontos congrega o acontecimento vivo. Nesse limiar, cada sujeito situado ocupa o posicionamento do “eu” dentro da *sua* arquitetônica, contudo, na relação com uma ou mais arquitetônica(s), externas à sua, mas não estranhas, ocupa a posição arquitetônica do “outro”, ou do “eu-para-outro”, e é, assim, que a alteridade se faz fulcral nessa tríade bakhtiniana. À vista disso, na relação de alteridade, o:

- i) *Eu-para-mim* – diz respeito à representação que o “eu”, do seu lugar único, cria de si mesmo [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra];
- ii) *Eu-para-o-outro* – diz respeito à representação que o “eu”, do seu lugar único, acredita que o “outro” faz de si [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra];
- iii) *Outro-para-mim* – diz respeito a forma de como o “eu”, do seu lugar único, representa o “outro” [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra].

Cumprido ressaltar, de forma ainda mais explícita, que esses pontos estão diretamente ligados aos posicionamentos espaços-temporais [e valorativos] dos sujeitos, esse fator corrobora com o pressuposto da não existência de sentidos “*em si*”, mas somente na construção intersubjetiva que esses sentidos emergem e tornam-se relativamente estáveis, enquanto *signos ideológicos* e, assim, constituem-se como discurso *interno* e *externo*. Adianta-se que a compreensão desses pontos arquitetônicos será indispensável para a compreensão das *categorias do silêncio* enquanto signos que participam da produção de sentidos e que é respondente a um *projeto de dizer arquitetônico*.

<sup>80</sup> A partir de Bakhtin (2010 [1920-24]).

Do meu lugar único apenas eu-para-mim constitui um *eu*, enquanto todos os outros são *outros* para mim (no sentido emocional-volitivo da palavra). Porque, afinal, meu ato realizado (e meu sentimento – como ato realizado) orienta-se precisamente com referência àquilo que é condicionado pela unicidade e irrepetibilidade do meu próprio lugar. Na minha consciência emocional-volitiva, o outro está em seu próprio lugar, na medida em que o amo como um outro, e não como a mim mesmo (BAKHTIN, 1993 [1986], p. 64).

Na complexidade desses posicionamentos arquitetônicos, a arte [estética] e a vida [ética] congregam-se na unidade da responsabilidade dos sujeitos, é o movimento do *dever* que constitui os pontos arquitetônicos. Nesse passo, Bakhtin (1993 [1986]. p. 23) aponta que “não existe dever estético, dever científico, e – ao lado deles – um dever ético: há apenas aquilo que é esteticamente, teoricamente, socialmente válido, e tais validades podem ser reunidas pelo dever, do qual todas elas são instrumentos”, sendo assim, não há como desvincular o ato ético da materialização do fazer estético e científico. O autor conclui, ainda, que “essas asserções ganham sua validade no interior de uma unidade estética, científica ou sociológica: *o dever ganha sua validade dentro da unidade da minha vida responsável única*” (Op. Cit., p. 23, grifos meus).

À luz dos estudos bakhtinianos, pensar em arquitetônica é reafirmar todos os temas trabalhados até o presente momento, seja em termos de linguagem e enunciado, seja em termos de verbivocovisualidade e silêncio, seja em termos de projeto de dizer e construção da narrativa; tudo isso só ganha sentido axiológico e um *tom emotivo-volitivo*<sup>81</sup> na unidade concreta do ser, do ser *evento*, e esse só se concretiza nas relações arquitetônicas possíveis. Como afirma Bakhtin (2010 [1986]):

Todos os componentes da arquitetônica são afirmados como momentos da singularidade de um ser humano concreto. Os componentes espaciais, temporais, lógicos e avaliativos, se consolidam e são incorporados na sua unidade concreta (pátria, distância, passado, foi, será, etc.), são correlacionados com o centro avaliativo concreto, são subordinadas a ele, mas não sistematicamente, e sim arquitetonicamente; recebem sentido e localização através dele e nele. Cada componente aqui é único, e a unicidade mesma não é mais que um componente da singularidade concreta de um ser humano (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 140).

---

<sup>81</sup> “O tom emotivo-volitivo, que abarca e permeia o existir-evento singular, não é uma reação psíquica passiva, mas uma espécie de orientação imperativa da consciência, orientação moralmente válida e responsabilmente ativa. Trata-se de um movimento da consciência responsabilmente consciente, que transforma uma possibilidade na realidade de um ato realizado, de um ato de pensamento, de sentimento, de desejo, etc.” (BAKHTIN, 2010 [1920-24], p. 91).

Assim, é pensando no *corpus* deste trabalho, isto é, no documentário *Holocausto brasileiro* (2016), que se faz necessário discorrer sobre outro desdobramento dentro do conceito de arquitetônica, o de *arquitetônica estética*. Bakhtin (1993 [1986], p. 124) aponta, na primeira parte do projeto presente em PFA – que, infelizmente, não foi concluído – que se buscou no *mundo da visão estética* [o mundo das artes] a possibilidade de evidenciar a concretude das relações arquitetônicas e, a partir disso, “[...] chegar perto da compreensão da construção arquitetônica do mundo real do evento”. Com isso, o autor ressalta que a unidade do mundo da visão estética é, essencialmente, um processo arquitetônico, pois, ela só se materializa na relação entre sujeitos, “tudo nesse mundo adquire significado, sentido e valor somente em correlação com um ser humano [sujeito], somente enquanto tornado desse modo um mundo humano”. Nessa lógica, a realização estética não pode ser de forma alguma abstrata, ou neutra, tudo que é representado é vivenciado no interior desse mundo valorativo de encontros arquitetônicos.

Em relação a isso, Bakhtin (2010 [1986], p. 128) ressalta, ainda, que “a visão estética também conhece, é claro, ‘princípios de seleção’, mas esses são todos arquitetonicamente subordinados ao centro valorativo soberano da contemplação – um ser humano”. Sendo assim, quando assumimos a compreensão de *projeto de dizer arquitetônico*, afirmamos que todas essas escolhas próprias da atividade estética, só são efetivadas nas e pelas relações arquitetônicas, seja no jogo triádico da representação, seja na interação entre tríades.

Sobral (2010, p. 111-12) aponta que a arquitetônica estética “[...] organiza tanto o espaço e o tempo (elementos de que também dão conta as totalidades mecânicas) como o sentido (elemento que só as totalidades arquitetônicas dão conta”. Nesse sentido, toda e qualquer manifestação artística ganha forma por meio das relações espaço-temporais e de sentido e não podem existir sem essa coconstituição. Dessa forma, “[...] contemplar esteticamente significa relacionar o objeto ao plano valorativo do outro” (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 143).

Por fim, cabe ponderar sobre o caráter exotópico das relações arquitetônicas, indissociavelmente ligado ao posicionamento cronotópico [espaço/tempo] dos sujeitos. O entendimento de *exotopia*, ou *extralocalização*, compreende o processo do possível *acabamento provisório* dado ao sujeito posicionado. É a possibilidade de, esteticamente, colocar-se em um lugar suficientemente *fora* de uma dada posição inicial e, a partir desse novo vislumbre, atribuir a si próprio, ao outro e/ou ao acontecimento um certo acabamento constitutivo. Convém lembrar que esse acabamento sempre se dará de modo provisório, pois só a morte pode atribuir certa inteireza [totalidade] aos sujeitos. Esse processo é que vai fundamentar o movimento processual e contínuo da constituição dos sujeitos, pois, ao retornar

ao seu lugar inicial, este já não será mais o mesmo, assim como ele [o sujeito] também não. Logo, a essa impossibilidade de equivalência dos posicionamentos e dos sentidos dar-se o nome de *excedente de visão*. Sendo assim, os sujeitos e os sentidos estão sempre em processo de *devenir*, eles não são de uma forma acabada e finalizada. Sobre esse processo no âmago na alteridade arquitetônica, Teixeira (2019) elucida que:

O sujeito, ao distanciar-se de uma dada posição inicial (ilusoriamente sua), isto é, uma *extralocalização* advinda do seu outro constituinte e da sua visão sobre si (*eu-para-mim*), sobre o outro (*outro-para-mim*) e que se tem sobre a representação que o outro faz de si (*eu-para-o-outro*), estabelece um processo constitutivo (provisório) por meio do distanciamento. Assim, um olhar arquitetônico instaura um olhar alheio, de um *lugar-outro*, sobre o sujeito e desloca-o em um movimento arquitetonicamente alteritário, estabelecendo, assim, a possibilidade de se investigar a constituição interativa desses sujeitos por meio da língua(gem), seja no âmbito do estético, seja nas relações cotidianas (TEIXEIRA, 2019, p. 16).

Acredita-se que a atividade estética possibilita, por excelência, a construção desses acabamentos [provisórios] a partir da contemplação *verbivocovisual*. O produto/processo estético mobiliza o que, neste trabalho, chamou-se de deslocamento *afetivo exotópico*, que diz respeito a como o “outro” insere-se ou é inserido no horizonte social do “eu”, por meio de um reconhecimento afetivo do outro, pela construção da *empatia*. Contudo, essa construção empática não pode ser entendida, de acordo com Bakhtin (2010 [1986]), como um processo que (des)responsabilize o lugar do “eu”, isto é, que o faça abandonar o meu próprio lugar para ocupar o lugar do “outro”. A construção desse processo empático e exotópico deve compreender a aproximação do lugar do outro, o qual o “eu”, na unidade da sua responsabilidade, toma o *sujeito*, o *objeto*, o *acontecimento* contemplado como “outro” da sua arquitetônica.

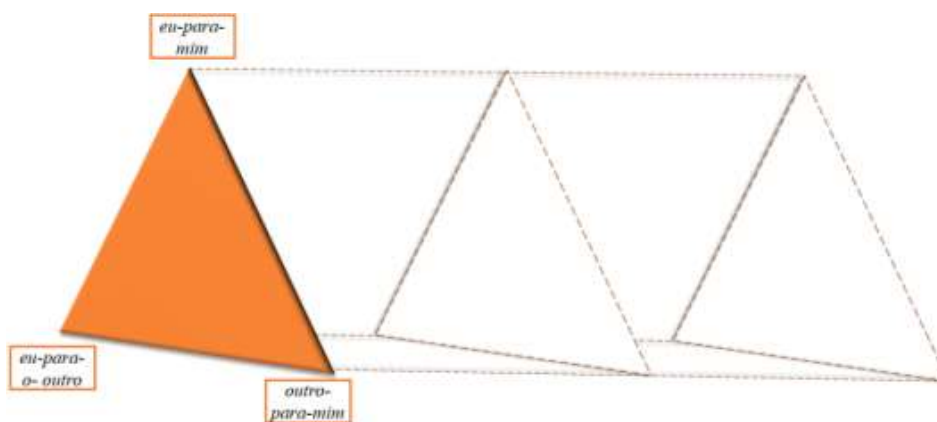
Frente a esse circuito constitutivo, reafirma-se a arte, o cinema, como resistência. Resistência que vai incidir sobre a constituição contínua dos sujeitos por meio dos processos arquitetônicos. É pensando nesse circuito interrompido de constituição que se optou por retomar o conceito de *arquitetônica contínua* apresentado no primeiro momento de investigação da constituição do *sujeito-louco*, no Trabalho de Conclusão de Curso.



### 6.3 A arquitetura contínua e o Grande Tempo na constituição do ato ético: o *descontinuum* constitutivo

Como apresentado na Introdução deste trabalho, a extensão do conceito de arquitetura – *arquitetônica contínua* – é fruto de discussões empreendidas no Trabalho de Conclusão de Curso, no ano de 2019. Buscou-se com a ampliação do conceito evidenciar o caráter cronotópico [espaço-tempo] da constituição dos sujeitos na e pela arquitetura, além de marcar o processo de *devi(e)r* dessa constituição. Nesse ínterim, entende-se por *arquitetônica contínua* “[...] a representação do processo de formação que o sujeito inacabado estabelece com o *continuum* em uma dada unidade do acontecimento” (TEIXEIRA, 2019, p. 29). Almeja-se com essa extensão evidenciar que esse sujeito nunca está dado de forma acaba, mas sempre vem sendo, *aconteSendo*<sup>82</sup> no espaço-tempo e, por isso, a relação *contínua* da arquitetura compreende, também, uma relação de *(des)continuidade* constitutiva. Falaremos sobre isso ao longo desta seção. Cumpre, neste momento, apresentar a representação gráfica desse processo apresenta na Figura 12:

Figura 12 – Arquitetônica contínua



Fonte: (TEIXEIRA, 2019, p. 29)

A representação gráfica da arquitetura contínua busca representar os pontos arquitetônicos da tríade bakhtiniana – *eu-para-mim*; *eu-para-o-outro*; *outro-para-mim* – e evidenciar, a partir das três tríades (triângulos), os possíveis momentos de materialização concreta do sujeito na interação [verbivocovisual]. Consoante a isso, os pontilhados, presentes na maior parte da figura, objetivam ressaltar como essas relações arquitetônicas estão sempre acontecendo, e não se dão, absolutamente, de forma estática. “Assim, o sujeito diante do ato de

<sup>82</sup> Referência direta aos estudos de Tatiana Bubnova (2011) em que a autora propõe o jogo de palavras com “*aconteSer*”.

*ser evento no mundo*, nunca é, ele sempre está sendo, sempre se localiza em um *devir* constituinte, seja nas relações do eu, do outro e do eu-para-o-outro” (TEIXEIRA, 2019, p. 29).

Cumpre, portanto, ressaltar como o processo de *(des)continuum* se estabelece em um complexo de *dev(e/i)r* com a continuidade, lembrando que “o dever concreto é um dever arquitetônico: o dever de realizar o próprio lugar único no evento único do existir; e ele é determinado antes de tudo como oposição valorativa entre o eu e o outro” (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 143). Sendo assim, não é a continuidade, por si só, que constitui o conceito de unidade do ser, mas é a *(des)continuidade constitutiva* dessa continuidade que dá a dinâmica alteritária que move o ser em um processo de *dev(e/i)r*. Isto é, não é a reiteração do próprio que movimenta os processos de constituição dos sujeitos, mas é exatamente a impossibilidade dele, seja o mesmo espaço, seja o mesmo tempo, seja o mesmo sujeito, que move e dinamiza a constituição dos sujeitos na e pela arquitetônica. O *(des)continuum*, portanto, é um processo de *acabamento* provisório dado ao sujeito na unidade do acontecimento.

É nesse ínterim que o entendimento de *arquitetônica contínua* se estabelece neste trabalho, na necessidade de se perceber que os processos arquitetônicos só estão estanques em uma tríade arquitetônica por meio do recorte no *Grande Tempo* – assim como o *monólogo* para o *diálogo*. Os recortes analíticos necessários para a compreensão de como os pontos arquitetônicos constituem os sujeitos e, conseqüentemente, os sentidos, têm caráter “totalizante” somente sua forma externa, *provisória*. Sobre isso, Teixeira (2019) aponta que:

Pensando em continuum/descontinuum dentro de uma perspectiva bakhtiniana de constituição Villarta-Neder (2018, p. 10) argumenta que ‘por representação simbólica entenda-se que cada sujeito se percebe, percebe ao outro, percebe-se na cena com o outro, percebe-se percebendo o outro, percebe-se sendo percebido pelo outro, percebe a cena sendo percebida pelo outro dentro de uma relação do *continuum* ausência/presença/lugar indeterminado. É na dispersão desse *continuum/descontinuum* que o sujeito cria simbolicamente, na materialidade de sua relação consigo, com o outro e com o mundo, na unidade do acontecimento, um saber imagético e imaginário sobre esses lugares que hospedam e tornam possível a constituição de si, do outro e do mundo (mundo enquanto saber)’. Adiciona-se a essa reflexão a capacidade constitutiva que o *descontinuum* estabelece com o *continuum*, por acreditar que o *continuum* é constituído pelos movimentos/momentos de constituição descontínua, por exemplo, como a história e sua inacabada significação. Assim, o *descontinuum*, isto é, os desvios [acabamentos] produzidos em uma dada arquitetônica, estão intrinsecamente relacionados às posições dos sujeitos em uma dada unidade do acontecimento e, conseqüentemente, com os sentidos produzidos por esses cronotopos. Assim como o monólogo para Volóchinov (2013, p. 163) o *descontinuum* se apresenta como constituinte, no *Grande Tempo*, do *continuum*; ‘[...] todas as enunciações têm de monólogo apenas sua forma externa. Sua essência, sua construção semântica e estilística são dialógicas’ (TEIXEIRA, 2019, p. 29).

Nesse sentido, como ressalta Bakhtin (2010 [1986]), o que dá unidade é a responsabilidade e não a razão, é a responsabilidade que tenho em relação ao espaço outro, ao que ainda está por vir e, conseqüentemente, com o que anteriormente se foi. Nesse sentido, a arquitetônica não se constitui apenas no plano do que já foi dado, mas também no plano do que virá. A título de exemplificação, buscou-se fazer um paralelo com o cinema e os processos que compõem suas operações básicas – *filmagem e montagem* – para pensar na continuidade da (des)continuidade.

Ismail Xavier (2019 [1977]) ao discorrer sobre o processo de filmagem e pós filmagem chama atenção para dois pontos que podem ser utilizados para evidenciar a construção da *arquitetônica contínua*. O primeiro ponto se dá na discussão sobre o *espaço cinematográfico*, valendo-se de apontamentos presentes na obra *Práxis do cinema*, Xavier (2019 [1977]) relata que este é construído por dois tipos de espaço o espaço que está inserido no interior do enquadramento e aquele exterior a ele. De acordo com o autor, há um processo de valorização que, de forma implícita [ou subentendida], mesmo que não exista a presença [a materialização] de algo, de uma imagem na tela, esta já passa a ser considerada e, portanto, para nós, constitutivo da *totalidade* estética. O autor busca esclarecer esse processo a partir da seguinte exemplificação:

Isto fica mais claro, quando tentamos estabelecer de que modo este espaço “fora da tela” pode ser definido dentro da hipótese inicial (*registro e projeção contínua*). Neste caso, *o espaço diretamente visado pela câmera poderia fornecer uma definição do espaço não diretamente visado*, desde que algum elemento visível estabelecesse alguma relação com aquilo que supostamente estaria *além dos limites do quadro*. [...] A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço ‘fora da tela’. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que *o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar para um espaço contíguo não visível* (XAVIER, 2019 [1977], p. 19-20, grifos meus)

De forma metafórica, esse processo próprio do fazer cinematográfico pode ser entendido dentro das particularidades da arquitetônica contínua na medida em que permite vislumbrar a existência constitutiva desses espaços não visados. Essa existência deve ser considerada, dentro dos pontos arquitetônicos, não só em relação ao espaço, mas também ao tempo. Nesse sentido, a arquitetônica não se relaciona apenas com o que está dado em um espaço/tempo próprio ao acontecimento, ela responde também com o que ainda há de ser realizado e o que a constitui de

forma anterior, reforçando os pontilhados do *aconteSendo*<sup>83</sup> da representação gráfica exposta anteriormente.

O segundo paralelo metafórico encontra-se nas discussões que Xavier (2019 [1977]) faz sobre a *decupagem clássica*, especificamente, sobre o corte e a montagem. O autor vai apontar que o corte está, na maior parte das vezes, justificado pela mudança de cena [ou tomada] e que esse processo possibilita a sucessão, sem perda de ritmo, do fazer fílmico. Dito isso, ele acrescenta que o corte possibilita, por meio da montagem, a sequenciação e a construção de um ritmo para a narrativa e que ter-se-ia nesse processo “[...] uma montagem elementar em que a descontinuidade espaço-temporal no nível da diegese (diegético = tudo o que diz respeito ao mundo representado) motiva e solicita o corte” (p. 28). O autor, complementa, ainda, que “a montagem, inevitável, só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo [...] porque a descontinuidade temporal é diluída numa continuidade lógica (de sucessão de cenas ou fatos)” (Op. Cit). Consoante a isso, o processo de corte (descontinuidade) → montagem → sucessão e ritmo (continuidade), que se entende o *(des)continuum* como constitutivo do *continuum* dentro da relação arquitetônica.

Recorreu-se, por fim, aos dizeres de Bakhtin (2010 [1986]);

Esta arquitetônica é tanto algo dado, como algo a-ser-realizado [*dana i zadana*], porque é a arquitetônica de um evento. Essa não é dada como uma arquitetônica pronta e consolidada, na qual eu serei colocado passivamente, mas é o plano ainda-por-se-realizar [*zadannyi*], da minha orientação no existir-evento, uma arquitetônica incessante e ativamente realizada por meu ato responsável, edificada por meu ato e que encontra a sua estabilidade somente na responsabilidade do meu ato (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 143).

É diante do todo apresentado até o presente momento que se busca, nas análises, evidenciar essas relações arquitetônicas e os processos de silenci(ament)os constitutivos dos sujeitos e congregados por escolhas narrativo-valorativas [verbivocovisuais] que respondem ao projeto de dizer arquitetônico da equipe autoral do documentário.

---

<sup>83</sup> Referência direta aos estudos de Tatiana Bubnova (2011) em que a autora propõe o jogo de palavras com “*aconteSer*”.

## 7 METODOLOGIA

O caráter metodológico assumido na presente pesquisa é, como já exposto na primeira seção teórica, *dialógico e dialético*, ou seja, tem como base o enunciado [verbivocovisual] em sua relação tensa entre as concepções ideológicas, culturais e históricas. É importante que se compreenda que dentro desta metodologia há não apenas a necessidade de fundamentar um fazer teórico, o que se espera ter deixado claro com os capítulos anteriores, mas também o fazer analítico. Sendo assim, é fulcral arquitetar um método de análise que não extinga esses dois pontos basilares da linguagem bakhtiniana: i) o *dialógico*, em que tudo, no Grande Tempo, é diálogo, responde e suscita, não só de uma forma harmônica, mas tensa; ii) o *dialético*, em que orchestra a dinamicidade da língua por meio de relações opostas que, a princípio, se autodestruiriam, mas que, dentro do processo dialógico, constituem a síntese do movimento.

Frente a isso, objetivou-se, diante dessa dinâmica *dialógica/dialética*, analisar enunciados *verbivocovisuais* (vzv) presentes no documentário “*Holocausto brasileiro*”, a fim de evidenciar como as escolhas *narrativo-valorativas* feitas pela equipe-autoral do documentário arquitetam e materializam o *projeto de dizer arquitetônico da equipe e, a partir dele, (co)constituem os sentidos em cena*, seja em relação aos acontecimentos, seja em relação aos sujeitos participantes deles.

À luz dos estudos bakhtinianos, almejou-se formar dois momentos de análise: i) selecionar as cenas<sup>84</sup> do documentário *Holocausto Brasileiro* (2016); aplicar a teoria vzv nas análises, bem como a apresentação das reflexões de acordo com as estratégias *narrativo-valorativas* que constituem o *projeto de dizer da equipe autoral*; ii) identificação das *categorias do silêncio* que integram, a partir dos pontos arquitetônicos, esse *corpus* verbivocovisual.

Nesse limiar, elegeu-se um conjunto de cenas do documentário, composto por uma sequenciação de nove<sup>85</sup> (09) cenas, com vistas a evidenciar como as escolhas *narrativo-valorativas* explicitam, por meio de um processo de correlação, a formação dos sujeitos refratados em determinado espaço/tempo cinematográfico. Nas cenas *verbivocovisuais* analisadas, intentou-se demonstrar como arquitetonicamente o silêncio, e, em especial, e as

---

<sup>84</sup> Cabe pontuar que se escolheu para nomear os enunciados analisados o termo técnico *cena*, pois, de acordo com Aumont e Marie (2003) o termo é utilizado para designar *uma parte unitária da ação*. Nas palavras do autor, o termo cena designa, “[...] por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco), depois o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, *um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre a mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação*. Daí um *centro de valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração*” (p. 45, grifos meus).

<sup>85</sup> O número total de cenas será esclarecido nas postulações posteriores.

quatro categorias propostas por Villarta-Neder (2019), participam da (co)construção desse(s) sujeito(s).

De forma consoante, o caráter verbivocovisual da presente pesquisa implica lançar mão de uma série de parâmetros que são norteadores e garantem um desenvolvimento criterioso do trabalho de análise e que busca dar conta das *dimensões verbal, vocal, visual* e, mais do que isso, que tenha o silêncio como acontecimento fundamental dessas dimensões. Já que se assume, neste estudo, que o silêncio, assim como as outras dimensões da linguagem humana, é coparticipante da construção dos sentidos.

Dito isso, as seções a seguir foram subdivididas na intenção de esclarecer os critérios metodológicos deste trabalho, pois, uma vez que o referencial teórico-epistemológico *dialético e dialógico* é pensando, assumir a análise vvv como ponto crucial é uma forma de possibilitar um trabalho mais integrado com as diferentes dimensões da linguagem. Sendo assim, é necessário eleger uma série de *critérios* (PAULA, 2021<sup>86</sup>; PAULA; LUCIANO, 2022) pois, de acordo com Paula e Luciano (2022, p.4), só assim será possível responder quais foram as questões motivadoras da pesquisa. Adiciona-se que são esses critérios de escolha que permitiram compreender a *metodologia verbivocovisual* como acontecimento vívido, metodologia essa que só pode ser compreendida em consonância à essência *dialógica e dialética* que constitui a *filosofia bakhtiniana*.

### **7.1 O enunciado situado: os critérios de escolha do corpus**

Inserida dentro do campo da filosofia da linguagem, a presente pesquisa teve como primeiro critério para a escolha do *corpus* o *critério temático: a loucura e o sujeito-louco*. A continuidade dos estudos sobre a loucura foi uma demanda construída, pelo sujeito-pesquisadora deste trabalho, desde o desenvolvimento dos primeiros estudos bakhtinianos. Sendo assim, após eixo temático selecionado, o segundo critério de seleção foi o *critério genérico*<sup>87</sup>: a escolha pelo trabalho com o gênero discursivo documentário. Este deu-se, essencialmente, diante da necessidade investigativa de compreender como o processo de construção de uma narrativa documental se demarca sócio historicamente. Além de buscar identificar como o *projeto de dizer arquitetônico* de uma equipe autoral é fundamental na construção dos sentidos de um enunciado concreto.

---

<sup>86</sup> Paula (2021) é uma forma de referenciar as aulas ministra pela professora na disciplina “Metodologia de análises dialógicas de discursos verbivocovisuais”, pela UNESP-Araraquara, que a autora deste trabalho participou como ouvinte.

<sup>87</sup> Termo proveniente de *gênero discursivo*, não gênero sociocultural.

De forma processual, enquanto no Trabalho de Conclusão de Curso o objeto de análise se voltou para uma obra estética fruto de uma narrativa ficcional – em sua grande parte – a presente pesquisa dedica-se a investigar o gênero documentário em seu processo de narrar um acontecimento factual, isto é, não como um produto da ficcionalização humana. Dessa forma, na primeira etapa (TCC) tem-se um acontecimento ficcional, ao passo que, na segunda (Dissertação), tem-se a ficcionalização de um acontecimento. Entende-se que tal afirmação levanta uma série de ramificações quanto ao conceito de realidade *versus* ficção, contudo, este assunto deve se delimitar às afirmações anteriores.

Ademais, adianta-se que o projeto de dizer arquitetônico que fundamenta o gênero documentário diferencia-se do que se tem em um gênero fílmico de ficção, pois ambos respondem a questões éticas e estéticas divergentes, por mais que ocorram traços documentais no filme ficcional e de ficcionalização no filme documental. Diante disso, acredita-se, mais do que nunca, que o gênero discursivo *documentário* viabiliza a compreensão ética e estética do trabalho com a linguagem, em especial o documentário escolhido, por abarcar uma carga histórico-cultural que não permite a sua abstração ficcional.

É a partir do critério do gênero que se caminhou para o terceiro critério de análise é o de *escolha do objeto de estudo*: o documentário “*Holocausto brasileiro*” (2016). A obra documental em questão responde, de forma favorável os dois primeiros critérios, tanto de forma temática quanto de forma genérica (gênero). Cumpre pontuar que a escolha por trabalhar com um documentário, que retrata os terríveis acontecimentos vividos dentro do HCB, não se deu de forma aleatória, assim como nada neste trabalho. O Hospital Colônia de Barbacena, atualmente, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena, como já apresentado nos textos anteriores, está localizado no interior de Minas Gerais, e, não diferente, o sujeito-pesquisadora deste trabalho se encontra localizada a 149 Km da cidade de Barbacena, no município de Lavras, também uma cidade do interior de Minas Gerais.

Ademais, percebe-se que os relatos sobre a cidade de Barbacena e o “trem de doido” é vívido no inconsciente popular das cidades interioranas de Minas Gerais, principalmente, aquelas cortadas pelas linhas ferroviárias. Contudo, não é exagero afirmar que poucos sabem sobre a real dimensão do genocídio que ocorreu dentro dos muros do HCB.

Cumpre pontuar ainda que “*Holocausto brasileiro*” (2016) não é o único documentário produzido sobre os horrores vividos dentro do HCB, como é o caso de “*Em nome da razão: um filme sobre os porões da loucura*”. Dessa forma, é necessário que dentro deste terceiro critério seja elucidado os motivos que levaram a escolha do documentário “*Holocausto brasileiro*” em detrimento de “*Em nome da razão*”, a princípio, a dimensão e a popularização do documentário

“Holocausto brasileiro” foi o que permitiu uma maior disseminação das torturas vivenciadas por trás dos muros do Colônia. A aproximação temporal também é um fator relevante para esta escolha, diferente de “*Em nome da razão*”, lançado em 1979, “*Holocausto brasileiro*” foi lançado em 2016, por isso, abarca um distanciamento maior do acontecimento e permite uma abrangência sociocultural mais ampla, além de evidenciar o caráter mais contemporâneo do fazer fílmico.

Com essas questões em mente, após a escolha do objeto de estudo desta pesquisa, o documentário “*Holocausto brasileiro*”, foram estipulados *critérios de seleção* que se estabelecem no nível do *micro*, que dizem respeito ao ato de analisar o *corpus* e que buscaram responder a seguinte indagação: *como o analista vvv deve se comportar diante do gênero discursivo documentário? Isto é, quais enunciados vvv devem ser analisados? Onde deve ser feito o recorte inicial e final?* Portanto, pensando em responder a essas questões, também foi estruturada uma série de *micro critérios*, são eles: i) critério verbivocovisual; ii) critério temporal; iii) critério temático; iv) critério correlacional (cotejo). A seção a seguir buscou esclarecer cada um deles.

### 7.1.2 Os critérios de análise do documentário Holocausto brasileiro

- I. Critério verbivocovisual – diante da escolha do objeto de análise, buscou-se, dentro do campo bakhtiniano, uma metodologia que desse conta do trabalho com enunciados sincréticos e que entendesse essa materialização de forma integrada. Sendo assim, viu-se, nos estudos sobre *verbivocovisualidade* (PAULA, 2017\*), a possibilidade de um trabalho analítico que congrega todas as dimensões da linguagem humana. Destarte, nas análises apresentadas no próximo capítulo, buscou-se aplicar a análise vvv em todas as nove cenas pré-selecionadas. Sendo assim, em todas as cenas, propôs-se a analisar a dimensão verbal, visual, vocal e a dimensão do silêncio, dentro das categorias do silêncio (VILLARTA-NEDER, 2019).
  
- II. Critério temático – diante do *todo* da produção documental, o primeiro critério adotado foi o de estabelecer uma sequenciação temática que compreendesse, de forma significativa, a estruturação de um projeto de dizer da equipe autoral. Sendo assim, o tema *A venda de cadáveres* foi o que, de forma mais evidente, possibilitou, por meio das diferentes dimensões da linguagem, a construção de um projeto de dizer da equipe. Portanto, as nove (09) cenas analisadas respondem a esse mesmo eixo temático: *a existência ou não da venda de cadáveres por parte da gestão do HCB*. Cabe pontuar



ainda os fatores que compreendem no número de cenas (nove). Para isso, deve-se assinalar que as nove cenas analisadas não foram escolhidas de forma aleatória, pois, dentro da minutagem que o eixo temático “*A venda de cadáveres*” permaneceu em tela, foi possível identificar as nove cenas diferentes. Lembrando que se entende por *cena* “[...] *uma parte unitária da ação*”, aquela que pode ser identificada como *todo* pertencente dentro de uma *extensão sucessiva de sentido*, como pontua Aumont e Marie (2003).

- III. Critério temporal – o segundo critério adotado frente ao *corpus*, se estabeleceu em conformidade com o critério anterior, o temático. Neste, buscou-se fazer um recorte temporal dentro da totalidade do documentário, por isso, o recorte feito diz respeito à primeira menção sobre a venda dos cadáveres para as faculdades; e a última, quando a equipe autoral expõe seu “veredito” em um processo de *fade out*.
- IV. Critério correlacional (cotejo) – as análises empreendidas no presente estudo não se deram, de forma alguma, de modo aleatório, elas só se fizeram possíveis na relação processual entre elas. Ou seja, o *cotejo*<sup>88</sup> *bakhtiniano* foi um critério que seguiu o objetivo de sistematizar o processo dialógico/dialético neste trabalho, uma vez que o cotejo vai dedicar-se à correlação entre enunciados, processo que não se faz indiferente, mas constituinte.

Espera-se que com a exposição destes critérios seja possível identificar, e acompanhar de forma consoante às análises, a estruturação do(s) projeto(s) de dizer desta pesquisa, evidenciados especialmente pelos elementos constitutivos da linguagem que compreendem o gênero discursivo documentário, como enquadramento, encenação, cenografia, vestimenta, coloração, foco, prosódica, voz, uso de elementos como *fade in* e *fade out* etc. Dito isso, passa-se às análises:

---

<sup>88</sup> Соотнесение (sootniessênie), em russo, que pode ser traduzido por *cotejo*, *correlação*, *correlacionamento*.

## 8 O CORPUS EM QUESTÃO: A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO-LOUCO POR MEIO DE ESCOLHAS NARRATIVO-DISCURSIVAS

*Não há enunciado nem vivência fora da expressão material – Volóchinov (2019 [1930], p. 286).*

O presente capítulo tem por objetivo investigar os enunciados *verbivocovisuais* presentes [de forma materializada ou não] no documentário *Holocausto brasileiro* (2016). Ademais, pretende-se, com as análises apresentadas, discutir sobre como as escolhas *narrativo-valorativas* feitas pela equipe autoral do documentário entonam<sup>89</sup>, por meio de *enunciados verbivocovisuais*, *projeto(s) de dizer* éticos e estéticos e congregam, de forma arquitetônica, os diferentes campos da atividade humana: a *arte*, a *vida* e a *ciência*.

Adianta-se que, devido aos recortes realizados, foram selecionadas nove (9) cenas, sob o objetivo de evidenciar como a articulação contínua e processual das dimensões *verbal*, *vocal*, *visual* e de *silêncio* [*categorias do silêncio*] corroboram a construção dos sentidos almejados pelo *projeto(s) de dizer arquitetônico* das equipes autorais. Por fim, adiciona-se que a extensão do documentário possibilitaria inúmeras outras análises, contudo, acredita-se que os trechos escolhidos respondem às discussões almejadas.

### 8.1 O documentário *Holocausto brasileiro*: o *projeto de dizer arquitetônico*

O documentário *Holocausto brasileiro* (2016) dirigido por Daniela Arbex e Armando Mendz relata os horrores que deixaram pelo menos 60 mil mortos no Hospital Colônia de Barbacena - MG. Tanto o documentário, quanto o livro de nome homônimo narram em *tom* de denúncia as condições subumanas que os internos do Colônia viveram, pelas quais muitos morreram entre os anos de 1903 e 1980. Como agravante, a segunda fase do Hospital, 1934-1979, foi o período de maior lotação do HCB, assim como o maior número de mortes.

Outrossim, o documentário e o livro denunciam, ainda, que cerca de 70% dos internos, ao chegarem ao HCB, não tinham nenhuma espécie de doença mental, apenas “eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incômoda para alguém com mais poder” (BRUM, 2013, p.14). Nesse sentido, a constituição do *sujeito-louco* em face da instituição diz respeito muito mais à sua condição de internado do que propriamente à patologia, isto é, a loucura é, acima de tudo, o estigma, o *status* social atribuídos a ela e a partir da qual o sujeito é constituído em um *espaço-tempo* específico de interdição.

---

<sup>89</sup> Atribuem um valor sociocultural.

Cumpra ressaltar que o documentário foi produzido no ano de 2016, trinta e seis (36) anos após o desmantelamento do HCB em 1980. Esse distanciamento espaço-temporal é fundamental para a construção dos sentidos, tanto no âmbito da denúncia e do impacto social que o filme trouxe para sociedade brasileira, quanto para a construção dos relatos e das narrativas criadas pelos entrevistados, pois, somente pelo distanciamento é possível conferir certa inteireza [provisória] ao acabamento. Dito isso, é preciso ressaltar, ainda, o momento sociopolítico que o Brasil vivia no ano de 2016. Ano este em que a então presidenta, Dilma Rousseff, sofre o processo impeachment, cujo período também foi marcado por uma série de denúncias de corrupção, a ascensão dos governos de direita, além dos Jogos Olímpicos – Rio 2016 – circunstâncias que atraíram o olhar do mundo para dentro de um país em crise.

Nesse sentido, o ano de 2016 também foi marcado por uma série de manifestações populares, seja no âmbito da direita, seja no âmbito da esquerda. Com a ascensão da direita, a união de forças opositoras pela manutenção de direitos e as pautas minoritárias ganharam repercussão nas ruas, na televisão e na internet. Portanto, é importante ressaltar que o entusiasmo do povo e o medo da instauração de uma nova ditadura nunca estivera tão forte.

Em consonância a esse cenário caótico, o lançamento do documentário Holocausto Brasileiro ocorreu nos últimos dias do referido ano, em 20 de novembro de 2016, e pareceu abrir um conjunto de manifestos que marcariam o ano de 2017, ano em que se comemoraram os trinta (30) anos da Luta Antimanicomial no Brasil – 18 de maio de 2017. Desse modo, recuperar e disseminar essa memória às vésperas de um marco nacional de luta é, com certeza, uma articulação entre o ético e o estético.

Dito isso, antes de adentrar nas análises pretendidas para dar início às discussões, buscou-se evidenciar como a construção do *projeto de dizer arquitetônico* da equipe autoral já se torna evidente na escolha do título do documentário e do livro – *Holocausto brasileiro*. Logo, se faz necessário salientar, de forma sucinta, sobre o paralelo memorialístico demonstrado por essa escolha. A motivação pelo uso do termo *Holocausto* e, conseqüentemente, o paralelo que se faz ao *Holocausto/Shoah*<sup>90</sup> – genocídio sistemático de mais de 6 milhões de judeus, ciganos, gays, religiosos, dentre outros opositores ao regime implantado pela Alemanha nazista – é a marcação de um *projeto de dizer* que perpassa toda a construção do documentário. O holocausto brasileiro do séc. XX, valendo-se de documentos históricos e testemunhos, ressignifica a

---

<sup>90</sup> O termo em hebraico é *השואה* (hashoah – a catástrofe). Com o passar do tempo, o vocábulo passou a se referir aos sacrifícios rituais anteriormente feitos no *Beit Hamicdash* (*Templo de Jerusalém*), em analogia ao termo grego pagão *ὁλόκαυστος* (holôkauston), que designava os sacrifícios de morte e queima de animais aos deuses que os gregos cultuavam.

memória sobre os *sujeitos-loucos* ao narrar as histórias dos esquecidos, dos que diferem da história institucionalizada. Assim, a escolha do nome borda nuances intencionais na construção de um *projeto de dizer* que parte de um olhar exterior (*extralocalizado*) do Shoah, e retorna para interior, especificamente, para o interior de Minas Gerais. As Figuras 13 e 14, mesmo que capturadas em épocas distintas, permitem evidenciar alguns paralelos perturbadores:

Figura 13 – Holocausto/Shoah



Fonte: revista Veja<sup>91</sup>

Figura 14 - Holocausto brasileiro



Fonte: *Holocausto brasileiro* (2013)

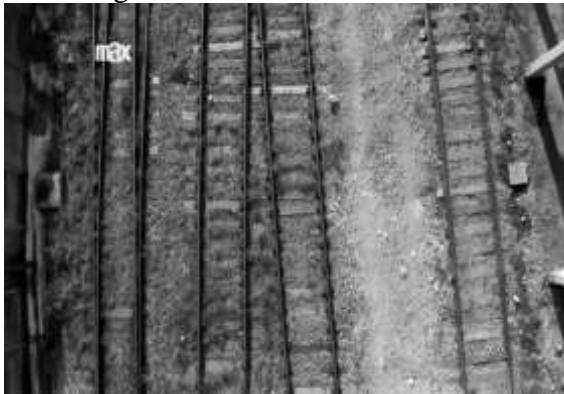
Partindo-se da exposição das figuras, especialmente da Figura 14, é possível notar, ainda que a imagem esteja em preto e branco, que a maioria desses sujeitos têm o tom da pele escura, são pretos ou pardos, o que permite levantar outra pauta sobre o cenário brasileiro à época e que se alastra, de forma estrutural, até os dias atuais. Esse processo hegemônico que marca a História da Loucura, disposto nos apontamentos de Foucault (2019 [1961]), incide, séculos mais tarde – XX, principalmente ou unicamente, sobre as minorias sociais presentes na sociedade brasileira, seja sobre a figura feminina, vítima do machismo estrutural, seja sobre a figura dos povos pretos e pardos, vítimas do racismo estrutural, seja sobre o sujeito pobre, o qual é visto sem grandes benefícios para a sociedade além da sua mão de obra barata. Sendo assim, no alto dessa pirâmide inversa de segregação viria a mulher preta e pobre (segregada três vezes) e na sua base, em menor ocorrência, viria o homem branco e pobre.

Consoante ao paralelo e à aproximação ética que o uso do termo *Holocausto* pode estabelecer, evidencia-se, também, a resignificação das linhas ferroviárias – Figuras 15 e 16 – que abrem os primeiros minutos do documentário, realçando a necessidade da amplificação dessa memória, de que ela pertença – seja compartilhada – por um grupo social cada vez maior. É interessante observar que, de maneira geral, a imagem dos trens e das ferrovias estão, em sua

<sup>91</sup> Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/cerca-de-25-dos-sobreviventes-do-holocausto-vivem-na-pobreza/>>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

grande parte, associadas à noção de progresso, à manufatura, ao comércio e à prosperidade. Entretanto, seja nas linhas de Auschwitz, seja nas que cortam a cidade de Barbacena e seu antigo Hospital Colônia, os sentidos são ressignificados e são as linhas do retrocesso que cortam esses espaços [tempo] históricos e sociais. Linhas que, em grande parte, levavam passageiros/prisioneiros em uma viagem de ida e sem perspectiva da volta. Nesse panorama, é fácil voltar o olhar para a história dos esquecidos e perceber que a prosperidade de uns vem marcada pelo apagamento de outros.

Figuras 15 – As linhas do retrocesso



Fonte: *print Holocausto brasileiro* (2016)

Figura 16 – Chegar à estação



Fonte: *print Holocausto brasileiro* (2016)

O tom memorialístico é retomado também pela escolha em retratar as linhas férreas por meio da tonalidade preta e branca. A Figura 15, diferentemente da Figura 16, foi registrada nos dias atuais, sob um contexto em que até mesmo a mais comum das câmeras de filmagem consegue registrar diferentes tonalidades de cor. Portanto, a escolha de mantê-la em preto e branco é fruto de um “desejo”, isto é, de um projeto de dizer próprio à equipe autoral.

Ainda acerca do trem de Barbacena, ou seja, o *trem de doido*, como ficou conhecido, levava não apenas passageiros/prisioneiros para os muros do Colônia, mas também reafirmava os processos de segregação pelos muros sociais que, de certa forma, restringiam o (re)conhecimento dos sujeitos alteritários em processo de loucura. A perspectiva do apagamento encaixa-se ao que se pode nomear como uma tentativa de *(des)responsabilizar* o sujeito-louco e, assim, em uma dinâmica dialética, *(des)responsabilizar-se* pelo *sujeito-louco*. Contudo, o documentário, por meio de sua composição *verbivocovisual*, desvela a impossibilidade dessa *não-responsabilidade*, do não querer. O ato responsável é contra a *minha* vontade, ele desloca o eu-outro e o constitui a partir das relações concretas da vida. Nos processos que envolvem a loucura, a *tensa luta dialógica* da vida é ainda mais conflitante, o cenário de arena é representado ainda mais pela impossibilidade do não conflito.

Feitos esses apontamentos, passa-se às investigações *verbivocovisuais* (vvv) dos enunciados concretos presentes nos recortes eleitos.

Para isso, faz-se necessário evidenciar algumas escolhas metodológicas para análise do *corpus* em questão, que participarão, efetivamente, da construção dos objetivos almejados. Eleger um *corpus* de análise dentro dos pressupostos bakhtinianos e verbivocovisuais é considerar a constitutividade da linguagem e, mais ainda, é compreender que a materialização concreta dos enunciados não se dá, de forma alguma, isolada e sem estabelecer um vínculo ativamente responsivo com o que foi dito/feito/compreendido/silenciado anteriormente e com o que será dito/feito/compreendido/silenciado posteriormente.

A orientação dialógica e o caráter material do enunciado implicam, portanto, na necessidade de ressaltar, mesmo diante de recortes, a constitutividade processual da linguagem, seja qual for a sua *dimensão* materializada. Pois, como salienta Grillo e Vólkova Américo (2017, p. 357-358), “a análise do enunciado não pode ser feita dentro dos limites da linguística do sistema: aquela tendência de pensamento linguístico que, por meio de uma abstração, isola a forma linguística do enunciado (‘objetivismo abstrato’)”.

Em consonância com esse complexo constitutivo da enunciação/enunciado, Bakhtin (2017 [1979]) ressalta que não existe(m) sentido(s) “*em si*”, estes só se estabelecem na relação com a *forma do enunciado* e com as *situações sócio-históricas* dos sujeitos. Em outras palavras, é na relação entre enunciados e em resposta às escolhas, às disposições e às formas entonacionais/valorativas que um sujeito histórico, socialmente localizado, constrói de forma ativa e única os sentidos, ainda que esses não se materializem no dizer/ações, mas pelo compreender/silêncio. Assim, é válido realçar, mais uma vez, que o enunciado é sempre composto de uma parte *verbal* em que se adicionam o vocal, o visual e o silêncio, e uma parte *não-verbal* que compreende a *situação sócio-histórica*, o *auditório social*, a *avaliação* etc.

Portanto, pensar nessa (co)constituição entre os enunciados e os sentidos, direciona o olhar para como a composição da narrativa cinematográfica se faz essencial para a efetivação dos possíveis sentidos pretendidos e torna possível, por meio das escolhas narrativo-valorativas, identificar o *projeto de dizer arquitetônico* [ético/estético] apreendido no documentário. O gênero discursivo documentário, e a produção cinematográfica, de maneira geral, abrangem, na constitutividade do gênero, havendo neles uma operação essencial que tem por finalidade a construção/reconstrução dos acontecimentos e, logo, dos sentidos: a *montagem*. A segunda operação básica do cinema compreende um processo de distanciamento do todo filmado e de uma reestruturação da *forma do enunciado* que dá progressão à narrativa e, possivelmente, direciona a construção dos sentidos.

Nesse limiar, por meio do processo de montagem/edição, a equipe autoral pode antecipar e deslocar diferentes cenas, concebendo, assim, novas réplicas discursivas quando o enunciado estético é considerado em seu *todo* [espaço/tempo]. Dentro do *todo* que compreende a análise de uma produção fílmica, no caso, a documental, faz-se necessário compreender que apesar de os processos de filmagem e montagem, na maioria das vezes, não se darem de forma linear – isto é, utilizando-se de um plano sequência, por exemplo – a construção de uma linearidade narrativa e/ou o sequenciamento de ações participam, efetivamente, da construção dos sentidos almejados. Nesse aspecto, a montagem se torna imprescindível para o *contar de uma história* no cinema e para a elaboração de um tempo/espaço próprio ao enunciado.

Com base na afirmação anteposta e nos apontamentos abordados principalmente no capítulo 4 – *A linguagem cinematográfica e as narrativas cinematográficas* – deste trabalho, entende-se que as escolhas feitas pela *equipe autoral* (autores-criadores) demarcam um *projeto de dizer* que se constitui na relação direta entre os enunciados [posteriores *a*; anteriores *a*] produção cinematográfica. É pensando nisso, que o primeiro momento de análise buscou evidenciar como as manifestações dos acontecimentos verbivocovisuais [verbal; visual; vocal e silêncio] “direcionam/delimitam” os potenciais sentidos e, conseqüentemente, a compreensão responsiva do *sujeito-telespectador* em relação à obra estética.

O silêncio participa dessa construção do enunciado e por participar, o silêncio integra qualquer dimensão do enunciado, dessa forma, qualquer enunciado vvv terá também uma dimensão de silêncio, assim como compreender; fazer; dizer.

Cabe ressaltar que nem sempre as pretensões que constituem o *projeto de dizer* da equipe autoral serão efetivadas no momento de recepção do gênero, neste caso, no momento da contemplação estética. Como já apontado, os sentidos são únicos e abrangem a materialização verbivocovisual, bem como a influência constitutiva das situações sócio discursivas em que os sujeitos estão inseridos.





A exemplo, elegeu-se para a construção da presente análise o conjunto de cenas, nomeado como “*A venda de cadáveres*”, que corresponde à minutagem 00:30:27:20 – 00:34:52:00, composta por 9 (nove) cenas. Por meio delas, buscou-se propor uma análise vvv (verbal, vocal, visual e silêncio) e evidenciar como as escolhas *narrativo-valorativas* vão participar, de forma efetiva, da construção dos sentidos por meio da articulação das diferentes cenas [enunciados]. Ou seja, espera-se evidenciar a relação constitutiva entre os enunciados e as escolhas que congregam o fio condutor do *projeto de dizer* da equipe autoral. Deve-se pontuar que a escolha do recorte se deu por acreditar que as discussões que giram entorno da *venda de cadáveres* são marcadas pela polêmica, pelo conflito entre posicionamentos, sentidos

e dizeres. Além disso, permite evidenciar, de forma mais aproximada, a construção ética/estética da equipe autoral do documentário. Por isso, optou-se pelo uso da palavra *cedido*, em detrimento do uso da palavra *vendido*, como norteador dos recortes. Esse posicionamento será melhor esclarecido nos parágrafos de análise.

Buscando responder ao caráter processual da construção e ao elemento condutor que articula o conjunto de cenas, optou-se por expor dois quadros – Quadro 1 e Quadro 2 – com descrições sucintas de cada uma das cenas, que serão analisadas posteriormente. Portanto, faz-se necessário evidenciar que existem elementos [frames/quadros/enunciados] que foram suprimidos neste primeiro momento de análise e que podem ser acessados, de forma integral, no seguinte link:

<<https://drive.google.com/drive/folders/1yTPAn8VkVqUT1VikwX9IUvn2eYiZzhZ7?usp=sharing>>.

Quadro 1 – As quatro primeiras cenas

Cena 1	Cena 2	Cena 3	Cena 4
00:30:27:20 – 00:30:37:20	00:30:40:12 – 00:30:50:12	00:31:00:09 – 00:31:17:21	00:31:17:22 – 00:31:23:24
			
A <i>Cena 1</i> tem como plano de fundo o "Cemitério da Paz". Sobreposto à dimensão visual, um enunciado é verbalizado/vocalizado pelo Ex-Diretor do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Jairo Toledo. O ex-diretor afirma que, muitas vezes, pela falta de interesse e/ou de planejamento dos familiares, os corpos eram <i>cedidos</i> às Universidades. Nos segundos finais da cena, em segundo plano, uma música instrumental é iniciada com nuances melancólicas (piano).	A <i>Cena 2</i> é iniciada de forma brusca, cortando a representação visual anterior. A música de fundo entra em um processo de cadência crescente e adentra, por meio da expressão de ataque, o primeiro plano. Em consonância, várias imagens de documentos são expostas em alta velocidade, nas quais é possível observar vários nomes de pacientes, nomes de instituições e os valores associados às "peças" anatômicas.	Na <i>Cena 3</i> tem-se o início da entrevista com o ex-funcionário do HCB, Geraldo Fialho, responsável pelo cargo de Relações Públicas nas décadas de 60 e 70.	A <i>Cena 4</i> entrecorta a fala do ex-funcionário e apresenta, por meio de um enunciado verbal, o entrevistado. Esse processo se dá pelo recurso <i>fade out</i> e, em consonância, as letras que constroem as palavras presentes no enunciado são apresentadas, também, de forma gradual. No segundo final da cena, um enunciado é verbalizado/vocalizado pela diretora do documentário, Daniela Arbex.

Fonte: Da autora (2022)



Quadro 2 – As cinco últimas cenas

Cena 5	Cena 6	Cena 7	Cena 8	Cena 9
00:31:24:00 – 00:32:39:13	00:32:39:14 – 00:33:17:13	00:33:17:14 – 00:34:17:23	00:34:17:24 – 00:34:41:14	00:34:41:15 – 00:34:49:01
				
A <i>Cena 5</i> tem seu início com o retorno da imagem do entrevistado relatando sobre as responsabilidades que exercia enquanto funcionário do cargo de Relações Públicas. O ex-funcionário é questionado se os cadáveres eram cedidos ou vendidos para as Instituições de Ensino.	A <i>Cena 6</i> adiciona ao diálogo Roselmira Delbem, também ex-funcionária do Colônia. A funcionária relata o tratamento dado aos pacientes e aos cadáveres dentro do HCB.	Na <i>Cena 7</i> , Geraldo Fialho continua a ser entrevistado e nega a existência da venda dos cadáveres às Instituições de Ensino.	A <i>Cena 8</i> , assim como a <i>Cena 2</i> , é marcada também pelo instrumental ( <i>piano, crescendo e forte</i> ) e pela passagem acelerada das imagens dos documentos. Há um documento que permanece por mais tempo em tela, em que se é possível notar a assinatura de Fialho autorizando a venda de “peças” anatômicas.	A <i>Cena 9</i> também faz uso do <i>fade out</i> e da construção gradual das palavras, apresenta uma afirmação que nega os dizeres de Geraldo Fialho.

Fonte: Da autora (2022)

Espera-se que a exposição dos quadros acima, mesmo que concisos, evidencie o posicionamento ético assumido neste trabalho, o qual se propõe a pensar esses enunciados de forma contínua e que a disposição de cada cena não se dá de forma aleatória, mas, sim, de forma extremamente engajada com a narrativa, com o *projeto de dizer arquitetônico* e com a construção dos sentidos. Sendo assim, as nove (9) cenas congregam, por meio das réplicas constitutivas de enunciados anteriores e posteriores, o todo do grupo analisado de cenas.

Como já mencionado, a escolha por esse conjunto de cenas foi empregue por acreditar que os elementos utilizados, seja na montagem, seja na escolha dos planos, seja na tonalidade, seja no jogo das câmeras, seja nos questionamentos feitos pela equipe autoral (e mantidos no “produto” final do documentário), seja em diversos outros aspectos, possibilitam evidenciar um posicionamento materializado [por meio de signos de presença e ausência] da equipe autoral acerca da narrativa contada. E, de forma alguma, existe um processo de neutralidade na exposição dos frames, dos quadros e das cenas.

Sendo assim, apesar de ter sido necessário propor uma divisão do *corpus* – em cenas – para a análise do documentário, em decorrência da manutenção do caráter linear do texto acadêmico, isso não implica uma não compreensão verbivocovisual (vzv) contínua dos enunciados. Já que, embora não seja viável, dentro dos limites do texto, analisar de forma simultânea todas as cenas, espera-se que com a análise seja possível identificar o “*elo na cadeia*

*da comunicação discursiva*” (GRILLO; VÓLKOVA AMÉRICO, 2017, p. 357) que congrega a unidade do acontecimento. Deve-se enfatizar, ainda, que todas essas análises irão convergir na compreensão ética/estética que permeia, de forma geral, a construção do documentário e que, mais que isso, evidencia a construção desses sujeitos por meio da tríade arquitetônica de representação contínua.

Outro ponto a ser ressaltado se refere ao recorte efetuado, haja vista que a Cena 1 e a Cena 9 não correspondem, respectivamente, a um início e um fim pré-estabelecido no documentário. Na verdade, esses recortes foram feitos especificamente para a presente discussão. Por isso, ainda que, aqui, a Cena 1 determine o ponto de início das nossas discussões e a Cena 9 marque o final delas, não quer dizer que elas não respondam, dentro do *todo* sequencial do filme documental, ao enunciado inaugural e final do todo fílmico do documentário, seja dentro da materialidade do documentário, seja no âmbito da vida.

Buscando sistematizar as discussões, o *corpus* – Cena “*A venda de cadáveres*” – será dividido em dois momentos de análise: *a) enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer; b) as categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*, que serão atribuídos a cada uma das cenas expostas (1 a 9). Assim, o primeiro momento busca evidenciar como enunciados verbivocovisuais participam da construção dos sentidos e respondem, processualmente, a enunciados anteriores e posteriores, fator ainda mais evidente dentro de uma construção fílmica. Ademais, outro objetivo dessa primeira etapa consiste em mostrar que esses enunciados são fruto de escolhas *narrativo-valorativas* que respondem diretamente ao *projeto de dizer* que percorre a construção do documentário. Já o segundo momento de análise busca demonstrar como o silêncio, por meio das *categorias de silêncio* postuladas por Villarta-Neder (2019), é participante ativo da construção dos sentidos e dos sujeitos, e, portanto, compreende também a *linguagem verbivocovisual*.

Isto posto, passemos ao primeiro *enunciado verbivocovisual* analisado – Cena 01. Os *prints* analisados compreendem a minutagem: 00:30:27:20 – 00:30:43:09 e foram capturados a partir do software de reprodução de mídia *VLC vídeo player*<sup>92</sup>. Optou-se por escolher apenas *prints* específicos e não a captura de cada quadro que compõe *frames* e *fotogramas*, por acreditar que as seleções feitas já permitem a discussão almejada. Dessa forma, foram eleitos seis *prints* –, com minutagens que correspondem, respectivamente, aos 00:30:27:20; 00:30:29:20; 00:30:31:20; 00:30:33:20; 00:30:35:20; 00:30:37:20. Nos *prints*, é possível

---

<sup>92</sup> Disponível em: <<https://www.videolan.org/vlc/>>. Acesso em: 27 de março de 2022.

observar o “Cemitério da Paz”, como ficou conhecido o local onde grande parte dos mortos do Colônia eram empilhados e enterrados. O cemitério ficava dentro das dependências do HCB.

### Cena 1 – “Cemitério da Paz”

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Figura 17 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC (2022).

Antes de adentrarmos propriamente nas análises, é necessário evidenciar que esse enunciado é materializado para além da dimensão imagética, única dimensão que, por motivos operacionais, é possível ser identificada nos *prints* expostos. Em razão disso, optou-se pela transcrição verbal do enunciado vocalizado que acompanha a linguagem visual apresentada. A título de sistematização, esse enunciado expressamente vocal/verbal tem seu início na minutagem 00:30:27;20 e o seu final na minutagem 00:30:37;20, ou seja, a primeira cena analisada compreende, dez (10) segundos da totalidade de 01:30:43:19 do documentário. Apesar de ser um trecho breve, é possível identificar escolhas que possibilitam evidenciar a construção de um *projeto de dizer* que percorre o documentário, em que o *fazer* ético e estético caminham em consonância.

A transcrição do enunciado vocal/verbal é essencial para a compreensão da coexistência dessas dimensões, portanto:

“[...]”

Então morria, you não tinha como às vezes comunicar com a família e quando comunicava a família não tinha condições de vir buscar o corpo... muitas vezes era cedido às faculdades” (Jairo Toledo – ex-diretor do CHPB, 2016, grifos meus).

De maneira a complementar à construção dos sentidos, é preciso discorrer sobre esse *sujeito-prosódico*, Jairo Toledo, psiquiatra e ex-diretor do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena, que assumiu a diretoria já na terceira fase do Hospital, após o desmantelamento do

Colônia. Nesse sentido, convém ressaltar que, ainda que Jairo não esteja mais à frente da direção do CHPB, ele ainda fala, dentro do que se é possível observar no documentário, a partir de um lugar institucionalizado, de um “eu” institucional. A boa articulação da fala, a pronúncia pausada e límpida marca também a construção desse sujeito e, portanto, do seu *projeto de dizer*. Essa contextualização do sujeito será importante para análises futuras.

Dito isso, ao passarmos para as análises vvv, antecipa-se que se faz possível identificar, no enunciado da presente na Cena 1, as três dimensões (vvv) propostas por Paula (2017); Paula e Serni (2017) em seus estudos: a dimensão *vocal*; *verbal* e *visual*, assim como a dimensão sígnica do *silêncio* adicionada a esse trabalho com base nas *categorias de silêncio* propostas por Villarta-Neder (2019). Todas elas podem ser assinaladas seja nos *prints* expostos na Figura 17, seja na transcrição verbal apresentada acima, seja nos sons e na entonação de voz. Vejamos:

A *dimensão visual* – nos *prints* apresentados é percebida por um processo de captação visual (filmagem) conhecido como “câmera alta”, ou plano “plongê/plongée”, que consiste, como o próprio nome sugere, em assumir um plano em que a câmera “[...] é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável” (VAN SIJLL, 2017, p. 198). Quando os quatro *prints* são observados enquanto *unidade*, existe a percepção de um movimento, ainda que exposto, aqui, por meio de imagens estáticas, que compreende um processo de diferentes *graus* de abertura do plano plongê. Isto é, a princípio, nos primeiros dois *prints*, tem-se uma aproximação maior do objeto – grau de maior proximidade, já nos últimos dois *prints* observa-se um distanciamento do objeto – grau de maior distanciamento – o que, ao mesmo tempo, torna os objetos apresentados (túmulos) menores, e amplifica a percepção de maior quantidade por metro quadrado.

Esse jogo narrativo-valorativo entre as escolhas de sucessivas aberturas da câmera, o qual possivelmente foi elaborado pelo operador de câmera [e pela equipe autoral como um todo], participa efetivamente da construção da narrativa cinematográfica, que está relacionado ao aumento da sensação de impunidade e da necessidade do distanciamento para que se compreenda a dimensão da tragédia, a dimensão do grande número dos corpos dos ditos “loucos” que foram enterrados e relegados ao “Cemitério da Paz”, isso quando não tiveram seus corpos vendidos para universidades de medicina. Sendo assim, ao passo que os túmulos se tornam menores, a tragédia se torna maior, aumentando o número de corpos e túmulos que são inseridos no horizonte social do *sujeito-telespectador*.

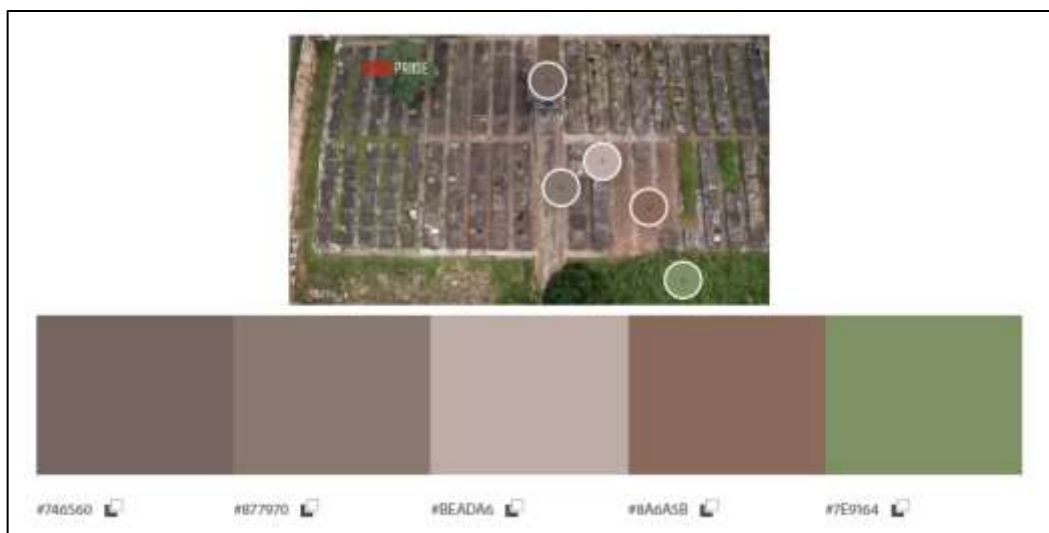
Outro ponto a ser observado é como o descaso para com o sujeito-louco, com o seu corpo e com as suas memórias, está refletido nos túmulos. Isso pode ser percebido pela ausência dos rituais pós- morte, isto é, pela ausência de flores, imagens, nomes, entre outros elementos

que foram socialmente convencionados. Além disso, o abandono é refletido, também, nos desgastes dos túmulos, pois, existe, inclusive, em cenas anteriores à eleita, a possibilidade de observar os ossos humanos pelos buracos dos túmulos. Consoante a isso, a padronização dos túmulos é mais um reflexo desses sujeitos reduzidos a corpo biológico, “não alteritário”, essa massa de corpos sem nomes, sem rostos, identificados por numerações.

Nesse sentido, reforça-se o fazer ético por meio da dimensão estética visual, uma vez que escolher ir até o cemitério e falar sobre esse lugar é colocar em evidência a importância dessas relações, o abandono e a dimensão da tragédia. Além disso, é permitir que o cemitério seja ressignificado enquanto signo ideológico multidirecionado e, assim, reconstruindo os sentidos que entornam esse “palco de lutas de classe” (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 113, grifo meu). É, ainda, ressignificar, dentro dos processos arquitetônicos de constituição, o sujeito-louco, o sujeito-institucional [*prosódico*] e, também, o sujeito-família.

Ainda ao que compete à dimensão visual, pode-se observar outras estratégias narrativo-valorativas que foram utilizadas e compõem a construção dos sentidos da cena. Acredita-se que o uso das cores invernais, ou de tons acinzentados/prateados, que são facilmente identificados nos prints analisados, mas principalmente na Figura 18, analisados com auxílio do software *Adobe Color*, são formas de evidenciar, mais uma vez, o abandono, o distanciamento e a passividade que circunscreve a cena retratada.

Figura 18 – O tema da imagem



Fonte: Adobe Color, 2021<sup>93</sup>

A respeito dos termos “cores invernais” e “tons acinzentados/prateados” utilizados na afirmação anterior, estes advêm do estudo de Heller (2013), especialmente da obra *A Psicologia*

<sup>93</sup> Disponível em: <<https://color.adobe.com/pt/create/image>>. Acesso em: 26 de outubro de 2021.

*das Cores*. A autora chama atenção para como a cor primária azul, a cor neutra branco e a cor prata, constituída, de acordo com a autora, pelas cores frias branco, azul e cinza, compõem, na simbologia das cores, um espectro de passividade. Ainda de acordo com a autora, a cor prata é “[...] *uma cor introvertida, mantém-se sempre à distância; em virtude disso, o prata pertence também ao acorde da gentileza – rosa-prata-branco –, que é a mais fria forma de afeto* são as cores da passividade” (HELLER, 2013, p. 464).

Essa relação entre a cor prata, a cor cinza, a cor branca e, até mesmo, a cor rosa, parece-nos traçar um paralelo bem evidente com as tonalidades apresentadas no *print* em questão. Percebe-se que os níveis de saturação estão bem atenuados e que, o cinza, por vezes junto ao grau de distanciamento e a iluminação, aparentemente natural, quase possibilita uma refração metalizada própria à cor prata. Ademais, a cor cinza, que a autora denomina como pertencente às *cores frias*, é a cor que mais ocorre no *print*, ora é apresentada mais próxima à cor branca e azul, ora mais próxima à tonalidade preta, compreendendo a construção de um silêncio que se articula ao abandono, mas também ao espírito de contemplação. E apesar dos *prints* serem acompanhados do enunciado verbal/vocal transcrito, que ainda será analisado, o silêncio parece permanecer, possivelmente, em decorrência da escolha de omitir o *sujeito-prosódico*, o ex-diretor Jairo Toledo, da cena. Além disso, é possível evidenciar que a utilização de tons terrosos, advinda, principalmente da terra, não deixa de destacar o “*cheiro*” de morte que percorre esse lugar.

Por outro lado, a cor verde, cor primária, presente na vegetação que contorna as construções e que ganha destaque quando o *print* é observado em sua totalidade imagética, é, de certa forma, a cor que mais se destoa no cenário. E esse destaque para a cor verde, aparentemente, evidencia o que já foi discutido nesta análise: o abandono, assim como reafirma a animalização do *sujeito-louco*.

A vegetação adentra o espaço da construção humana (dos túmulos, do cemitério), e o descaso demonstra o abandono do local, ou a menor importância e cuidado dispensado a ele, além de fazer um paralelo com a forma primitiva, meio animalizada, em que os sujeitos internos se encontravam ainda em vida que só é reafirmada no pós-morte. Eles eram tratados como *selvagens* e foram deixados aos “cuidados” da natureza. Abandono este que é reiterado pelo enunciado verbal/vocal que embala os nove segundos da primeira cena.

Com relação à *dimensão verbal/vocal* – para dar início às discussões sobre o aspecto verbal/vocal presentes no enunciado, é necessário esclarecer a escolha pela análise conjunta dessas duas dimensões. É possível observar nos *prints* que não há a materialização verbal de nenhum enunciado, ou seja, não há elementos escritos identificáveis pelas imagens, nem a

presença de legendas que transcrevam a parte vocalizada pelo narrador-enunciador. Portanto, a princípio, pode-se pensar que não existe, neste enunciado, a materialização da linguagem verbal, contudo, ela se faz presente e é constitutiva por meio da *forma do enunciado* (VOLÓCHINOV, 2019 [1930<sup>94</sup>]), p. 286) isto é, pelas *escolhas* das palavras, por suas *combinações* e pela sua *entonação*, que não diz respeito somente ao tom de voz, mas também à sua valoração social. Ou seja, o que é sonorizado são escolhas verbais que compõem o enunciado *verbal* e *vocal* da cena. Assim, há linguagem verbal na forma oral.

Isto posto, recorre-se, novamente à transcrição do enunciado:

“[...]”

*Então morria,  você não tinha como às vezes comunicar com a família e quando comunicava a família não tinha condições de vir buscar o corpo... muitas vezes era cedido às faculdades*” (Jairo Toledo – ex-diretor do CHPB, 2016, grifos meus).

Existem quatro pontos cruciais para a análise dessas dimensões: i) o abandono reafirmado pelo enunciado verbal/vocal; ii) a escolha da palavra “cedido”; iii) a música instrumental nos segundos finais; iv) o silêncio que antecede a última afirmação. Em conformidade <sup>95</sup> com as análises feitas anteriormente – *dimensão visual* – o primeiro ponto é sustentado, a reiteração do abandono se constitui nas esferas do dizer, do fazer, do compreender e do silêncio, tanto no âmbito institucional quanto no âmbito familiar. A naturalidade marcada pela expressão “*Então morria*” em concórdia à explicação (causa e consequência da ação) “[...]  você não tinha como às vezes comunicar com a família e quando comunicava a família não tinha condições de vir buscar o corpo”, reafirmam um dos motivos dos corpos terem sido empilhados em pátios e enterrados como indigentes no “Cemitério da Paz”.

Cabe ressaltar que, no documentário, há relatos de famílias que sequer sabiam que seus parentes se encontravam no HCB, portanto, é importante ponderar que esse abandono, em nível familiar, pode ser decorrente de diferentes fatores, desde o descaso, até o desconhecimento, diferentemente do abandono institucional.

Soma-se às análises o aspecto da escolha pelo pronome de tratamento “você” [indefinido] que parece almejar a criação de um *álibi* que, para os estudos bakhtinianos é impossível. O pronome *você* encaminha a culpa da ação para o outro, um outro indefinido, e retira o “eu”, “nós” e até mesmo o “eles” da posição de agente da ação. Deve-se lembrar que esse “eu” é um “eu” institucionalizado, que é muito bem marcado no enunciado proferido pelo

<sup>94</sup> Ensaio “*Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado*”, disponível em: “*A palavra na vida e a palavra na poesia*”, organização e tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova América.

<sup>95</sup> Lembrando que as análises dos enunciados devem ser feitas de forma integrada.



ex-diretor. Contudo, mesmo que exista um *projeto de dizer arquitetônico* marcado pela tentativa de criar um *álibi*, esse processo nunca se dará de forma efetiva no que compete à isenção da culpa, ainda mais quando esse sujeito ocupa ou já ocupou um lugar institucionalizado dentro da dinâmica do Hospital, seja ele o HCB ou o CHPB.

É ainda em relação às escolhas de palavras, que o segundo tópico precisa ser ressaltado. A escolha pelo termo “cedido”, fio condutor dos recortes feitos neste trabalho, é, dentro da realidade do HCB, a marcação de um posicionamento ético que ameniza as atrocidades praticadas dentro do hospital, como a venda de corpos. É sabido e evidenciado, tanto no livro quanto no documentário, que houve, nos anos de maior lotação do HCB, a venda de corpos para instituições de ensino. Inclusive, existem documentos oficiais que quantificam e precificam as “peças” anatômicas, como é possível observar na Figura 19, retirada do capítulo “IV A venda de cadáveres” do livro *Holocausto brasileiro*.

Figura 19 – A venda de cadáveres

16.270	1	Dswaldo Nunes de Souza	Belo Horizonte
16.270	2	Steve Ferreira Guimarães	Imperatriz
16.270	3	Yoni Rogério de Sales	Paraná
16.270	4	Vergílio Roberto Silva	Presidente Prudente
16.270	5	Francisca Verissimo	Pouso Alegre
		Total em peças	5
		Total em originais	R\$ 259,00

Fonte: (ARBEX, 2013, p. 69).

Nesse sentido, a escolha pelo termo “cedido” ao invés do termo “vendido”, sendo este último o mais condizente com os acontecimentos do HCB, é, sim, um posicionamento ético do *sujeito-prosódico*, em relação aos demais sujeitos participantes desse acontecimento [o sujeito-louco; o sujeito-família; o sujeito-equipe autoral e também, de forma parcial, ao sujeito-telespectador], mesmo que esse posicionamento se dê de forma negativa para uns e positivas para outros, já que a linguagem, em suas múltiplas dimensões, é engajada e de forma alguma atinge *status* de neutralidade, isto é, *extra* sujeito. Lembrando que as escolhas feitas pelo *sujeito-prosódico* e presentes no enunciado respondem também à construção de um *projeto de dizer arquitetônico* próprio a esse sujeito, ou seja, existe a criação de culpabilização da família em detrimento da culpa institucional.



O terceiro fator a ser observado e que compete, sobretudo, à dimensão vocal (sonora), diz respeito ao início de um instrumental que acompanha os três segundos finais da Cena 01 e que alcança o seu ápice de explosão cadente na Cena 02. O instrumental é iniciado, em segundo plano, marcado pelo *tom melancólico*. Em virtude disso, é possível identificar uma construção sonora típica dos filmes de suspense/*thrillers* psicológicos, claro, menos marcante e de menor intensidade do que é possível de ser identificado no longa *Psicose* (1960) por exemplo, mas ainda presente.

É necessário realçar, ainda, a *dinâmica musical* presente neste enunciado, dado que esse processo consiste na *intensidade* em que o som é emitido. Para tanto, recorreu-se aos estudos de Priolli (1999), especificamente, ao capítulo XVIII – *Andamentos – Metrônomo – Sinais de intensidade* da obra *Princípios básicos da música para a juventude*. A autora aponta que “a intensidade dos sons, isto é, a variação dos sons fortes e fracos, constitui o colorido da música” (PRIOLLI, 1999, p. 111, grifos da autora). E ainda, acrescenta ao raciocínio que a intensidade dos sons é indicada por palavras em italiano e abreviações convencionadas.

Dito isso, é possível identificar, ainda na Cena 01, o início de uma *dinâmica musical* que vai percorrer as duas primeiras cenas e que, posteriormente, será retomada em, pelo menos, mais duas outras, o sinal de intensidade: *piano* (*p*). Esse tipo de notação musical (*p*) é caracterizado, de acordo com Priolli (1999), pela execução suave, podendo, assim, ser marcado com intensidade mais fraca de som. O *tom p* é correspondente ao som do sinal de intensidade *piano*, que em consonância à Cena 02, entra em um processo de *crescendo*. Em resumo, o que se tem na construção vocal/sonora dessas duas cenas é um continuum de *piano, crescendo e forte*.

Por fim, o *último* ponto a ser analisado é a pausa que antecede a última afirmação e que foi representada na transcrição pelo uso da reticência “...” – “... *muitas vezes era cedido às faculdades*”. A pausa é ressignificada quando é antecessora à última afirmação e ao uso do termo *cedido* que, como se viu, não condiz com o acontecimento da venda dos corpos (discussão anterior). Portanto, neste momento, a pausa também produz sentidos. Essa pausa parece demarcar, por meio da linguagem, a *consciência social* de uma tomada de hesitação diante do posicionamento, um silenci(ament)o que pode se dar tanto no plano da omissão, quanto no plano da evasão, uma vez que pensar no silêncio como signo, é também levantar hipóteses sobre os seus possíveis sentidos e motivações.

O silêncio e suas categorias não somente ocorrem quando há a ausência de palavras, mas também, e na maioria das vezes, quando há a presença delas. Diante disso, o tópico *b*) desta

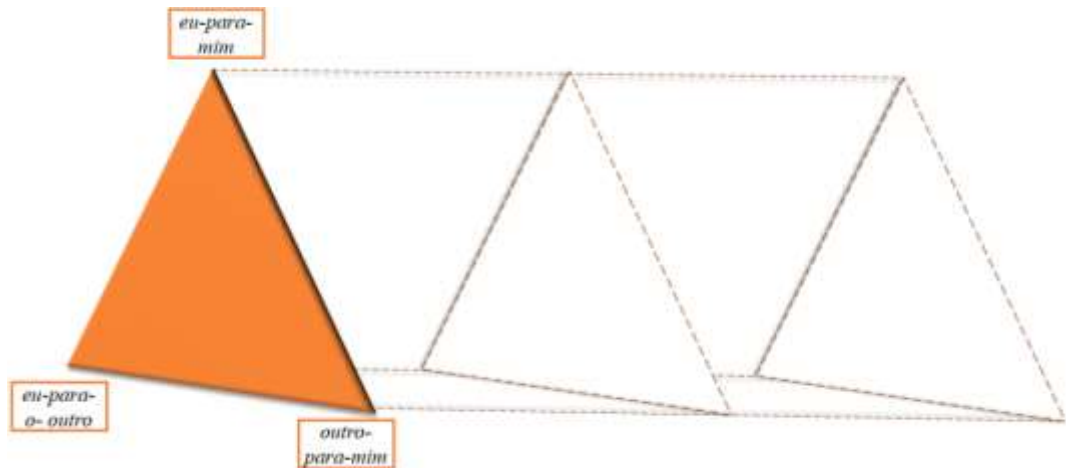
análise buscará evidenciar as *categorias do silêncio* dentro das relações *contínuas* da *arquitetônica* no enunciado em questão.

b) *as categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

A *dimensão do silêncio* – investigar as *categorias do silêncio*, propostas por Villarta-Neder (2019), implica, inevitavelmente, considerar os posicionamentos arquitetônicos que se materializam por meio de um *continuum* constitutivo. Isto é, o sujeito nunca está pronto e acabado, ele sempre *está sendo*, a depender do 1) seu posicionamento no mundo e de 2) *quem* lhe atribui certo acabamento. Pensar nessa *arquitetônica contínua* (TEIXEIRA, 2019), é pensar nas relações cronotópicas que se estabelecem constantemente e que, por isso, possuem um tempo/espaço específicos dentro de cada circuito de constituição.

Viu-se, portanto, a necessidade de expor, mais uma vez, o entendimento gráfico da *arquitetônica contínua* para apontar, mais a frente, a compreensão assumida no trabalho quando consideramos a relação da *arquitetônica contínua* e as *categorias do silêncio* em um processo *inter-arquitetônico* [entre arquitetônicas].

Figura 20 – Arquitetônica contínua

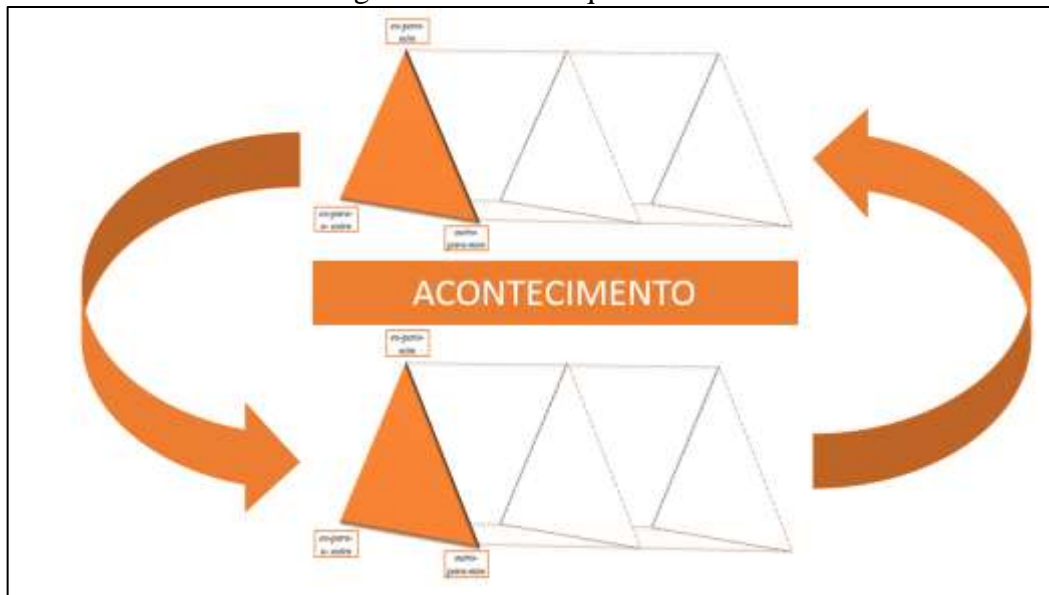


Fonte: (TEIXEIRA, 2019, p. 29)

A compreensão da *arquitetônica-contínua*, apresentada na seção 6.3 *A arquitetura contínua e o Grande Tempo na constituição do ato ético: o descontinuum constitutivo*, implica em considerar o *continuum* [e o (*des*)*continuum*] constitutivo da representação dos sujeitos e, conseqüentemente, do espaço/tempo que os congrega na unidade do acontecimento. Nesse limiar, esse conceito (de *arquitetônica contínua*) caminha na direção de representar a *tríade* bakhtiniana como um processo em constituição contínua, no Grande Tempo, que se materializa em (*des*)*continuum(s)*, os quais se situam em um espaço/tempo singular.

Nesse sentido, os sujeitos não são restritos a meros parceiros esquemáticos para a arquitetônica outra, eles se encontram, por vezes, em pontos arquitetônicos convergentes, mas também se constituem em pontos arquitetônicos convergentes com outros posicionamentos e outras arquitetônicas, seja no âmbito do *eu-para-mim*, seja no *eu-para-o-outro*, seja, enfim, no *outro-para-mim*. É pensando nisso, que se fez necessário evidenciar, de forma gráfica, o processo aqui denominado inter-arquitetônico – exposto na Figura 21:

Figura 21 – Inter-arquitetônicas

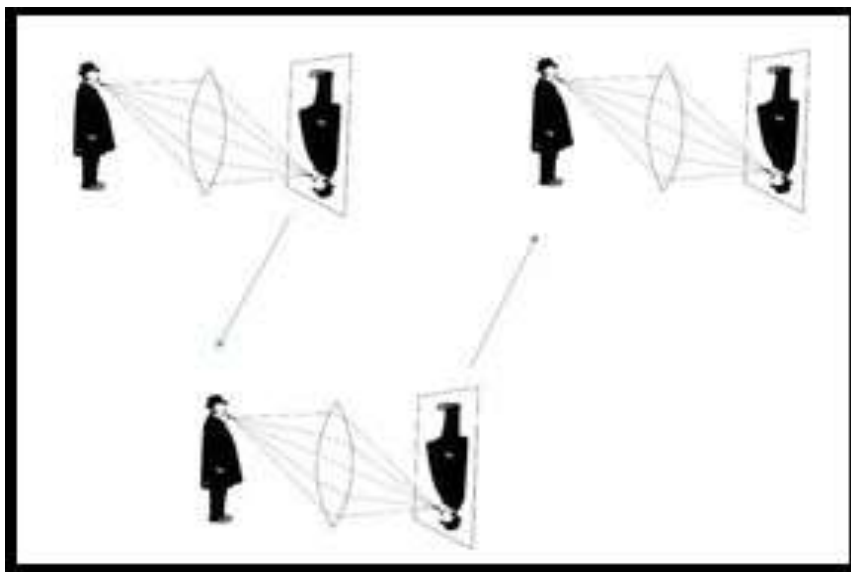


Fonte: Da autora (2022).

Ressalta-se que a Figura 21, apesar de se apresentar nas limitações gráficas do plano cartesiano, busca evidenciar o movimento de representação *entre arquitetônicas contínuas*. Sob essa lógica, além da relação espaço/temporal demarcada pelo pontilhado, ela está em constituição com arquitetônicas outras, reafirmando, assim, que o sujeito nunca é, ele sempre *está sendo* em relação a outros posicionamentos, o que confirma o entendimento adotado neste trabalho de compreender o processo *(des)continuum* enquanto *acabamento* [provisório] estético/ético.

Convém pontuar que, por se considerar a relação entre arquitetônicas [inter-arquitetônico] – *em pares arquitetônicos* – existe o que se chamou de um *espelhamento* dos pontos arquitetônicos, ou seja, o que dentro da arquitetônica de um sujeito marca-se no ponto arquitetônico do *eu-para-mim*, constitui-se enquanto *outro-para-mim* na outra arquitetônica em diálogo. Esse posicionamento em articulação inverte posições e corrobora com a constituição contínua dos sujeitos. Espera-se que a Figura 22 elucide esse processo:

Figura 22 - Circuito dinâmico eu x outro



Fonte: Villarta-Neder (2017, p. 5)

Sendo assim, mais do que nunca, o ponto arquitetônico que o sujeito ocupa em relação a outro ponto arquitetônico, e, conseqüentemente, a uma arquitetura *outra*, compreende, dentro das *categorias do silêncio*, quais signos de presença e de ausência irão se sobrepor. Em outras palavras, se tomarmos os pares arquitetônicos, ao passo que para um sujeito<sup>1</sup> o *silêncio por ausência* pode se materializar por meio do ponto arquitetônico do *eu-para-mim*, esse mesmo complexo enunciativo pode se caracterizar como *silêncio por excesso* para um sujeito<sup>2</sup> no ponto arquitetônico do *outro-para-mim*, pois são representações de arquitetônicas [contínuas] diferentes.

Assim, só se faz possível delimitar essas outras dimensões da linguagem no e pelo enunciado concreto, dentro do acontecimento *inter-arquitetônico*. É preciso ressaltar, portanto, que uma categoria do silêncio está sempre sendo em relação para outras categorias do silêncio, assim como os pontos arquitetônicos.

Com base nessa articulação, intentou-se apontar as *categorias do silêncio* presentes na Cena 1 em consonância às posições arquitetônicas assumidas, ou seja, o *eu-para-mim*; o *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*. Cumpre ressaltar que nem sempre as quatro categorias do silêncio se manifestarão em um mesmo enunciado, por isso, optou-se por não delimitar previamente quais categorias serão analisadas em cada cena. Frente a isso, fez-se necessário, mais uma vez, retomar o enunciado verbal/vocal analisado na Cena 1: “*Então morria, você não tinha como às vezes comunicar com a família e quando comunicava a família não tinha condições de vir buscar o corpo... muitas vezes era cedido às faculdades*” (Jairo Toledo, ex-diretor do CHPB, 2016, grifos meus), assim como os *prints* [visual] expostos na Figura 17.

Dando início às discussões sobre as categorias do silêncio, convém apontar os cinco sujeitos [posicionamentos] que serão considerados para a efetivação das análises e que compreendem a materialização desses pontos arquitetônicos, são eles: o *sujeito-louco*<sup>96</sup> e o *sujeito-família* (sobre quem o *sujeito-prosódico* fala); o *sujeito-prosódico* (o ex-diretor<sup>97</sup> do CHPB – quem verbaliza e vocaliza o enunciado); o *sujeito-equipe autoral* (responsáveis [autores] pela materialização do enunciado estético); o *sujeito-telespectador*<sup>98</sup> (quem *contempla* o enunciado estético). Dada a materialidade formal da obra estética, só se faz possível ter o posicionamento do “eu” materializado na Cena 1 para o sujeito-prosódico e para o sujeito-equipe autoral, pois todos os outros ocuparam, dentro das limitações do *corpus*, o posicionamento de “outro” desses sujeitos. Pois, não se têm a materialização dos dizeres/fazerem da *sujeito-família*, nem do *sujeito-louco* e, muito menos, do *sujeito-telespectador*. É preciso ressaltar que a combinatória dessas posições arquitetônicas em relação aos cinco sujeitos ainda está em fase de delimitação.

Isto posto, a primeira categoria do silêncio identificada no enunciado verbivocovisual presente na primeira cena é o *silêncio por ausência* que, de acordo com Villarta-Neder (2019), se constitui dentro da relação contínua da cena analisada, quando o signo que sobrepõe é um significante do silêncio. Nesse âmbito, tudo que é omitido, apagado, silenciado, se constitui como um *silêncio por ausência*. Dessa forma, essa categoria do silêncio pode ser identificada nas potencialidades verbivocovisuais da Cena 1 quando se é considerado o posicionamento arquitetônico do *outro-para-mim*, que *diz respeito à forma como o “eu”, do seu lugar único, representa o “outro” [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra]*. E, também, o posicionamento arquitetônico do *eu-para-mim*, que *se refere à representação de que o “eu”, do seu lugar único, cria de si mesmo [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra]*.

Outrossim, nessa relação de materialização, o “eu”, em diferentes relações espaço-temporais e, portanto, em diferentes arquitetônicas, é o *sujeito-prosódico*, já o “outro” pode ser os sujeito(s)-equipe autoral e o(s) sujeito(s)-telespectador(es). Nesse ínterim, quem “conta” verbaliza e vocaliza o enunciado e, conseqüentemente, omite, silencia, esvai sobre certos

---

<sup>96</sup> Cumpre ressaltar que tanto nessa cena quanto nas demais, o *sujeito-louco* e o *sujeito-família* não se apresentarão como os sujeitos prosódicos dos enunciados, portanto, isso implica certas delimitações de análise, as quais compreendem a não materialização desses sujeitos em ocupar o posicionamento arquitetônico do “eu”, sendo assim, só exercerão, na nossa análise, o posicionamento do “outro”.

<sup>97</sup> É preciso evidenciar que o *sujeito-prosódico* assumirá, em outras cenas, não só o lugar do ex-diretor, mas também do ex-relações públicas, Geraldo Fialho, e da ex-funcionária, Roselmira Delbem.

<sup>98</sup> O mesmo processo que acontece com o *sujeito-louco* irá acontecer com o *sujeito-telespectador*, tem-se o posicionamento desses sujeitos apenas como processo antecipatório da equipe autoral.

acontecimentos e, dessa forma, sobrepõe, para o “eu” e os seus dizeres, por meio da ausência, um significante do silêncio, como o silêncio dos atos, o silêncio dos loucos e da história não contada do HCB. A título de sistematização, optou-se por evidenciar os pares arquitetônicos presentes nesse processo de constituição que são possíveis de serem identificados na Cena 1:

- i) *Sujeito-prosódico-para-o-sujeito-prosódico (eu-para-mim)* – a categoria do silêncio por ausência pode ser identificada nesse posicionamento arquitetônico, a partir do uso do termo “você” proferido pelo *sujeito-prosódico* que, como já destacado nas outras análises, instaura, no continuum, um processo de omissão sobre quem são os sujeitos que praticam a ação relatada no enunciado. Essa relação se constitui no eu-para-mim quando o sujeito-prosódico, Jairo Toledo, dentro da narrativa cinematográfica, omite a marcação do “eu” institucional do enunciado. Há, portanto, a sobreposição de um signo de ausência sobre a identificação desses sujeitos autores, e, mais que isso, existe, dessa forma, um silenciamento que age na tentativa de preservar o “eu” institucional e, em contrapartida, culpabilizar o *sujeito-família*.

Essa omissão condiz com o projeto de dizer arquitetônico do sujeito institucional e corroborará com a construção de uma imagem [a partir do seu projeto discursivo] de si próprio, dentro da relação arquitetônica, ultrapassando, assim, o âmbito estético e constituindo, também, o âmbito ético e social desse sujeito.

- ii) *Sujeito-telespectador-para-o-sujeito-prosódico (outro-para-mim)* – nesse recorte cronotópico, o *silêncio por ausência* se dá no posicionamento arquitetônico do eu-para-o-outro em que o “eu” é o sujeito-prosódico e o “outro” é o sujeito-telespectador. Contudo, cabe ressaltar que a partir desse enunciado não é possível ter a materialização e nem a avaliação do sujeito-telespectador, logo, essa análise só pode ser concretizada a partir desse sujeito assumindo o posicionamento de “outro” na arquitetônica do sujeito-prosódico. Dito isso, esse silêncio por ausência pode ser percebido, essencialmente, pelo uso do termo *cedido* e, a partir disso, a instauração desse silêncio sobre a venda dos corpos. Tem-se, mais uma vez, a omissão como sobreposição aos demais dizeres.

É interessante destacar, já antecipando as próximas análises, que o processo de omissão feito pelo *sujeito-prosódico* vai ser desvelado, posteriormente, pela equipe-autoral do documentário, quando apresenta na cena sequencial, Cena 2 – que, em seguida, será analisada

neste trabalho. Nesta cena são exibidos documentos e entrevistas que comprovam a existência das vendas de cadáveres e, até mesmo, de uma face de autoridade conivente com esse processo. Nesse limiar, tem-se um *silêncio por ausência* que vai se tornando um *silêncio por excesso* em outros pontos arquitetônicos.

- iii) *Sujeito-equipe-autoral-para-o-sujeito-prosódico (outro-para-mim)* – o *silêncio por ausência* pode ser identificado também na posição arquitetônica do *eu-para-o-outro* quando o sujeito posicionado no ponto arquitetônico do “eu” é o *sujeito-prosódico* (Jairo Toledo) e o seu “outro” é o *sujeito-equipe autoral*. Esse silêncio [por ausência] se instaura na dimensão do *visual*, mas não só nela, em relação à escolha da equipe-autoral em silenciar/omitir a imagem/a representação visual do ex-diretor do CHPB durante os nove segundos da cena. Assim, é deixada apenas a voz/verbalização do *sujeito-prosódico*. Portanto, há em relação a esse sujeito-prosódico a sobreposição da ausência da sua imagem. O que se tornará um *silêncio por excesso* quando a posição do “eu” for assumida pelo *sujeito-equipe autoral*. O próximo tópico buscará esclarecer essa outra categoria [*por excesso*].

A segunda categoria do silêncio identificada no enunciado verbivocovisual presente na primeira cena é o *silêncio por excesso* que, de acordo com Villarta-Neder (2019), é quando um signo de presença se sobrepõe à presença de outro. Nesse ínterim, tudo que tem como atitude enunciativa, como a mentira, a evasão, a digressão e a distração se constituem enquanto *silêncio por excesso*. Essa categoria de silêncio foi possível de ser identificada em dois pontos arquitetônicos: o *outro-para-mim* e no *eu-para-o-outro*. Sendo que na primeira, como observado na categoria anterior, *diz respeito à forma de como o “eu”, do seu lugar único, representa o “outro” [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra]*, já a segunda *se refere à representação que o “eu”, do seu lugar único, acredita que o “outro” faz de si [a partir do posicionamento outro e/ou arquitetônica outra] – a representação da representação*.

- i) *Sujeito-louco-para-o-sujeito-prosódico- (outro-para-mim)* – o *silêncio por excesso* se instaura nessa relação arquitetônica quando o sujeito-prosódico ocupa o lugar do “eu” e *diz sobre* o sujeito-louco, que ocupa o lugar do “outro” nessa relação. Sendo assim, não se tem acesso à voz/dito do louco sobre esses acontecimentos, assim há a sobreposição do dizer do sujeito-prosódico em relação ao dizer do sujeito-louco. Temos acesso ao dizer sobre o louco e não ao dizer do louco sobre o acontecimento,

desse modo, há, assim, a sobreposição de um signo de dizer sobre um signo de silêncio.

- ii) *Sujeito-prosódico-para-sujeito-família (outro-para-mim)* – a categoria do silêncio por excesso se instaura nessa relação arquitetônica, assim como na relação sujeito-prosódico e sujeito-louco, pela inexistência de um dizer *da* família, apenas *sobre* a família. É interessante observar que essa sobreposição do dizer do sujeito-prosódico sob o dizer do *sujeito-família* contribui com o “*ethos*” criado pelo sujeito-prosódico, uma vez que, como falado, redireciona a culpa para o sujeito-família. Ademais, o uso do termo “condição” no enunciado confere um *status* de causa e consequência, sendo a causa o abandono da família e a consequência a morte dos sujeitos, e, dessa forma, responsabiliza-se apenas o sujeito-família.
- iii) *Sujeito-prosódico-para-sujeito-equipe autoral (eu-para-o-outro)* – a categoria do silêncio por excesso se materializa, dentro do *(des)continuum* constitutivo, no posicionamento arquitetônico do *eu-para-o-outro*, no qual o posicionamento do “eu” é assumido pelo *sujeito-prosódico* e, conseqüentemente, o posicionamento do “outro” é assumido pelo *sujeito-equipe autoral*. A constituição desse silêncio pode ser percebida na atitude enunciativa da evasão, marcada, no enunciado analisado, pela pausa – identificada textualmente, neste trabalho, pelo uso das reticências “...”. Esta pausa, como já apontado, produz sentidos e corrobora o processo de antecipação da resposta do outro, ou melhor, da avaliação do outro. Sendo assim, a pausa, que se constitui antes da última afirmação – “... *muitas vezes era cedido às faculdades*” – compreende um duplo processo de presença, uma dupla sobreposição do silêncio.

Nesse sentido, essa pausa não é apenas um *dixi* para demarcar que o falante terminou o seu dizer, mas é, dentro da arquitetura, uma marcação de posicionamento frente à escolha do termo *cedido* em detrimento do termo *vendido*. Há, assim, um *silêncio por excesso* em relação ao próprio sujeito-prosódico, que antecipa a resposta desse ouvinte imediato – o sujeito-equipe autoral – e constrói um projeto de dizer baseado na (des)responsabilização do “*eu*” *institucional* e, por consequência, na responsabilização do *sujeito-família*.



- iv) *Sujeito-prosódico-para-o-sujeito-equipe autoral (outro-para-mim)* – nessa categoria do silêncio, diferente do último ponto arquitetônico analisado no silêncio por ausência, o lugar do “eu” é ocupado pelo *sujeito-equipe autoral* e, portanto, o lugar do “outro” compreende o posicionamento do *sujeito-prosódico*. Sendo assim, esse silêncio pode ser identificado com um silêncio por excesso quando há a sobreposição da imagem/filmagem do cemitério sob a imagem/filmagem de Jairo Toledo, permanecendo apenas o enunciado verbal/vocal proferido por ele. Esse processo de silenciamento participa de forma efetiva do projeto de dizer do documentário ao retirar essa corporificação do *sujeito-prosódico* e passá-la para o *sujeito-louco*.

É possível observar que há, nessa última relação arquitetônica identificada, um paralelo com o que Ismail Xavier (2019 [1977]) pontua sobre o *espaço não visado*. Existe, nesse ínterim, a *virtualização* do corpo do Jairo por meio da presença da sua voz e, a partir disso, há a sobreposição de um signo de presença [a imagem do cemitério] sobre outro signo de presença [a imagem do sujeito-prosódico].

Sobre as demais categorias, cumpre ressaltar que o *silêncio por monumento* só será identificado quando houver a articulação do *todo* que compõe a cena “*A venda de cadáveres*”, já a categoria do *silêncio por não aparição* não foi identificada na Cena 1.

Por fim, faz-se necessário evidenciar que o *projeto de dizer arquitetônico* demarcado na Cena 1 pela equipe autoral do documentário diante das *escolhas narrativa-valorativas* – que congregam as dimensões analisadas – *a verbal, a vocal, a visual e a do silêncio* – caminham em direção à construção de uma *(des)corporificação* do ex-diretor, e, conseqüentemente, do “*eu*” *institucional*. Em contrapartida, nota-se um processo de corporificação do cemitério e, portanto, do *sujeito-louco*, que, por conseguinte, retira o *status* de objeto que é dado, historicamente, a esses sujeitos. Nesse limiar, já na primeira cena, é possível identificar a construção ética/estética do projeto de dizer do documentário com vistas a dar voz a esse sujeito silenciado.

Há, ainda, na articulação do enunciado proferido pelo sujeito-prosódico e a filmagem do cemitério, um processo de conflito/combate entre os possíveis sentidos, pois ao filmar a demasiada quantidade de túmulos, provoca, no mínimo, uma certa contradição na fala do diretor (do hospital), quando este afirma que por falta de interesse ou de condição da família, os corpos eram enterrados no cemitério da paz e/ou “cedidos” às universidades.

Em outras palavras, o processo de abertura do plano plongée e a maximização da tragédia pelas imagens, parecem evidenciar que, na verdade, não foi apenas o abandono da família que incidiu sobre todos aqueles mortos, abandonados, empenhados em túmulos e vendidos. Depreende-se, assim, um projeto de sentido que demonstra, na realidade, o abandono institucional por trás desse holocausto, não somente o familiar. Esse processo será cada vez mais reafirmado nas cenas posteriores. Vejamos:

## **Cena 2 – A lista de nomes**

Intitulou-se o segundo enunciado analisado como “A lista de nomes” e, assim como no primeiro enunciado “O cemitério da Paz”, buscou-se, por meio dos *critérios de seleção*, eleger *prints* que respeitassem uma lógica organizacional de análise. Esclarecido tal aspecto, cabe pontuar que os *prints* analisados compreendem a minutagem: 00:30:40:12 – 00:30:50:12, ou seja, exatamente dez (10) segundos de filmagem, e foram capturados a partir do software de edição *VLC vídeo player*<sup>99</sup>.

Como já ressaltado, optou-se, como no primeiro enunciado, pela captura de *prints* específicos e não os de cada quadro que compõe *frames* e *fotogramas*, por acreditar que as seleções feitas já permitem a discussão almejada. De maneira semelhante ao quadro anterior, preferiu-se estabelecer um padrão metodológico que permitiu selecionar seis (06) *prints* – com minutas que correspondem, respectivamente, à 00:30:40:12; 00:30:42:12; 00:30:44:12; 00:30:46:12; 00:30:48:12; 00:30:50:12, ou seja, um intervalo de dois (02) segundos de um *print* para outro.

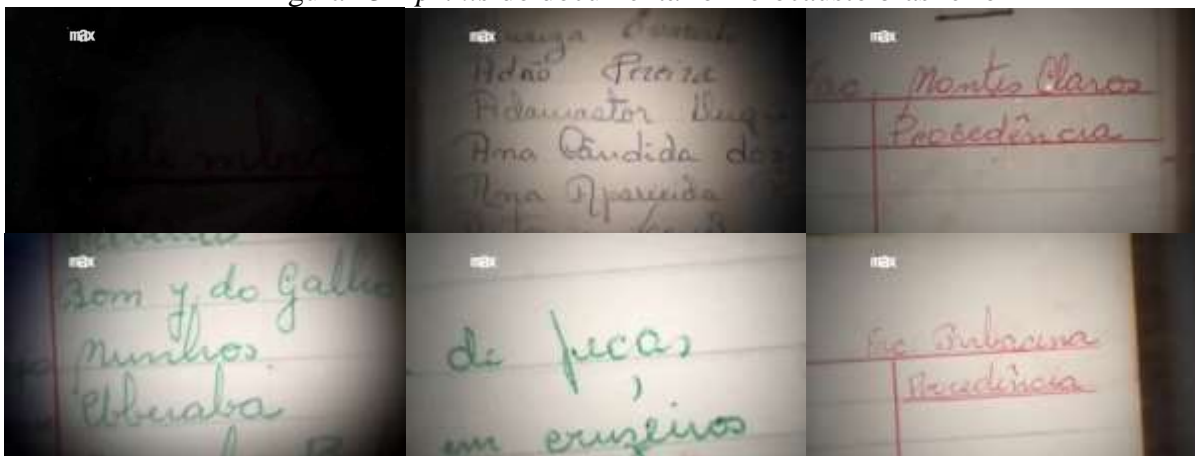
Nos *prints*, é possível observar documentos/inventários oficiais que contabilizavam e registravam as “peças anatômicas”, termo que, como ressaltado nas primeiras seções deste trabalho, era utilizado para se referir aos corpos/cadáveres *vendidos*<sup>100</sup> às faculdades pela gestão do HCB. É possível observar, na rápida passagem das imagens, inúmeros nomes de internos, como é o caso dos nomes de Adão Pereira e Ana Cândida – segundo *print*, nomes de faculdades, Faculdade Montes Claros e Faculdade Barbacena – terceiro e sexto *print*, nomes de cidades interioranas do estado de Minas Gerais, como Bom Jesus do Galho, Munhos e Uberaba – quarto *print*. Além disso, é possível identificar palavras próprias do campo semântico contábil-

<sup>99</sup> Disponível em: <<https://www.videolan.org/vlc/>>. Acesso em: 17 de agosto 2022.

<sup>100</sup> Depois da discussão feita nas análises do enunciado anterior sobre o uso do termo *cedido vs vendido*, assume-se, como posicionamento ético do sujeito-pesquisador deste trabalho a reiteração ideológica do termo *vendido*, por acreditar que a sua carga semântica permite um maior vislumbre do cenário/acontecimento retratado.

monetário, como o termo “peças”, “cruzeiro” e até “procedência” – respectivamente, quinto e terceiro *print*. Esses documentos estão hoje disponíveis no Museu da Loucura locado dentro das dependências do HCB.

Figura 23 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Após a exposição da Figura 23, é preciso ressaltar que, assim como na Cena 1, expor o enunciado por meio de *prints* não permite captar elementos sonoros que também constituem o enunciado em questão. Em virtude disso, cabe, em consonância à primeira análise, utilizar-se da ferramenta linguístico-discursiva da transcrição que, neste caso, se preocupou *apenas* com a descrição dos sons musicais e suas tensões, já que, diferente da primeira cena, não se tem um *sujeito-prosódico* que embala o enunciado visual.

Contudo, mais do que nunca, existe uma série de dizeres que emergem desse processo de enunciação [enunciado] e que podem não terem sido vocalizados no plano do prosódico, mas são vociferados no âmbito da construção discursiva, enquanto elo em uma cadeia de enunciados, e, portanto, enquanto projeto de dizer da equipe autoral do documentário. Nesse sentido, há, na Cena 2, enunciados que se materializam na dimensão do visual, por meio da imagem-movimento, na dimensão do verbal que, por intermédio do visual, é possível ser identificada, desde o *fade in*<sup>101</sup> até a exposição límpida das palavras, na dimensão do vocal pelo instrumental que embala e corrobora sentidos com as demais dimensões supracitadas e que, assim como na primeira cena, remete à construções sonoras de tensão, um tom melancólico que

<sup>101</sup> Entende-se o *fade in* isto é, o aparecimento gradual da imagem ou do som, nesta cena, como um elemento que não é apenas imagético (dimensão visual), mas também verbal, pois ele se dá no avesso da ausência, ele é uma ferramenta visual, mas também uma ferramenta verbal, pois, em um processo duplo de excesso (*fade out*) e ausência (*fade in*), ele sobrepõe, mas também revela.

sofre uma crescente e que *tece um colorido*<sup>102</sup> que vai desde a explosão de tons fortes em contraposição a sons fracos.

É interessante observar que o ritmo rápido imposto pela sonorização se dá na alternância entre sons fortes e fracos e é reafirmado no andamento, isto é, na velocidade em que o instrumental é cadenciado em consonância com a rápida passagem das imagens. Diante disso, o sentido de movimento acelerado que os pequenos cortes que compõem a totalidade provisória da cena e as diferentes direções em que ela foi filmada entonam um ritmo próprio ao enunciado. São enunciados que trabalham de forma sincrética, isto é, ocupam dimensões materiais diferentes, mas se afinam, isto é, caminham em conjunto na construção dos sentidos.

Não diferente, a *dimensão do silêncio* também se apresenta no nível da cadência/alternância, contudo, entre signos de presença e ausência que se dão para além da dimensão do sonoro, mas se apresentam também no visual e no verbal. Essa discussão será detalhada mais tarde dentro das categorias do silêncio, adianta-se que, na arquitetura da recepção, temos um silêncio por *ausência* que se torna *excesso* e um silêncio por *excesso* que se torna *monumento*. Feitos os apontamentos iniciais, passemos a uma discussão mais detalhada sobre os elementos que compõem o enunciado verbivocovisual:

*A dimensão visual* – observar esta dimensão no enunciado em questão é apontar um traço característico da narrativa cinematográfica, o uso do *fade in/fade out*. O termo *fade in* é utilizado quando, dentro dos processos cinematográficos ou do processo narrativo estruturado no pós filmagem, há um surgimento gradual dos elementos, seja visual, seja verbo-vocal.

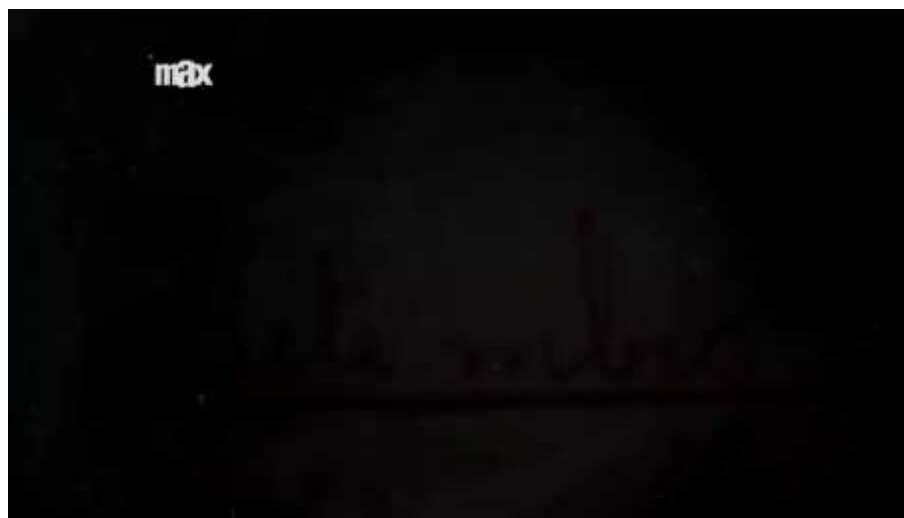
De certa forma, esse elemento narrativo pode ser entendido, na análise desse enunciado, como um processo de emersão (surgimento) do discurso, como uma forma de trazer à tona o enunciado, um enunciado outro que responde ao anterior. Sendo assim, há um “dar luz” com o *fade in* da Cena 2, já que a Cena 1 foi colocada em um processo de *fade out*. O que, de forma consoante, dialoga diretamente com a marcação de um projeto de dizer da equipe autoral, pois é a partir da relação entre a Cena 1 e a Cena 2 que se é possível perceber um projeto que contradiz o enunciado verbo-vocal da cena anterior: “[...] Então morria, você não tinha como às vezes comunicar com a família e quando comunicava a família não tinha condições de vir buscar o corpo... muitas vezes era cedido às faculdades” (Jairo Toledo – ex-diretor do CHPB, 2016, grifos meus). Logo, diferente do que foi afirmado pelo ex-diretor do CHPB (antigo HCB), os documentos apresentados na Cena 2 evidenciam a existência de uma venda de corpos.

---

<sup>102</sup> Referência aos estudos de Priolli (1999).

Partindo para uma análise mais estrutural da dimensão visual, a Figura 24, primeiro print analisado em 00:30:40:12, permite observar o surgimento central dessa luz que expõe os documentos que contradizem e confirmam um argumento contrário ao exposto no enunciado anterior (dentro de uma lógica de sequenciação fílmica).

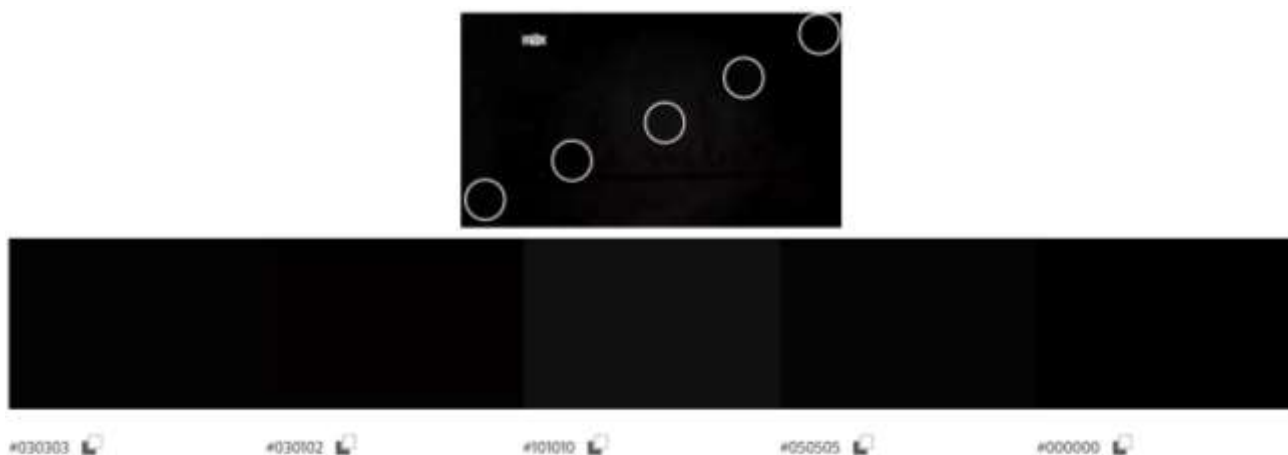
Figura 24 – Primeiro *print* da Cena “Lista de nomes”



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Mesmo que o print exposto na Figura 23 seja inaugural do processo de fade e possa deixar pouco evidente esse processo de iluminação do centro da imagem, essa afirmação pode ser comprovada quando o tema do enunciado é extraído, como se pode perceber na Figura 24 abaixo.

Figura 25 – O tema da imagem



Fonte: Adobecolor, 2022<sup>103</sup>

É possível observar que, dentro de uma gradiente da cor preta, há, no centro da imagem, representada pelo terceiro círculo, a presença de uma luz diferente das demais cores. A

<sup>103</sup> Disponível em: <<https://color.adobe.com/pt/create/image>>. Acesso em: 01 de setembro de 2022.

refêrencia #101010 aproxima-se muito mais de uma tonalidade acizentada do que as outras. Esse processo de *fade in* torna-se muito mais evidente quando se observa os quadros posteriores, respectivamente, 00:30:40:13 e 00:30:40:14. Observe:

Figura 26 – A construção do *fade in*.



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Já nos quadros iniciais da Cena 2, expostos acima, é possível ter o vislumbre do que, em quadros posteriores, será apresentado como uma série de nomes de pessoas, de lugares e de instituições, além de termos que estão diretamente relacionados ao campo semântico monetário (de venda), como preços, em cruzeiros, datas, corpos tratados como “peças” e termos como “procedência”. A discussão sobre essa característica do enunciado será tratada na dimensão verbal, porém, antes disso, é preciso fazer mais algumas pontuações sobre a dimensão visual. Cabe ressaltar, mais uma vez, que, a título de sistematização, não se entende, dentro da compreensão verbivocovisual, essas dimensões como separadas e/ou estanques. Haja vista que, como apontado nas primeiras afirmações feitas sobre a Cena 2, só é possível atribuir certos sentidos a este enunciado, quando certo acabamento provisório é atribuído a ele, e isto só se faz possível com uma noção de totalidade, mesmo que inacabada, que somente é dada em relação a outros enunciados [cenas], afinal, trata-se de uma compreensão de enunciado bakhtiniano.

Dito isso, cumpre ponderar sobre o movimento de câmera presente nesta cena. Durante o processo de filmagem, são tomadas direções diferentes pela câmera, seja de cima para baixo, seja de baixo para cima. Há, portanto, um trabalho com o Eixo Y<sup>104</sup>, isto é, o eixo vertical, que diz respeito “à linha que corta verticalmente o fotograma. Os objetos podem se mover para cima ou para baixo do Eixo Y, da parte inferior do fotograma para a parte superior e vice-versa” (VAN SIJLL, 2017, p. 20). Nesse âmbito, é construído um processo de continuidade dentro da cena que, aparentemente, amplifica o tamanho da barbárie, isto é, os nomes [os preços, as cidades, as datas] correm pela tela em direções diferentes e ecoam o sentido de que não há um

<sup>104</sup> Quando se pensa em espaço e direção de tela, atribui-se: eixo x (horizontal); eixo y (vertical); eixo xy (diagonais), entre outros (VAN SIJLL, 2013).

fim, seja no sentido do fazer técnico da filmagem, pois a câmera está sempre em *close up* e, portanto, nunca captura a totalidade (início – meio – fim) das páginas do documento, seja no processo de construção dos sentidos, em decorrência do trabalho com a linguagem cinematográfica, que evidencia uma dimensão muito maior do que a citada no enunciado presente na cena anterior.

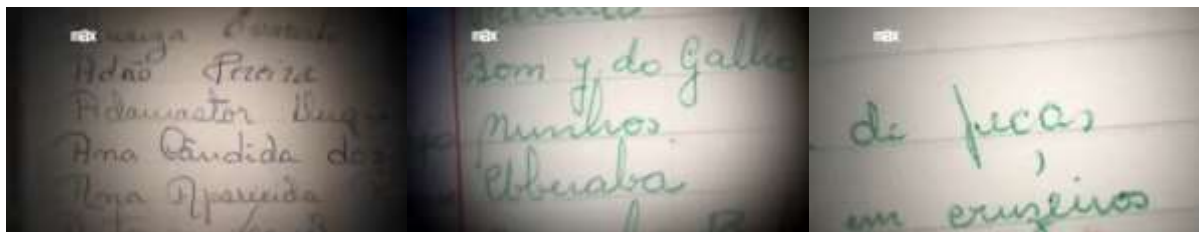
Nesse sentido, a locução adverbial “muitas vezes” utilizada pelo ex-diretor do CHPB no enunciado anterior ganha forma visual, verbal, sonora e, em todas as dimensões, o silêncio, enquanto acontecimento, constitui e é constituído. Questionou-se sobre a natureza desse contato com os familiares apontada na fala do ex-diretor, “[...] *Então morria, você não tinha como às vezes comunicar com a família e quando comunicava a família não tinha condições de vir buscar o corpo...*”, será mesmo que todos os nomes apresentados nesta cena, de forma acelerada e em segundos, se enquadram dentro do cenário relatado pelo diretor, isto é, de um abandono familiar?

Corroborando a discussão anterior, outro processo é utilizado para que se tenha a direção linguística-discursiva pelo projeto de dizer, na produção dos sentidos, mas, diferentemente do primeiro, dá-se no pós-filmagem, e diz respeito à arquitetura da cena por meio da *composição*. O termo *composição*, dentro da teoria do cinema, refere-se a um só tempo à “[...] ação de formar um todo juntando várias partes e o resultado dessa ação: a disposição desses elementos. Em sua acepção mais geral, o termo designa a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes de uma obra de arte” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 57). Nesse processo, ocorre a junção de várias partes que compõem um todo, partes que são demarcadas por cortes, curtos e bruscos, que entonam um ritmo à narrativa. E que na totalidade [provisória] da cena, constroem um mosaico que coliga um projeto de dizer muito mais intensificador/abrangente que uma parte, em sua forma isolada, teria. Neste caso, há um processo de reiteração dos nomes, das datas, dos preços que, dentro da dinâmica sintagmática do filme, produz o sentido pela sequenciação, pelo conjunto.

É pensando na construção conjunta desse processo que outras duas dimensões devem ser analisadas, a *dimensão verbal* e a *dimensão vocal*. Como já apontado anteriormente, a presença das diversas páginas de documentação, expressas na Cena 2, que exibem uma série de palavras que vão desde nomes próprios a nomes que pertencem ao campo semântico financeiro, como a utilização das palavras “peças” e “cruzeiro”. O enfoque sobre esses termos, em relação ao primeiro enunciado analisado, constitui uma forma de reafirmar o posicionamento enunciativo da equipe autoral, pois a presença de documentos/eventários que quantificam e precificam os corpos se torna mais uma maneira de comprovar que esses corpos não eram

*cedidos*, mas, sim, vendidos às faculdades. Os prints 2, 4 e 5, respectivamente, permitem vislumbrar a disposição das palavras:

Figura 27 – O trio de nomes



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

É interessante observar que além de construir um enunciado verbivocovisual adversativo em relação ao anterior (Cena 1), há, ainda, outra estratégia discursiva que corrobora a construção dos sentidos, sendo ela a de atribuir nomes próprios e dar um local (físico e social) a esse corpo. Em outras palavras, o intento de humanificar esses sujeitos por meio de uma marcação identitária, o que, semanticamente, entra em conflito com o tratamento inumano dado a eles e, surpreendentemente, documentado. Sendo assim, a exposição desses nomes junto ao encadeamento acelerado dos frames que compoem esta cena dimensiona, assim como na abertura de câmera analisada na Cena 1, a proporção da tragédia que assolou o HCB. Logo, como se não bastasse empilhar e enterrar corpos em covas coletivas no Cemitério da Paz, esses corpos sofrem uma segunda violação ao serem vendidos como peças anatômicas para instituições de ensino.

Nesse limiar, a exposição dos nomes próprios, das cidades, dos preços, do destino e da procedência logo após uma cena em que um sujeito-prosódico pontua que os corpos eram *cedidos* às faculdades é um termômetro que evidencia o posicionamento ético/estético dessa equipe autoral de Holocausto brasileiro. Além de dar nome e localidade aos corpos, inicia-se, também, uma apresentação do destino dos corpos e os nomes de faculdades são apresentados.

Em consonância ao exposto, cabe agora dedicar-se a pontuar sobre a *dimensão vocal/sonora* presente na Cena 2. Na análise da cena anterior, Cena 1, muito se foi falado sobre a relação direta e de continuidade entre o som que se inicia nos segundos finais da Cena 1 e que tem seu ápice na cena 2. Como discorrido anteriormente, o instrumental iniciado no segundo plano na Cena 1, ganha, na Cena 2, o primeríssimo plano e rompe com qualquer necessidade de um sujeito-prosódico, pois são os documentos que dizem ali. Ainda em consonância com a primeira cena, é possível identificar uma construção sonora típica dos filmes de suspense/thrillers psicológicos, agora em primeiro plano como se revelasse as “provas do crime”. O som do instrumental ganha força e inaugura a Cena 2 como uma espécie de explosão



sonora, o que faz com que a Cena 2 entre em um processo de *crescendo*, quando comparada à Cena 1. Destarte, tem-se, na construção vocal/sonora das duas cenas, um continuum de *piano*, *crescendo* e *forte*.

Cumprido pontuar que a análise entre essas duas cenas (Cena 1 e Cena 2) permite salientar o elo que existe na cadeia enunciativa, e que materializa a compreensão de enunciado verbivocovisual bakhtiniano, isto é, somente na relação entre as cenas que percebe-se a existência de um *todo* semântico que constitui os sentidos pretendidos pela equipe autoral.

Em continuidade às análises, o próximo tópico será responsável por pontuar as categorias do silêncio presentes no jogo entre signos de ausência e de presença constitutivos desta cena.

#### b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

Ao observar a Cena 2 e articulá-la à concepção de silêncio entendida neste trabalho, é importante ressaltar que o fazer fílmico enquanto fazer, sobrepõe à locução [prosódica] que é silenciada. Contudo, apesar de se ter um silêncio evidente na inexistência de um *sujeito-prosódico*, isto é, narrador, as *categorias do silêncio* não se dão apenas do nível da ausência, ou na falta de uma locução, mas também no nível da presença, pois, nesta cena, a presença dos documentos, ao mesmo tempo, silencia uma locução e vocifera posicionamentos. Há, portanto, dentro da construção desta cena, categorias do silêncio que se movimentam em diferentes arquitetônicas, sendo assim, é possível identificar um *silêncio por ausência* que se torna *excesso* e um *silêncio por excesso* que se torna monumento em um plano arquitetônico contínuo de constituição.

Diferente do que foi feito na primeira cena analisada, na qual espera-se ter deixado clara a existência de diferentes categorias do silêncio nas dinâmicas entre arquitetônicas (interaquitônicas), a partir desta cena, Cena 2, será proposto um movimento mais processual sobre essas categorias. Portanto, como exposto no parágrafo anterior, a análise desta categoria se dedicará apenas a evidenciar o movimento de um *silêncio por ausência* que se torna um *silêncio por excesso* e que, por fim, neste recorte de cena, chega a um *silêncio por monumento*.

O posicionamento arquitetônico, como demonstrado, é uma ferramenta fundamental na constituição do *projeto de dizer*, bem como a tudo que está relacionado a esse processo crucial da constituição [responsiva/responsável] humana. Espera-se que até o momento, o projeto de dizer da equipe autoral tenha sido evidenciado nas dimensões já analisadas. Certa disso, é preciso ressaltar que é no posicionamento do *outro-para-mim* [tríade bakhtiniana], em que o *outro* é o sujeito-prosódico e o *eu* [mim] é a equipe autoral, *sujeito-prosódico-para-equipe-*

*autoral*, há a existência de um *silêncio por ausência*. Talvez, esta seja a categoria do silêncio mais facilmente identificável, por trabalhar com a ausência de um signo, no caso, a ausência de um *sujeito-prosódico*, a ausência de uma narração, a lacuna de um dizer [vocalizado] sobre.

Ausência tal que dá lugar à categoria do *silêncio por excesso*, quando o signo que se sobrepõe é um signo de presença, um signo que materialmente se encontra alocado com o outro, neste caso, os elementos verbo/visuais presentes na cena, os documentos. Esse silêncio é arquitetado no ponto arquitetônico do *sujeito-prosódico-para-equipe-autoral* [outro-para-mim], ainda é uma forma de posicionar-se frente ao uso da palavra “cedido”. É a partir dessa relação que se torna viável identificar um projeto de dizer que busca, de forma adversativa, contradizer, não necessariamente pela narração, o que foi nomeado, anteriormente, como cedido.

Por fim, o *silêncio por monumento*, que é a insistência e a reiteração dos sentidos, se dá no âmbito da construção total da cena, mais que isso, na localização da cena [de forma sequencial à Cena 1, isto é, uma resposta direta/imediata a ela]. Sendo assim, a recepção do enunciado não é completa sem que antes se tenha a contraposição a ela. Esse categoria do silêncio também pode ser identificada no outro-para-mim, tanto pelo *sujeito-prosódico* quanto pelo *sujeito-telespectador*<sup>105</sup>.

Por último, convém pontuar que, como foi apresentado na primeira análise, Cena 1, as possibilidades entre os posicionamentos arquitetônico e as categorias do silêncio são inúmeras, contudo, em busca de uma dinamicidade maior do texto, algumas categorias e posicionamentos foram e serão suprimidos. Dando continuidade ao elo de constituição do enunciado, a próxima cena analisada será a Cena 3 – Apresentação inicial.

### **Cena 3 – Apresentação inicial**

A análise da Cena 3, intitulada “Apresentação inicial”, articula-se, assim como as duas últimas cenas, por meio dos *critérios de seleção*. A partir disso, elegeu-se seis (06) *prints* que compreendem a Cena 3, minutagem: 00:31:00:09 – 00:31:17:21, ou seja, são pouco mais de dezessete (17) segundos de cena, e os *prints*, assim como os anteriores, foram capturados a partir do software de edição *VLC media player*<sup>106</sup>. Os seis *prints* correspondem,

---

<sup>105</sup> Lembrando que esse sujeito-telespectador só pode ser analisado no nível da produção de um projeto de dizer e da direção dos sentidos dada a partir dele. O presente trabalho não dá conta de uma análise no nível concreto da recepção, pois isto não foi objetivado.

<sup>106</sup> Disponível em: <[www.videolan.org/vlc/as](http://www.videolan.org/vlc/as)>. Acesso em: 17 de agosto 2022.

respectivamente, a minutagem 00:31:04:10; 00:31:06:10; 00:31:08:10; 00:31:10:10; 00:31:12:10; 00:31:12:10.

Nos *prints* expostos abaixo, é possível identificar a figura de um homem, já idoso, que ao longo dos 17 segundos de duração da cena não será apresentado, situação que será alterada na próxima cena analisada, Cena 4. Durante os cinco segundos iniciais da cena, acompanha-se uma subida vagarosa pelos degraus de uma escada que levará ao interior da casa do sujeito. Já nos segundos finais da cena, o senhor questiona: “Como é que cês descobriram que eu ... [ahm], nasci, criei, comandeí tudo em hospital, que eu entendo de ... hospi... de hospício, do Hospital Colônia mais que o Hospital mesmo?” — transcrição feita de forma literal a partir do documentário *Holocausto brasileiro* (2016). São esses elementos que foram investigados na análise desta cena.

Figura 28 – *prints* do documentário *Holocausto brasileiro*



Fonte: *Holocausto brasileiro* (2016) por *VLC video* (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Em decorrência do caráter estático dos *prints*, foi necessário recorrer ao mesmo recurso utilizado na análise da Cena 1 e na Cena 2, ou seja, às transcrições das falas do sujeito-prosódico, agora, sujeito-prosódico<sup>2</sup>. Portanto, é necessário evidenciar que o enunciado materializado na Cena 3, está, assim como os outros, para além da dimensão visual, questões que serão evidenciadas nas discussões que se seguem.

Sendo assim, a transcrição do enunciado vocal/verbal é essencial para a compreensão da coexistência das dimensões vvv e, mais ainda, para compreensão do *projeto de dizer* da equipe autoral, portanto:

“Como é que cês descobriram que eu ... [ahm?]”<sup>107</sup>, nasci, criei, comandeí tudo em hospital, que eu entendo de ... hospi... de hospício, do Hospital Colônia mais que o Hospital mesmo?” (sujeito-prosódico<sup>2</sup>, Holocausto brasileiro, 2016).

Corroborando a construção dos sentidos, é necessário, assim como foi feito com o *sujeito-prosódico*<sup>1</sup>, Jairo Toledo, psiquiatra e ex-diretor do CHPB, discorrer sobre a construção do “*ethos*” desse segundo *sujeito-prosódico*, mesmo que, a princípio, sua identidade não tenha sido revelada. Em consonância à transcrição da fala do *sujeito-prosódico*<sup>2</sup>, é possível compreender que este sujeito é, assim como o ex-diretor, um sujeito institucionalizado, que tem bastante conhecimento sobre a dinâmica dentro do HCB e, de acordo com suas palavras, comandou todas as áreas do hospital.

A partir do relato em forma de pergunta, entende-se que esse sujeito, diferente de Jairo Toledo, se instaura dentro da segunda fase do HCB, ou seja, a pior e mais saturada, pois a nomenclatura utilizada por ele ainda é HCB e não CHPB, como é utilizada pelo ex-diretor. Outro elemento que constrói a imagem desse sujeito é o relato dessa vivência de forma muito mais internalizada, inclusive, braçal, “[...] nasci, criei, comandeí [...]”. É interessante ressaltar esses aspectos a fim de que se tenha conhecimento de quem é esse sujeito que enuncia e de que lugar ele enuncia.

Dito isso, passa-se à análise vvv (PAULA, 2017). No que compete à discussão da *dimensão visual* do enunciado Cena 3, é fundamental apresentar um elemento característico da narrativa cinematográfica a partir do posicionamento de câmera, o *contraplongée* presente na cena. O *contraplongée*, ao contrário do plano *plongée*, é quando a câmera é colocada abaixo do objeto filmado, fazendo com que o objeto pareça maior, agigantado. Esse posicionamento de câmera, quando utilizado na cena em questão, atribui ao *sujeito-prosódico*<sup>2</sup> um papel de importância na construção da narrativa a ser contada. O que condiz, nos segundos posteriores com o que o próprio sujeito diz sobre si e sobre a sua vivência dentro do HCB.

É primordial observar como essa câmera baixa, quase rasteira, presente no primeiro *print* atribui ao sujeito um ar de mistério, um ar de desconhecimento, quase como se fosse papel do sujeito por trás da câmera e, conseqüentemente, de toda equipe autoral, trazer esse corpo para o centro, jogar luz a essa narrativa. Logo, é possível observar essa centralização quando o primeiro e segundo *print* são observados, lembrando que entre eles há uma diferença de dois (2) segundos, observe:

---

<sup>107</sup> A transcrição da expressão própria da oralidade “ahm?”, entre colchetes [ ], é de autoria da produtora e diretora do documentário Daniela Arbex.

Figura 29 – Eixo x e eixo y



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Após traçar vetores (linha branca), que buscaram evidenciar o *eixo x* (horizontal) e o *eixo y* (vertical) e, conseqüentemente, subdividem a cena em quatro quadrantes, dois quadrantes superiores (dir.; esq.) e dois quadrantes inferiores (dir.; esq.). É possível observar, no primeiro *print*, a predominância do corpo desse sujeito no quadrante superior e inferior direito, de forma verticalizada. Contudo, já no segundo *print*, há uma centralidade desse sujeito, que apesar de grande parte do seu corpo ainda ocupar os quadrantes direitos, já é deslocado para o centro e uma pequena porção do seu corpo passa a ocupar os quadrantes esquerdos da imagem.

Feitas as considerações sobre esse corpo que é agigantado em sua importância e, ao mesmo tempo, centralizado, é preciso pensar sobre o posicionamento da câmera como um elemento fílmico que assume um *ponto de vista* (PV) específico, isto é, o operador de câmera, no ato da filmagem, representa um ponto de vista da equipe autoral do documentário e, conseqüentemente, do *sujeito-telespectador* (arquitetônica da recepção), visto que não há nenhum elemento aparente que faça a mediação entre o objeto visto e o ato de vê-lo. Sendo assim, é como se a câmera assumisse os olhos do telespectador e, portanto, esse sentimento de engrandecimento se dá em uma direção de baixo para cima, atribuindo nuances para o *todo* da cena. Esses efeitos podem ser observados na Figura 30, a seguir:

Figura 30 – o contraplongée e o agigantamento



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Sendo assim, é possível pontuar que, apesar de não se saber ainda a identidade do sujeito-prosódico<sup>2</sup>, ele é um sujeito extremamente importante para a construção da narrativa e do projeto de dizer da equipe autoral. Engana-se aquele que pensa que a inserção desse personagem se dá de forma aleatória e/ou que quebra com a dinâmica estilística da construção do projeto de dizer que vinha sendo construída ao longo das últimas duas cenas.

Dito isso, é preciso analisar outras duas dimensões da linguagem verbivocovisual, a verbal e a vocal. Assim como na Cena 1, há, nesta cena, a presença de um *sujeito-prosódico* que embala o enunciado, ou melhor, que dá voz a ele. Como já apontado, foi necessária a transcrição desse enunciado, sendo ela:

“Como é que cês descobriram que eu ... [ahm?]”<sup>108</sup>, nasci, criei, comandeí tudo em hospital, que eu entendo de ... hospi... de hospício, do Hospital Colônia mais que o Hospital mesmo?” (sujeito-prosódico<sup>2</sup>, Holocausto brasileiro, 2016).

É interessante observar que é por meio da própria fala do sujeito que se é possível construir o aspecto institucional e de comando que ele exerceu dentro da instituição. Nesse sentido, a escolha das palavras “comandeí” e “entendo” é uma forma de evidenciar essa relação de poder desempenhada por ele dentro desse espaço. Outro elemento a ser observado é a utilização da indagação “*Como é que cês descobriram [...]*”, a utilização dessa expressão revela, quase que de forma inconsciente, um aspecto de segredo, como se aquelas informações

<sup>108</sup> A transcrição da expressão própria da oralidade “ahm?”, entre colchetes [ ], é de autoria da produtora e diretora do documentário Daniela Arbex.

estivessem bem guardadas e/ou esquecidas em uma memória distante. Tal impressão corrobora a análise feita anteriormente, sobre a dimensão visual, quando se percebe uma movimentação que busca centralizar esse sujeito, talvez o movimento de ir até esse sujeito também seja uma busca por centralizar um olhar, rememorar acontecimentos, para que ele {sujeito e acontecimento} seja palco de discussões.

É interessante observar como a escolha de palavras não se dá de forma alheia e/ou aleatória, pois o uso do termo “hospício”, utilizado pelo sujeito-prosódico<sup>2</sup>, entre algumas hesitações, é, também, uma marcação de um posicionamento. Posicionamento este carregado de vivências, ideologias e até mesmo traços históricos da linguagem. Atualmente, diante de lutas antimanicomiais, palavras como hospício e manicômio vem sendo substituídas por palavras que não estejam necessariamente atreladas, em sua carga semântica, a um estigma social.

Por fim, cabe pontuar sobre outro aspecto da *dimensão vocal*: a continuidade do instrumental que é iniciado nos segundos finais da Cena 1, o qual entrecorta em primeiríssimo plano a Cena 2 e tem na Cena 3 uma cadência mais suave, de finalização, para que a fala do sujeito-prosódico<sup>2</sup> entrecruze o instrumental. Dessa forma, torna-se necessário observar como essa continuidade sonora exerce o papel de, expressamente, marcar uma continuidade semântica entre as Cenas. Ou seja, por mais que a Cena 3 pareça, a princípio, desviar-se de um projeto de dizer anterior, a continuidade da música permite o vislumbre que há, na construção do todo, uma relação muito bem estruturada e arquitetada.

#### b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

Em conformidade à perspectiva dinâmica estabelecida na Cena 2 desta análise, objetivou-se, na Cena 3, manter a dinâmica analítica. Nesta cena, é primordial avaliar a constituição de duas categorias do silêncio: a do *silêncio por ausência* e a do *silêncio por excesso*.

Nesta análise, também se buscou atentar para o enunciado proferido pelo sujeito-prosódico<sup>2</sup>: “Como é que cês descobriram que eu ... [ahm?]<sup>109</sup>, nasci, criei, comandi tudo em hospital, que eu entendo de ... hospi... de hospício, do Hospital Colônia mais que o Hospital mesmo?” (sujeito-prosódico<sup>2</sup>, Holocausto brasileiro, 2016). É interessante observar que as pausas, marcadas pelas reticências na transcrição do enunciado, configura-se, dentro do ponto

---

<sup>109</sup> A transcrição da expressão própria da oralidade “ahm?”, entre colchetes [ ], é de autoria da produtora e diretora do documentário Daniela Arbex.

arquitetônico do *eu-para-mim*, assumido pelo sujeito-prosódico<sup>2</sup> como um *silêncio por ausência*. E, de forma coexistente, ao utilizar-se de outra palavra/termo como no fragmento “[...] que eu entendo de ... hospi... de hospício, do Hospital Colônia [...]” é, no mesmo posicionamento arquitetônico, um *silêncio por excesso* sobre si mesmo.

Há de se pontuar que uma análise da tonalidade (tônicas e átonas) pode ser feita, pois no encadeamento sígnico que, junto com pontuação que expressa pausa (ausência/presença) e as onomatopeias de "engasgo", "receio" etc, marcam o tom emotivo-volitivo valorativo do sujeito que se materializa por meio da insegurança, vergonha (inclusive de ser descoberto em sua prática), medo (da exposição - de si para si e para o outro, pelo outro).

Dessa forma, há, dentro do processo de construção de um “ethos”, com a imagem que ele acredita possuir de si mesmo [*eu-para-mim*] e, antecipando-se, a imagem que ele acredita que o outro faz dele, isto é, a representação da representação [*eu-para-o-outro*), a hesitação de dizer uma palavra e, conseqüentemente, proferir outra no lugar daquela, um silêncio que se constitui tanto por ausência quanto por excesso, na medida que um signo de presença sobrepõe um signo de ausência.

Cumpra pontuar que a Cena 3 apenas dá início à entrevista com o sujeito-prosódico<sup>2</sup>, e as cenas posteriores também estão, direta ou indiretamente, ligadas a essa figura cinematograficamente agigantada. Observa-se:

#### **Cena 4 – O Relações Públicas**

A Cena 4, intitulada “O Relações Públicas”, faz a apresentação formal do sujeito-prosódico<sup>2</sup>, Geraldo Fialho, ex-relações públicas do HCB nas décadas de 60 e 70, os anos finais de funcionamento do Hospital. Cabe, antes de passar para as análises, evidenciar algumas alterações nos critérios de seleção que se fizeram necessárias. Neste estudo, trabalha-se com a compreensão de cena como enunciado e, portanto, é importante ressaltar que não são as cenas analisadas que devem se enquadrar dentro de critérios pré-estabelecidos, seria, de certa forma, muito positivista trabalhar com essa noção e, em harmonia com a noção de enunciado. Sendo assim, os critérios de seleção devem ser norteadores, evidenciar que existe uma metodologia, a qual que se preocupa com a relação entre dimensões, mas, não, delimitar em estruturas rígidas a compreensão de enunciado.

Dito isso, em decorrência da pequena duração da Cena 4, aproximadamente, seis (6) segundos, foi necessário suprimir o intervalo entre um *print* e outro, prezando pela padronização entre seis *prints*, já utilizado nas outras cenas. Dessa forma, o intervalo entre cada *print* correspondeu, na cena em questão, a apenas um (1) segundo. Portanto, a Cena 4



compreende a minutagem de 00:31:17:22 – 00:31:23:24 e os *prints* selecionados correspondem, respectivamente, aos minutos: 00:31:17:22; 00:31:18:22; 00:31:19:22; 00:31:20:22; 00:31:21:22; 00:31:22:22. Esclarecidos esses aspectos metodológicos, passa-se à análise vvv do enunciado Cena 4:

Figura 31 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Utilizando-se de um recurso narrativo fílmico já desfrutado anteriormente, o *fade out*, a Cena 4 é marcada pela apresentação formal do sujeito Geraldo Fialho, o mesmo, que anteriormente, nomeou-se como *sujeito-prosódico*<sup>2</sup>. A cena é construída, em consonância ao uso do *fade out*, por meio da aparição gradual, e em caixa-alta, do enunciado verbal: “GERALDO FIALHO TRABALHOU COMO RELAÇÕES PÚBLICAS DO HOSPITAL NAS DÉCADAS DE 60 E 70”. Observe a construção gradual desse enunciado na figura abaixo:

É preciso destacar que o uso do recurso constitutivo caixa-alta, em consonância ao movimento de lente de aumento, centralizado, surgindo do esfumado para o nítido, do baixo para o alto, do preto/escuro/escombro/morte (holocausto) para o branco (aqui, esclarecimento - tom de denúncia, colocar luz sobre) é o que evidencia o posicionamento da equipe autoral para a relevância do documentário e congrega o seu tom de denúncia.

Figura 32– A aparição gradual da dimensão verbal



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

A utilização desse recurso cinematográfico evidencia a inserção do *sujeito-equipe autoral* no pós-filmagem, ou seja, há um processo de apresentação formal do “relações públicas” e esse processo é feito pela equipe autoral do documentário em sua forma de construção fílmica. Essa estratégia narrativo-valorativa, aparentemente, atrela uma noção “verdade<sup>110</sup>”, ou de maior confiança ao que se é relatado nesta estética de cena, pois faz um paralelo direto com a Cena 2, da exposição dos documentos.

Outro elemento interessante de ser observado é a exposição da fotografia das internas dentro do HCB, veja:

Figura 33 – As internas



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

A exposição desta imagem, Figura 33, antecede a apresentação formal do relações públicas Geraldo Fialho, e torna-se quase como um *lembrete* ao sujeito-telespectador; *não*

<sup>110</sup> Documental, factual.

*esqueça os internos, não esqueça as condições subumanas.* A imagem é estática, mas ganha um movimento, por meio da animação pelo zoom, o que faz com que ela preencha e maximize-se por completo na tela.

Portanto, o enunciado verbal presente, nesta cena, formaliza as hipóteses levantadas de associar o sujeito Geraldo Fialho ao cargo de Relações Públicas, evidencia a institucionalização desse sujeito e corrobora sentidos com o agigantamento do sujeito na cena anterior, ou seja, o sujeito em questão é uma peça fundamental para o desenrolar do eixo temático sobre a venda dos corpos.

Por fim, cumpre pontuar sobre a dimensão vocal, que é construída por meio do instrumental já apontado nas cenas anteriores. Ele também embala e entona nuances de mistério da Cena 5, sendo que há, neste arranjo, uma espécie de picos de explosão, que é lançado na cadência sonora do fundo para fora, processo que pode ser entendido, de forma paralela, como uma personificação do choque diante dos relatos e das cenas.

b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

O movimento do silêncio feito na cena em questão é, mais uma vez, a dinâmica do silêncio por ausência que se torna um silêncio por excesso e que, conseqüentemente, contribui para a construção e reafirmação do projeto da equipe autoral e, torna-se, no Grande Tempo do conjunto das cenas, um silêncio por monumento.

O silêncio por ausência, por exemplo, dá-se no ponto arquitetônico do *outro-para-mim* [tríade bakhtiniana], em que o *outro* é Geraldo Fialho, sujeito-prosódico<sup>2</sup>, e o *eu* [mim] é a equipe autoral, *sujeito-prosódico<sup>2</sup>-para-equipe-autoral*. Neste caso, a ausência dá-se no processo de *fade out*, que, por meio da continuidade, transforma-se em *silêncio por excesso*. Isto é, o silêncio por ausência se constitui na ausência desse sujeito-prosódico<sup>2</sup> em cena, fala-se sobre ele, mas a ausência da sua imagem é sobreposta à sua presença.

Por outro lado, esse processo também se fundamenta como um *silêncio por excesso*, principalmente, quando a arquitetônica é alterada e o ponto arquitetônico assumido é o do *eu-para-mim*, ocupado pela equipe autoral do documentário. Sendo assim, a equipe autoral do documentário, no pós filmagem, escolhe sobrepor um signo de presença e/ou um signo de presença com outro signo de presença. Por conseguinte, nesta cena, há a sobreposição com o *fade out* sobre a imagem do relações públicas, Geraldo Fialho. Esse processo é, na verdade, para a equipe autoral, um processo de composição da cena, de justaposição.

É interessante observar como o *fade out*, a princípio, em um dado posicionamento arquitetônico, é *silêncio por ausência* e, de forma coexistente, é também silêncio por excesso, em outro ponto arquitetônico e em uma outra arquitetônica.

Por fim, o *silêncio por monumento*, que é a insistência e a reiteração dos sentidos, se dá no âmbito da construção total da cena, mais que isso, na localização da cena [de forma sequencial à Cena 3, isto é, uma resposta direta/imediata a ela]. Sendo assim, a recepção do enunciado não é completa sem que antes se tenha a contraposição a ela. Esse categoria do silêncio também pode ser identificada no outro-para-mim, tanto pelo *sujeito-prosódico* quanto pelo *sujeito-telespectador*<sup>111</sup>.

### **Cena 5 – As responsabilidades do Relações Públicas**

Diferentemente da Cena 4, a Cena 5, “As responsabilidades do Relações Públicas”, possui uma duração maior quando comparada às anteriores. Sendo assim, mais uma vez, foi necessário apresentar alterações nos intervalos entre os *prints*. Se a Cena 4 continha apenas seis segundos de duração, a Cena 5 compreende o total de setenta e cinco (75) segundos de duração. Dessa forma, um intervalo muito pequeno entre os prints seria capaz de capturar somente uma parte ínfima da cena. Diante dessa nova necessidade metodológica, recorreu-se a um espaço de seis (06) segundos entre cada *print*, na busca por registrar o maior número de estratégias narrativo-valorativas para análise.

Portanto, a Cena 5 corresponde à minutagem: 00:31:24:00 – 00:32:39:05, e os prints eleitos equivalem, respectivamente, às minutagens: 00:31:35:01; 00:31:41:01; 00:31:47:01; 00:31:53:01; 00:31:59:01; 00:32:05:01. Na cena, são feitos alguns questionamentos sobre as funções do cargo Relações Públicas e o destino dos corpos. Assim, pela primeira vez desde a Cena 1, a voz da diretora e produtora Daniela Arbex ganha notoriedade. Os trechos serão transcritos na sequência.

---

<sup>111</sup> Lembrando que esse sujeito-telespectador só pode ser analisado no nível da produção de um projeto de dizer e da direção dos sentidos dada a partir dele. O presente trabalho não dá conta de uma análise no nível concreto da recepção, pois isto não foi objetivado.

Figura 34 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro

Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Para dar início às discussões sobre a Cena 5, fez-se necessário recorrer à transcrição das falas dos dois *sujeitos-prosódicos* participantes dela, Daniela Arbex e Geraldo Fialho. Convém pontuar ser de praxe do roteiro eleger uma série de questionamentos/pontos norteadores na condução de uma entrevista e/ou na construção de uma produção cinematográfica. Do mesmo modo, também é comum que essas indagações não apareçam, de forma materializada, no produto final. Contudo, na cena em questão, o questionamento de Daniela Arbex, diretora e roteirista, é o que dá início ao enunciado verbo/vocal a seguir:

*“Qual que era a função do Relações Públicas? {voz Daniela Arbex}*

*O Relações públicas, o atendimento aos familiares, que ia lá visitar as fam.. os... os... os detentos, né?! E... eu tinha o relacionamento de coisa... da, na... eu, eu ... ar... a secretária era aqui na ala feminina, né?! Aqui embaixo era o hospital da ala de masculina e, então, é... é... as famílias me procurava, eu indicava... chamava uma das enfermeiras... o que? ... para saber de qual pavilhão que a pessoa da família tava... internada, né?! Essa era a minha função.”*

*[corte brusco e abertura do plano]*

*“Existia sim pessoas que interessa vir visitar as famílias, mas em muitos casos, por exemplo, que... as pessoas não.. nã... internava aí e coisa, tanto é que falecia, comunicava o falecimento, eles não... nã... não se manifestava, como arr... a procura pra... pra... pra... pra... [pausa prolongada, suspiro] pra... cadáver pra essas faculdades era enorme, né?! [humhum] Então,*

eu atendia as faculdades que precisava, né?!” (GERALDO FIALHO, relações públicas, Holocausto brasileiro, 2016, grifos meus).

[corte brusco, sem transição]

Em primeira análise, é interessante observar que dentro desta cena uma série que questões são pontuadas, a começar pelo questionamento feito por Daniela Arbex: “Qual que era a função do Relações Públicas?”. Tal indagação pode parecer desviar-se do critério temático de análise, *a venda dos corpos*, contudo, após a cena ser finalizada, no minuto 00:32:39:05, é possível perceber que esse questionamento, na verdade, atribui certa *responsabilidade* ao sujeito.

Sabe-se que, dentro do campo bakhtiniano, o termo *responsabilidade* é um fundamento constitutivo do sujeito, portanto, ao questionar sobre essa *função* exercida pelo cargo de Relações públicas, ela insere [de forma materializada] esse sujeito dentro da narrativa *responsabilidade*, de tal forma que se é impossível a criação de um *não-álibi*, isto é, de uma *não-responsabilidade*, por mais que ele tente. Sendo assim, não seria errado trocar a palavra *função* presente no questionamento da diretora por *responsabilidade*, quando se reflete sobre a língua dentro de um campo da filosofia da linguagem.

Dando sequência às análises, especificamente sobre a *dimensão verbo/vocal*, é preciso observar dois momentos de fala do *sujeito-prosódico*. Entretanto, antes de procedê-lo, é preciso resgatar quem é esse sujeito, sabe-se que Geraldo Fialho é um sujeito institucional e que afirma conhecer, de forma muito íntima, toda a funcionalidade do HCB, mais que o próprio Hospital. Sendo assim, é importante salientar que as análises aqui empreendidas se direcionam ao *sujeito-institucional*, ao cargo de Relações Públicas e as responsabilidades advindas desse lugar.

O Relações Públicas irá pontuar, frente ao questionamento de Daniela Arbex, que sua função era o atender as famílias, sendo também o responsável por manter o contato entre os pacientes e a família. Contudo, como o *sujeito-prosódico* relata em sua segunda série de afirmações, eram poucos os que buscavam visitar seus familiares internos.

Dito isso, há um primeiro elemento que chama atenção na fala do *sujeito-prosódico* relações públicas, o uso do termo “detento”. Geraldo Fialho esteve à frente do cargo de Relações Públicas nas décadas finais do HCB, 60 e 70, as quais foram nomeadas como segunda fase do Hospital. Essa fase foi constituída pelo maior número de internos e, conseqüentemente, o maior nível de descaso e barbárie com esses sujeitos, sendo assim, o uso do termo dialoga com o que foi exposto nos capítulos teóricos anteriores, em especial o capítulo 3, em que se

refletiu como esses hospitais não tinham nada de terapêutico ou buscavam reabilitar esses sujeitos. Na verdade, eram uma espécie de prisão que só prezava pela exclusão desses corpos e, conseqüentemente, pela higienização social.

Observa-se outro aspecto fulcral da fala deste sujeito, a concepção de causa e consequência presente no trecho: “[...] *a procura pra... pra... pra... pra... [pausa prolongada, suspiro] pra... cadáver pra essas faculdades era enorme, né?! [humhum] Então, eu atendia as faculdades que precisava, né?!*”. Sendo assim, em decorrência da enorme procura por cadáveres, o sujeito atende essa demanda. A construção frasal utilizada pelo sujeito caminha para um *projeto de dizer* que retrata o ato como um favor, sendo que a escolha do verbo da última frase evidencia esse projeto, quem *atende*, atende a alguma coisa [pedido] e a alguém [faculdades]. Diante disso, mais uma vez a discussão de *ceder vs vender* retorna à pauta, agora revestida de um outro verbo, *atender*.

Outra dimensão a ser analisada é a *visual*, pois há um jogo de abertura de câmeras que deve ser evidenciado na construção da Cena 5. Observe:

Figura 35 – A abertura de câmera



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Os *prints* expostos na Figura 35, correspondem, respectivamente, aos *prints* 5 e 6 das análises e possuem entre si seis segundos de diferença. Dito isso, é possível observar, no *print* 6, uma abertura de câmera, ou seja, um distanciamento do enquadramento da câmera, fazendo com que mais elementos do ambiente entrem em cena, uma alteração para o Plano Americano (PA) de filmagem. Cabe pontuar que essa alteração é feita quando Geraldo Fialho faz a segunda série de afirmações, provavelmente norteador por algum questionamento que foi suprimido no produto final do documentário.

É interessante pontuar que essa mudança de perspectiva é feita de maneira brusca, sem nenhum processo de transição, quase como se avisasse o leitor que não havia como se preparar para o que estava por vir. Ainda sobre a dimensão visual, é potente observar a postura do sujeito

entrevistado, única figura humana expressa na cena. Ocorre, dessa forma, a exposição de uma postura mais séria, inclusive, institucionalizada, que condiz com as vestimentas e o tom sóbrio dos móveis e dos objetos decorativos, elementos que corroboram a construção do *ethos* desse sujeito.

Por fim, o *último* ponto a ser analisado enquadra-se na dimensão vocal e diz respeito às repetidas pausas que antecedem as afirmações cruciais dadas pelo ex-relações públicas, que foram representadas na transcrição pelo uso da reticência "...". Além delas, a repetição dos vocábulos, recurso típico da oralidade, proveniente, por exemplo, da hesitação, também será analisada. Em consonância à discussão feita na Cena 1, em que se analisou a pausa antecessora ao uso do termo *cedido*, aqui, há também a ressignificação da pausa quando antecede, por exemplo, o uso do vocábulo "detentos", "[...]o *atendimento aos familiares, que ia lá visitar as fam.. os... os... os detentos, né?!'*". Sendo assim, a pausa é ressignificada quando é antecessora ao termo em questão, pois a sua utilização pode marcar, sim, um posicionamento ideológico sobre aquele acontecimento e sobre aqueles sujeitos, afinal, escolhem-se palavras e por consequência, os efeitos pretendidos. Esse exemplo permite acentuar a relevância do vocal para a construção da expressão da subjetividade emotivo-volitiva.

Processo similar ocorre não pela pausa, mas pela repetição de vocábulos (pra) em decorrência de uma aparente hesitação. Esse elemento pode ser observado no seguinte trecho: "[...] a procura *pra... pra... pra... pra... [pausa prolongada, suspiro] pra... cadáver pra essas faculdades era enorme, né?! [humhum] Então, eu atendia as faculdades que precisava, né?!'*". Também no eu-para-mim, esse sujeito hesita frente a sua colocação, processo que pode indicar, por exemplo, a omissão e/ou a evasão.

Diante disso, é possível recuperar a consideração feita na Cena 1, em que se buscou pontuar que a pausa também produz sentidos e que esta parece demarcar, por meio da hesitação, uma espécie de silenci(ament)o e/ou de avaliação de si (*eu-para-mim*). Pois, como alertado anteriormente, pensar no silêncio como signo, é também levantar hipóteses sobre os seus possíveis sentidos e motivações.

#### b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

Pensando na última discussão feita no tópico anterior, é possível afirmar que há a construção de um silêncio por excesso que se torna silêncio por ausência, em arquitetônicas diferentes e em diferentes pontos arquitetônicos. Observe, primeiramente, a construção do *silêncio por ausência* dentro da cena a seguir.



A categoria do *silêncio por ausência* será identificada no ponto arquitetônico do *eu-para-mim*, assumida pelo *sujeito-prosódico* em relação a *si*, ou seja, *sujeito-prosódico-para-o-sujeito-prosódico*. Portanto, ela só ocorre quando há sobreposição de um signo de ausência, fator que pode ser observado, na Cena 5, por meio das pausas enunciativas, as quais podem se arquitetar no âmbito da omissão [de alguma informação]. Categoria esta que, posteriormente, torna-se *silêncio por excesso* ao ser sobreposta por um signo de presença. Cumpre pontuar que a categoria do silêncio por ausência dialoga, mais uma vez, assim como na Cena 1, com o *ethos* construído do sujeito institucional.

Já o *silêncio por excesso* se deu no ponto arquitetônico do *eu-para-o-outro*, em que o “eu” é assumido pelo *sujeito-prosódico*, Geraldo Fialho, e o posicionamento do “outro” é assumido pelo *sujeito-equipe autoral* e, de forma consoante, até pelo *sujeito-telespectador*<sup>112</sup>. Tem-se, portanto, no *sujeito-prosódico-para-sujeito-equipe autoral*, a categoria do *silêncio por excesso*, como se sabe, está se materializa na atitude enunciativa da evasão, marcada, no enunciado analisado, pela pausa – identificada textualmente, neste trabalho, pelo uso das reticências “...”. Mas, nesta cena, não somente a partir dela, a repetição de um mesmo vocábulo [marca da oralidade] também pode ser percebida como um processo de evasão/omissão. Essas estratégias comunicativas podem estar associadas ao processo de antecipação da avaliação do outro, ou seja, totalmente relacionado ao ponto arquitetônico do eu-para-o-outro, que é a representação que o *eu* acredita que o *outro* possui a respeito dele.

### **Cena 6 – O tratamento dado aos internos**

Por conseguinte, a Cena 6, intitulada “O tratamento dado aos internos”, assim como a Cena 5, possui uma duração maior quando comparada às primeiras cenas, sendo trinta e oito segundos (38). Diante disso, optou-se por manter o intervalo de seis segundos de duração entre um *print* e outro, padronizando-se no total de seis (6) *prints*. Portanto, a Cena 6 corresponde à minutagem: 00:32:39:07 – 00:33:17:13, e os prints eleitos equivalem, respectivamente, às minutagens: 00:32:42:14; 00:32:48:14; 00:32:54:14; 00:33:00:14; 00:33:06:14; 00:33:12:14.

A Cena 6 apresenta um novo sujeito, Roselmira Delbem, ex-funcionária do HCB, que irá relatar o tratamento dado aos internos do Colônia após sua morte. Nesse contexto, é interessante observar a relação entre as cenas existentes, pois a inserção desse novo sujeito não vem direcionar a narrativa para outro viés, mas, sim, intensificar os horrores vividos dentro dos muros do HCB. Dessa forma, evidencia a barbárie, pois o corpo do louco, seja ele vivo, seja ele

---

<sup>112</sup> Quando a arquitetura da recepção é pensada em relação ao projeto de dizer da equipe autoral.

morto, é violentado, é subjugado. O descanso eterno de uns não chega para esses. Dito isso, passa-se às análises:

Figura 36 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Observe a transcrição do enunciado verbo/vocal presente na Cena 6:

*“Então morria a gente trazia cá pra cima. Pegava com o cobertor, quatro, eu e mais três pacientes. No cobertor, que nem uma maca a gente não tinha não, aí punha lá cima arrumadinho lá os corpos lá, tudo assim no chão assim, com procedência, com tudo.*

*[corte, mudança de perspectiva - print 4]*

*Oia, os pacientes estavam morto lá já, esperando eles vim buscar, aí chegava, né?! As vezes não tinha condução própria para vir buscar... levava daquele jeito mesmo. A gente ouvia cair dentro daquela caçamba igual pedra assim ar... era eles, jogando lá. Depois tampava com uma lona e ia embora, né?! ninguém ... [gesto com as mãos socialmente convencionalizado como não se importar, não ligar (eu lavo minhas mãos)].”*

Como momento inicial de análise, é importante salientar que Roselmira Delbem também é uma ex-funcionária do HBC, contudo, ela difere-se dos demais, pois apresenta um relato muito mais pessoal, em que transparece nuances muito mais sentimentais. Fator derivado, inclusive, da posição do seu cargo dentro daquela instituição. Apesar de sua função não ter sido explicitada, é provável que Roselmira tenha trabalhado, em consonância ao seu relato, como enfermeira ou auxiliar de serviços gerais, cargos hierarquicamente abaixo dos que o de diretor

e o de relações públicas. Por isso, muito menos revestido de uma institucionalização, sendo assim, seu relato fala menos em nome do Hospital e mais sobre o campo da vivência.

Feito esse adendo, em sua narrativa a ex-funcionária relata o descaso sofrido com o corpo do louco, inclusive, depois da sua morte. A objetificação desse corpo é tão comumente tratada que há, até mesmo, a comparação desse corpo à pedra: “*A gente ouvia cair dentro daquela caçamba igual pedra assim ar... era eles, jogando lá*”. O descaso não é refletido apenas nessa afirmação, mas em todo o relato, desde como eram transportados em cobertores, enfileirados, jogados e tampados dentro de um caminhão.

Logo, não seria errado afirmar que a informação de eles quem eram, e consequentemente, sua família era perdida ao longo de um trajeto tão descuidado, mesmo que Roselmira pontue que a procedência (quem eram; de onde viam) daqueles sujeitos era colocada juntamente a eles. Sendo assim, existia apenas dois lugares: i) uma cova coletiva onde inúmeros cadáveres foram empilhados; ii) a venda/doação desses corpos às faculdades. Esse cenário é consequência de um abandono triplo, do Estado, da Instituição e da Família.

É possível pontuar, ainda, sobre a dimensão verbo/vocal, especificamente, sobre a entonação das palavras e frases. Na sonorização/entonação da voz de Roselmira existe um pesar, inclusive, reforçado nos gestos e nas escolhas das palavras. A título de exemplificação, diferente do *sujeito-prosódico*<sup>2</sup>, Geraldo Fialho, que ao se referir ao sujeito-louco utiliza-se do termo “detentos”, Roselmira nomeia-os como “pacientes”.

Ademais, a fala da ex-funcionária denuncia a precariedade dentro do hospital, a escassez dos recursos, seja quanto à mão de obra, seja em relação aos equipamentos básicos de um ambiente hospitalar, como macas. Esse cenário de abandono estatal dialoga com o espaço/tempo no qual o HCB, especificamente a sua segunda fase, está inserido, isto é, na ditadura militar no Brasil.

Feitos esses apontamentos, é necessário pontuar sobre a dimensão visual do documentário, há, diferente das outras cenas, o uso do *close-up*, ou primeiro plano – *print 4*. Esse plano, tradicionalmente, irá enquadrar na imagem/movimento a cabeça e o ombro do sujeito. De acordo com Van Sijll (2017), esse plano possui uma importância dramática que, ao passo que se aproxima do *personagem*, “[...] maior é a probabilidade de sentirmos empatia por ele. Isso porque o close-up oferece uma proximidade física normalmente reservada àqueles que são aceitos na esfera íntima do personagem” (p. 186). Observe:

Figura 37 – Close-up



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

É interessante observar que, na presente cena, é elaborado o processo contrário ao que é feito na cena anterior, Cena 5. Nesta, tem-se a aproximação desse sujeito, na outra, o distanciamento. Isso porque a estratégia *narrativo-valorativa* permite, até mesmo, um direcionamento do projeto de dizer da equipe autoral frente a esses dois sujeitos. Acompanhe os exemplos:

Distancia-se:

Figura 38 – Abertura de câmera



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Aproxima-se:

Figura 39 – Fechamento de câmera



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

É pensando ainda na articulação entre cenas, intercenas, que se é possível pontuar sobre as categorias do silêncio. Portanto, elegeu-se especificamente uma delas para propor uma análise mais aprofundada, a categoria do *silêncio por excesso*:

*b) As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

Dentre as categorias do silêncio abordadas, destaca-se, nesse ponto, o *silêncio por excesso* que se estabelece na cena 6, na relação entre cenas, já que a cena da entrevista de Geraldo Fialho é interrompida/sobreposta pela cena de Roselmira Delbem, Cena 6. Sendo assim, há no processo pós-filmagem, na montagem das cenas, a sobreposição do signo de presença Cena 6 sobre outro signo de presença Cena 5. A fala do sujeito-prosódico da Cena 5 é interrompida, e o turno de fala é passado para o sujeito-prosódico da Cena 6. Tal processo pode ser identificado pela *SmartArt* a seguir:

Figura 40 – O silêncio por excesso entre cenas



Fonte: Da autora (2022)

Salienta-se a tentativa complexa de representar essa articulação entre cenas de forma processual. O espiral talvez seja a melhor forma de dar conta desse processo. Isso posto, cabe pontuar que a linearidade presente na arte – Cena 5 → Cena 6 → Cena 7 – diz respeito apenas à sequenciação fílmica, pois, é sabido, dentro do campo bakhtiniano, que as relações entre enunciados não se dão apenas na linearidade, isto é, em responder a enunciados de forma imediata e/ou linear. O ato enunciativo pode referir-se tanto ao que acabou de ser dito/feito/silenciado, quanto ao que remotamente já foi dito/feito/silenciado.

Engana-se quem pensa que a inserção da Cena 6 entre a Cena 5 e 7, deu-se de forma aleatória ou intuitiva. Na verdade, há um *projeto de dizer* que se baseia no agravamento dos atos, pensar nesse sujeito que, teoricamente, deveria cuidar dos relacionamentos e da relação *interno x família* é uma forma de dar ênfase à ação contrária, pois, na prática, há um evidente descaso quanto a esses sujeitos. Descaso este que era institucionalmente aceito, sendo apenas mais uma forma de comprovar que aquele lugar, o HCB, não objetivava a recuperação ou o cuidado para com seus pacientes, na verdade, eles eram mantidos ali apenas para que aguardassem a sua morte.

### **Cena 7 – A reiteração da negação**

Nomeada como “A reiteração da negação”, a Cena 7 possui pouco mais de um minuto de duração, 00:33:17:14 – 00:34:17:24. Sendo assim, optou-se por manter o intervalo de seis segundos de duração entre um *print* e outro, padronizando-se, no total, seis (6) *prints* que equivalem, respectivamente, às minutagens: 00:33:17:14; 00:33:23:14; 00:33:29:14; 00:33:35:14; 00:33:41:14; 00:33:47:14.

A Cena 7 retoma, de forma vvv, a fala do *sujeito-institucional*, Geraldo Fialho. Nela, Geraldo, é questionado se os corpos eram *cedidos* ou *vendidos* às faculdades. Logo, ele rapidamente nega a existência da venda dos cadáveres para às faculdades. Assim como na Cena 5, há, de forma até mais incisiva, a presença de questionamentos vocalizados pela diretora e produtora Daniela Arbex, dessa forma, eles também participaram das discussões vvv. Dito isso, passa-se às análises:



Figura 41 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Observe a transcrição do enunciado verbo/vocal presente na Cena 7:

*“Eu tinha um relacionamento de comunicar com os familiares, né?!”*

*[corte, fechamento de câmera]*

*Quando eles não, não se manifestava o... interesse de vir buscar o cadáver, qualquer coisa, né?!*

*[corte, abertura de câmera]*

*Quando tinha cadáver disponível, a gente cedia pras faculdade.*

*[corte, fechamento de câmera]*

*E.. e esses cadáveres, eles eram cedidos ou vendidos? {voz Daniela Arbex}*

*Não, era.. era... era cedidos, nera vendidos não.*

*[corte, abertura de câmera]*

*A gente viu documentos, inclusive livros de registro, que tem o preço de cada peça anatômica<sup>113</sup>. {voz Daniela Arbex}*

*[pausa]*

*PREÇO?*<sup>114</sup>

<sup>113</sup> As palavras *preço* e *peça* [*anatômica*] foram pronunciadas de forma mais pausada e com uma entonação um pouco mais aguada, buscando uma aparente ênfase nos termos.

<sup>114</sup> O uso da caixa alta da palavra *preço* buscou evidenciar a entonação e a expressão de surpresa feitas pelo sujeito-prosódico Geraldo Fialho.

[pausa prolongada]

Senhor sabe alguma coisa sobre isso? {voz Daniela Arbex}

Não, isso aí eu não sei não. Como é que... [riso nervoso] isso aí... eu... não tô ciente não.

[corte, maior abertura de câmera]

*Eu só recebia ordem do diretor, do diretor eu passava pro Clarilho, que é o preparador, e a minha secretária fazia. Nada de... nada de dinheiro” (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016).*

Dada a extensão do enunciado, alguns apontamentos precisaram ser suprimidos nesta análise, especialmente, por acreditar que os recortes selecionados propõem, de forma substancial, boas reflexões. Dito isso, o primeiro elemento analisado é a reiteração do termo *cedido*, quando associada à distribuição de cadáveres feita às faculdades. É interessante observar que, mais uma vez, o *sujeito-prosódico* ao construir a sua narrativa não se coloca agente da ação, mas como um prestador de favores, observe:

“Eu tinha um relacionamento de comunicar com os familiares, né?!

Quando eles não, não se manifestava o... interesse de vir buscar o cadáver, qualquer coisa, né?!

Quando tinha cadáver disponível, a gente cedia pras faculdade. [...]”

É interessante observar a respeito desses trechos, que, a princípio, é utilizado o pronome pessoal *eu*, quando a ação se refere ao ato de comunicar os familiares. Contudo, quando se tem a mudança da ação e que o verbo passa a ser *ceder*, o pronome pessoal utilizado é *nós* [a gente]. Essa estratégia pode evidenciar duas questões: i) a tentativa de coletivizar o ato; ii) a tentativa de culpabilizar o nós e, a partir disso, nenhum. Ambas participam da construção de um *projeto de dizer* que será explicitado na última parte do enunciado proferido pelo *sujeito-prosódico*: “Eu só recebia ordem do diretor, do diretor, eu passava pro Clarilho, que é o preparador, e a minha secretária fazia. Nada de... nada de dinheiro”, ou seja, a criação de um *álibi* para o ato.

Ademais, no enunciado em questão, existe a construção de uma noção de passividade desse sujeito, pela qual ele recebe uma ordem, que, de certa forma, ao relatar e escolher essa construção frasal tenta criar um *álibi*, afinal, ordens devem ser cumpridas. Em consonância, há também a terceirização da culpa, quando ele passa a alguém e outra pessoa exerce a ação: “*eu passava pro Clarilho, que é o preparador, e a minha secretária fazia*”.

Outro elemento a ser investigado é como o *projeto de dizer* arquitetônico da *equipe autoral* ganha espaço [e materialidade] no enunciado verbo/vocal da diretora e produtora, Daniela Arbex. Após fazer o primeiro questionamento e receber a negativa sobre a venda dos



cadáveres, a partir da reiteração do termo “cedidos”, “[...] Não, era.. era... era cedidos, nera vendidos não [...]”, Daniela vale-se do discurso de autoridade e de uma prova material, isto é, dos livros de registro, para afirmar que neles existem preços relacionados às peças anatômicas.

Sendo assim, ela questiona a veracidade da informação dada pelo ex-relações públicas. Inclusive, a diretora volta a questioná-lo (Geraldo Fialho) se ele tenha ciência sobre aquela informação. Ele, mais uma vez, nega, inclusive, reforça que não teria como saber sobre essa informação: “[...] não, isso aí eu não sei não. Como é que... [riso nervoso] isso aí... eu... não tô ciente não. [...]”. O que, de certa forma, entra em contradição com a primeira fala proferida por esse sujeito, a qual foi analisada na Cena 3. Afinal, *como pode alguém que comandou tudo, sabe de toda a dinâmica de funcionamento, não saber sobre a venda desses corpos?*

Quanto à dimensão visual, é interessante pontuar que uma série de cortes são feitos ao longo da fala de Geraldo, cortes estes que não são suavizados pela transição, mas que ocorrem de maneira brusca, causando, ainda, um certo estranhamento frente à abertura e o fechamento de câmera no final de cada resposta. Portanto, não seria impróprio afirmar que esse recurso narrativo-valorativo pode ter sido utilizado na tentativa de também causar um certo estranhamento quanto aos enunciados produzidos por Geraldo Fialho. Os três *prints* a seguir podem evidenciar esse jogo de câmera:

Figura 42 – O jogo de câmera



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Essa postura adversativa marcada pelo projeto de dizer da equipe autoral diante dos enunciados proferidos pelo ex-relações públicas ficará ainda mais evidente nos enunciados posteriores (os dois últimos enunciados analisados). Mas, antes disso, é necessário demonstrar as categorias do silêncio presentes nesta cena.

#### b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

A constituição do silêncio em categorias, pode ser percebida, nesta cena, por meio, principalmente, da dinâmica do *silêncio por excesso* que se torna *silêncio por monumento*, na qual existe a reiteração de um sentido, a partir da sobreposição de signos de presença, para que

esse se torne, entre outros motivos, mais palpável, verdadeiro [*pravda*]. Essa dinâmica do silêncio poderá ser percebida em diferentes pontos arquitetônicos, inclusive, no ponto arquitetônico do *outro-para-mim*.

Posto isso, é possível identificar essa dinâmica quando o posicionamento do “eu” é ocupado pelo *sujeito-prosódico* e o lugar do “outro” compreende o posicionamento do *sujeito-equipe autoral*, portanto, tem-se *sujeito-equipe autoral- para-sujeito-prosódico (outro-para-mim)*. Logo, essa relação pode ser percebida quando o sujeito-prosódico, Geraldo Fialho, insiste por meio utilização do termo “cedido” em negar a existência da venda dos cadáveres, a qual é reiterada mesmo quando Daniela faz menção ao livro de registros.

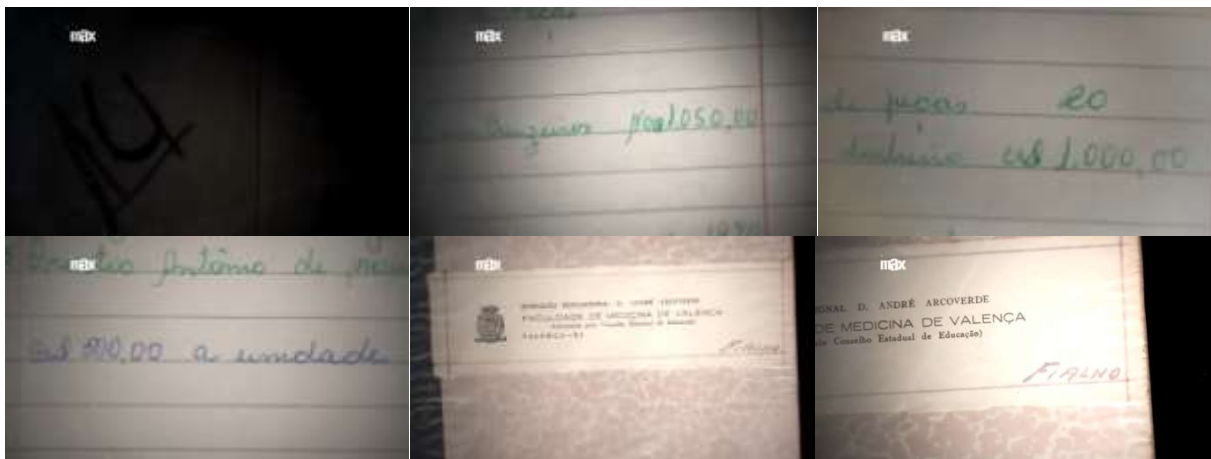
Adianta-se que essa mesma dinâmica (*silêncio por excesso para silêncio por monumento*) ocorrerá quando for considerado o *projeto de dizer* da equipe autoral na construção do conjunto de cenas analisados. Contudo, a arquitetônica será outra, e o ponto do “eu” será assumido pelo sujeito-equipe autoral e do “outro” será do sujeito-prosódico Geraldo Fialho. As duas cenas a seguir evidenciarão, ainda mais, a marcação desse projeto.

### **Cena 8 – A reiteração dos sentidos**

A Cena 8, penúltima cena a ser analisada, intitulada “A reiteração dos sentidos”, faz um paralelo direto com a Cena 2, pois exibe uma série de documentos em que se é possível perceber a precificação das peças anatômicas. Os livros de registro, mencionados na cena anterior, Cena 7, exibem, de forma ainda mais evidente, palavras e números que pertencem a um eixo semântico monetário. Além disso, é possível visualizar, pelas imagens, o número de peças e o total pago por elas, em cruzeiros, em cruzeiro novo. A cena com quase vinte e quatro segundos de duração, 00:34:17:24 – 00:34:41:14, reitera, mais uma vez, o que já vinha sendo construído ao longo do conjunto de cenas exposto aqui, a existência da venda de corpos dentro do HCB.

Os prints a seguir permitem vislumbrar a construção dessa narrativa. Eles correspondem, respectivamente, à minutagem: 00:34:18:07; 00:34:21:07; 00:34:24:07; 00:34:27:07; 00:30:30:07; 00:33:33:07.

Figura 43— *prints* do documentário Holocausto brasileiro



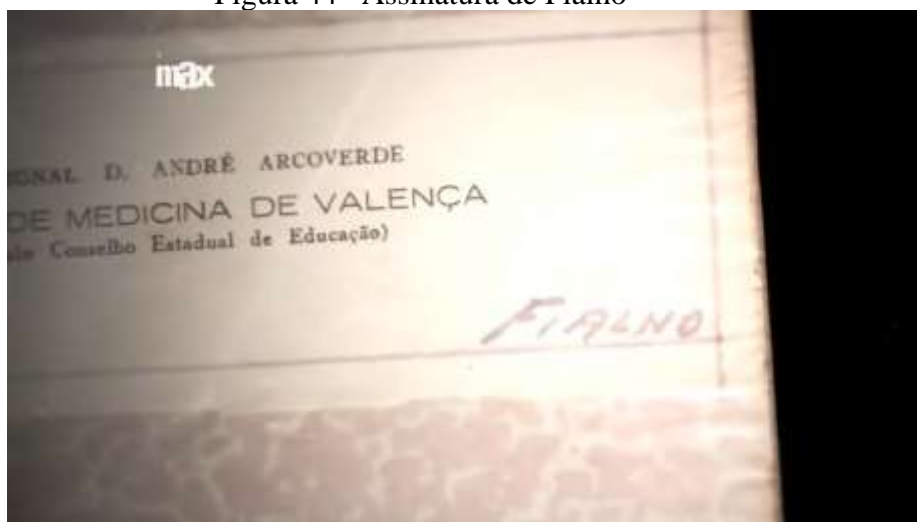
Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Antes de adentrar nas análises, cabe pontuar que os recursos verbivocovisuais utilizados nesta cena são muito próximos aos utilizados na Cena 2, por exemplo, há o rápido encadeamento das imagens e do som, os elementos verbais focalizando nos preços das chamadas peças anatômicas, a exposição de palavras próprias de determinado campo semântico. Portanto, na análise desta cena, buscou-se contemplar somente os novos elementos para além dos já analisados. Sendo assim, o primeiro ponto a ser observado se refere ao destaque dado ao documento da Faculdade de Medicina de Valença, no qual é possível visualizar a assinatura de Geraldo Fialho.

O referido documento, ao que tudo indica, é uma comprovação de compra [dos cadáveres] feita pela instituição, sendo que a assinatura de Fialho institucionaliza o registro em papel. Ademais, o documento coloca Fialho dentro desse acontecimento, participação que até a cena anterior era veemente negada. Sendo assim, adicionar esse enunciado, o livro de registro e a assinatura de Fialho, em consonância ao enunciado anterior é uma forma direta de resposta a ele. Outro ponto importante ainda sobre a dimensão visual é que o documento em questão permanece com um tempo de duração maior na tela, ou seja, o foco da cena está em apresentá-lo. Observe:

Figura 44– Assinatura de Fialho



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Há, ainda, na constituição deste enunciado visual, outro enunciado verbo/vocal, no qual Daniela Arbex questiona Geraldo Fialho se a assinatura presente no documento pertence a ele, observe:

*“Faculdade de Medicina de Valença, Fialho. Tá seu nome aqui. Essa letra é sua?*

*Essa aqui é.*

*Essa letra é do senhor? {VOZ*

*É!” (HOLOCAUSTO BRASILEIRO, 2016)*

Desse modo, é pela exposição desse documento e pela confirmação verbo/vocal desse sujeito em reconhecer a sua assinatura, em consonância à música com tons melancólicos e de suspense, que a equipe autoral alinha o ético e o estético a partir de um tom de denúncia evidenciado pelas escolhas narrativo-valorativas que compõem essa narrativa cinematográfica.

b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

Refletir sobre a constituição do silêncio nesta cena é, mais uma vez, jogar luz para a dinâmica constitutiva do silêncio em que um *silêncio por ausência* se torna *silêncio por excesso*, que, por fim, transforma-se em *silêncio por monumento*. Sendo assim, é preciso ressaltar que é no posicionamento do *outro-para-mim* [tríade bakhtiniana], em que o *outro* é o sujeito-prosódico e o *eu* [mim] é a equipe autoral. Tem-se, portanto, o posicionamento arquitetônico do *sujeito-prosódico-para-equipe-autoral*.

Em uma primeira intância, há a construção de *silêncio por ausência* que, ao sobrepor a ausência de um signo, no caso, a ausência visual do *sujeito-prosódico*, reforça o sentido do

documento como uma prova material inquestionável. Sob essa lógica, pode-se recuperar o provérbio popular “uma foto vale mais que mil palavras”. Na construção desta cena, um documento com a assinatura desse sujeito vale mais que a sua negação reiterada. Diante disso, há nessa falta imagética a constituição do *silêncio por ausência*, contudo, a sobreposição pela imagem do documento e o enunciado verbo/visual proferido é também uma categoria de silêncio, o *silêncio por excesso*.

Esse silêncio é arquitetado, também, no ponto arquitetônico do *sujeito-prosódico-para-equipe-autoral* [outro-para-mim], e diz respeito à presença de signos em detrimento da ausência e/ou da presença de outros. É a partir dessa relação que se torna viável identificar um projeto de dizer que busca, de forma adversativa, contradizer a fala do sujeito anterior, quando diz não ter conhecimento sobre a venda de cadáveres.

Por fim, o *silêncio por monumento*, que é a insistência e a reiteração dos sentidos, se dá no âmbito da construção total da cena frente a todas as outras cenas analisadas. Dessa forma, a insistência por parte da equipe autoral em reiterar a existência da venda de cadáveres e construir verbicovisualmente estratégias para que os seus projetos de dizer fossem aceitos e se tornem também projeto(s) do público, é silêncio por monumento de todas os outros projetos de dizer divergentes a este. É aqui que se estabelece, por exemplo, a relação ética e estética do documentário.

### **Cena 9 – A marcação do projeto de dizer**

A última cena analisada, intitulada “A marcação do projeto de dizer”, é a cena que efetivamente amarra o(s) *projeto(s) de dizer* da equipe autoral frente ao acontecimento que norteou todas as discussões deste *corpus*: a *venda de cadáveres* dos internos do HCB. A Cena 9, com duração de quase 9 segundos<sup>115</sup>, 00:34:41:15 – 00:34:49:01, utiliza-se mais uma vez do processo de *fade out* para, por fim, expor o veredito/posicionamento da equipe autoral. Os seis prints eleitos, respectivamente, 00:34:41:15; 00:34:42:15; 00:34:43:15; 00:34:44:15; 00:34:45:15; 00:34:46:20\*, evidenciam a marcação desse(s) projeto(s) de dizer.

---

<sup>115</sup> É necessário esclarecer que foi feito um recorte antes do final da Cena 9, pois ela, em um encadeamento de exposição das cenas, já entra no que se poderia chamar de uma Cena 10. Entretanto, entendeu-se, diante do objetivo principal deste trabalho, investigar a marcação do projeto de dizer da equipe autoral, que a Cena 9 dá conta de finalizar toda a discussão empreendida. Por isso, foi escolhido não propor também a análise da Cena 10.

Figura 45 – *prints* do documentário Holocausto brasileiro



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

a) *O enunciado verbivocovisual e o projeto de dizer*

Enquanto a Cena 8 faz relação estilística direta com a Cena 2, a Cena 9, última cena analisada, faz referência direta com a Cena 4 contemplada neste trabalho. E, assim como ela, faz uso do *fade out* e da escrita gradual para apresentar uma afirmação. Sendo assim, esta cena já não tem mais a preocupação em questionar o *sujeito-prosódico* Geraldo Fialho sobre a existência ou não da venda dos cadáveres, agora, afirma-se:

Figura 46 – *A afirmação final*



Fonte: Holocausto brasileiro (2016) por VLC video (2022).

Destarte, há, no uso das estratégias narrativas presentes nesta cena, a confirmação verbivocovisual do posicionamento da equipe autoral frente ao acontecimento “*venda de cadáveres*” e aos sujeitos participantes desse conjunto de cenas. Seja na dimensão do visual, com o uso do *fade out*, seja na dimensão *verbo/vocal* com o enunciado escrito e com o instrumental que percorreu grande parte das cenas e se apresenta também nesta, como um elo

comunicativo, seja pelo silêncio e das suas categorias, a seguir, o(s) projeto(s) de dizer da equipe autoral é marcado e o caráter de denúncia é evidenciado. É assim que *vida entre na arte e a arte entre na vida*<sup>116</sup>.

Assim como nas demais cenas, a cena nove carrega na constituição dos elementos composicionais do gênero discursivo, como as letras em caixa-alta em um fundo preto/escuro, um caráter que revela o *tom* [valor] de denúncia que compreende todo o documentário. Nesse contexto, é possível observar como a última cena analisada respeita e dialoga com todo o projeto estilístico já traçado nas cenas anteriores. Assim como as Cenas 2; 4 e 8, que ora apresentam documentos, ora apresentam afirmações, a Cena 9 apresenta uma constatação por meio da linguagem verbivocovisual da inserção da equipe autoral e seu posicionamento de forma ainda mais evidente.

Esse diálogo, que já foi pontuado anteriormente, expressa a necessidade de dar luz aos acontecimentos, de contá-los, nas diferentes dimensões sincréticas e concretas da linguagem. Esse sentimento é reforçado por Daniela Arbex no final do seu livro “Holocausto brasileiro” (2013), de acordo com ela, “[...] enquanto o silêncio acobertar a indiferença, a sociedade continuará avançando em direção ao passado de barbárie. É tempo de escrever uma nova história e de mudar o final” (p. 255).

#### b) *As categorias do silêncio e o enunciado verbivocovisual*

A última categoria do silêncio a ser destacada é pertencente ao todo da cena e ocupa o ponto arquitetônico do *outro-para-mim* em que a posição do *outro* pode ser abrangida por todos os *sujeitos-prosódicos* aqui apresentados e, também, pelo *sujeito-telespectador*, esta é a categoria do *silêncio por monumento*.

A afirmação final presente na Cena 9, monumentaliza todos os dizeres até então expostos e reitera a denúncia que perpassa todo o documentário. Há, portanto, a construção de um projeto de dizer que busca trazer à tona os horrores vividos dentro do HCB e, mais que isso, busca direcionar quem são esses sujeitos, institucionalizados ou não, que congregaram os acontecimentos vividos dentro do Colônia. É por meio do recontar, contar de forma diferente, que os sentidos desses [e sobre esses] sujeitos são reconstruídos, é preciso que se saiba a história, mesmo que essa revele o pior lado da raça humana. Afinal, pelo que se percebeu nas análises das cenas é que o paralelo com o Holocausto/Shoah não é, de forma alguma, aleatório

---

<sup>116</sup> Jogo de palavras que busca referenciar a expressão que Bakhtin (2011) busca para evidenciar o caráter ideológico da palavra.

ou exagerado. Pois, como aponta Daniela Arbex (2013, p. 255), “o fato é que a história do Colônia é a nossa história. Ela representa a vergonha da omissão coletiva que fez mais e mais vítimas no Brasil. Os campos de concentração vão além de Barbacena”.



## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alinhado em concluir [provisoriamente] o presente estudo, fez-se necessário dedicar esta sessão *finale* à retomada dos objetivos supracitados, mas também a um espaço que visa pontuar aspectos de relevância deste, seja para o campo bakhtiniano, seja para o campo da verbivocovisualidade e sua metodologia, seja para a reafirmação do louco enquanto sujeito alteritário e não apenas como indivíduo esquemático. Sendo assim, é preciso pontuar que ao longo do trabalho, especialmente na parte que estruturalmente foi construída a discussão teórica, buscou-se articular conceitos que nascem ou desabrocham no campo bakhtiniano com conceitos pensados, a princípio, para outras áreas do conhecimento, como é o caso das concepções de loucura e do conceito cinema e do fazer fílmico, de forma geral. A fim de evidenciar a complexidade constitutiva que congrega a filosofia bakhtiniana, em especial quando se assume o trabalho com o conceito de enunciado, um dos conceitos mais abordados ao longo dos apontamentos, e que em sua constituição abarca tantos outros, como foi possível identificar e visualizar ao longo deste estudo.

Nesse contexto, evidencia-se como o presente estudo parte do legado bakhtiniano para pensar a contemporaneidade ao passo que dá continuidade às ideologias propagadas pelos autores soviéticos; a de se pensar a linguagem em uso, dentro da sua materialização coletiva, que concerne em micro e macro relações. Centrado nisso, permite investigar, sob a ótica da filosofia do Círculo, aspectos sociais atuais, que merecem a atenção e precisam ser evidenciados, como é o caso do objeto de estudo em questão, o genocídio cometido dentro [e fora] dos muros do HCB, acontecimento que ainda hoje é desconhecido e/ou silenciado por uma parcela significativa da população brasileira. É necessário que os acontecimentos por trás imaginário popular sobre a cidade de Barbacena como “a cidades dos loucos” ou o “trem de louco” cantado pelo *Clube da esquina*<sup>117</sup>, ganhem notoriedade e consciência social, cultural, histórica e econômica, colocando em ênfase o aspecto ideológico do signo linguístico.

Ademias, acredita-se que ser pesquisador dentro do campo bakhtiniano deve abarcar não somente uma responsabilidade teórica, mas também o fazer metodológico deve, em consonância, entender os aspectos sincréticos que compreendem a linguagem defendida pelo Círculo, somente assim se faz possível analisar satisfatoriamente um objeto dentro do campo

---

<sup>117</sup> Clube da esquina é grupo de músicos, compositores e letristas, que surgiu na década de 1960 em Belo Horizonte - Minas Gerais, composto por figuras como Milton Nascimento, Toninho Horta, Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes e Márcio Borges. Há quem diga que a música “Trem de doido”, faixa 19 no álbum “Clube da Esquina”, cantada por Lô Borges, teria sido escrita sobre os trens que levavam os internos e [possíveis] doentes mentais ao Hospital Colônia de Barbacena.

bakhtiniano, visto que os aspectos conceituais que regem enunciado; arquitetônica; projeto de dizer devem fazer-se presentes também no momento do método e da análise. Foi pensando nisso, em dar conta dessa linguagem e de suas múltiplas dimensões, que se elegeu a teoria/metodologia verbivocovisual (vvv) (PAULA, 2017) como norteadora, visto que ela compreende tridimensionalidade da linguagem e busca investigar o verbal; o vocal; o visual sempre em relação na construção dos sentidos e dos enunciados. Sendo assim, pretendeu-se ao longo das discussões mostrar que assumir uma perspectiva vvv é responsabilizar-se diante da linguagem e as suas múltiplas formas, é buscar, de alguma forma, esclarecer que essas dimensões participam sim da construção dos sentidos e respondem a interesses e projetos de dizer que podem se dá de forma mais ou menos evidente, é compreender a linguagem para além do verbal, congrega também, como pontua Volochínov (2013), o *extra verbal*.

Acredita-se ainda que as discussões empreendidas permitem compreender o silêncio e suas categorias (VILLARTA-NEDER, 2019) como constitutivo da linguagem e da metodologia vvv, afinal, entende-se, aqui, o silêncio também como um signo ideológico e não somente como a falta/ausência dele. Sendo assim, assumir essa quarta dimensão da linguagem pode, em discussões posteriores, ser um critério de escolha de pesquisadores que se dedicam a uma pesquisa teórica-metodológica que busque explorar a linguagem bakhtiniana e o seu sincretismo.

Ainda no limiar da relevância deste trabalho para os estudos vvv, entende-se que a busca por evidenciar a metodologia é um importante passo para a continuidade dos estudos, pois busca enfatizar o minucioso *critério de escolhas* que está por trás do corpus analisado e da forma como ele é analisado. Afinal, busca-se por manter, dentro outros, o caráter processual da linguagem bakhtiniana e a compreensão do sujeito como agente desse processo.

No âmbito dos estudos sobre a loucura e sobre o *sujeito-louco*, entende-se que a relevância deste trabalho está em buscar responder as perguntas de pesquisas que nortearam este estudo: como os enunciados *verbivocovisuais* presentes no documentário “*Holocausto brasileiro*” (2016) constituem os sujeitos nesse/desse acontecimento por meio do *projeto de dizer arquitetônico*? Assim, visto que os sujeitos só se constituem em relação, como se pode pensar nesse movimento alteritário, dialético e dialógico quando diz respeito a sujeitos em processo de loucura em que seu *outro* (equipe autoral) o coconstitui por meio de escolhas *narrativo-valorativas*<sup>118</sup> na materialização do gênero documentário?

---

<sup>118</sup> Que são sempre *verbivocovisuais*.

Em resposta ao primeiro questionamento, conclui-se que em *Holocausto brasileiro* (2016), a equipe-autoral por trás do documentário, materializa, por meio da linguagem vvv, o *sujeito-louco* como um sujeito alteritário, isto é, que participa, sempre em uma relação assimétrica<sup>119</sup>, da constituição do seu *outro*, seja o *outro* a equipe-autoral, seja o *outro* o telespectador, seja o *outro* o sujeito-prosódico em questão. Nesse sentido, vê-se, nas escolhas narrativo-discursivas feitas ao longo do documentário, que há necessidade de evidenciar o *sujeito-louco* para além de uma objetificação, busca-se corporificá-lo, colocá-lo na história e ressignificar o seu posicionamento [enquanto sujeito] dentro das relações sociais.

Sendo assim, diante dos enunciados verbivocovisuais analisados, tem-se que o posicionamento ético da equipe autoral se insere exatamente na impossibilidade dos sujeitos participantes dos acontecimentos não se responsabilizarem pela maneira como o outro se constitui e, mais do que isso, na necessidade de marcar a autoria dos atos. Cabe salientar que a perspectiva responsável nem sempre se apresenta de forma harmoniosa, não se aplica a um querer ser responsável pelo outro, mas de não poder escolher não ser. Sendo assim, por vezes, é possível ver na roteirização, na filmagem e na montagem das cenas a construção de posicionamentos e forças, que são forças de embate, antagônicas e, até mesmo, opositoras. Contudo, é pelo caráter dialético e dialógico desta linguagem, ou seja, da linguagem bakhtiniana, que essas forças não se anulam, mas (co)constroem a síntese do movimento, na e pela arquetônica.

Buscando responder o segundo questionamento, reafirma-se a impossibilidade da não constituição do *sujeito-louco*, já que mesmo que pela negação, desqualificação, pela exclusão e/ou pela reclusão, esses sujeitos se constituem e constituem seus *outros*, sempre em uma relação de alteridade *eu-outro*, pois não se é possível desresponsabilizar-se dele. Assim, o *eu* não se constitui senão a partir do *outro*, mas esse *outro* também é um *eu* constituído nas inter-relações. Sendo assim, em relação a esse *movimento alteritário, dialético e dialógico* os sujeitos no processo da loucura constituem-se, sempre, diante de um *dever* em um processo contínuo da relação com o outro.

Portanto, refletir sobre essa constituição permite, enquanto sujeitos cotidianos, elucubrar sobre os processos que perpassam não só a obra cinematográfica, mas o *todo* dessa constituição social que implica o lugar que o *corpo do louco* é realocado. Para além disso, ponderar sobre a viabilidade de se pensar nas escolhas narrativo-valorativas por intermédio de

---

<sup>119</sup> Cabe pontuar que nenhuma relação é totalmente simétrica, mas que no caso do *sujeito-louco* há uma incidência maior desse processo de hierarquização do outro, visto que, dentro dos acontecimentos que cercam o HCB, o *sujeito-louco*, muitas das vezes, é colocado em *status* de objetificação.

uma perspectiva bakhtiniana, mesmo que os estudos do *Círculo* não se atentem, de forma explícita, a esse conceito, é atentar-se a como os sentidos produzidos nesse complexo de inter-relação são construídos. Sendo que, em alguns momentos desse processo, tais sentidos, constitutivamente, se dão por silêncios [e por suas categorias] e/ou pela tentativa do esquecimento/apagamento.

Ademais, pode-se evidenciar que as escolhas *narrativo-valorativas* no ato de filmagem e de montagem, na *trilha sonora*, das *entrevistas/testemunhos*, na exposição das imagens, são estratégias narrativas que corroboram com a construção de projeto(s) de dizer que possibilitam investigar como se dá a constituição do *sujeito-louco* nas relações *eu-outro*, já que apesar da negação sócio-histórica da alteridade, narrar é narrar-se narrando o outro. Sendo assim, traçando um paralelo com o *corpus* deste trabalho, mesmo que se tenha *sujeitos-prosódicos* que neguem o *sujeito-louco* [coletivo] e, mais do que isso, que neguem a existência de determinadas ações sobre esse corpo e sobre essa voz, ele não é capaz, dentro da natureza humana do sujeito bakhtiniano, de negar a necessidade desse outro e, conseqüentemente, de não se responsabilizar por ele.

Acredita-se, portanto, que investigar as estratégias verbivocovisuais desenvolvidas nessas práticas narrativas contribuem substancialmente não só para uma concepção da perspectiva da constituição do *sujeito-louco* como sujeito alteritário, localizado e em inevitável processo de constituição, mas evidencia o caráter responsável de quem diz/não-diz, para quem diz/não-diz e como diz/não-diz em uma relação constituinte de dupla direção, que se constitui e se faz constituir, com o dizer, com o fazer, com o compreender e com o silêncio.

Por fim, ressalta-se o caráter provisório das considerações apresentadas, que assim como o sujeito alteritário bakhtiniano, não se caracteriza pelo acabamento totalizante, mas pelos processos constitutivos que dialogam efetivamente na construção provisória. Almeja-se, em continuações futuras, discorrer especialmente ao que concerne às estruturas sócio-históricas e econômicas que se arquitetaram nas alas presentes dentro do HCB, no tratamento dado aos sujeitos, além de aspectos sobre as diferenças entre gêneros (feminino e masculino) e de raças (negros e brancos).

## REFERÊNCIAS

- ARBEX, D. **Holocausto brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Papyrus Editora, 2006.
- BAKHTIN, M. M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017 [1979]. 104 p.
- BAKHTIN, M. M. **Teoria do Romance I: a estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2017 [1895-1975]. 256 p.
- BAKHTIN, M. M. Fragmentos de 1970-1971. *In*: BAKHTIN, M. M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 21-56.
- BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1979]. 176 p.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. 6ª. ed. 7ª reimpressão. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2017 [1979]. 476 p.
- BAKHTIN, M. M. Arte e Responsabilidade. *In*: BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. 6ª. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2017 [1919]. XXXIII-XXXIV.
- BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução: Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010 [1986].
- BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato**. Tradução da ed. Americana *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, 1993 [1986].
- BARROS E SILVA, M. C. **Repensando os porões da loucura: um estudo sobre o Hospital Colônia de Barbacena**. 1. ed. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008. 87p.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro, apresentação e apêndice de Ismail Xavier. 2. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 448p.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito da História (1940). Obras Escolhidas. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEZERRA, P. Prefácio. *In*: BAKHTIN, M. M. **Teoria do Romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2017 [1895-1975]. p. 7-13.
- BEZERRA, P. Posfácio: no limiar de várias ciências. *In*: BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016 [1979]. p. 151-170.
- BOSI, A. O cemitério dos vivos: testemunho e ficção [Prefácio]. *In*: BARRETO, L. **Diário do Hospício; O cemitério dos vivos**. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 7-28 p.

BRAIT, B. **Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica.** *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732013000200004&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732013000200004&script=sci_arttext)>. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

BRASIL. **LEI Nº 10.216, DE 6 DE ABRIL DE 2001.** Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Brasília: Planalto, 6 de abr. de 2001. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/leis\\_2001/110216.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110216.htm)>. Acesso em: 25 ago. de 2021.

BRUM, E. Prefácio: Os loucos somos nós. *In: ARBEX. D. Holocausto brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 6, n. 1, ago./dez. 2011. p. 268-280. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/7286>>. Acesso em: 03 de novembro de 2021.

DELEUZE, G. **O ato de criação.** Conferência de 1987, tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de S. Paulo [Caderno Mais!], 27 jun. 1999. Disponível em: <[https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina\\_de\\_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf](https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf)>. Acesso em: 02 set. de 2021.

FARACO, C. A. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9217>>. Acesso em: 09 de novembro de 2021.

FARACO, C. A. **Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 168 p.

FERREIRA, J. P. Cultura é memória. *Revista USP*, n. 24, p. 114-120, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/27032/28806>. Acesso em: 09 de novembro de 2021.

FUNDAÇÃO HOSPITALAR DO ESTADO DE MINAS GERAIS - FHEMIG. Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena. Belo Horizonte: **FHEMIG**, 2020. Disponível em: <<http://www.fhemig.mg.gov.br/atendimento/complexo-de-saude-mental/centro-hospitalar-psiquiatrico-de-barbacena>>. Acesso em: 25 ago. de 2021.

FREIRE, M. **Documentário: ética, estética e formas de representação.** São Paulo: Annablume, 2011. 314p.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade clássica.** 12. ed. Tradução de José Teixeira Coelho; revisão da tradução de Newton Cunha; apresentação de Vladimir Safatle. São Paulo: Perspectiva, 2019 [1961]. 662p.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006. 224p.

GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. *In: GEGE. Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, 170p.

GRILO, S.; VÓLKOVA AMÉRICO, E. Glossário. *In: VOLÓCHINOV, V. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.* Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 353-368.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva.** Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão.** São Paulo: Gustabo Gili, 2013.

HOLOCAUSTO brasileiro. Direção: Daniela Arbex & Armando Mendz. Brasil: Vagalume Filmes e Brasil Distribution, LLC - HBO, 2016. (90 min.). Acesso em: 02 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b6uoiYDfDEI&t=2s>>. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

MATTOS, C. A. Documentário Contemporâneo. *In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (orgs). Nova história do cinema brasileiro.* v. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. 474-513p.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.** Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2016 [1928]. 270 p.

NORA, P. Entre memória e história a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP,** São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio.** Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1992.

PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valorização do “amor verdadeiro Disney” – uma análise de Frozen. *In: FERNANDES JÚNIOR, A.; STAFUZZA, G. B. [orgs.] Discursividades contemporâneas: política, corpo, diálogo.* Campinas: Mercado das Letras, 2017, p. 287-314.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A prática verbivocovisual de ensino-aprendizagem: uma encenação dialógica gravada. *In: MATSUNAGA, P.; LELPO, R.; PASCOLATI, S. (Orgs.). Teatro e Ensino: dramaturgias e direitos humanos.* V. III. Coleção Teatro e Ensino. No prelo.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Revista Estudos Linguísticos** (São Paulo. 1978), v. 49, n. 2, p. 706-722, 2020a. Disponível em: <<https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/269>>. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Revista Linha D'Água** (Online), São Paulo, v. 33, n. 3, p. 105-134, set./dez. 2020b. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296/171074#toc>>. Acesso em: 12 de novembro de 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Dialogismo verbivocovisual uma proposta bakhtiniana. **Revista Polifonia**, Cuiabá (MT), v. 27, n. 49, p.15-46. 2020c. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11366>>. Acesso em: 04 de novembro de 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos – RevDia**. Cuiabá (MT), v. 8, n. 3, p. 132-151. 2020d. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039>>. Acesso 30 de outubro 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no Ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. *In*: BUTURI Jr, A.; BRAA, S.; SOARES, T. B. **No campo discursivo: teoria e análise**. Campinas: Pontes, 2020e. Disponível em: <[https://www.academia.edu/49662194/Recep%C3%A7%C3%B5es\\_do\\_pensamento\\_bakhtiniano\\_no\\_ocidente\\_a\\_verbivocovisualidade\\_no\\_Brasil](https://www.academia.edu/49662194/Recep%C3%A7%C3%B5es_do_pensamento_bakhtiniano_no_ocidente_a_verbivocovisualidade_no_Brasil)>. Acesso em: 04 de novembro de 2021.

PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, v. 11, n. 25, p. 178-201, 2017. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6507>>. Acesso em: 03 de novembro de 2021.

PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. *In*: STAFUZZA, G. B. (Org). **Slovo**. Curitiba: Appris, 2011.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. *In*: BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010 [1986].

PRIOLLI, M. L. M. **Princípios básicos da música para a juventude**. 1. Ed. 40ª Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de música Ltda, 1999.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac/SP, 2008.

RAMOS, F. P. O que é documentário? *In*: RAMOS, F. P.; CATANI, A. (orgs). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. pp. 192/207. Disponível em: <<https://www.socine.org/wp-content/uploads/2017/04/estudos-de-cinema-2000.pdf>>. Acesso em: 03 set. de 2021.

SAFATLE, V. Arqueologia das sombras da Razão [Apresentação]. *In*: FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade clássica**. 12. ed. Tradução de José Teixeira Coelho; revisão da tradução de Newton Cunha; apresentação de Vladimir Safatle. São Paulo: Perspectiva, 2019 [1961]. IX-XX p.

SERIOT, P. **Volosinov e a filosofia da linguagem**. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.



STAFUZZA, G. B.; LIMA, G. O. Diálogo e verbocovisualidade em ‘Cantada’ (2014) de Porta dos Fundos. **PROLINGUA**, UFPB, v. 12, n. 2, p. 97-109, set/out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/prolingua/article/view/38235>>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5.ed. Campinas/SP: Papyrus, 2013 [1941].

SOBRAL, A. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. *In*: BRAIT, B. (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed., São Paulo: Contexto, 2017. 103-121.

TEIXEIRA, G. A. **As relações arquitetônicas e os processos de silênc(ament)os na constituição do sujeito-louco no filme *Ilha do Medo*, de Martin Scorsese**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) UFLA – Universidade Federal de Lavras, 2019 (mimeo). 51p.

TEIXEIRA, G. A.; NASCIMENTO, N. R. O texto literário em sala de aula: a forma da enunciação (entonação, seleção e disposição) como constituição do sujeito-professor. *In*: **Caderno de textos: VII CÍRCULO – Rodas de Conversa Bakhtiniana: fronteiras**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. p. 953-975. Disponível em: <<https://circularodas2018.wixsite.com/rodas2018/caderno-de-textos>>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

TURNER, G. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VEDOVATO, L.; ORTEGA, L. R. As contribuições dos estudos do Círculo de Bakhtin para uma filosofia da linguagem de base materialista. *In*: FRANCO, N.; PEREIRA, R. A.; COSTA-HÜBES, T. da C. (org.). **Estudos Dialógicos da Linguagem: reflexões teórico-metodológicas**. Campinas: Pontes Editores, 2020. 19-45 p.

VILLARTA-NEDER, M. A. Sobre silêncio e sentidos: uma abordagem bakhtiniana. *In*: STAFUZZA, G. B.; AYUB, J. P. (org.) **Estudos discursivos em múltiplas perspectivas: discurso, sujeito, sociedade**. CAPES/FAPEG. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2019. p. 61-90.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Dizeres e fazeres como enunciados: arquitetônica e sentidos para além dos textos**. 2018 (mimeo). 9 p.

VILLARTA-NEDER, M. A. Consciência e alteridade no filme *Ex Machina*, de Alex Garland (2015). *In*: FIGUEIRA-BORGES, G.; SILVA, M. A. (orgs.). **Ensino de Línguas em diferentes contextos**. Campinas/SP: Pontes, 2017.

VILLARTA-NEDER, M. A. Episteme das (inter)discursividades do silêncio: indiciamentos/silenciamento e extensões teórico-epistemológicas. *In*: Conferência na **III Jornada do LEP – Laboratório de Estudos Polifônicos**, 2010, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.

VILLARTA-NEDER, M. A. 2002. **Os movimentos do silêncio: espelhos de Jorge Luís Borges**. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Linguística e Língua Portuguesa). UNESP – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002, 268 p. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154639>>. Acesso em: 08 de novembro de 2021.

VILLARTA-NEDER, M. A.; FERREIRA, H. M. Contar para o outro é falar de si: intersubjetividade e ato responsável na videoanimação *Bridge*. In: GOULART, I. do C. V.; LOBO, D. de S. **Os encantadores de história**: sobre práticas orais, memórias e arte narrativa. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019. p. 147- 168.

VOLOCHINOV, V. N. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e EkaterinaVólkova Américo. São Paulo/SP: 34, 2019 [1926; 1930].

VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e EkaterinaVólkova Américo. São Paulo/SP: 34, 2017 [1929].

VOLOCHINOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2013 [1930].

XAVIER, I. Apresentação. In: BAZIN, A. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, apresentação e apêndice de Ismail Xavier. 2. ed., São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 12-21.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019 [1977]. 212p.

XAVIER, I. A experiência do cinema (antologia). Organização de Ismail Xavier. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018 [1983]. 392p.