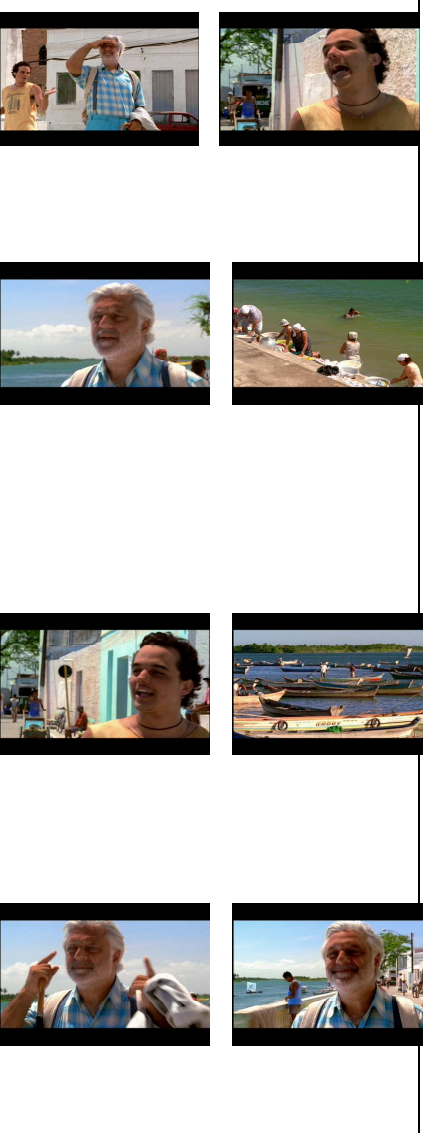


Cena 3: Deus e Taoca caminham por uma rua da cidade de Penedo, às margens do rio São Francisco.

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	
<p>PA: Deus e Taoca no porto.</p> <p>PC: Deus e Taoca começam a caminhar, afastando-se.</p> <p>PP: Taoca caminha e fala. PP: Deus ouve impaciente.</p> <p>PC (em movimento que reproduz o ponto de vista de Deus caminhando): lavadeiras.</p> <p>PP: Taoca. PP: Deus, com a expressão irritada. PG: pescadores. PP: Deus. PA: moça com rádio. Plano do rádio.</p> <p>PP: Deus leva os dedos aos ouvidos. ALTERAÇÃO→Deslocamento da câmera para um ângulo abaixo e à frente de Deus, que começa a sorrir.</p> <p>PP: Taoca fala. PP: Deus sorri.</p>	<p>Taoca: <i>É... Tem uma reflexão pessoal minha assim que eu queria dividir com o senhor, que é... Já que o senhor tá com a mão na massa mesmo pra dar uma melhorada nas coisa... que eu considero assim um certo equívoco de sua parte... Eu digo isso com todo o respeito, o senhor já me conhece, né? Mas eu considero a posição, a questão assim da posição dos órgãos sexuais, errada! Mas o problema é que eu achava que o lugar de urinar e defecar não podia ser assim num... num lugar sexual. (...) Eu não sei se o senhor tá entendendo o que eu tô querendo dizer... O cano... O cano do cabra urinar não podia ser o mesmo cano da pessoa... fazer menino, vamos dizer assim. (...) Eu acho que mandava a higiene... Se a gente tivesse um certo asseio, um certo cuidado... Porque não é assim...</i> [À fala de Taoca somam-se e, aos poucos, sobrepõem-se os ruídos do ambiente: canto das lavadeiras, vozes dos pescadores, um rádio e latidos.]</p> <p>ALTERAÇÃO→Supressão de todo ruído ambiente. Nada mais se ouve a não ser um canto de pássaro. Ausência dos sons das falas e dos ruídos do ambiente.</p>	

Nesta cena, o que irrita Deus e faz com que reaja é o discurso de Taoca a respeito da imperfeição dos órgãos sexuais, ao qual se somam os barulhos do mundo (as vozes das lavadeiras e dos pescadores, um rádio e latidos). Deus leva os dedos aos ouvidos. Instantaneamente, o som naturalista (isto é, o que busca reproduzir os ruídos do ambiente mostrado) é suprimido: só se ouve na trilha sonora o cantar de um pássaro. Ao mesmo tempo, a câmera se desloca para um ponto à frente e abaixo de Deus. A alteração da articulação material – supressão dos ruídos e deslocamento da câmera – é simultânea ao gesto pelo qual Deus silencia o mundo.


Nas cenas do recorte A é regular a relação conflituosa entre Deus e os homens¹, produzindo um efeito disjuntivo. As intervenções divinas, marcadas por alterações fílmicas, silenciam o discurso descrente e desrespeitoso dos homens. A configuração aponta para um funcionamento discursivo específico: as reações de Deus irrompem justamente quando Ele é ignorado, insultado e considerado imperfeito. Estes sentidos, que confrontam a memória discursiva religiosa – segundo a qual Ele não pode ser considerado imperfeito e ser insultado ou ignorado –, sofrem silenciamento.

Recorte B

Cena 1: *Deus faz um show de mágicas num bairro boêmio do Recife com a finalidade de angariar fundos para continuar sua busca por Quinca das Mulas. Emprsta os materiais de um mágico e realiza grandes proezas. Diante do público estupefato, retira da cartola um coqueiro e, em seguida, uma serpente, que faz ser agarrada por uma águia que a leva para os céus. Taoca apresenta o show. Madá recebe o dinheiro.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	
<p>PPP: Deus, vestido de mágico, sorrindo, observa Madá.</p> <p>PC (de ângulo inferior): Madá.</p> <p>PP (de ângulo superior): Madá faz gestos e fala com crianças numa sacada para que joguem dinheiro na sua caixinha.</p> <p>PA: As crianças esticam os braços, mas hesitam em jogar o dinheiro, receosas de que Madá não vai conseguir pegá-lo.</p> <p>PPP: Deus faz um movimento labial de sopro.</p> <p>ALTERAÇÃO → Introdução de leve</p>	<p>Música suave, com volume reduzido</p> <p>Madá: <i>Joga! Joga aí...</i></p> <p>ALTERAÇÃO → Inserção de música que</p>	

¹A análise mostrou que as intervenções divinas, no recorte A, apresentam uma gradação, indo da mera demonstração de poder até o gesto de força.

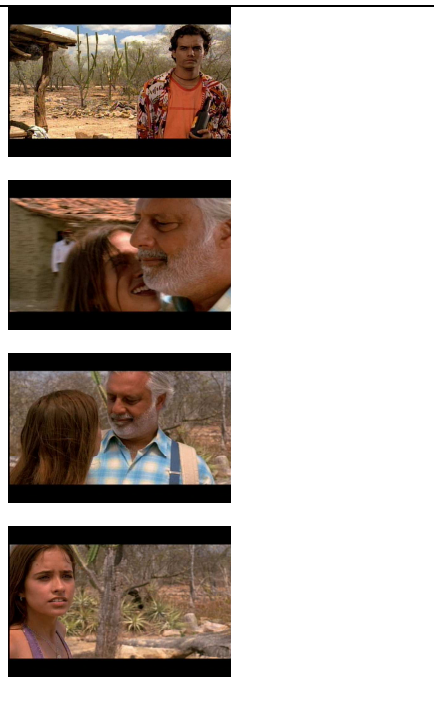
<p>efeito de câmera lenta.</p> <p>Plano dos pés de Madá saindo do chão. PP: Madá, admirada, olha para o chão.</p> <p>PP: Deus admira Madá com expressão serena. PA (de ângulo inferior, ponto de vista de Deus): de olhos fechados, Madá sente o vento, sorri e dirige o olhar a Deus. PP: Deus continua a admirá-la. PP: Madá olha para Deus com ternura.</p>	<p>preenche o espaço sonoro.</p> <p>Música</p>	 <p>The grid contains 13 film stills arranged in two columns. The left column has 7 stills and the right column has 6 stills. The stills depict: 1) Close-up of an elderly man with a white beard and a hat. 2) A close-up of a person's feet on a dark surface. 3) A woman in a purple top looking down. 4) A wide shot of a busy outdoor market. 5) A woman in a purple top looking up. 6) A close-up of the elderly man adjusting his hat. 7) A man looking up in a crowd. 8) A woman in a purple top in a market. 9) A close-up of the elderly man's face. 10) A woman in a purple top looking up. 11) A close-up of the elderly man's face. 12) A woman in a purple top looking up. 13) A close-up of the elderly man's face.</p>
---	---	---

Deus, para ajudar Madá, faz um movimento labial de sopro e, ao mesmo tempo, a jovem começa a levitar. Insere-se música suave que preenche o espaço sonoro. Enquanto ela paira no ar, há uma alternância de planos mais abertos (PMs e PAs) e outros mais fechados (PPs): aqueles apresentam Madá levitando sobre as pessoas, ao passo que estes mostram os olhares de Deus e de Madá um para o outro, sem nada

dizerem. Essa concentração de foco nos dois personagens destaca-os, sublinhando sua relação e construindo uma espécie de diálogo silencioso entre eles. Note-se que, ainda que a intervenção seja miraculosa, ela não se realiza com um gesto de força e seu efeito é conjuntivo: por meio dela Deus e a jovem se aproximam, não se distanciam (como ocorre no recorte A).


Cena 2: Durante a viagem em busca de Quinca das Mulas, Deus, Taoca e Madá se deparam com uma festa de casamento, na qual entram.


TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	
<p>Plano de detalhe: pés da noiva batendo contra o chão. A câmera se desloca para cima, passando pelo vestido, até chegar ao rosto da noiva (PP). A câmera se move para baixo, passando pelo percussionista, até plano de detalhe do pandeiro. PC: noiva, convidados e músicos dançando.</p> <p>PP: Sentada no chão, Madá olha-se num espelho. Deus aproxima-se por trás. Madá se levanta e Deus lhe estende a mão. PM: Deus e Madá dançam valsa no centro do círculo formado pelos músicos e outras pessoas. A câmera se aproxima e os acompanha de modo contínuo, realizando um movimento semicircular ao redor do grupo (evolução de PM para PA). PA: Madá fecha os olhos, enconstando-se em Deus.</p> <p>PC (do alto): o casal dança no centro da roda de músicos.</p> <p>PP: Deus tem uma expressão serena. Madá olha para Ele sorrindo.</p> <p>PA: Taoca os observa.</p>	<p>Canção regional de ritmo rápido: <i>Ô menina! E onde está o meu pensamento? Já não posso fazer nada Se não te pedir em casamento...</i></p> <p>Instrumentos de percussão ao fundo Deus: <i>Madá...</i> ALTERAÇÃO→Preenchimento do espaço sonoro pela música, que se altera: a melodia é a mesma da canção regional que se ouvia antes, agora, porém, em ritmo de valsa e em textura eletrônica. Ao fundo, instrumentos de percussão – marcas da presença dos músicos, que tocam pandeiro e tambores. Parada e rápida retomada da percussão</p> <p>Música</p>	

<p>Seqüência de planos fechados no casal: PA, PP e PPP.</p> <p>Deus pára de repente e afasta-se da moça, que fica sozinha no quadro, olhando para o lado pelo qual Ele saiu.</p>	<p>Deus: <i>Chega</i>. A música eletrônica pára, mas permanece a percussão.</p>	
--	---	---

A intervenção divina – o convite à dança – é concomitante à alteração da música, que preenche o espaço sonoro, e à concentração de planos mais fechados em Deus e Madá. Os personagens nada dizem um ao outro. Não há, porém, alteração na velocidade da imagem (câmera lenta), como ocorre nas outras cenas do mesmo recorte.

Cena 3: *Deus transforma-se na famosa apresentadora de TV Senhorita H (Susana Werner), para quem o povo adora fazer doações. Metamorfoseado, consegue dinheiro para poder continuar sua busca a Quinca das Mulas. Uma multidão acorre. Deus mesmo recolhe as doações, ajudado por Taoca.*

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA SONORA	
<p>PA: Madá aproxima-se, olhando-O meio desconfiada.</p> <p>PA: Enquanto recolhe as esmolas, Deus lança o olhar duas vezes na direção da moça.</p> <p>PP: Deus se aproxima de Madá e sorri. Madá</p>	<p>Música funk que caracteriza a apresentadora. Vozes das pessoas.</p>	

desvia o olhar, tímida. Deus então a beija na face. Madá se surpreende.	<p>ALTERAÇÃO →</p> <p>Supressão da música e dos ruídos do ambiente. Preenchimento do espaço sonoro pela mesma música suave que acompanha a cena da levitação de Madá.</p>	
---	--	--

A aproximação de Deus é marcada pela passagem de um PA para um PP, que destaca os dois personagens. Neste plano, os ruídos e a música ambiente (uma música da Senhorita H) são suprimidos e a mesma composição suave e lírica ouvida na cena da levitação preenche o espaço sonoro. Nesse momento, Deus beija Madá no rosto, que se surpreende. Ao mesmo tempo, introduz-se câmera lenta. Nada se diz. O gesto divino se marca pela alteração tanto no nível da imagem (câmera lenta) quanto no sonoro (música em primeiro plano).

Essas cenas, nas quais se dão contatos afetuosos entre Deus e Madá, produzem um efeito que chamamos de conjuntivo, remetendo a outro funcionamento discursivo no corpus. Algumas regularidades caracterizam o recorte B: no ponto de alteração, falas, ruídos e música ambiente são suprimidos por música que preenche o espaço sonoro. Há uma concentração de planos mais fechados (PPs ou PPPs) em Deus e em Madá e a imagem desacelera (cenas 1 e 3). Os gestos de Deus não são violentos (como se dá no recorte A), mas suaves e humanos (dança, beijo). Os olhares dos personagens travam um diálogo silencioso e nenhuma palavra é pronunciada. O verbal fica dificultado, já que muito não pode ser dito: a imagem de Deus na posição de um homem sujeito ao desejo não encontra sustentação na memória discursiva religiosa ocidental, sendo silenciada.

As diferentes configurações de sentidos que distinguimos como recortes A e B correspondem, portanto, a dois funcionamentos discursivos distintos. Dadas suas relações com a memória discursiva, ambos são atravessados por silenciamentos: no contato entre Deus e os homens, alguns sentidos são interditados. Os homens são silenciados quando mostram descrença ou desrespeito em relação a Deus. Deus, por sua vez, também o é nos momentos em que estabelece contatos afetuosos com a jovem Madá, chegando aos limites da formação discursiva religiosa ocidental. Como mostra Orlandi (1992), o discurso sofre as injunções da conjuntura ideológica, não se podendo dizer tudo. É por essa razão que certos sentidos são silenciados ou censurados.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no referencial teórico da Análise de Discurso de linha materialista, nosso trabalho possibilitou a compreensão dos funcionamentos discursivos que sustentam os efeitos de sentidos inscritos num conjunto de cenas do filme “*Deus é Brasileiro*”. Nesse conjunto, há uma concomitância entre as intervenções de Deus e uma série de alterações na materialidade fílmica. Distinguimos no corpus dois recortes, A e B, definidos de acordo com a produção de diferentes efeitos de sentidos.

No recorte A, em condições de confronto entre Deus e os homens, as alterações na articulação fílmica – inserção de elementos inesperados por meio de efeitos visuais e sonoros ou pela supressão de ruídos – sustentam o efeito de disjunção entre o divino e o humano. Já no recorte B, as alterações suaves – música suave preenchendo o espaço sonoro, câmera lenta, planos mais fechados nos rostos de Deus e de Madá – sustentam o efeito de conjunção entre Deus e a mulher. O gesto divino se divide assim entre dois posicionamentos, ora se delimitando (efeito disjuntivo), ora se aproximando (efeito conjuntivo) do humano. As duas formas de articulação fílmica envolvem diferentes modos de silenciamento.

No recorte A, é nos momentos em que Taoca e Quinca das Mulas ignoram ou ofendem a Deus que se dão alterações regulares, caracterizadas pela introdução de eventos milagrosos e inesperados no fio do discurso fílmico. Esses eventos, correspondentes a demonstrações de poder divino, produzem o silenciamento de certos sentidos, tendo como efeito a suspensão da interlocução entre Deus e os homens.

Na cena 3 deste recorte, de modo diferente do que ocorre nas cenas 1 e 2, o homem não percebe a intervenção (continua falando após a supressão do som). A despeito dessa diferença, ainda se tem a irrupção de um evento inesperado produzindo o silenciamento de sentidos adversários. Para cada enunciação ofensiva e/ou crítica dirigida a Deus pelos homens há um gesto divino silenciador. Pode-se compreender então a natureza da relação entre silenciamento e memória nesses trechos: as falas de desrespeito e de descrença dirigidas a Deus e a afirmação da imperfeição divina entram em conflito com a memória discursiva religiosa, segundo a qual Deus não pode ser ignorado, desrespeitado ou considerado imperfeito.

Quanto ao recorte B, revela outra configuração dos sentidos. Os contatos que Deus tem com a jovem Madá são afetuosos, marcados por intervenções harmoniosas e humanizadas. Os limites da formação discursiva religiosa, porém, não são transpostos: mesmo quando Deus beija Madá, é no rosto, não na boca. A posição do divino é afetada por um silenciamento: a filiação à memória religiosa não permite que muito seja dito ou feito. (O fato de não ultrapassar os limites da formação discursiva religiosa não quer dizer que o filme não pudesse tê-lo feito, assumindo um outro posicionamento. No entanto, esse gesto teria suas conseqüências. Dada a conjuntura ideológica, apresentar um envolvimento carnal entre Deus e Madá, por exemplo, provocaria uma grande polêmica.)

É preciso lembrar também que *Deus é Brasileiro* não é constituído apenas pelos sentidos abordados nesta pesquisa. O filme é atravessado por vários discursos, que também poderiam ser objeto de análise.

Nosso trabalho mostrou que objetos não-verbais – ou não apenas verbais, como filmes – podem ser analisados com base no referencial teórico da Análise de Discurso, desde que suas especificidades significantes sejam observadas. No caso de *Deus é*

Brasileiro, os efeitos de conjunção e disjunção entre o divino e o humano são produzidos na imbricação entre o verbal e o não-verbal, nas especificidades dos diferentes signos constitutivos do filme. A presença ou não de palavras, a relação entre os corpos, a música e os efeitos visuais e sonoros são elementos que no conjunto da composição fílmica produzem os funcionamentos discursivos apontados. Outro conjunto comporia outro funcionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, J.-CL. (1980). *O que é cinema*. Coleção *Primeiros Passos*, volume 9. São Paulo, Brasiliense, 12ª reimpressão, 2000.
- CARRASCO, C. R. (1993). *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- _____. (1998). *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. Tese de Doutorado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- GADET, F. & HAK, T. (orgs.). (1990). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, Editora da Unicamp.
- METZ, C. e outros (1975). *Psicanálise e cinema*. São Paulo, Global, 1980.
- ORLANDI, E. P. (1983). *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas, Pontes, 4ª ed., 2ª reimpressão, 2001.
- _____. (1992). *As formas do silêncio*. Campinas, Editora da Unicamp.
- _____. (1995). *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*. Em *Revista Rua*, Campinas, 1:35-47.
- _____. (1999). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, Pontes.
- _____. (2001). *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, Pontes.
- PÊCHEUX, M. (1969). *Análise Automática do Discurso*. Em GADET, F. & HAK, T. (1990). (orgs.).
- _____. (1983). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução: Eni P. Orlandi. Campinas, Pontes, 1990.

FILME

Deus é Brasileiro. Brasil, 2003. Columbia TriStar.