



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

GRACE CRISTINA MILET CASTRO DA PAIXÃO

***GIORDANO BRUNO: OS PODERES DA RELIGIÃO E DO ESTADO NA
(CONTRA) PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO***

SÃO CRISTÓVÃO

2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

GRACE CRISTINA MILET CASTRO DA PAIXÃO

***GIORDANO BRUNO: OS PODERES DA RELIGIÃO E DO ESTADO NA
(CONTRA) PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO***

Trabalho para defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros

SÃO CRISTÓVÃO

2017

GRACE CRISTINA MILET CASTRO DA PAIXÃO

***GIORDANO BRUNO: OS PODERES DA RELIGIÃO E DO ESTADO NA (CONTRA)
PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO***

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito final à obtenção do título de Mestre em estudos linguísticos.

São Cristóvão, 29 de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora

Profa. Dra. Maria Emília de Rodat Aguiar Barreto Barros
Universidade Federal de Sergipe (PPGL/ PPGCOM)

Examinadora Externa ao Programa
Profª Drª Lílian Cristina Monteiro França
Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM)

Examinadora Interna
Profª Drª Maria Leônia Garcia Costa Carvalho
Universidade Federal de Sergipe (PPGL)

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma análise discursiva da materialidade fílmica “*Giordano Bruno*” (1973), dirigido por Giuliano Montaldo. Com a contemplação dessa película cinematográfica, buscamos compreender as produções de sentido, à luz da Análise de Discurso (linha francesa), para a qual a língua, enquanto objeto sócio histórico, produz efeitos de sentidos, de acordo com os postulados de Mussalim (2001), Orlandi (1984, 2002, 2012). Afora esse aporte teórico, atentamos para as relações de poder/saber, de verdade, de controle da disciplina, de vigilância, consoante as teorias foucaultianas (1987, 1988, 1999, 2009, 2011, 2012, 2015). A partir desse dispositivo teórico, analisamos discursivamente o filme, linguagem verbal e não verbal, problematizando as relações de poder/saber na construção de verdades. Examinamos ainda as relações entre os personagens, o ambiente, a cenografia, refletindo sobre a produção de sentido, a partir dos objetos, das cenas. Com o intuito de contextualizar o cinema no quadro socioeconômico em que surgiu, estudamos a indústria cultural, conforme os ensinamentos de Teixeira Coelho (1980). No que concerne aos questionamentos sobre a constituição de um sistema de valores na mídia cinematográfica, lançamos mão das pesquisas de Bernadet (1985), de Charaudeau (2007), de Kristeva (2007), de Martin (2011). Quanto aos aspectos metodológicos, relacionamos o *dispositivo teórico* e o *analítico*, empregando a proposta de Orlandi (1984), segundo a qual é possível delimitarmos o nosso objeto realizando *recortes discursivos* (RD), os quais consistem em *fragmentos de uma situação discursiva*, nos quais se correlacionam linguagem e situação. Nesse sentido, efetuamos três *recortes* sobre o todo discursivo: o discurso do/sobre o conhecimento; o discurso do/sobre o poder da vigilância; o discurso do/sobre o corpo supliciado (as imagens construídas a partir da relação poder/saber). A partir desses *recortes*, analisamos algumas *sequências discursivas* (SD), a fim de relacionarmos os dispositivos analíticos aos dispositivos teóricos. Dado nosso objeto e as teorias que o sustentam, consideramos nosso trabalho de caráter qualitativo. Como resultado de nossa análise, verificamos quais efeitos de sentido os gestos discursivos promovem. Nessa direção, acreditamos que esta pesquisa se torna relevante, na medida em que, consoante a observação das relações poder/saber/verdade/subjetividade, nesta materialidade fílmica, retomamos a história da constituição do professor, a partir da posição do filósofo, na história do conhecimento. Nesse sentido, à luz de Foucault (1997), tentamos “acontecimentalizar” a história, buscando a singularidade, a raridade, os jogos de força, procurando a *ressignificação* dos conceitos de tempo, de espaço, de acordo com a ideia de infinito, defendida pelo protagonista, *Giordano Bruno*.

PALAVRAS CHAVE: Cinema; *Giordano Bruno*; Discurso; Poder/saber; Verdade.

ABSTRACT

This research consists on a discursive analysis of the filmic materiality "*Giordano Bruno*" (1973), directed by Giulliano Montaldo. With the contemplation of this cinematographic film, we seek to understand the productions of meaning, in line with Discourse Analysis (French line), for which language, as a socio-historical object, produces effects of meanings, according to the postulates of Mussalim (2001), Orlandi (1984, 2002, 2012). Aside from this theoretical contribution, we look at the relations of power / knowledge, truth, discipline control, and vigilance, according to Foucauldian theories (1987, 1988, 1999, 2009, 2011, 2012, 2015). From this theoretical device, we analyzed discursively the film, verbal and nonverbal language, problematizing the relations of power / knowledge in the construction of truths. We also examined the relationships between the characters, the environment, the set design, reflecting on the production of meaning, from the objects, the scenes. In order to contextualize the cinema in the socioeconomic context in which it emerged, we studied the cultural industry, according to the teachings of Teixeira Coelho (1980). Regarding the questions about the formation of a value system in the film media, we used the Bernadet research (1985), Charaudeau (2007), Kristeva (2007), Martin (2011). As the methodological aspects, we related the theoretical and analytical devices, using Orlandi's (1984) proposal, according to which it is possible to delimit our object by making discursive cuts (RD), which consist of fragments of a discursive situation, in which correlate language and situation. In this sense, we made three cutouts on the discursive whole: the discourse of / on knowledge; the discourse of / on the power of surveillance; the discourse of / about the body tortured (the images constructed from the relation power / knowledge). From these cutouts, we analyzed some discursive sequences (SD), in order to relate the analytical devices to the theoretical devices. Because our object and the theories that sustain it, we consider our work with a qualitative character. As a result of our analysis, we verify which sense effects the discursive gestures promote. In this direction, we believe that this research becomes relevant insofar as, according to the observation of the power / knowledge / truth / subjectivity relations, in this filmic materiality, we return to the history of the teacher's constitution, from the position of the philosopher, in the history of knowledge. In this sense, according to Foucault (1997), we try to "eventalize" history, seeking the singularity, the rarity, the games of strength, searching for the signification of the concepts of time, space, according to the idea of infinity defended by the protagonist, Giordano Bruno.

KEYWORDS: Cinema; Giordano Bruno; Discourse; Power / knowledge; Truth.

LISTA DE ABREVIACÕES

AD	Análise do Discurso de linha Francesa
FD	Formação Discursiva
FI	Formação Ideológica
FIIm	Formação Imaginária
RD	Recorte Discursivo
RF	Relação de Força
SD	Sequência Discursiva

LISTA DE PERSONAGENS

Belarmino	Cardeal
Celestino	Frei, filósofo, companheiro de cela de <i>Giordano Bruno</i>
Clemente VIII	Papa
Fosca	Amante de Morosini
<i>Giordano Bruno</i>	Filósofo, astrônomo, matemático. Protagonista do filme
Giovanni Mocenigo	Comerciante influente, anfitrião de <i>Giordano Bruno</i>
Morosini	Comerciante, político influente
Sartori	Cardeal
Tragagliolo	Cardeal

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Giordano</i> assistindo à decapitação, 37
Figura 2	Decapitação, 37
Figura 3	Orações, 38
Figura 4	Ladainha, 38
Figura 5	Ordenação, 41
Figura 6	População, 41
Figura 7	Perseguição, 41
Figura 8	Marca do corpo, 41
Figura 9	Semelhança física e psicológica, 43
Figura 10	Semelhança física e psicológica, 43
Figura 11	Conversa, 44
Figura 12	Aconselhamento, 44
Figura 13	Morosini e Fosca, 45
Figura 14	<i>Giordano Bruno</i> e Fosca, 47
Figura 15	Belarmino, 47
Figura 16	Sartori, 47
Figura 17	Tragagliolo, 47
Figura 18	Clemente VIII, 47
Figura 19	<i>Bruno</i> embarcado no navio rumo a Roma, 48
Figura 20	Interrogatório Frei Celestino, 49
Figura 21	Papa e o sacerdote, 50
Figura 22	Distribuição de alimentos pelo sacerdote, 60
Figura 23	Igreja, 61
Figura 24	<i>Bruno</i> em Oxford, 70
Figura 25	Controle do corpo e do espaço, 76
Figura 26	Controle do comportamento, 76
Figura 27	Procissão, 76
Figura 28	<i>Bruno</i> na roda, 77
Figura 29	Procissão, 80
Figura 30	Procissão, 80
Figura 31	Ostentação das peças celestiais, 91
Figura 32	Ostentação das peças celestiais, 91
Figura 33	<i>Bruno</i> desconstrói a imagem de Maria, 94
Figura 34	Interrogatório de <i>Bruno</i> , 98
Figura 35	Emboscada, 101
Figura 36	Decisão entre os poderes, 102
Figura 37	Decisão entre os poderes, 102
Figura 38	Votação no senado, 102
Figura 39	Votação no senado, 102
Figura 40	Interrogatório de Mocenigo, 105
Figura 41	Captura de <i>Bruno</i> , 105
Figura 42	<i>Bruno</i> abjura, 106
Figura 43	<i>Bruno</i> torturado, 109
Figura 44	<i>Bruno</i> torturado, 109
Figura 45	Abjura dos presos, 110
Figura 46	Sala de estudos da igreja, 111
Figura 47	Julgamento final, 111

Figura 48	Líderes, 112
Figura 49	Clemente VIII, 112
Figura 50 e 51	Bruno fala pela última vez, 113
Figura 52 e 53	Mordaça e calvário, 115
Figura 54 3 55	Morte de Giordano Bruno, 115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I - A MÍDIA, A HISTÓRIA, O DISCURSO, O SILENCIAMENTO	
1.1 A revolução industrial, a indústria cultural.....	26
1.2 A mídia cinematográfica.....	31
1.3 A história da igreja: a historicização do filme “ <i>Giordano Bruno</i> ”.....	39
1.4 O discurso.....	52
CAPÍTULO II – PODER, SABER, VERDADE, DISCIPLINARIZAÇÃO DOS CORPOS	
2.1 Os procedimentos de controle do discurso.....	61
2.2 Poder e estratégias de disciplinarização dos corpos.....	69
2.3 A vigilância: O Panóptico de Bentham.....	75
2.4 Saber, verdade.....	78
CAPÍTULO III – O SUPLÍCIO DO CORPO DE <i>GIORDANO BRUNO</i>: IMPOSIÇÃO DE UM DEUS VERDADEIRO?	
3.1 Metodologia de análise.....	84
3.2 Discurso do/sobre o conhecimento, religião, institucional.....	87
3.3 Discurso do/sobre o poder da vigilância.....	97
3.4 Discurso de/sobre o corpo supliciado.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	118

AGARDECIMENTOS

- ❖ Agradeço a Deus pela criação, pelo amparo, pela consciência que tudo de que preciso depende de mim; ao meu Espírito Protetor, pela inspiração e dedicada proteção nos meus infinitos caminhos;
- ❖ agradeço aos meus pais, Gardênia Cristina e José Carlos, pela oportunidade desta encarnação;
- ❖ à professora Doutora Maria Emília de R. de A. B. Barros, pela doçura, pelo amor com o qual me recebeu; pelos momentos de aprendizagem intelectual e moral; pela oportunidade de vivenciar e admirar um ser humano com uma grandeza incalculável; pela oportunidade de entender que podemos ser melhores uns com os outros e que somos todos iguais; por me fazer acreditar mais em mim; pelo exemplo de ética profissional jamais visto, enfim, por poder conhecê-la e poder ter por perto;
- ❖ à minha família, pelo apoio e compreensão dos meus momentos mais difíceis;
- ❖ aos meus amigos, Paulo e Maiane, que me incentivaram nesse grandioso empreendimento. Em especial à minha amiga que amo, responsável por ouvir minhas lamentações, pelas palavras que sempre procura para me confortar e por dividir a vida, te amo amiga;
- ❖ às professoras Doutoradas Greice Schneider, Lílian Cristina Monteiro França, Maria Leônia Garcia Costa Carvalho, pela imensa contribuição dada para o melhoramento do trabalho, no momento da qualificação;
- ❖ a todos que contribuíram para que eu chegasse à conclusão deste trabalho. Muito obrigada!

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

**À verdade,
Aos corpos supliciados,
A quem sofre perseguição por/para produzir conhecimento,
Em especial a mim.**

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma análise discursiva do filme *Giordano Bruno*, na sua relação com a Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), com as teorias do filósofo Michel Foucault (1987, 1988, 1999, 2009, 2011, 2012, 2014, 2015).

O filme em análise consiste em uma produção franco-italiana de 1973, uma duração de 1h55min (uma hora e cinquenta e cinco minutos), com teor documentário. Foi produzido por Carlo Ponte, dirigido por Giuliano Montaldo; conta a história do filósofo italiano *Giordano Bruno*, queimado pela Santa Inquisição, no ano de 1600. *Giordano*, filósofo, astrônomo, matemático, um dos maiores pensadores do século XVI, preocupa-se com as questões concernentes ao infinito¹, as conexões entre espírito e matéria, entre o macro e o microcosmo. Procura dialogar com príncipes, reis e rainhas, tentando minorar os conflitos referentes às diferenças religiosas. Fez isso não só pelas suas ideias, semelhantes às de outros filósofos do mesmo período, mas pela confiança de poder operar o mundo em que vivia.

Nascido em Nola, reino de Nápoles, em 1548, *Giordano* viveu numa época em que o mundo sofria com os conflitos entre vários grupos religiosos; não havia separação de interesses entre igreja e Estado, tampouco a noção de que a liberdade de expressão era um direito sagrado de cada indivíduo. De natureza obstinada e inflexível, defende que o filósofo é dono do próprio destino, que o homem virtuoso surge do conhecimento e da razão. Numa época em que o modelo cosmológico era o geocentrismo², *Giordano* queria romper com a ideia desse minúsculo universo. Tornou-se pregador, propagando suas ideias do infinito, de um deus³ infinitamente criador, de uma criação infinita de planetas e estrelas, por toda a Europa.

O filme em análise se inicia em Veneza, após a peregrinação de *Giordano Bruno* pela Europa. Essa cidade encontrava-se com ares mais liberais do que o restante das outras cidades europeias. Tal ideia, demonstrando a condolência da igreja veneziana, é retratada em uma passagem do filme, em um diálogo entre um monsenhor romano e um membro da igreja veneziana, (00:37:31): “[...] Em 100 anos, 1.500 autos de fé e somente 5 condenações

¹ Para Foucault (1999), a partir de Galileu (1564 – 1642), a ideia de infinito põe em xeque a de *localização* medieval (hierarquização de lugares, classificados como ‘profanos’, ‘sagrados’). Consequentemente, esse filósofo fez com que à localização medieval sucedesse a *extensão*.

² A teoria Geocêntrica, igualmente chamada de sistema ptolomaico, foi concebida pelo astrônomo grego Claudio Ptolomeu no início da Era Cristã. Conforme essa teoria, a Terra está no centro do Sistema Solar, e os demais astros orbitam ao redor dela. Ptolomeu afirmava que o Sol, a Lua e os planetas giravam entorno da Terra.

³ Mais tarde, Spinoza (1632), filósofo racionalista do século XVII, retoma esse conceito de deus. De acordo com este filósofo, em sua *Ética*, não existe um deus transcendental, tampouco existem as representações antropomórficas de deus. Para ele, deus pode ser identificado com a natureza (FARACO, 2004).

capitais. Enquanto em Roma, em cinco anos, mataram 5.000 pessoas”. Essa *benevolência* com os inimigos da religião, a presença do papa Clemente VIII (com fama de complacência) em Roma, atraíram *Bruno* de volta à Itália.

A convite de um rico comerciante, *Giovanni Mocenigo*, *Giordano Bruno* aceita a proposta de ensinar-lhe a arte da memória, em Veneza. Em sua chegada, *Giordano* comparece a uma festa promovida por *Morosini*, importante comerciante e político local. Durante essa festa, *Giordano* é indagado pela sua fama de praticante de magia. Ainda durante essa festa, *Giordano Bruno* e *Fosca* (amante de *Morosini*) se encontram em um quarto, quando ele a explica sobre a magia interna, natural que une todas as coisas do universo. Afirma que todos nascemos com essa energia, mas é destruída pelo tempo, quando as crianças são submetidas ao discurso religioso, às preces. Ele defende que precisamos aprender a respirar, para podermos perceber que essa respiração interior nos liga a tudo que existe na Terra. Essa respiração interior possibilita a descoberta da magia natural que permite o contato com a respiração cósmica, simbolizando a alma do mundo, em que se baseia a cosmologia infinita. Dessa forma, diferente da magia negra, *Bruno* tecia uma magia natural que podia ser raciocinada, pois poderia ser percebida, não somente como uma matéria homogênea preenchendo o espaço, mas também como uma realidade dotada de alma. Ao longo do filme, são mostradas as empreitadas enfrentadas pelo filósofo em responder às inúmeras questões sobre o conhecimento do ser humano, da natureza. *Giordano Bruno* defende publicamente e sistematicamente que o universo era infinito, já que *seu deus* provém de ilimitada, inimaginável ação criativa.

Na sequência fílmica, *Bruno* explica a pessoas simples o cerne do seu pensamento, a constante dos seus estudos: a arte da memória e a associação. Traduz as associações e correspondências entre o mundo animal, vegetal e humano. Afirma que o conhecimento humano é derivado de um sistema mnemônico combinatório, cuja dinâmica de estrutura simbólica explica a própria natureza e sua interação com o todo, “o que nada tem a ver com os padres” (00:14:27). Nesse sentido, *Giordano*, enquanto filósofo do século XVI, compartilhava do ponto de vista da *semelhança*, a qual constitui papel construtor no saber da cultura ocidental (FOUCAULT, 1999). Assim Foucault (1999, p. 31) define a analogia:

O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas.

Giovanni Mocenigo (seu anfitrião) questiona *Bruno* sobre a arte da profecia, pois seu interesse em trazê-lo para Veneza era aprender a prever o futuro para obter poder sobre os outros. *Giordano*, então, explica-lhe a diferença entre magia natural e a magia negra, afirmando ser esta última coisa de charlatões. Ensinando a arte da memória, ele pretende discutir o conhecimento sobre o mundo, como instrumento de transformação, pois se o homem é a imagem do universo e está intrinsecamente ligado a ele, é através do conhecimento que se podem atingir as verdades ocultas do universo, e não há bruxaria⁴ nisso. Todo esse diálogo, entretanto, fazia parte de uma denúncia tramada por esse personagem/enunciador⁵ e o seu confessor, *Mocenigo*. Depois de ter uma conversa com um sacerdote (seu conselheiro), acata seus conselhos, monta essa armadilha para *Bruno*, denunciando-o para a igreja de Veneza.

Dessa forma, o filme ‘*Giordano Bruno*’ reproduz o período de Inquisição do filósofo nolano, o qual é preso durante oito anos (alguns em Veneza; outros em Roma), sob interrogatórios e torturas constantes. Em Roma, os inquisidores lhe oferecem a vida, em troca da retratação pública, mas ele rejeita tal atitude, por não a achar condizente com a sua posição de filósofo. Em decorrência disso, é condenado pelo Santo Ofício que transfere a responsabilidade de execução para o Estado, alegando que a igreja não autoriza derramamento de sangue. *Giordano*, então, é condenado, sob as seguintes acusações: colocar em dúvida a virgindade de Maria, negar a transubstanciação da carne, afirmar que Jesus Cristo era um mago, defender a existência de infinitos e eternos mundos, assegurar que a Terra gira em torno do Sol, não acreditar no inferno. Por tais acusações, porém, o frei nolano já havia pedido desculpas, em seu inquérito, em Veneza. *Giordano Bruno* é amordaçado, depois, queimado vivo.

Em meio ao corpo supliciado de *Bruno*, observamos as questões concernentes à história, como um campo privilegiado para os estudos com base nas teorias desenvolvidas por Foucault (1997). Nessa direção, reiteramos que concordamos com Foucault (1997), para quem a História consiste em um espaço de dispersão, de *descontinuidade*, a qual toma lugar importante nas disciplinas históricas: a história que não mais repete “o lugar de repouso, da certeza, da reconciliação – do sono tranquilizado” (FOUCAULT, 1997, p. 17). Foucault

⁴ A palavra bruxaria, segundo o uso corrente da língua portuguesa, designa o uso de poderes de cunho sobrenatural, sendo também utilizada como sinônimo de feitiçaria. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxaria>.

⁵ Quando colocamos a relação personagem/enunciador, estamos trabalhando na perspectiva da **posição** que esses sujeitos assumem no filme. Entendemos que o sujeito enuncia de um lugar social, de uma posição imaginária.

(1997, p. 10 - 11), no que diz respeito à História enquanto descontinuidade, dispersão, assim argumenta:

Paradoxal noção de descontinuidade: é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios. [...] Um dos traços mais essenciais da história nova é, sem dúvida, esse deslocamento do descontínuo: sua passagem do obstáculo à prática, sua integração no discurso do historiador, no qual não desempenha mais o papel de uma fatalidade exterior que é preciso reduzir, e sim o de um conceito operatório que se utiliza; por isso, a inversão de signos graças à qual ele não é mais o negativo da leitura histórica [...], mas o elemento positivo que determina seu objeto e valida sua análise” (grifos nossos).

Essa perspectiva de *descontinuidade* da história desloca a ideia segundo a qual existe um discurso fundador, um sujeito originário. Em decorrência desse descentramento do sujeito, da história, somos levados a uma dispersão de *sujeito* e, conseqüentemente, a de temporalidade, entendendo o sujeito como dispersão em múltiplas temporalidades. Dessa maneira, um olhar em direção à história não significa buscar um discurso originário, ao contrário disso, objetiva investigar o passado como lugar do *acontecimento*. É desta noção norteadora dos estudos de Foucault que se manifesta uma *teoria do discurso* (GREGOLIN, 2016). Consoante Revel (2005, p. 15), desta forma Foucault concebe o acontecimento:

Por acontecimento, Foucault entende, antes de tudo de maneira negativa, um *fato* para o qual algumas análises históricas se contentam em fornecer a descrição. O método arqueológico foucaultiano busca, ao contrário, reconstituir atrás do *fato* toda uma rede de discursos, de poderes, de estratégias e de práticas”. [...] Entretanto, num segundo momento, o termo "acontecimento" começa a aparecer em Foucault de maneira positiva, como uma cristalização de determinações históricas complexas que ele opõe à ideia de estrutura: "Admite-se que o estruturalismo tenha sido o esforço mais sistemático para eliminar, não apenas da etnologia mas de uma série de outras ciências e até mesmo da história, o conceito de acontecimento”.

Essa problematização relacionada à História, ao sujeito, leva Foucault (1997) a estudar as regularidades do *enunciado*, com vistas a compreender o *acontecimento*. Consoante Dosse (2007, p. 301): “O enunciado não é, portanto, a enunciação da filosofia analítica e, no entanto, não está fechado sobre si mesmo, porque ‘é necessário que um enunciado tenha uma substância, um suporte, um lugar, uma data’”. Ainda consoante Dosse (2007), a partir da materialidade enunciativa, Foucault traça um espaço de dispersão, unidade do enunciado, regras constitutivas específicas em que o essencial se situa no nível da relação. Não objetiva,

porém, estabelecer um sistema de causalidade entre as palavras e as coisas. Ao contrário disso, Foucault (1997, p. 32) compreende o enunciado em sua singularidade: “[...] é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (FOUCAULT, 1997, p. 32). Nos termos de Foucault (1997, p. 32), o enunciado é paradoxalmente caracterizado pelo fato de ser “[...] único como o todo acontecimento, mas está aberto à repetição [...]”. Dessas concepções acerca do enunciado, do sujeito, emerge o conceito de *formação discursiva* (FOUCAULT, 1997). Conforme Foucault (1997, p. 43), uma *formação discursiva* (FD) corresponde à semelhança de dispersão entre certo número de enunciados. Em uma *formação discursiva* é possível se perceber alguma regularidade entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas.

Ainda discutindo sobre Foucault, Dosse (2007, p. 302) assim teoriza: “Sua concepção não remete para a atividade de um sujeito, mas para as regras a que o sujeito está submetido” (grifos nossos). Traz à baila, então, a questão relacionada ao locutor. O projeto foucaultiano constitui-se, assim, em uma descrição “[...] dos *acontecimentos discursivos*, como um conjunto finito e efetivamente limitado das sequências que tenham sido formuladas, compreendendo o enunciado em sua singularidade de acontecimento, em sua irrupção histórica” (GREGOLIN, 2016, p. 4).

Nessa direção, nós nos reportamos às nossas bases teóricas, às analíticas, a partir das quais podemos constatar os embates discursivos, as estratégias, os jogos de força, aos quais são demarcados pela posição do sujeito em determinada formação discursiva (FD), a partir de uma formação imaginária (FIm). Por isso, os conteúdos, as formas e os lugares de onde os sujeitos enunciam são determinados, caracterizando, assim, o próprio discurso enquanto prática⁶ (FOUCAULT, 2011); as relações hierarquizadas de poder⁷ (FOUCAULT, 1987) que permeiam toda trama; as relações de poder/saber e a construção de verdade sendo interrogada em sua historicidade (FOUCAULT, 1987, 1988, 1999, 2009, 2012, 2014, 2015);

⁶ “Finalmente podemos caracterizar agora o que se chama ‘prática discursiva’. Não se pode confundi-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma ideia, um desejo, uma imagem; nem como atividade racional que pode funcionar em um sistema de interferência; nem como a ‘competência’ de um sujeito falante quando constrói as frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e espaço, que definiram para uma época dada e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, **AS**, 153-154, *apud* CASTRO, 2016, p. 337).

⁷ “[...] não há relações de poder sem resistência; [...]: a resistência ao poder não tem que vir de fora para ser real, mas ela não é pega na armadilha porque ela é compatriota do poder. Ela existe tanto mais quanto ela esteja ali onde está o poder; ela é, portanto, como ele, múltipla e integrável a estratégias globais” (FOUCAULT, [1977] 2012, p. 243 – 244).

interdiscurso, memória discursiva, esquecimentos de n° 1 e n° 2 (ORLANDI, 2002, 2012; MUSSALIM, 2001).

Como apontado, a evolução fílmica gira em torno do embate entre a igreja e as ideias de *Giordano Bruno*, de modo que ambos requerem o poder dos discursos ditos como *verdades*. Esse jogo de forças atesta, conseqüentemente, as formas como as *interdições* revelam a ligação do discurso com o desejo e com o poder (FOUCAULT, 2011). Nesse contexto, a narrativa tem como cerne o próprio *discurso verdadeiro* ao qual essas forças (a igreja e *Giordano*) querem se apoderar. Está em jogo, portanto, as estratégias que remontam à verdade a ser ensinada, publicada, circulada, controlada.

Além desse aporte teórico (dispositivo teórico), trazemos à baila o dispositivo analítico, com base nos estudos de Orlandi (1984), para quem o texto é uma unidade de sentido que não é linear. Ademais, essa linguista (1984) defende a noção de *recorte discursivo*, enquanto unidade discursiva, fragmento de situação discursiva, que corresponde à inexistência de uma passagem automática entre suas unidades. À luz de tal argumentação, para efeito de análise, realizamos três *recortes* discursivos, sobre o todo fílmico: o discurso do/sobre o conhecimento; o discurso do/sobre o poder da vigilância; o discurso do/sobre o corpo supliciado. A partir desses *recortes*, selecionamos algumas *seqüências discursivas* (SD)⁸, a fim de relacionarmos os dispositivos analíticos aos teóricos, efetuando a análise discursiva.

Para Orlandi (2002, p. 27), “o que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise”. Com o fim de construirmos esse dispositivo, elaboramos as seguintes perguntas norteadoras: em que medida a religião e o Estado dificultam a produção/veiculação do conhecimento científico? Qual a relação do controle do saber científico e a detenção do saber religioso? Por que a Igreja Católica proibiu a veiculação das obras de *Giordano Bruno*? Em que medida há um apagamento da história da morte de um grande filósofo da humanidade, tal como *Giordano Bruno*? Quais efeitos discursivos esses gestos da Igreja provocam? Em que medida essa instituição utiliza-se da disciplinarização dos corpos para inculcar o discurso acerca de um deus punitivo? Quais as imagens que os padres da Igreja constroem de si, do deus, dos fiéis? Esses questionamentos são respondidos ao longo de nossas análises.

A partir dessas questões norteadoras sobre como analisar a materialidade fílmica, refletimos sobre como podemos efetuar a *de-superficialização* do discurso, contemplando o

⁸ Para este momento de exame, analisamos 26 (vinte e seis) seqüências discursivas.

nosso objeto, num eterno gesto entre teoria e análise. Para este fim, relacionamos a materialidade fílmica ao discurso religioso, ao institucional observando como os *gestos de interpretação* evidenciam o embate entre as suas fronteiras discursivas. Esse embate, por sua vez, produz uma *naturalização* dos efeitos de sentido do discurso religioso, do discurso da obediência, provocando uma evidência de sentido, um efeito ideológico, já que não nos deixa perceber a historicidade desses sentidos (ORLANDI, 2002). Consequentemente, a *interdição do discurso* é igualmente naturalizada. E, na medida em que esses discursos são trazidos à tona pela mídia cinematográfica, há um gesto de *reatualização* desses discursos, nos termos de Foucault ([1969] 2009, p. 284), para quem a “reatualização” consiste na “[...] reinscrição de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”. Em decorrência disso, há uma promoção de novos sentidos, constituindo uma *movência dos sentidos* (GREGOLIN, 2011). Dentre essa movência, ocorrem os discursos de resistência.

Dentre os *gestos de interpretação*, destacamos ainda a presença do poder da vigilância, que tudo vê (FOUCAULT, 1987). Essa onipresença remete-nos à crença de Deus (do cristianismo) que molda os seres, à proporção que seus valores e comportamentos estão subjugados ao julgamento divino (religioso). Reportamo-nos, dessa forma, aos discursos demarcados institucionalmente (o da igreja, o do Estado), que reiteram valores como a crença em aceitar o próprio destino, a resiliência. E, na medida em que tais discursos são promovidos na sociedade, essas instituições desempenham uma vigilância, um controle social.

De igual forma, tais relações de vigilância nos remetem ao *Panóptico de Bentham* (FOUCAULT, 1987), figura arquitetural, um dispositivo que estabelece relações de vigilância e punição. Como bem defende Foucault (1987, p. 167), o Panóptico é assim caracterizado: “Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder. [...] O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder”. A partir dessa arquitetura, há o monitoramento simbólico e real, pois o vigiado tem certeza que está sendo vigiado em todos os momentos, mesmo sem conseguir observar o vigilante. Este, por sua vez, tem sua presença efetivada, mesmo sem ser visto pelo vigiado. Tal estratégia de controle e de manutenção do poder é disseminada, de forma velada, nas relações entre as instituições e os sujeitos. Entendemos, dessa forma, que, em um sistema capitalista, a disciplina está disseminada, pois o poder está no domínio ideológico. Sob essa perspectiva, a instituição midiática, fortalece esse modelo social, difundindo e naturalizando discursos, ideologias.

E, na mesma proporção em que é possível identificarmos o discurso religioso neste filme, podemos constatar a presença do discurso sobre o corpo supliciado. Partindo dessa perspectiva, Foucault (1987), nos ensina que o suplício do corpo era um meio eficaz de expiar o crime do condenado, em um verdadeiro espetáculo punitivo. O sofrimento e a dor sobre o corpo eram elementos constitutivos da pena, tendo a confissão pública como fator que determinava e legitimava a condenação. A participação popular fazia parte do ritual, pois o corpo supliciado consistia na punição de um crime contra o rei. Era a este que o culpado devia pedir perdão. Diante do espetáculo do suplício, o povo precisava guardar na memória o acontecimento, como forma de ampliar o suplício até depois da morte do supliciado. Em virtude de tais pressupostos, analisamos as estratégias de controle e de manutenção de poder, através do próprio *acontecimento discursivo punitivo* sobre o corpo supliciado de *Giordano Bruno*.

Ainda no que se refere à análise do discurso, entendemos que, a partir de uma materialidade podemos compreender mais de um efeito de sentido; não há só em um gesto interpretativo, pois o discurso se relaciona com a historicidade, a ideologia e a língua. A mediação entre o dispositivo teórico e o analítico constitui o processo de compreensão do analista. E, para auxiliar tal processo, como afirmado, elaboramos *recortes*, tanto da teoria como do *corpus*.

Reiteramos ainda a perspectiva não verbal, concernente ao nosso objeto de estudo. Nesse contexto, esclarecemos que concordamos com o ponto de vista de Gregolin (2011), para quem as imagens reclamam sentido. Essa autora articula a semiologia com a Análise do Discurso, com as teorias foucaultianas, esclarecendo que a análise semiótica de Foucault (1999) é inerente ao sujeito, ao histórico, ao social. Ela retoma a definição de enunciado, segundo Foucault: “o enunciado não é exclusivamente linguístico, tem natureza semiológica e histórica” (GREGOLIN, 2011, p. 86), incorporando, assim, textualidades não verbais às produções discursivas cotidianas dos sujeitos. Ou seja, os objetos de análise são heterogêneos, e a referência somente ao linguístico não dá conta da complexidade dos objetos sincréticos, já que não se pode deixar de incorporar uma teoria social que conceba a complexidade da produção de sentidos na história.

Ainda consoante Gregolin (2011), as *materialidades imagéticas* obedecem a uma *ordem do discurso*, a uma *ordem do olhar*, realizando uma inscrição do próprio *acontecimento* na história, o qual pode ser projetado para o futuro ou pode ser relido e transformado. Dessa forma, o acontecimento, materializado verbalmente ou não, relaciona-se com a memória, em um processo de intertextualidade, de interdiscursividade, intrinsecamente

ligado à história. Diante dessa perspectiva teórica, consideramos a imagem um enunciado, recuperando a sua definição, de acordo com Foucault (1997, p. 32):

[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro, *abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro*; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (*grifos nossos*)

Com o fim de esclarecermos a relação do conceito de enunciado com o enunciado, nós nos reportamos a Foucault (1999), *As palavras e as coisas*, em cujo primeiro capítulo, há uma análise do quadro *Las meninas*⁹ (Velásquez). Ao fazer isso, ele nos ensina a observar o olhar do pintor, a contemplação do seu (do pintor) próprio objeto de sua arte. Tais considerações nos possibilitam elaborar um gesto de análise das imagens de nossa materialidade fílmica. Consoante Gregolin (2011, p. 87): “[...] a ‘semiologia’ pensada por Foucault tem natureza essencialmente histórica”. Diante dessas considerações teóricas sobre a imagem, enquanto um enunciado capaz de ser registrado na memória, *recortamos* cinquenta e cinco (55) cenas do filme *Giordano Bruno* para integralizar nosso gesto de análise, o qual está vinculado à noção de discurso como acontecimento.

Mas, como este trabalho se encontra na interface da AD e das teorias foucaultianas, expomos igualmente as argumentações de Pêcheux (1999), em *O papel da memória*, referência de muitos analistas de discurso. Nesse artigo, esse linguista nos adverte sobre a urgência de analisarmos uma *outra materialidade*, a imagem, haja vista a emergência de múltiplas materialidades na contemporaneidade, como já mencionado. Revisitando as palestras do evento, revela-nos como outras materialidades discursivas, em particular, a imagem (*a recitação do mito*), são registradas na memória. Sobre esse conceito, assim explica: “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (1999, p. 50). Consoante tal perspectiva, define *a imagem* como *um operador de memória social* (p. 51). E continua: “Na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela

⁹ Remetemos o nosso leitor para um vídeo intitulado “As meninas de Velásquez por Foucault”. https://www.youtube.com/watch?v=08-3Un_fOKk (Acessado em 15/8/17, às 15h53min).

funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo” (PÊCHEUX, 1999, p. 51). Ele considera, então, a memória como *estruturação de materialidade complexa*, responsável pela movimentação parafrástica (o mesmo) e polissêmica (o diferente). Há, portanto, um jogo de força da memória, no que diz respeito ao acontecimento. Entendemos que esse jogo é responsável pela *movência dos sentidos* (GREGOLIN, 2016).

Nesse sentido, em analogia a Gregolin (2011), pensamos a semiologia no interior da análise do discurso, pelo fato de que ela nos obriga a formular questões para a nossa atualidade, elaborando questionamentos pertinentes para o que acontece hoje, “para os funcionamentos contemporâneos das discursividades” (GREGOLIN, 2011, p. 102).

Reiteramos ainda que nosso objetivo geral é analisar discursivamente o filme *Giordano Bruno*, problematizando as relações de poder/saber, a construção de *verdades*. Afora esse objetivo, tentamos comparar/contrastar o ideal de deus de *Giordano*, dos padres da Idade Média, observando por que a Igreja Católica proibiu a veiculação das obras desse cientista; analisamos também o processo de disciplinarização dos corpos, a fim de subjugar o outro pela crença absoluta na religião católica; investigamos igualmente quais as imagens construídas a partir da relação poder/saber. É importante ainda mencionar que esses discursos circulados por/no nosso objeto encontra seu suporte na mídia cinematográfica, cuja linguagem é uma sucessão de seleções, de escolhas, uma expressão de montagem, determinando, portanto, o processo de manipulação, conferindo ao cinema uma linguagem produtora de sentidos, mas não necessariamente reprodutora do real (BERNARDET, 1985).

Consideramos, enfim, que a relevância dessa pesquisa consiste no fato de estarmos analisando discursivamente as questões do poder/saber; o cerceamento discursivo; a disciplinarização dos corpos, a partir do filme *Giordano Bruno*. Afora esses aspectos, entendemos que esta pesquisa se torna importante, na medida em que, consoante a observação das relações poder/saber/verdade/subjetividade, nesta materialidade fílmica, retomamos a história da constituição do professor, a partir da posição do filósofo, na história do conhecimento. Nesse sentido, à luz de Foucault (1997), tentamos “acontecimentalizar” a história, buscando a singularidade, a raridade, os jogos de força, procurando a *ressignificação* dos conceitos de tempo, de espaço, de acordo com a ideia de infinito, defendida pelo protagonista, *Giordano Bruno*. Nesse sentido, estamos trabalhando com um arcabouço teórico que põe em perspectiva a linguagem¹⁰, o discurso enquanto procedimentos que viabilizam a luta pelo poder, pelo saber, pelas construções de *verdades*. Esclarecemos também

¹⁰. https://www.youtube.com/watch?v=D3Cu0e_cTz0 (Acessado em 09/7/2017, às 01h31min).

em qual perspectiva trabalhamos com a linguagem: consoante Beth Brait (s/d), a linguagem não diz respeito somente à língua, mas a tudo que diz respeito à relação do sujeito com o mundo. A linguagem está ligada a um tempo, a um espaço, à posição sujeito diante do mundo, numa determinada situação, em que o interlocutor (mesmo sendo o eu internalizado do locutor) é levado em conta. Nesse sentido, o sujeito não reflete ninguém; ele se coloca como sujeito na linguagem.

Quanto à organização de nosso trabalho, além desta introdução e das considerações finais, dividimos este trabalho em três capítulos:

Capítulo I – ‘A mídia, a história, o discurso, o silenciamento’, em que discutimos a instauração da indústria cultural, a partir da Revolução Industrial, dos veículos midiáticos (ADORNO, HORKHEIMER, 1947; TEXEIRA COELHO, 1980); analisamos o papel da mídia cinematográfica enquanto linguagem, conforme os postulados de Kristeva (2007), enquanto suporte veiculador de discursos (BERNADET, 1985), como fonte histórica (KORNIS, 2008). Além disso, contextualizamos o enredo do filme *Giordano Bruno*, examinando os seus principais personagens/enunciadores presentes na história; finalmente, trazemos à baila a Análise de Discurso (linha francesa), seus principais conceitos (ORLANDI, 2002; MUSSALIM, 2001);

Capítulo II- ‘Poder, saber, verdade, disciplinarização dos corpos, vigilância: O Panóptico de Bentham’, em que realizamos uma discussão acerca das teorias de Foucault (1987, 1988, 2011, 2012, 2015). Ao longo de sua produção, observamos a utilização do corpo no processo de disciplinarização, ligados à punição. E, como técnicas para efetivação da disciplina, destacamos o controle do tempo, do espaço, das atividades. Refletimos ainda sobre as relações de poder/saber, as lutas ideológicas existentes no processo de construção das verdades. Estas estão centradas no discurso científico e nas instituições que o produzem, constituindo lugar de enfrentamento social (REVEL, 2005, p. 86, 87). Refletimos também sobre o cerceamento do discurso, evidenciando, nesse sentido, os processos de interdição e regulação. Tais reflexões constituem o norte e eixo das nossas análises.

Capítulo III- ‘O suplício do corpo de *Giordano Bruno*: imposição de um deus verdadeiro?’ Nele abordamos a metodologia utilizada na nossa investigação, da análise discursiva do nosso *corpus* de pesquisa: o filme *Giordano Bruno*. Ressaltamos que a pesquisa está ancorada nas teorias da Análise do Discurso (linha francesa), utilizando os seguintes conceitos: sujeito, discurso, formação discursiva, formação imaginária, esquecimentos de nº1 e nº2, memória discursiva, interdiscurso, intradiscurso. Contamos também com as fundamentações teóricas do filósofo Michael Foucault, no que diz respeito à ordem do

discurso, à disciplina do corpo, ao poder/saber, ao saber/verdade. Destacamos ainda que, a análise discursiva, fundamentada nesse filósofo, não consiste em uma análise materialista do discurso, uma vez que não procura encontrar, por trás do discurso, a fonte do poder, mas examinar as diferentes formas pelas quais o discurso funciona como elemento estratégico de relações de poder, considerando-o, portanto, como uma série de acontecimentos através dos quais o poder é vinculado e orientado (FOUCAULT, 2012 [1978]). Além de tais dispositivos teóricos e, por conta do amplo material de análise, como dispositivo analítico, efetuamos três recortes discursivos. Estes são considerados como unidade variável de uma situação discursiva (ORLANDI, 1984). À luz desse conceito, elaboramos os seguintes recortes: o discurso sobre o/do conhecimento religioso, institucional (a perpetuação de padrões sociais da igreja; deus *versus* heresia; heliocentrismo); o discurso sobre o/do poder da vigilância (Roma *versus* Veneza); os discursos do/sobre o corpo supliciado (as imagens construídas a partir da relação poder/saber). Esses *recortes* foram realizados com vistas a respondermos os questionamentos norteadores da nossa pesquisa.

CAPÍTULO I – A MÍDIA, A HISTÓRIA, O DISCURSO, O SILENCIAMENTO

Penso que há, em nossa sociedade e naquilo que somos, uma dimensão histórica profunda, e, no interior desse espaço histórico, os acontecimentos discursivos que se produziram há séculos ou há anos são muito importantes. Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas... (FOUCAULT, 2012 [1978], p. 252).

Neste capítulo, discutimos a questão da indústria cultural, e as suas relações a partir da Revolução Industrial, (ADORNO, HORKHEIMER, 1985; TEXEIRA COELHO, 1980); analisamos o papel da mídia cinematográfica enquanto linguagem, conforme os postulados de Kristeva (2007), enquanto suporte veiculador de discursos (BERNADET, 1985), como fonte histórica (KORNIS, 2008). Além disso, contextualizamos o enredo do filme *Giordano Bruno*, examinando os seus principais personagens/enunciadores presentes na história; finalmente, trazemos à baila a Análise de Discurso (linha francesa), seus principais conceitos (ORLANDI, 2002; MUSSALIM, 2001).

1.1 A revolução industrial, a indústria cultural

O termo indústria cultural surge a partir da discussão de Adorno e Horkheimer (formulado em 1942, mas só publicado em 1947) acerca da falência do projeto iluminista em tentar desmitificar um tipo de pensamento tomado pelo dogmatismo da Igreja; os meios de comunicação de massa funcionam como os novos mecanismos de mistificação, substituindo, de certa forma, aqueles utilizados pela religião. Segundo tais filósofos, a indústria cultural molda toda produção artística e cultural, para alcançar os padrões comerciais, reproduzindo-a adequadamente. Nesse ambiente, as manifestações de arte não são entendidas como únicas, extremamente dotadas de *aura*¹¹, mas, principalmente, como mercadorias, incentivando uma alienação da arte feita para poucos, carentes de uma visão crítica a respeito. Ainda segundo Adorno e Horkheimer (1985), a intenção da indústria cultural não é promover um conhecimento, porque conhecer levanta questionamentos, rompe paradigmas e necessita de novas respostas. Para falar em indústria cultural, é importante destacarmos a revolução industrial como elemento propulsor do seu surgimento.

¹¹ Walter Benjamin (1980) conceitua *aura* como forma simbólica que se projeta no espaço-tempo. Esta forma simbólica corresponde ao *valor* da obra de arte, ou seja, o caráter mágico da obra constitui seu valor de culto, sua característica única.

A revolução industrial foi formada pelos novos processos de manufatura, no período entre 1760 a 1840. Esses processos constituem a transição de métodos de produção artesanais para a produção por máquinas, novos processos de produção de ferro, a fabricação de novos produtos químicos, maior eficiência da energia da água, o desenvolvimento das máquinas-ferramentas, o uso crescente da energia a vapor, além da substituição da madeira e de outros biocombustíveis pelo carvão. Essa revolução iniciou na Inglaterra e, em poucos anos, espalhou-se pela Europa Ocidental, pelos Estados Unidos. Ela foi um acontecimento transformador da história das pessoas; e quase todos os aspectos da vida cotidiana da época se tornaram reflexo, de alguma forma, desse processo.

Existe um consenso entre os historiadores de que o início da revolução industrial é o fenômeno mais importante da história da humanidade. Ela fomentou uma era de forte crescimento econômico nas economias capitalistas, ocorreu em três períodos. A primeira fase da Revolução apontou para a segunda nos períodos entre 1760 e 1860, limitada à Inglaterra¹², constitui o momento em que o progresso tecnológico e econômico ascendeu com o aumento da mecanização, o emprego de combustíveis fósseis – carvão, gás natural e petróleo; grande utilização da máquina a vapor, navios e ferrovias. A segunda fase se deu no período de 1860 até pouco mais de 1900, com a industrialização de outros países como Itália, Alemanha, e França. A descoberta e o aproveitamento de novas fontes de energia como o urânio (para energia nuclear), o petróleo (para combustão) e a água (nas usinas hidrelétricas) transformaram ainda mais a produção industrial. Consequentemente, houve várias descobertas e invenções durante essa etapa: novos processos de fabricação do aço, o surgimento e avanço dos meios de transporte, e o desenvolvimento técnico na produção de energia elétrica, desencadeando a invenção dos meios de comunicação (telefone, televisão e cinema). A terceira Revolução Industrial se deu no período de 1950 e permanece até a atualidade. A partir desse momento, ocorreu um grande avanço da ciência, da tecnologia, da informática, criação da internet, dos celulares móveis, da robótica. Todas essas inovações influenciaram a aceleração do contato entre culturas e do capitalismo.

Tal revolução foi parte integrante das revoluções burguesas do século XVIII, responsáveis pela crise do antigo regime, na passagem do capitalismo comercial para o industrial. Outros dois movimentos contemporâneos à revolução foram a independência dos

¹² Uma série de fatores econômicos, sociais e políticos que ocorreram na Inglaterra na metade do século XVIII, deram origem à revolução industrial inglesa. Esse pioneirismo europeu e mundial ocorreu porque a Inglaterra possuía capital, estabilidade política e equipamentos necessários para o avanço da indústria. Informações encontradas no seguinte site: <https://www.todamateria.com.br/revolucao-industrial/> (acesso em 20/06/2017, às 15h20).

Estados Unidos, a Revolução Francesa que, sob influência do iluminismo, assinalam a transição da Idade Moderna para a Idade Contemporânea. Porém, embora esta revolução seja uma condição básica para o surgimento da indústria cultural, é necessário acrescentar nesse quadro à existência de uma economia de mercado, de uma sociedade de consumo.

Com o capitalismo fortalecido, em decorrência das descobertas científicas e com o avanço tecnológico, a humanidade passou a dar lugar ao domínio da razão técnica. O que passou a dirigir a sociedade foi a lei do mercado, a corrida pela obtenção de bens materiais. Essa economia baseada no consumo de bens avança para a cultura, de modo que ela passa a ser objeto. Como explica Teixeira Coelho (1980, p. 10):

A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como que funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultura) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), na Indústria Cultural tudo se torna negócio. Enquanto negócios sua finalidade comercial é realizada por meio de uma sistemática exploração de bens considerados culturais. Um exemplo disso é o cinema que, diante da proliferação da sua produção, torna-se, paulatinamente, massificado, visando a uma abrangência em escala global, atingindo, assim, um público de diferentes classes sociais. Nesses termos, os métodos de reprodução de bens padronizados são disseminados para satisfação de necessidades iguais, às dos consumidores, daí a aceitação sem forma de resistência. De acordo com os autores supracitados (1985, p. 114):

O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia.

Essa técnica da indústria cultural de padronização e produção em série deve ser atribuída tão somente à sua função na economia e não a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal. Ainda de acordo com tais filósofos, a unidade, a padronização da indústria cultural demonstram a unidade em formação da política. As distinções que se fazem entre as categorias fílmicas, entre as histórias em revistas de diferentes preços, por exemplo, não têm a

ver com seu conteúdo e, para que ninguém escape, faz-se uma distinção técnica com o objetivo de atingir a massa, manter o controle, “o fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada um deve se comportar, como que espontaneamente, de acordo com seu nível” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 116). Assim, o consumidor não precisa se dar ao trabalho de pensar, é só escolher.

Como um meio eficaz de manipulação, a indústria cultural carrega elementos característicos do mundo industrial moderno, nele exerce o papel de portador da ideologia dominante. Para Adorno e Horkheimer (1985), o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. O homem é tão bem manipulado que não passa de um mero instrumento de trabalho e de consumo. Tornando seu lazer uma extensão do trabalho, constata que tudo que ele (o homem) faz segue a uma ideologia. Esta, por sua vez, toma como norma de produção a experiência do espectador de cinema, o qual enxerga a vida como um prolongamento do filme que acabou de ver. Dessa forma (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118 e 119):

Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. [...] A vida não deve mais deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro das ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres de controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar, o filme – paralisam essas capacidades em virtude da sua própria constituição objetiva.

De acordo com tais filósofos, os valores humanos foram trocados por interesses econômicos, necessidades produzidas que alimentam e dão poder à indústria cultural. Em consequência disso, a indústria cultural é a própria ideologia, os valores passam a ser regidos e condicionados por ela. Torna-se claro, portanto, que a alienação¹³, a reificação¹⁴ não decorrem da falta de reflexão, pois, se há capitalismo, a coisificação e a alienação são estruturantes.

¹³ Alienação é o oposto do pensamento crítico. O sujeito não compreende que é formador da sociedade e aceita tudo sem questionar.

¹⁴ Reificação pode ser entendida como uma forma particular de alienação, na medida em que se trata de um processo que implica a coisificação das relações sociais, pois sua natureza é expressa através de relações entre objetos de troca. O conceito foi desenvolvido por Lukács e desenvolvido também pelos integrantes da Escola de Frankfurt.

O filósofo Walter Benjamin (1980), por sua vez, dialoga com tais pressupostos afirmando que, com as novas possibilidades de produção e reprodução técnicas pelo advento da industrialização, a obra de arte perdeu sua autenticidade. Representada principalmente pelo cinema, a arte deixa de ser privilégio de alguns e passa a atingir a grande massa. Isso se deve ao dinamismo no desenvolvimento dessas técnicas que, durante o processo histórico, revelou o quanto a quantidade de reproduções sempre esteve ligada ao valor qualitativo dessas obras. Assim, para Benjamin (1980, p. 8):

Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem um abalo considerável da realidade transmitida - a um abalo da tradição. Que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. Seu agente mais eficaz é o cinema.

Explicando melhor, com a reprodução técnica, o aqui e agora, característicos da obra de arte tradicional sucumbem, desencadeando a destruição da *aura*¹⁵ da obra de arte, e com isso, abala o próprio conceito de arte que, de fenômeno estético singular, passa a ser um evento de massas. Massificar é, assim, banalizar a expressão artística e intelectual. A indústria cultural realiza a vulgarização das artes, do conhecimento. em lugar de difundir a cultura, despertando o interesse por ela. Portanto, o valor da exposição da obra de arte na era da reprodutibilidade, o fundamental é criar produtos e distribuir no mercado criando sempre novas necessidades de consumo.

A partir dessas reflexões, observamos que os veículos da indústria cultural têm o poder controlador do continuísmo social, o qual é constantemente renovado pelo progresso técnico e científico. Tendo em vista o nosso *corpus*, atentamos para o fato de que o suporte utilizado para a veiculação dessa cultura é o cinema, pois este foi a primeira arte voltada para a massa. Assim, o cinema surge, graças à invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière¹⁶ em 1895. Com a evolução dos meios tecnológicos, baseia-se em projeções públicas de imagens

¹⁵ Consoante Benjamin (1980, p. 9), para melhor elucidação sobre a noção de *aura*, seria necessário considerar a *aura* de um objeto natural. “Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre nosso estado contemplativo, sente-se a *aura* dessas montanhas, desse galho. Tal evocação permite entender, sem dificuldade, os fatores sociais que provocaram a decadência atual da *aura*.”

¹⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_cinema (acesso em 17/08/2016, às 14h05).

animadas, aumentando sua produção e distribuição. Com efeito, gera contornos comerciais gigantescos, visando uma abrangência em escala global.

À parte desse contexto¹⁷, observamos a produção franco-italiana de gênero drama biográfico, do filme *Giordano Bruno* (1973), de Giuliano Montaldo, cujo tema é o processo movido pela inquisição contra esse filósofo. Nesta ressaltamos a *reatualização*¹⁸ do apagamento das ideias, reiterando condutas disciplinares, normas sociais. Entendemos também que, por seu contexto histórico e por sua forma de produção, a película *reatualiza* a importância da produção de saberes para a humanidade, a *resistência* à perseguição dessa produção (FOUCAULT 1987, 2011, 2012).

Para darmos prosseguimento às discussões, a seguir estudamos alguns aspectos relacionados ao cinema, haja vista a materialidade da nossa pesquisa.

1.2 A mídia cinematográfica

De acordo com Charaudeau (2007), o quantitativo de produção do discurso profissionalizou a sua veiculação. Tendo a mídia como suporte, utiliza a noção de comunicação e de informação para integrá-la a métodos de ordem econômica, tecnológica e simbólica. Para esse linguista, o discurso da informação, pautado em uma lógica de mercado, apoia-se em estratégias sedutoras, veiculadoras de princípios ideológicos. Consequentemente, constrói sentidos com efeitos de verdade. Charaudeau ressalta ainda que as instâncias midiáticas organizam econômica e enunciativamente a produção, a recepção da informação, em busca de conquistar um maior número de consumidores. Destaca também que cada veículo midiático compõe um dispositivo (imprensa, televisão, revista, cinema, rádio) que influencia de forma definitiva a constituição de discursos, de maneira que cada dispositivo possui características discursivas próprias, fomentando diferentes aspectos na divulgação da informação. E, como nosso objeto de estudo é um filme, nós nos detemos nos estudos da mídia cinematográfica e nas suas subsequentes características discursivas.

No que diz respeito ao surgimento do cinema, Bernardet (1985) advoga que ele foi uma arte criada pela burguesia no início do século XX como a primeira arte para as massas. O triunfo de um universo cultural à sua imagem, graças à revolução industrial. No cinema, buscava-se dar a impressão de movimentos reais, para se assistir a fantasias como se fossem

¹⁷ Abordamos esse conceito, por o cinema fazer parte da instauração dessa indústria.

¹⁸ Empregamos esse termo de acordo com Foucault (2009 [1969], p. 284), para quem a “reatualização” consiste na “[...] reinserção de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”.

verdadeiras. Em decorrência disso, a base para o grande sucesso do cinema foi justamente essa conferência da visão percebida como ‘natural’, capaz de colocar a possível realidade na tela, como se tivesse uma expressão autônoma através de imagens em movimento. Mediante a reprodução da percepção ‘natural’ e a apresentação da suposta reprodução da realidade, há um apagamento da intervenção humana, afirmando uma outra ilusão, a da arte objetiva, neutra, disfarçando, assim, o artifício de manipulação da referida classe dominante. Esse apagamento é justificado dessa forma por Bernardet (1985, p. 20): “[...] essa classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade”. Logo, o cinema, como toda arena de signos (BAKHTIN, 1999), é um campo de luta, e sua história se configura em um constante esforço para denunciar esse ocultamento. Nesse sentido, Bernardet (1985) esclarece que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas, uma expressão de montagem, determinando, portanto, o processo de manipulação, conferindo ao cinema uma linguagem produtora de sentidos, mas não necessariamente reprodutora do real.

Nesse contexto, Kristeva (2007, p. 316) defende assim a força significativa do cinema: “[...] o cinema não reproduz coisas: manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido”. Entendemos, portanto, que a realidade expressa pelo filme é resultado de uma série de processos que a transformam, pois como vimos, a relação com a realidade e a ficção pode perfeitamente ser manipulada com vias ao consumismo.

É importante ainda mencionar que, na composição dos mais variados sistemas significantes não há, necessariamente, o auxílio da língua, tampouco esses sistemas partem do modelo linguístico, de sua estrutura linear. Kristeva (2007, p. 297) defende que gestos, imagens (fotografia, pintura, cinema) são exemplos de linguagens, na medida em que perpassam discursos em uma determinada situação de comunicação. Essas linguagens, por sua vez, têm sua forma peculiar de relacionar seus signos, sem por isso obedecerem às regras da codificação verbal, como afirmado.

Martin (2011, p. 17), por sua vez, define o cinema da seguinte forma: “[...] é a forma mais recente da linguagem definida como sistema de signos destinados à comunicação”. Esse autor, discutindo sobre o ideal de representação do real, argumenta que a distinção do cinema com relação aos outros meios de expressão cultural é o fato de sua linguagem funcionar a partir de reprodução fotográfica da realidade, como se toda representação (significante) incidisse de maneira unívoca com a informação conceitual que veicula (significado). Christian

Metz (*apud* MARTIN, 2011, p. 18), entretanto, assinala que essa representação da relação entre os seres e os sentidos é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico:

Se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos. A duplicação fotográfica arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase realidade para fazer dele um elemento de um discurso. Dispostas diferentemente do que na vida, tramadas e reestruturadas pelo fio de uma intenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se os elementos de um enunciado.

O cinema, projeta o sujeito para o futuro (ou presente), apresentando outra produção de sentido. Kristeva (2007, p. 316) assim defende a inexistência dessa relação: “O cinema, pelo contrário, provoca a projeção do sujeito naquilo que vê, e apresenta-se não como a evocação de uma realidade passada, mas como uma ficção que o sujeito está a viver”.

Além disso, Kristeva (2007), fazendo alusão ao teórico Einstein, defende que essa produção de sentido proporcionada pelo cinema é obtida pela montagem, pela manipulação dos elementos, re combinando-os através de uma nova montagem. Ainda consoante os postulados de Einstein (*apud* KRISTEVA, 2007), é importante a junção de elementos isolados, (semelhantes ou diferentes) cuja interação provoca significação.

Nesses termos, o cinema é um sistema de diferenças, veiculando mensagens, e, por conseguinte, ele mesmo, o cinema, é considerado como linguagem, com suas entidades e sintaxe própria. É nessa perspectiva que Metz (*apud* KRISTEVA, 2007) defende que, no sistema cinematográfico, nada é comparável ao nível fonológico da linguagem, pois o cinema não tem unidades de ordem do fonema. Mas, muitas vezes, considera a imagem equivalente a uma ou várias frases; a sequência dessas imagens é um segmento complexo do discurso, constituindo, assim, as bases sintáticas do cinema. Porém, existem também, na linguagem fílmica, outras figuras que compõem seu sistema de significação: a câmera, a luz e o som. Esses elementos articulam-se entre si, gerando sentidos, caracterizando-se como enunciado no processo discursivo.

De acordo com Martin (2011, p. 31), dois desses elementos são fundadores da realidade fílmica: a “emancipação da câmera” e sua consequência, a “montagem”:

Seu nascimento enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena: as mudanças de planos, de que os movimentos de câmera constituem apenas um caso particular (percebe-se, aliás, que na base de toda mudança de plano há um movimento de câmera, efetivo ou virtual), estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica.

Nesse mesmo contexto, Martin (2011) esboça alguns fatores que criam a “expressividade” da câmera: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera. Estes, por sua vez, estão na base do papel criador da câmera e são carregados de significação. Diante disso, não podemos considerar a imagem em si mesma, mas situá-la obrigatoriamente numa continuidade, alcançando à importante noção de “montagem”, que é uma técnica de acoplamento feita através de escolhas. Segundo esse autor, tal operação de montagem recebe o nome de decupagem, no qual as composições sequenciais dos planos conduzem a narrativa fílmica definida por um sujeito enunciador. A decupagem é uma operação analítica; a montagem, uma operação sintética, tornando-se duas faces da mesma operação: “A decupagem consiste em escolher os fragmentos de realidade que serão criados pela câmera. Num nível mais elementar, traduz-se pela supressão de todos os tempos fracos ou inúteis da narração” (MARTIN, 2011, p. 85).

Com o passar do tempo, o processo de produção do cinema enquanto linguagem e arte progrediu e, numa perspectiva capitalista, tornou-se muito lucrativo. Nesse processo, o mercado cinematográfico norte-americano passa a exercer forte influência mundial, alcançando elevado nível de desenvolvimento mercadológico.

Diante disso, Napolitano (*apud* MELO, 2005) ressalta o fato de que o longa-metragem ficcional, independente do reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser compreendido, por parte do público, como fonte de “verdade histórica”. A esse respeito, Kornis (2008) faz alusão a vários historiadores defendendo que o filme pode ser considerado um documento histórico, a partir de uma investigação do que nele existe de não-visível, uma vez que ele excede seu próprio conteúdo.

Ferro (*apud* KORNIS, 2008) reafirma o pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração. Esse historiador cunha o conceito de “contra-história”, o desmascaramento das realidades política e social, à luz do exame de um filme. Quanto a esses aspectos, subjaz à película em foco uma *outra* história, tornando possível uma “contra-análise” (FERRO, 2008) da sociedade, porque ela revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador (escritor, produtor). Além disso, é possível percebermos a ideologia de uma sociedade em suas imagens. Essa possibilidade reforça os argumentos de Bernardet (1985), de Kristeva (2007), segundo os quais a imagem fílmica não copia a realidade, mas revela aspectos que vão além das evidências.

Somada a essas convicções, Kornis (2008) faz referência ao professor de cinema Pierre Sorlin, cujos estudos destacam dois aspectos importantes nos mecanismos internos da expressão cinematográfica: o fato de que os eventos passados são escolhidos para tentar dar

soluções ao momento em que são realizados; a importância da análise do filme entendido no contexto de sua produção. Além disso, compreendemos que a “história”, veiculada por tal suporte midiático, significa um meio ideal para perpassar discursos e ideologias. Nesse caminho, a mídia cinematográfica constrói saberes sociais, conferindo aos espectadores a construção de conhecimentos, de crenças.

Quanto à produção cinematográfica, o filme *Giordano Bruno*, nosso objeto, apresenta uma ficha técnica brilhante. *Vittorio Storaro*¹⁹, diretor de fotografia italiano, conhecido como “mago da luz”, ganhador de três Óscares, ficou conhecido por usar as técnicas de luz nos moldes do pintor também italiano *Caravaggio*, cuja arte²⁰ apresenta cenas religiosas com forte contraste entre os fundos escuros (as “trevas”) e os personagens cobertos por uma luz dramática, típico da técnica do claro-escuro. A trilha sonora, por sua vez, é elaborada pelo compositor e maestro *Ennio Morricone*. É produzido por Carlo Ponti, casado com a atriz Sophia Loren, formavam o casal típico de Hollywood, na década de 1970, produziu o filme *Massacre em Roma* o qual lhe rendeu um processo por difamação do Papa Pio XII; e dirigido pelo célebre Giuliano Montaldo, que vivenciou o Neorrealismo italiano²¹, atestando-nos, portanto, que, apesar de a história ter como cenário as cidades italianas (Veneza, Roma), trata-se de uma obra esteticamente *hollywoodiana*. Tendo como formato a biografia desse filósofo, examina alguns processos históricos desde a sua prisão até sua execução, provocando uma reflexão sobre a relação entre o poder institucional da igreja e a produção de conhecimento na humanidade.

Observamos, dessa forma, a importância de analisarmos uma obra cinematográfica de tamanha relevância, tal como *Giordano Bruno*. Nesse filme, identificamos a construção de valores ideológicos, pois foi produzido na Europa, no ano 1973. Podemos analisar essa época (década de 1970) numa totalidade do século XX, a qual é determinada por um contexto mundial marcado por crises de modelos econômicos²², com perseguições aos movimentos de esquerda, processos revolucionários de libertação nacional, imposição de ditaduras e conflitos estruturais, provocados por divergências desenvolvidas no seio da comunidade capitalista. Quanto ao contexto histórico europeu, essa década é caracterizada por um esforço coletivo inspirado por um ideal de superação dos conflitos do passado, buscando melhor preparação

¹⁹ <https://www.cartacapital.com.br/revista/760/a-estrategia-da-luz-8467.html>

²⁰ <https://www.epochtimes.com.br/o-pintor-caravaggio-luzes-e-sombras-na-vida-e-na-obra/#.WVG0OJLyvIU>

²¹ Neorrealismo foi um movimento cultural e artístico que teve início depois da segunda Guerra Mundial (1945), era do chamado cinema político, em que se produziam filmes com os países destruídos, demonstrando, portanto, as questões sociais, culturais, políticas e econômicas pelo qual passava a sociedade. <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/mascarello-f-org-historia-do-cinema-mundial.pdf>

²² <http://blog.esquerdaonline.com/?p=718> (27/09/2016 às 15h23)

para o futuro. Foi igualmente quando ocorreu a fundação de tratados que deram origem à União Europeia, cujo objetivo era a melhoria das condições socioeconômicas dos países membros. Na década de 1940, surgiu o neorealismo, uma corrente artística com caráter ideológico marcadamente de esquerda, com ramificações em várias formas de arte, chegando a atingir seu expoente máximo no cinema, especialmente no francês (realismo poético) e no italiano (neorealismo)²³. A partir de tais mudanças socioculturais europeias, o cinema francês e o italiano passaram a explorar histórias protagonizadas por pessoas marginalizadas, imersas em um ambiente cético e pessimista. Usaram também elementos da “realidade” em peças de ficção, aproximando-se do filme documentário.

Com um fio condutor pautado na ideia de transformação social, o filme analisado sugere uma possível *intencionalidade alegórica*²⁴, com temas daquele momento, tais como a liberdade de expressão. Além disso, o filme promove a discussão da ideologia católica, do poder, da violência institucionalizados. Tais perspectivas podem ser confirmadas quando observamos a cena em que o filósofo *Giordano Bruno*, da janela de sua cela, visualiza o momento em que um companheiro seu da Universidade de Oxford, é degolado. Tal gesto traz à baila a figurativização não só do ato de cortar a cabeça, mas a interdição do sujeito, o seu silenciamento, o apagamento das ideias, do pensamento, a extirpação da liberdade de expressão. Afora isso, é importante atentarmos para o local em que tal degola ocorre, à vista dos detentos (contrários à verdade religiosa), para lhes servir de exemplo do que poderia acontecer a quem mantivesse seus ideais opostos aos da instituição religiosa. O recortes dessas cenas *figurativizam* o espetáculo da guilhotina:



F₁ *Giordano* assistindo à execução (01:15:10)



F₂ Preparação para a decapitação (01:15:13)

Foucault (1986, p. 16), assim reflete sobre a guilhotina:

Quase sem tocar o corpo, a guilhotina suprime a vida, tal como a prisão suprime a liberdade, ou uma multa tira os bens. Ela aplica a lei não tanto a

²³ <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/mascarello-f-org-historia-do-cinema-mundial.pdf>

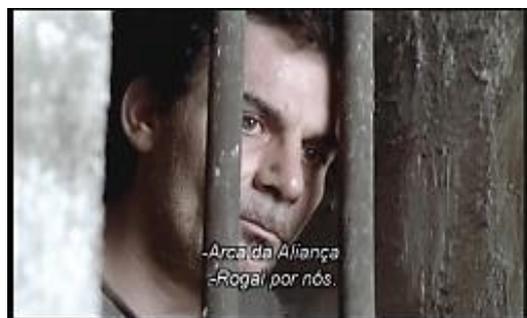
²⁴ À luz da AD francesa, percebemos que o sujeito é clivado, está entre a consciência e a inconsciência. Nesses termos, não consideramos o sujeito da intenção.

um corpo real e suscetível de dor quanto a um sujeito jurídico, detentor, entre outros direitos, do de existir. Ela devia ter a abstração da própria lei.

Observamos também a perseguição do conhecimento, das crenças, no que diz respeito ao poder dogmático da igreja. Elegendo deus como seu representante máximo, a igreja instaura o medo de um ser punitivo (deus), declarando a morte, o desaparecimento da liberdade de ideias contrárias a esse deus. Na narrativa, é-nos apresentado tal processo na sequência em que o réu é levado pelo exército armado para o patíbulo, em companhia dos “porta-vozes” divinos. Estes recitam a *Ladainha*, segurando a cruz como símbolo do cristianismo, simbolizando a legitimação dessa morte por *Maria*, a quem essa oração é dirigida. A partir de tal oração, entendemos que a *mãe de Jesus* e, como os católicos acreditam, a mãe dos homens, delegaria à Igreja (considerada igualmente pelos católicos como a mãe dos homens: “a nossa madre igreja”) a morte dos infiéis. Entendemos que esses gestos confirmam e legitimam o discurso, segundo o qual a igreja, respaldada pelos princípios celestiais, é dotada de autoridade para “corrigir” os erros do homem e conseguir a salvação em sua morte. Abaixo, procedemos aos recortes das cenas às quais nos referimos:



F3 – Orações dos sacerdotes (01:13:08)



F4 – Bruno ouvindo a Ladainha (01:13:12)

À luz dessa apresentação, constatamos a figurativização dos personagens/enunciadores²⁵ como mártires que, por pensarem de forma “contrária” às verdades concebidas pela igreja, são tachadas de hereges²⁶. Por conseguinte, esses personagens/enunciadores foram privados de liberdade, facultando a construção de valores,

²⁵ Quando colocamos a relação personagens/enunciadores, estamos trabalhando na perspectiva da **posição** (imaginária) que esses sujeitos assumem no filme. Entendemos que o sujeito enuncia de um lugar social (FD), de uma posição (imaginária).

²⁶ Assim Houaiss eletrônico (2009) define **herege**: “adjetivo de dois gêneros e substantivo de dois gêneros. 1. que ou quem professa uma heresia; que ou quem professa doutrina contrária ao que foi estabelecido pela Igreja como dogma. 1.1 diz-se de ou cristão católico que, de forma tenaz, nega ou põe em dúvida verdades da fé católica. 2 Derivação: por extensão de sentido: que ou quem adota ou sustenta ideias, opiniões, doutrinas etc. contrárias às admitidas (por um grupo). 3 Derivação: por extensão de sentido: que ou aquele que não tem fé religiosa ou não tem respeito ou deferência para com as crenças religiosas alheias; ímpio, ateu, incrédulo”.

com a possibilidade de estabelecimento de diálogos com as questões políticas, no contexto de produção do filme. Em decorrência disso, depreendemos que a produção cinematográfica vai além da diversão, do entretenimento, pois proporciona a “*montagem*”, promovendo a solução/produção de saberes sociais, no momento em que é elaborada.

Por haver a possibilidade de produção de “verdades”, a mídia atinge credibilidade, propagação em grandes proporções. Por conta disso, há a criação da legitimidade vicária²⁷, veiculadora de discursos, reforçando ideologias intrinsecamente ligadas a seus produtores.

Na sequência, apresentamos mais detalhadamente o filme “*Giordano Bruno*”, nosso objeto de estudo, tentando contextualizá-lo em sua época.

1.3. A história da igreja: a historicização do filme “*Giordano Bruno*”

Como afirmado anteriormente, o filme *Giordano Bruno* é baseado na história da vida e obra do filósofo (de mesmo nome), astrônomo e matemático de Nola, Itália. Passa-se em Veneza, reconstitui o ambiente do Renascimento italiano, no final do século XVI, pois *Giordano* morre em 1600. Inicialmente, o filme nos remete à naturalização da prostituição, ao mesmo tempo em que há o combate, pela igreja católica, dos pensamentos contrários às teorias ortodoxas. Recria fielmente os últimos momentos da vida de *Bruno*, durante seu processo inquisitorial. Temos, assim, a possibilidade de observarmos os procedimentos eclesiásticos propiciadores de sua execução pelo Estado, por imposição do Santo Ofício. E, por historiar a vida desse filósofo, a película retrata momentos de grandes mudanças, na Europa e, principalmente, na Itália, marcados pela transição entre as Idades Média e Moderna. Esse período foi conhecido como Renascimento²⁸ italiano, representado por uma intensificação, um processo de evolução continuada, com grandes realizações culturais, arquitetônicas, políticas e filosóficas.

Em contrapartida, nos antecedentes históricos dessa época, o cristianismo instaurou a concepção de pecado, a doutrina do inferno, a rejeição do corpo humano. Em virtude disso, criou-se uma atmosfera psicológica obscura, ao longo da Idade Média, originando a crença na

²⁷ Legitimidade vicária é aquela que um campo social possui num domínio da experiência que não lhe é próprio, por delegação de um outro campo social. Esta distinção se revelará muito importante quando considerarmos as relações que os diferentes campos sociais estabelecem entre si, relações que dão origem àquilo a que daremos o nome de dimensões dos campos sociais. Informações encontradas no site: <http://bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-expcampmedia.html> (Acesso em 15/8/17, às 17h09min).

²⁸ https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_italiana (Acesso em 04/10/2016 às 17:15)

tiraniam do Deus supremo e onisciente, a consequente reificação²⁹ do homem. Nesse percurso, a consolidação das primeiras universidades corresponde ao início de uma tentativa de amenizar esse pensamento religioso. A academia introduz uma filosofia mais humanista, estruturando a doutrina do purgatório, um meio de evitar o inferno, com um estágio purificador preliminar à ascensão ao paraíso. Nesse processo, a tendência da fé cristã de corrigir o pecador pelo medo da condenação eterna é atenuada por visões reveladoras da misericórdia, antes da ira divina, levando em conta a possibilidade de falha, inerente ao ser.

Ao mesmo tempo, surge o movimento conhecido como Reforma, criticando veemente a igreja católica, seus desígnios. A partir daí, a igreja católica formula um contra-ataque, conhecido como Contra Reforma, buscando adequar-se à nova realidade social europeia: cria seminários para a preparação condizente do seu clero; instaura, nos países católicos, o Tribunal do Santo Ofício, que dá origem à Inquisição, à perseguição dos hereges, com drásticas punições: tortura, forca, fogueira, decapitação, esquartejamento; proíbe e queima livros contrários à fé; por fim, cria a Ordem Jesuítica, visando à propagação da fé católica. É neste contexto político, religioso em que *Giordano Bruno* se encontra; período da Santa Inquisição³⁰. Esse é um projeto de reafirmação do poder político, jurídico da igreja católica, com base no argumento da salvação da alma do herege pela abjuração (retratação), ou pela morte (na fogueira, por exemplo).

Desse modo, o herege era visto como um revolucionário, tratado como tal, tanto pela sociedade, quanto pelo governo, já que o Estado era eclesiástico, e o crime atingia diretamente a majestade. A utilização da fogueira como aplicação da pena de morte para os condenados (como é o caso do protagonista do nosso objeto), tinha um significado basicamente religioso, uma vez que o fogo simbolizava a purificação, configurando a ideia de desobediência a Deus (pecado) e ilustrando a imagem do inferno. Essa postura religiosa era naturalizada pela sociedade da época e, no filme, podemos vislumbrar, nas *memórias* do personagem/enunciador *Giordano Bruno*, a perseguição e morte de uma mulher. A sentença

²⁹ Conforme Houaiss eletrônico (2009), reificação, tal como usamos neste item, pode significar: Derivação: por extensão de sentido: qualquer processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características – fixidez, automatismo, passividade – de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência.

³⁰ Um grupo de instituições dentro do sistema jurídico da Igreja Católica Apostólica Romana, cujo objetivo é combater os heréticos. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inquisi%C3%A7%C3%A3o> (Acesso em 04/10/2016 às 18:40)

de execução na fogueira foi dada pelo clero, mas a população a apedreja chamando-a de “bruxa³¹”, “nojenta” marcando seu corpo. A seguir, os recortes dessas cenas:

F 5: ordenação pelo padre (01:03:49)

F6: a população arrastando-a (01:03:59)



Queimada em praça pública, com a ajuda da população, o extermínio da mulher, caracterizada como *bruxa*, significa a reafirmação dos dogmas católicos, a instauração do medo na *memória discursiva*³² dos sujeitos:



F 7: perseguição e acendimento da fogueira (01:03:43)

F 8: marcando seu corpo (01:04:19)

A Santa Igreja se autodeterminava com um poder de inquirir, emitir sentenças, deliberar todo processo, entregando ao Estado para que este as executasse. As sentenças eram em decorrência de heresia manifesta ou suspeita, apostasia, magia, adivinhação, feitiçaria, em todas as regiões nas quais vigorasse a religião católica.

Inicialmente, dirigida contra os cátaros³³ e valdenses³⁴, a Santa Inquisição foi ampliada para todas as formas de heresias, sendo escolhidos como inquisidores os membros da Ordem Dominicana. Cabe aqui lembrar também a censura (proibição e incineração

³¹ O termo bruxa, segundo a definição do dicionário eletrônico Houaiss (2009), está associada a uma imagem maléfica: substantivo feminino; mulher que tem fama de se utilizar de supostas forças sobrenaturais para causar malefícios, perscrutar o futuro e fazer sortilégios; feitiçeira.

³² “Memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do preconstruído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”. (ORLANDI, 2002, p. 31 – 32).

³³ O verbete cátaro nos remete para o verbete albigense, assim esclarecido por Houaiss eletrônico (2009): Rubrica: religião: relativo a ou adepto do albigensianismo, seita cristã surgida no Sul da França nos sXII e XIII que professava um dualismo maniqueísta; cátaro.

³⁴ “substantivo de dois gêneros: **1** membro do valdismo, seita herética fundamentada na pobreza, criada no sXII por Pierre Valdo, próspero comerciante de Lião (Lyon, França), após renunciar a seus próprios bens e riquezas. Adjetivo de dois gêneros. **2** diz-se dessa seita ou de seus seguidores” (HOUAISS, 2009).

pública) com relação aos textos (índex)³⁵ que, de certa forma, afrontavam os dogmas católicos (como foi o caso das obras de *Giordano Bruno*). Porém, algumas dessas obras eram permitidas às autoridades eclesiásticas; a Santa Inquisição organizava grupos de análise para julgar e condenar os escritores.

Ainda no que diz respeito à época em que o filme foi feito, é importante destacarmos que o século XIX foi definido como um período em que se desejava a unificação de toda península itálica³⁶, visto que era dominada por austríacos e franceses, bem como pela igreja católica. Os ideais liberais e nacionalistas, que visavam à criação de uma república italiana, só conseguiram êxito ao final de 1860. Somente Veneza e Roma resistiram e, em 1929, com a assinatura do Tratado de Latrão, entre o papa Pio IX e o Estado Italiano, foi determinada a criação do pequeno Estado do Vaticano, sob a tutela da Igreja Católica. Com essas mudanças, o século XX é considerado como um período em que ocorrem turbulências sociopolíticas, em busca de autonomia e superação social.

No filme em estudo, observamos a presença constante de um confronto discursivo entre o personagem/enunciador *Giordano Bruno* e a instituição religiosa, configurando a relação de poder/saber, *reatualizando* possíveis problemáticas sociais ocorridas na época em que a película fora criada.

Como mencionado anteriormente, o personagem/ enunciador principal *Giordano Bruno*, nasceu em Nola em 1548³⁷, província de Nápoles, ingressou, ainda adolescente, no Monastério de San Domenico Maggiore, onde estudou, tornando-se sacerdote e doutor em Teologia, no ano de 1575. Considerado polêmico, abandonou a ordem por questionar abertamente os dogmas católicos de sua época. Contestava duramente a teoria geocêntrica de Aristóteles e Ptolomeu, a qual se sustentava na hipótese que o planeta Terra seria o centro do universo. Ministrou aula na Universidade de Oxford, defendendo o heliocentrismo³⁸, professado, inicialmente, por Nicolau Copérnico (este abjurou suas ideias, diante da Santa Inquisição). Viveu em inúmeras cidades; escreveu sobre cosmologia, física, magia e a arte da memória.

³⁵ Lista de publicação literária que era proibida pela igreja católica. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Index_Librorum_Prohibitorum (Acesso em 11/10/2016 às 13:09).

Consoante Houaiss (2009), este é o verbete de índex: “substantivo masculino de dois números. 2 lista oficial de livros cuja leitura a Igreja católica romana proíbe, por considerá-la nefasta e perigosa à fé e à moral”.

³⁶ Disponível em <http://educacao.globo.com/historia/assunto/liberalismo-no-ocidente/unificacao-alema-e-unificacao-italiana.html> (Acesso em 06/10/2006 às 21:55)

³⁷ <http://educacao.uol.com.br/biografias/giordano-bruno.htm> (Acesso em 11/10/2016 às 13: 50)

³⁸ O Heliocentrismo consiste num modelo teórico de sistema solar em que a Terra e os demais planetas se movem ao redor de um ponto vizinho ao Sol, sendo este, o verdadeiro centro do Sistema Solar. <http://astro.if.ufrgs.br/movplan2/movplan2.htm>

Em diversas cenas do filme, *Bruno* expõe seu pensamento, cujo suporte é o heliocentrismo, como afirmado, e o conseqüente caráter de infinito do universo. Em virtude desses postulados, ele ressignifica a imagem que se faz de Deus, tal como explicitamos na Sequência Discursiva₁ (SD₁): “[...] se existem outros sóis, outros sistemas solares dispersos pelo universo, Deus não está acima de nós, no alto, fora do mundo, mas em nós, em cada partícula de matéria, tanto viva como inerte” (00:52:04). Uma postura como essa passa a incomodar bastante a igreja católica, pois questiona a centralização das ideias em nome de um deus que estaria fora do mundo, delegando poderes e punições a quem não concorda com certos dogmas. Afora esses aspectos, *Giordano* apresenta um raciocínio empírico, a partir do qual ele começa a estabelecer o vínculo existente entre as coisas e o mundo, possibilitando ao homem o pensamento por associações, por correspondências. Essa teoria é ilustrada em uma cena da película em que o filósofo, satiricamente, demonstra essa associação, a partir das semelhanças existentes, físicas e psicológicas, entre os homens e os animais, exemplificando a relação entre o mundo vegetal, animal e humano. São estes os recortes dessas cenas:



F9: semelhança com um rato (00:15:20)



F10: semelhança física e psicológica com um boi (00:15:23)

Apesar de o empirismo³⁹ ser de grande importância para a construção do conhecimento, entendemos, à luz de Foucault (1999), que a analogia propiciava a superação do homem em relação aos seres vivos, existentes na Terra. Para tanto, esse ideal de infinitude do universo, a relação/ligação existente entre as coisas do mundo e as do cosmo, remete-nos ao raciocínio segundo o qual deus não é o centro de tudo, pois tudo e todos estão interligados a esse deus (seres animados, inanimados), tornando, portanto, todos semelhantes, pertencentes

³⁹ O empirismo é uma das teorias do conhecimento, segundo a qual o conhecimento advém da experiência, de nossa percepção sensorial. Assim Houaiss (2009) esclarece: “doutrina segundo a qual todo conhecimento provém unicamente da experiência, limitando-se ao que pode ser captado do mundo externo, pelos sentidos, ou do mundo subjetivo, pela introspecção, sendo ger. descartadas as verdades reveladas e transcendentais do misticismo, ou apriorísticas e inatas do racionalismo”.

à mesma natureza. Consoante Foucault (1999, p. 23), até fim do séc. XVI, *a semelhança* constitui papel construtor no saber de cultura ocidental:

O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espetáculo do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.

Por conseguinte, esse pensamento põe em xeque o ideal de soberania da igreja em relação a tudo e a todos. Assim, *Giordano Bruno*, ao popularizar tal ideal, gera a dúvida no *outro*, no que concerne à prepotência da igreja. Na medida em que faz isso, busca o que ele nomeia de uma filosofia livre, uma autonomia de pensamento. A reintrodução desse pensamento, a partir do filme, configura uma *reatualização* da resistência às ideias sociais/intelectuais existentes no contexto em que fora produzido.

Giovanni Mocenigo, outro personagem/enunciador de grande importância para a trama do filme, é o anfitrião de *Bruno*, em Veneza. Rico comerciante, de caráter duvidoso, foi quem lhe ofereceu hospedagem, em troca dos ensinamentos do filósofo na “arte da memória”. Foi também o responsável pela prisão de *Bruno*, quando, depois de uma conversa com seu confessor, foi aconselhado a entregá-lo ao Santo Ofício. Segundo o sacerdote (seu confessor), havia comentários que estavam circulando sobre a possível prática da magia negra, em que *Bruno* estaria envolvido. Nessa passagem do filme, é evidenciado o jogo de interesse político e econômico, tanto por parte do comerciante como da igreja. Ilustramos esse aconselhamento na SD₂ apresentada a seguir (00:21:35): “Mandei te chamar porque sou seu amigo, Mocenigo! Você pode dar proteção a quem quer que seja, mas não a um inimigo da igreja! Seus *negócios* estão indo muito bem, e poderiam estar até melhor, então por que procurar *problemas*? ” Tal aconselhamento evidencia também, consoante Foucault (1987), o uso da alma como peça de domínio, de poder sobre o corpo, de disciplinarização. É o que pode ser ilustrado na SD₃ (00:22:32): “Para que se comprometer perante todos, Mocenigo? Eu penso também no bem de sua alma! A salvação de sua alma está em suas mãos! ”. Nesses termos, observamos as práticas sociais/intelectuais sendo controladas pela própria disciplina da “alma”. Após essa cena, o referido protetor denuncia *Giordano*; este é preso pelo Santo Ofício, o qual o submete a várias horas de interrogatório, de tortura.

Abaixo ilustramos as cenas referentes a essa sequência discursiva:



F11 e 12: Mocenigo sendo *aconselhado* pelo sacerdote (00:21:35)

Anteriormente à sua prisão, Morosini, outro personagem/enunciador, rico comerciante, promove uma festa em seu luxuoso castelo, apresentando *Giordano Bruno* para a alta sociedade veneziana. Homem influente socialmente, sob o pedido de sua amante, a personagem/enunciadora *Fosca*, apoia *Bruno* durante a votação no parlamento, no momento em que seria decidido se o filósofo iria ser mandado para Roma, vota contra a sua ida para essa cidade, defendendo *Giordano Bruno*. Abaixo, expomos o recorte da cena, momento em que *Giordano* conhece os dois personagens /enunciadores:



F13: Morosini e sua amante Fosca (00:09:14)

Como de costume na época, *Fosca* leva *Giordano Bruno* para um aposento durante o desenrolar da festa. Tenta seduzi-lo para descobrir os segredos da magia, sobre os quais todos comentavam. Despindo-se totalmente, a personagem/enunciadora exhibe determinadas características impregnadas de valores negativos (no sentido relacionado ao pudor católico da época), comparando-os com a suposta *magia* do *nolano*, consoante a SD₄ (00:08:52): “São estes os segredos da *nossa magia*! Ser *belas e desejáveis*, tornar felizes os próprios amantes, e ser amigas dos seus amigos. Ter *proteção e poder*. Ser *ricos e poderosos*, isso é magia! (*grifos nossos*)”. Percebemos nesse momento, consoante Foucault (2009 [1969]), a *reatualização* de comportamentos sociais esperados, que sustentam o ideal de beleza

feminina, na medida em que a personagem/enunciadora assume esse comportamento, *figurativizando* o papel da mulher bela, capaz de *satisfazer* os homens sexualmente, de ser *submissa* a eles, para a obtenção de sua *proteção, poder*. Atentamos ainda para o sentido de *magia* atribuído por essa enunciadora: consoante Houaiss (2009), esse sentido corresponde à acepção 04 (quatro): “forte atração; fascínio, feitiço, magnetismo”. Ao contrário dessa acepção, *Giordano* buscava entender a magia interior das pessoas. Daí provocar a ira episcopal.

Giordano Bruno, então, contra-argumenta o conceito que a igreja católica atribui à *magia*. Nesse sentido, tenta defender a acepção, segundo a qual Jesus foi um *mago*, haja vista a sua capacidade divinatória. Como bem advogava *Bruno*, há o *apagamento* da *magia natural* do ser humano pelos dogmas católicos. Uma *magia* que *liga* todos os seres *intimamente* e nada tem a ver com o *poder* econômico incorporado pela igreja. Aponta, então, o erro dessa igreja, na medida em que não era capaz de perceber essa capacidade interior dos seres. E, ao contrário disso, ela profetizava a adoração dos santos, o seguimento dos dogmas religiosos. Comprovamos essa contra-argumentação expondo a SD₅:

-As crianças carregam dentro de si uma *magia natural*, que pouco a pouco, ao crescerem, são obrigadas a destruir. E então começam a rezar a santíssima trindade, e aos santos, e a nossa senhora, uma grande nossa senhora azul, cheia de *ouro* e incensos! (*Giordano Bruno*, 00:09:33)

Em seguida, *Bruno* deita *Fosca*, e, com olhar penetrante, em busca de sua magia interna, demonstra empiricamente a *magia natural*, reafirmando sua tese sobre o vínculo que existe entre as coisas e o mundo, possibilitando ao homem o pensamento por associações. A SD₆ (00:11:19) simboliza o poder desse personagem sobre o outro, em busca de sua magia interna: “Temos que aprender a *respirar* para descobrir que as árvores, as pedras, os animais, e toda a máquina da Terra têm uma *respiração interior*, uma respiração interior como nós, têm ossos, veias, carne como nós!”. Diante dessas afirmações e da demonstração da respiração de *Bruno*, *Fosca* acompanha a respiração de *Bruno* e, em consequência disso, acusa-o de ser detentor de magia, de ser demoníaco, uma vez que atinge o prazer sexual, interdito para a mulher, na época. Conforme Foucault (2011, p. 9 – 10), o discurso sobre a sexualidade é notadamente interdito:

Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as

interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder.

O recorte desta cena simboliza o ponto máximo atingido por *Fosca*, sem que *Bruno* a toque, daí a acusação de magia :



F14: *Giordano Bruno* demonstra a ligação entre as coisas do mundo através da respiração (00:12:04)

Há ainda personagens/enunciadores de igual importância, tais como, Belarmino, sacerdote responsável pelos interrogatórios da Santa Inquisição junto com os cardeais Sartori e Tragagliolo; o papa Clemente VIII, líder espiritual e *chefe* de um Estado soberano, é quem analisa, condena ou absolve o acusado.



F15: Sacerdote Belarmino (01:00:46)



F16: Cardeal Sartori (01:02:12)



F17: Cardeal Tragagliolo (00:38:32)



F18: Sumo Pontífice Clemente VIII (00:58:17)

O papa Clemente VIII tinha fama de compaixão e tolerância, isso atraiu *Bruno* a Veneza, pois acreditava que podia ser absolvido (pelo Papa), para divulgar seus pensamentos

livremente. Como dito anteriormente, *Giordano Bruno* instalou-se na casa de Mocenigo, seu denunciador algoz. Dá-se o início ao seu calvário.

O filósofo de Nola, preso em Veneza, abjura diante do tribunal inquisitorial veneziano, sem comprometer a essência de sua obra. A princípio, como só havia um acusador, a Santa Inquisição aceita os termos da abjuração. Mas os inquisidores de Roma, descontentes, exigem a extradição do *herético*. Veneza, como Estado independente, não quer se submeter aos ditames de Roma, rejeitando, inicialmente, a extradição de *Giordano*. Porém, a inquisição romana envia outro pedido esclarecendo que, por causa dos processos anteriores em Nápoles e na própria Roma, ele precisava ser transferido. Como afirmado anteriormente, por ocasião da contextualização do personagem/enunciador *Morosini*, essa decisão é levada ao conselho de doges venezianos e julgada por ele como favorável à extradição do referido filósofo. Daí, *Bruno* é embarcado em um navio e parte para as celas do Santo Ofício em Roma. Durante o trajeto, o filósofo reafirma para os tripulantes do navio suas concepções acerca da associação entre as coisas, os seres, o *cosmo* e deus, como podemos verificar na SD₇:

-Toda a natureza é governada por uma profunda harmonia. Linhas invisíveis ligam as pequenas coisas da Terra, como, por exemplo, o *poder* dos homens, os astros aos infinitos mundos que ainda não conhecemos. A lua provoca as marés e até a menstruação das mulheres. O sol provoca a vida e a morte das plantas, a alternância das estações, e também a vida e a morte dos homens. Uma nova visão do cosmos deve corresponder a uma *nova concepção do homem*. (*Giordano*) (00:50:29).

A partir da SD₇, constatamos que *Bruno* atesta a infinitude do universo, ideia que, tempos depois, torna-se peça fundamental nas concepções anticlericais de Spinoza⁴⁰. *Bruno* percebera que nesse universo infinito deveria haver infinitos mundos, infinitas possibilidades. Toda essa crença era anátema para a inquisição, que, nos termos de Foucault (1987), determinava *obediência e conformidade, regras do comportamento*. Ressaltamos, nas palavras de *Bruno*, que essa *nova concepção do homem* justifica sua vontade de liberdade de pensamento, a *resistência*⁴¹ aos discursos dogmáticos. Abaixo ilustramos a cena que, ao lado da sequência discursiva referida, soma o todo do *enunciado* (00:50:20):

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=FVqbA1C3sNo#t=50.198479> (acessado em 11/12/2016 às 14h23)

⁴¹ Como nos explica Revel (2005, p. 76), na obra de Foucault “o termo *resistência* não é anterior ao poder que ela enfrenta, ela é coextensiva a ele. [...] o par *resistência/poder* não é o par *liberdade/dominação*. [...] a *resistência* não vem, portanto, do exterior, ela realmente se assemelha a ele por assumir as suas características. [...] as *resistências* podem, por sua vez, fundar novas relações de poder [...]”.



F19: *Bruno* expondo suas ideias aos tripulantes do navio (00:50:20)

Em Roma, no sentido de culpar *Bruno* dos crimes pelos quais é acusado, são colhidas novas testemunhas selando o destino de *Giordano Bruno*. Consoante Foucault (1987), as “provas legais” eram obtidas pela confissão, para cuja obtenção havia uma coerção. Daí o testemunho colaborar, levando o réu à confissão. Nessa direção, Frei Celestino, seu companheiro de cela, apresenta características de perturbações psicológicas, denuncia-o e leva os inquisidores a outras testemunhas. Os frades testemunhas figurativizam o medo da morte pelas mãos Santa Inquisição, a conseqüente covardia. A imagem do personagem/enunciador em seu testemunho contra *Giordano* revela compõe o todo significativo desse *gesto discursivo* :

F 20 (01:21:09): Frei Celestino sendo interrogado.



Na sequência, *Giordano Bruno* é interrogado inúmeras vezes pelos sacerdotes inquisidores. Estes fazem recortes das obras escritas de *Bruno*, manipulando-as, de forma a produzirem o sentido desejado por eles, sem possibilidade de defesa, por parte de *Bruno*. Atestam a acusação de *Bruno*, com frases soltas, fora do contexto da obra, por medo de perderem seus (da igreja católica) poderes dogmáticos, reiterando, segundo Foucault (2011), o *silenciamento* do conhecimento em *Giordano Bruno*. Este é designado como *louco*, pois seus discursos estavam fora da *ordem discursiva* (FOUCAULT, 2011) de sua época.

Por conta das alegações contra *Bruno*, este é submetido a longos interrogatórios, mas não o fazem confessar. Então é submetido à tortura, precisamente ao *suplício* (FOUCAULT, 1987) da roda. Consoante Foucault (1997, p. 31): “[...] a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-o em ‘mil mortes’”. *Bruno*, entretanto, não abjura, insiste em falar somente com o papa Clemente VIII, instaurando um duelo filosófico-teológico com todo o clero. Na continuação (01:07:23), um sacerdote comunica ao papa todo o processo de suplício ao qual *Bruno* fora submetido. Clemente VIII, por sua vez, reconhece que esse pode ser um grande erro, pois, além de sábio, *Bruno* reagiu à tortura, concentrando-se, nos moldes dos santos, como se rezasse e afastasse seu espírito daquele lugar. Consoante Foucault (1987, p. 40), o suplício era assim percebido pelos torturadores: “Mas as dores deste mundo podem valer também como penitência para aliviar os castigos do além; um martírio desses, se é suportado com resignação, Deus não deixará de levar em conta”. O *recorte* dessa cena simboliza esse diálogo:



F21 (01:07:43): conversa do sacerdote com o papa Clemente VIII.

Entretanto, entendemos a negação da confissão como um gesto de *resistência*, de desobediência às ordens dos seus torturadores, nos termos de Foucault (2012). Nesse sentido, reiteramos o aspecto positivo da relação de poder, haja vista ele, a partir de sua *resistência*, conseguir vulnerabilizar o poder da igreja. Recusando-se a abjurar, *Giordano Bruno* continua exigindo a presença do papa.

Em 1600, ajoelhado, em silêncio, diante de autoridades clericais, escuta sua sentença de morte. Foi reconduzido ao cárcere negando até o final de sua vida a abjuração das suas obras. A igreja, então, delega ao Estado o cumprimento da sentença⁴². Amordaçado, para que

⁴² “Luigi Firpo lista estas acusações feitas contra Bruno pela Inquisição Romana: sustentar opiniões contrárias à fé católica e contestar seus ministros; sustentar opiniões contrárias à fé católica sobre a Trindade, a divindade de Cristo e a encarnação; sustentar opiniões contrárias à fé católica sobre Jesus como Cristo; sustentar opiniões

não mencionasse mais *heresias*, foi conduzido à fogueira, queimado vivo pelas *ordens divinas*. Consoante Foucault (1987, p. 31 - 32):

O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. [...] faz parte de um ritual. É um elemento da liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante [...]. E, pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo.

Com a finalidade de darmos embasamento à nossa análise, prosseguimos com as discussões no item seguinte, apresentando conceitos importantes acerca da Análise do Discurso (linha francesa).

contrárias à fé católica sobre a virgindade de Maria, mãe de Jesus; sustentar opiniões contrárias à fé católica tanto sobre a Transubstanciação quanto a Missa; reivindicar a existência de uma pluralidade de mundos e suas eternidades; acreditar em metempsicose e na transmigração da alma humana em brutos, e; envolvimento com magia e adivinhação”. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Giordano_Bruno) (acessado em 09/02/2017, às 18h).

1.4. O discurso

Final do século XIX, início do século XX, Saussure formalizou a linguística enquanto ciência, pois determinou o seu objeto (a língua), o seu método de investigação (a descrição). Nessa perspectiva, observou a língua em sua imanência, analisando as suas estruturas internas, tal como a ciência da época exigia como método. Nessa conjuntura, torna-se possível estudar a língua a partir de regularidades, sem se considerarem as influências externas, pois estas são consideradas como geradoras de irregularidades, conseqüentemente, não podem fazer parte de sua estrutura. Daí o uso do termo “estruturalismo”. Conforme Mussalim (2001, p. 102) este termo: “[...] define as estruturas da língua em função da relação que elas estabelecem entre si no interior de um mesmo sistema linguístico”.

Não obstante a abrangência dos estudos linguísticos, o interesse pela compreensão da linguagem toma outras proporções, em diferentes lugares e sob diferentes perspectivas epistemológicas (política, história, filosofia, etc.), continuando a interagir com outros saberes que concernem aos múltiplos fenômenos com os quais ela está relacionada. É esse panorama que constitui pano de fundo para o aporte teórico que norteou nossa pesquisa: a Análise do Discurso de linha francesa. Mussalim (2001, p. 102) assim contextualiza essa ciência: “[...] é sob o horizonte comum do marxismo e de um momento de crescimento da Linguística – que se encontra em franco desenvolvimento e ocupa o lugar da ciência piloto – que nasce o projeto da Análise do Discurso”. O projeto da Análise do Discurso (doravante AD) se assenta num objetivo político, enquanto a linguística oferece meios para abordar essa política, uma vez que pela língua se pode chegar à ideologia, de crucial importância para o projeto investigativo de Althusser.

Ainda consoante Mussalim (2001), com as interpretações feitas por Althusser e Lacan sobre Saussure, Marx e Freud, a AD promoveu um encontro entre a linguística e a história, questionando o “corte saussureano” e as delimitações do campo da linguística, rearticulando o sistema linguístico com as condições históricas da língua em uso. Como podemos perceber, essa disciplina/ciência entremeia os arredores teóricos entre três domínios, a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Os historiadores dessa ciência defendem que a AD consiste em uma ruptura epistemológica, por haver uma mudança do objeto a ser pesquisado, o *discurso*. Como bem explicita Mussalim (2001, p. 105): “A instituição da AD, para Pêcheux, exige uma ruptura epistemológica, que coloca o estudo do discurso num outro terreno em que intervêm questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito”.

Ainda para Mussalim (2011), Pêcheux retoma a dicotomia saussuriana e inscreve os processos de significação em outro terreno, os quais não concebem nem o sujeito, nem os sentidos como individuais, mas como históricos e ideológicos. Desse modo, a Análise do Discurso, proposta por Pêcheux, concebe a linguagem como mediação indispensável entre o homem e a realidade social.

Diferenciando-se das linguísticas iminentes e das demais ciências humanas que utilizavam a língua como instrumento para explicar textos, a AD recorta seu objeto teórico, o discurso, que, segundo Orlandi (2002), é palavra em movimento, prática de linguagem. A noção de discurso, de acordo com essa linguista, não trata apenas de *transmissão* de informações. Para a AD, a noção de transmissão é reducionista, pois a ação de usar o discurso a ultrapassa. Consoante Orlandi (2002), a linguagem constitui um processo de identificação do sujeito, de subjetivação, de argumentação, de construção da realidade, produzindo, assim, efeitos de sentidos múltiplos entre os locutores.

Desse modo, os estudos discursivos buscam o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas discursivas dos sujeitos, descentrando a noção de sujeito consciente, negando o caráter absoluto da língua. Com efeito, tais estudos não trabalham com a língua fechada nela mesma, mas com o discurso, que é um objeto sócio-histórico; por conseguinte, passível de mudança pelos sujeitos que a usam. Afora esses aspectos, não se trabalha com a história, com a sociedade como se elas não produzissem efeitos de sentidos. Orlandi (2002, p. 16) assim defende o uso que a AD faz desses conceitos: “[...] a Análise de Discurso critica a prática das Ciências Sociais e a da Linguística, refletindo sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua”. Como resultado dessa perspectiva de estudo, segundo essa estudiosa, é possível observar a relação entre a língua e a ideologia, através do discurso, percebendo-se como a língua produz sentidos por sujeitos e para sujeitos.

Entendemos, dessa forma, que há uma relação fundamental entre o linguístico e o histórico. Em decorrência disso, o campo transdisciplinar se volta para a compreensão do sentido do discurso historicamente construído, inscrevendo-se em um ambiente submetido às questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito. A concepção de sujeito, por sua vez, é norteada pelo ideal de que ele é uma *função discursiva* e, como tal, age sobre o discurso. Nesse sentido, para a AD, há um deslocamento da ideia entre emissor e receptor do discurso. Estes são concebidos como sujeitos (locutor / interlocutor), os quais enunciam em uma dada *formação discursiva*, um lugar; uma dada posição imaginária (cf. nota de rodapé nº 5). Conforme Mussalim (2001, p. 110):

Calcada no materialismo histórico, a AD concebe o discurso como uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção social. Sendo assim, o sujeito do discurso não poderia ser considerado como aquele que decide sobre os sentidos e as possibilidades enunciativas do próprio discurso, mas como aquele que ocupa um lugar social e a partir dele enuncia, sempre inserido no processo histórico que lhe permite determinadas inserções e não outras.

Como foi observado, a *formação discursiva* (FD), consiste no lugar social do qual o sujeito enuncia. Esse lugar, por sua vez, é interpelado pela ideologia, pelas situações em que se produz esse dizer. Em decorrência disso, o sujeito (uma função discursiva) pode desempenhar diferentes papéis, de acordo com os múltiplos lugares (FD) de que enuncia, com as várias posições imaginárias em que se encontra, no espaço discursivo. Mas, levando em conta as contribuições de Lacan (MUSSALIM, 2001; ORLANDI, 2002), enfatizamos que o sujeito é considerado *clivado*, está entre a consciência e a inconsciência, portanto, não pode controlar completamente o que enuncia, pois não tem controle sobre o modo como o real da língua e o real da história o afetam, funcionando, assim, pelo inconsciente e pela ideologia. Nesses termos, os sujeitos⁴³ são interpolados pelas formações discursivas, pelas formações imaginárias, pela formação ideológica, pelo interdiscurso, pelo intradiscurso, pelos esquecimentos de nº 1 e de nº 2. Considerando nosso objeto de análise, observamos que, no filme em análise, há um conflito entre os discursos religioso e científico; antes disso, há um confronto entre forças ideológicas materializadas nas posições que os personagens do clero e *Giordano Bruno* ocupam. O clero desempenha o papel da verdade, da autoridade da igreja católica; *Bruno* ocupa o lugar de um filósofo, cujas premissas científicas caracterizam posições ideológicas contrárias às da sua época, descentralizando o poder da igreja.

De acordo com Orlandi (2002), a conjuntura intelectual da Análise de Discurso coloca a interpretação em destaque. Nesse sentido, o estudo do discurso se diferencia da Hermenêutica, no que diz respeito à busca de sentido verdadeiro através de uma “chave” de interpretação. A AD não estaciona na interpretação, trabalha com métodos, com a construção de dispositivos teóricos que propiciam gestos de interpretação, capazes de compreender como objetos simbólicos produzem sentidos.

⁴³ Em resumo, para a Análise do Discurso, área a que nosso trabalho está circunscrito, o indivíduo, para se constituir sujeito dos seus discursos passa de um estado de S₁ (indivíduo) para S₂ (função discursiva). Explicando melhor: o S₁ (sujeito empírico/indivíduo) é interpolado pela Formação Discursiva (FD), pelo interdiscurso, pela Formação Imaginária e, então, passa para o estado de S₂ (função discursiva).

Daí a referida autora propõe a distinção entre a inteligibilidade, a interpretação e a compreensão. A inteligibilidade diz respeito ao processo de referenciação, ao sentido da língua: “‘ele disse isso’ é inteligível” (ORLANDI, 2002, p. 26). Essa analista sustenta que esse enunciado é inteligível, porém não é interpretável, porque não se sabe quem é “ele” e o que “ele” disse. A interpretação é a busca do sentido pensando-se no conteúdo do texto. Contudo, a compreensão vai além. Compreender é buscar como um enunciado (texto, música, filme etc.) produz sentidos, a partir da sua constituição, permite que se possa “escutar” outros significados que estejam presentes. A referida autora (2002, p. 26) procede, então, à seguinte definição: “[...] a Análise de Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significação para e por sujeitos”. Essa compreensão demonstra como o texto possibilita gestos de interpretação que ligam sujeitos e sentidos, produzindo, assim, novas práticas de leitura.

Levando em conta os aspectos acima mencionados, Orlandi (2002) nos mostra que os diferentes sentidos encontrados, em diferentes enunciados remetem às memórias e aos acontecimentos externos. Por conseguinte, não estão presentes na materialidade linguística, no texto propriamente dito, mas nos gestos de interpretação, (ORLANDI, 2002, p. 30):

Os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem codificadas. São efeitos de sentido que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas *condições de produção*. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali, mas também em outros lugares, assim como o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele. (*Grifo nosso*).

Sobre condições de produção, Orlandi (2002) nos ensina que elas abrangem fundamentalmente os sujeitos, a situação e a memória. Considera as condições de produção em sentido estrito, chegando às circunstâncias da enunciação, o contexto imediato; em sentido amplo, o contexto sócio-histórico, ideológico. A memória, com relação ao discurso, possibilita a expressão do *interdiscurso*, aquilo que foi enunciado antes, em outro lugar, independentemente da situação em que é retomado, dos sujeitos que o retomam. Orlandi (2001, p. 31) define a *memória discursiva* dessa forma: “[...] memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retoma sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada retomada da palavra”. Assim, as palavras significam pela história, pela língua. “O que é dito em outro lugar também significa nas nossas palavras” (ORLANDI, 2002, p. 32). Essa observação é fundamental para

compreendermos o funcionamento do discurso relacionado aos sujeitos, à ideologia. Resumindo, para analisar um discurso, o analista deve considerar o contexto histórico, social em que foi produzido, por os sentidos serem historicamente produzidos.

A partir dos argumentos arrolados, compreendemos a produção de sentido a partir das condições de produção evidenciadas na película examinada. Por meio do personagem/enunciador *Bruno*, o autor presentifica, no discurso fílmico, o ponto de vista científico – filosófico, que faz oposição aos dogmas cristãos.

Ainda sobre as condições de produção, Orlandi (2002) nos explica que funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é a relação entre discursos, entre sentidos. Segundo essa noção, os sentidos resultam das relações entre os próprios discursos: “[...] um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros” (ORLANDI, 2002, p. 39). Dessa maneira, não há como limitar o começo nem o final do discurso, um dizer se relaciona com outros dizeres imaginados, possíveis ou realizados.

Outro fator é a antecipação. Esse mecanismo capacita o sujeito a colocar-se no lugar do outro (do seu interlocutor), pois aquele é capaz de antecipar os sentidos das palavras para este, uma vez que os sujeitos (locutores) enunciam de uma determinada FD, para um determinado interlocutor (ORLANDI, 2002, p. 39). Conseqüentemente, o locutor dirige o processo de argumentação, prevendo seus efeitos sobre o ouvinte.

Afora esses aspectos, é importante observarmos as relações de forças. Estas dizem respeito ao lugar a partir do qual o sujeito enuncia, é constitutivo do seu dizer. Como consequência disso, as palavras significam de maneiras diferentes, dependendo da posição em que o sujeito (locutor) se encontra. A partir de tais pressupostos, observamos que no filme, a “voz” de *Giordano Bruno*, enunciada a partir da posição de filósofo renomado, doutor em teologia, detinha uma relação de força concernente ao conhecimento. Era justamente essa relação de força do conhecimento que confrontava os dogmas da instituição religiosa, configurando um sentido de ameaça às questões político-sociais que estruturavam a igreja.

Todos esses mecanismos de funcionamento do discurso repousam no que a autora chama de *formações imaginárias*. Ainda consoante Orlandi (2002), essas formações são o resultado das projeções dos sujeitos físicos ou dos seus lugares empíricos. Ou seja, não são os sujeitos empíricos, mas sim as imagens que fazem de si ou dos seus lugares: “[...] são essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso” (2002, p. 40). Abaixo trazemos uma *seqüência discursiva* (SD₈) da cena 5 (interrogatório, 00:53:55)

, em que *Bruno* é interrogado em Roma, para ilustrarmos tais pressupostos em nosso objeto:

- [...] E suas afirmações sobre a Santíssima Trindade? E sobre o inferno? (sacerdote)
- É verdade, nunca entendi o que significa falar de três pessoas. O que significa dizer que o Espírito Santo é uma terceira pessoa? (*Bruno*)
- Não consigo entendê-lo como uma pessoa. Devo admitir que nem os evangelhos, nem Santo Agostinho usam este termo. Os diabos, o inferno, onde as almas ficam perecendo pela eternidade! Sim, admito! Pela luz da razão, não consigo entender isso! (*Bruno*)
- Mas segundo a verdade católica? (sacerdote)
- Essa pergunta supõe que haja duas verdades, uma católica e uma filosófica. (*Bruno*)
- A verdade é uma só. A revelada por Deus e conservada pela Santa Madre igreja! (sacerdote)

O dizer do personagem/enunciador *Bruno* produz um sentido oposto ao predeterminado pela igreja, por ele ter sido deslocado para uma *formação discursiva* (religiosa) que não admite outras *verdades*, exceto as ditadas pela própria igreja. O sujeito *Bruno* tenta explicar, a partir de outra *formação discursiva*, seu pensamento sobre a *Santíssima Trindade* e sobre o *inferno*. Quando faz isso, anuncia de um lugar de poder de conhecimento (naquela época, considerado inferior ao da igreja), da *posição* (imaginária) de filósofo. O personagem/enunciador *sacerdote inquiridor*, por sua vez, ocupa um lugar de poder, respaldado pela *posição* (*sacerdote inquiridor*) que ocupa dentro da igreja. *Bruno* (sujeito) contesta a predeterminação da *verdade* católica, ponderando sobre a possibilidade de existência de duas verdades, a católica e a filosófica. Nesse ponto, *Bruno* se coloca realmente na posição de sujeito que enuncia a partir da posição de filósofo. O *sacerdote* contra-argumenta em prol do estabelecimento de uma *verdade* (a da santíssima igreja), pois é a *única* capaz de *salvar* os homens da Terra. Consequentemente suas determinações (verdades) devem ser acatadas por todos, ocupando assim o *lugar* de poder máximo. Consequentemente, entendemos que argumentação e contra-argumentação simbolizam os jogos de força, as estratégias que formam o embate entre as verdades de uma época.

Como afirmado anteriormente, as condições de produção, conforme Orlandi (2002), envolvem o que é material (a língua, modificada pelo equívoco e pela historicidade), o institucional (a formação social) e o mecanismo imaginário, que produz imagens dos sujeitos e dos objetos do discurso, dentro de uma formação histórica. Toda essa compreensão nos traz a imagem da posição sujeito locutor, interlocutor e do objeto do discurso. Orlandi (202, p. 42) assim nos esclarece:

O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não “brota” do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder. [...] os sentidos não estão nas palavras elas mesmas. Estão aquém e além delas.

Ainda segundo Orlandi (2002), o *interdiscurso* mobiliza as produções de sentido, atravessando o sujeito do discurso. Esse sujeito é também afetado pelo *esquecimento*, pela ideologia. Desse modo, a AD concebe-o como um *sujeito clivado* (entre a consciência e a inconsciência), como afirmado. Essa autora acrescenta ainda o conceito de esquecimento que, de acordo com M. Pêcheux, há duas formas: o esquecimento nº1, também chamado esquecimento ideológico, resulta do modo pelo qual os sujeitos são afetados pela ideologia. O sujeito se ilude por esquecer que ele mesmo é *assujeitado* pela FD em que se encontra ao enunciar. “Esse esquecimento reflete o sonho adâmico: o de estar na inicial absoluta da linguagem, ser o primeiro homem, dizendo as primeiras palavras que significariam apenas e exatamente o que queremos” (ORLANDI, 2002, p. 35). O que acontece é que os sentidos apenas se *representam* como se originassem nos sujeitos, isso porque eles (os sentidos) são apresentados pela maneira como atua na língua e na história, e não pela própria vontade.

O esquecimento nº2 é da ordem da enunciação: ao longo do seu dizer, o *sujeito* faz escolhas, formando famílias parafrásticas, sem ter consciência disso. Esse esquecimento o leva a pensar que o que diz só pode ser dito com aquelas palavras e não com outras, fazendo-o crer que tem plena consciência do que diz, e que por isso pode controlar os sentidos do discurso. De acordo com Orlandi (2002, p. 36):

As ilusões não são “*defeitos*”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção dos sentidos. [...] é assim que suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles, e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras. (*Grifo da autora*)

Essas determinações de que o *sujeito* não é a origem do processo discursivo são necessárias para que haja sentidos e sujeitos. É por isso que, para a Análise do Discurso, o esquecimento é estruturante, pois os indivíduos “esquecem” o que já foi dito involuntariamente para que se constituam em sujeito, ao se identificarem com o que dizem. Em síntese, a Análise de Discurso considera que a linguagem é uma prática porque intervém no real. O sujeito do discurso se significa pela história, assim, segundo Orlandi (2002, p. 95, 96):

É a ideologia que torna possível a relação palavra/coisa. Para isso têm-se as condições de base, que é a língua, e o processo, que é discursivo, onde a ideologia torna possível a relação entre o pensamento, a linguagem e o mundo. Ou, em outras palavras, reúne sujeito e sentido. Desse modo, o sujeito se constitui e o mundo se significa. Pela ideologia.

Em suma, podemos apreender o modo como a ideologia se materializa na língua, ao considerarmos o imaginário na relação do sujeito com a linguagem, compreendendo melhor como se constituem os sentidos, pois observamos o acontecimento do significante em um sujeito afetado pelo real da história.

Afora tais abordagens, Gregolin (2011) propõe a relação da Análise do discurso com a semiologia “a partir do interior da própria história da AD” (GREGOLIN, 2011, p. 84). Isso significa dizer que a autora incorpora a discussão semiológica, sem deixar de lado o social, o histórico e a problematização do sujeito. A referida autora traz à baila todo processo de aparecimento da Análise do Discurso francesa e os questionamentos de seus principais autores: Pêcheux, Certeau, Bakhtin, Davallon e Foucault. Gregolin (2011) argumenta que no início dos anos 1980 Pêcheux e Davallon procuram pensar sobre a força da mídia enquanto operadora da memória social, já que, naquele momento histórico, a mídia estava em exponencial crescimento com a grande circulação de textos sincréticos, cujas materialidades não verbais faziam a visualidade surgir com força total. Nesse contexto, a autora reflete como as imagens operam na memória social, coletiva e cultural.

Através do exemplo de um *site* com imagens canônicas da cultura ocidental, relido a partir de duas figuras contemporâneas (o Nascimento do Homem de Michelangelo com o cartão de crédito na mão do homem e a maquineta na mão estendida de Deus), Gregolin (2011) demonstra que essa imagem promove o retorno a uma memória cristalizada da nossa cultura, ao mesmo tempo em que aparece um novo sentido, atualizando, assim, tal imagem em sua historicidade. Essa reflexão sobre os efeitos da mídiatização e da memória revela o conceito de acontecimento, conforme Foucault (GREGOLIN, 2011, p. 90):

[o conceito de acontecimento de Foucault surge] a partir da ideia de que há diferentes temporalidades na história e, assim, os sujeitos não a vivem somente a partir de uma temporalidade de longa duração, mas também em temporalidades que são da instância do acontecimento, que emergem num determinado momento. Essa emergência (seja na longa duração, seja na instância do acontecimento) é materializada no discurso, em *palavras* e *imagens*.

Também de acordo com Gregolin, alguns acontecimentos retornam incessantemente porque estão intrinsecamente ligados à memória cultural operando a naturalização, como o

exemplo da obra de Michelangelo. Em contrapartida, há o apagamento de outros discursos. Desse movimento que oscila entre o retorno e o apagamento de acontecimentos discursivos deriva a discussão sobre a *memória* e o *esquecimento*. Assim, o acontecimento se inscreve em uma materialidade disponível para futuros aparecimentos, pois ele sempre abre possibilidade de retorno. A referida linguista diz que, evidentemente, essas imagens seguem aos comandos de uma *ordem do discurso*, de uma *ordem do olhar*. “Essa *ordem do olhar* é cada vez mais forte na contemporaneidade. Faz parte da *ordem do olhar* mostrar determinadas imagens e não mostrar outras” (GREGOLIN, 2011, p. 91).

Remetemos, nesse momento, tal metodologia teórica ao nosso objeto de pesquisa, pois observamos justamente o agenciamento da materialidade fílmica para uma *ordem do olhar* na construção do acontecimento discursivo, durante a trajetória da vida de *Giordano Bruno*, presentificada ao longo do filme. Podemos citar como exemplo uma imagem do momento em que os presos são alimentados:



Fig. 22: Momento de distribuição de alimento aos presos (00:36:45)

Percebemos, no primeiro instante, que nosso olhar está desviado para direita, a partir do escuro, com a luz no fundo, na direção contrária. Dois guardas, só identificados por suas vestimentas, pois sua fisionomia é ocultada. Essa materialidade imagética produz sentido quando a visualizamos a fisionomia baixa do funcionário e do filósofo preso para o ato de alimentar-se, caracterizado por meio de um objeto que simboliza uma substância aguada, insossa, somado ao local escurecido. Tal iluminação (*versus* excesso de luminosidade), somada à gestualidade, traz, portanto, o sentido de negatividade: o contraste entre o escuro, interno ao ambiente, e a luz, externa a ele, relaciona-se com a memória discursiva,

concernente ao castigo da prisão: não cumpre o estabelecido sofre as consequências de uma prisão fria, escura, com má alimentação, vigilância permanente, *reatualizando*, assim, a obediência, a hierarquia e a punição.

Outro momento em que podemos destacar a presença desse agenciamento é a imagem a que a película nos remete, a da igreja medieva, encontrada também em nossos dias:



Fig. 23: igreja romana (00:50:25)

Essa composição imagética produz sentido quando percebemos um olhar objetivo obtido por meio da perspectiva do alto, a imponência da igreja, a altura das paredes, dos monumentos, do teto, em contraste com a imagem das pessoas (dos fiéis seguidores), minúsculas, insignificantes, planejado para constituir o efeito de grandiosidade, de separação entre deus e os homens, distinção entre o mundo e o universo. Atualiza a memória social de que a igreja é detentora do poder imponente de deus e que deus não está em todos, consequentemente o poder está nas suas mãos (da igreja), cujos desmandos formam uma condição de produção do próprio filme⁴⁴.

Portanto, de acordo com Gregolin (2011), podemos pensar que a promoção da materialidade discursiva, em uma *ordem do olhar* determinada, constrói o acontecimento para o futuro, haja vista a possibilidade de ser retomado, atualizado, relido. Por isso, a imagem é operadora de simbolização; as relações entre as materialidades verbais e não verbais são operadoras de memória.

No capítulo seguinte, apresentamos as relações de poder, saber, verdade e disciplinarização dos corpos, de acordo com os ensinamentos de Michael Foucault.

⁴⁴ Remetemos nosso leitor para o tópico 3.2 deste trabalho.

CAPÍTULO II – PODER, SABER, VERDADE, DISCIPLINARIZAÇÃO DOS CORPOS

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial, produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdade, e porque, essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam. (FOUCAULT, 2012 [1977], p. 224)

Este capítulo consiste em uma discussão acerca das teorias de Foucault (1987, 1988, 2011, 2012, 2015). Ao longo de sua produção, observamos a utilização do corpo no processo de disciplinarização, ligados à punição. E, como técnicas para efetivação da disciplina, destacamos o controle do tempo, do espaço, das atividades. Refletimos ainda sobre as relações de poder/saber, as lutas ideológicas existentes no processo de construção das verdades. Estas estão centradas no discurso científico e nas instituições que o produzem, constituindo lugar de enfrentamento social (REVEL, 2005). Refletimos também sobre o cerceamento do discurso, evidenciando, nesse sentido, os processos de interdição e regulação. Tais reflexões constituem o norte e eixo das nossas análises.

2.1. Os procedimentos de controle do discurso

Inicialmente, reiteramos que, para Foucault (2012 [1978]), o *discurso* não é considerado apenas como conjunto de signos, mas como *práticas discursivas*. Para esse filósofo (2012 [1978], p. 248), o discurso consiste em: “[...] uma série de acontecimentos, como acontecimentos políticos, através dos quais o poder é vinculado e orientado”. Quanto ao conceito de *práticas discursivas*, Foucault (1997, p. 136) a define desta forma:

[...] o que se chama “prática discursiva” pode ser agora precisado. Não se pode confundi-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma ideia, um desejo, uma imagem; nem como atividade racional que pode funcionar em um sistema de interferência; nem como a ‘competência’ de um sujeito falante quando constrói as frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e espaço, que definiram para uma época dada e para uma área social, econômica,

geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (Grifos nossos)

O conceito de *práticas discursivas*, portanto, não corresponde a uma atividade do sujeito, mas a quais regras concernentes à *ordem do discurso* ele está submetido (DOSSE, 2007). Decorre daí que, de acordo com Foucault (2011), a produção discursiva é utilizada como forma de controle social, ao mesmo tempo que é selecionada, remanejada por procedimentos que estão ligados a poderes e desejos, cerceando seus acontecimentos selecionados de forma aleatória, restringindo sua construção material. Esse autor prossegue com tal exame da seguinte forma (2011, p. 10):

[...] o discurso [...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto de desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

Assim, o discurso não é somente o que determina os poderes e saberes que atravessam os sujeitos socialmente, mas é também o próprio acontecimento, ação material na produção da subjetividade, um dispositivo de práticas problematizadoras. Foucault (2011) nos mostra que os procedimentos de controle e delimitação do discurso podem ser tanto internos quanto externos a ele. O autor explicita os procedimentos externos de fechamento do discurso dividindo-os em interdição, oposição entre razão e loucura e a vontade de verdade.

A interdição diz respeito à palavra proibida, haja vista qualquer um não ter o direito de falar qualquer coisa em qualquer circunstância (FOUCAULT, 2011). Para o referido autor (2011, p. 9), existem três tipos de interdições: “o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”. Essas interdições se deslocam, cruzam-se e se reforçam, determinando essa topografia discursiva, os lugares de memória, de discurso, revelando sua ligação com o desejo e com o poder. Isso porque, usada pela própria argumentação, a interdição não cessa de se modificar, tornando os discursos o próprio objeto de desejo.

Evidenciamos tal *interdição discursiva* no filme *Giordano Bruno*, a partir do confronto entre o protagonista e seu anfitrião, o personagem/enunciador *Giovanni Mocenigo*. Aquele, num gesto contrário à verdade promulgada pela igreja, afirma que virtude deste personagem/enunciador (*Mocenigo*), seus discursos, não nasceram da filosofia, mas da fé. Em contraposição a esse posicionamento, o personagem/enunciador *Giordano* questiona essas

“verdades” advindas da fé religiosa, explicando que tais verdades são alienadoras, obstruintes. Esta sequência discursiva (SD₉) nos leva a essa compreensão (00:19:45):

- Sei de cor todos os discursos com os quais martelam nossas cabeças desde o berço até a escola e depois ao púlpito: sejam pobres de espírito, sejam humildes de mente! Renunciem à razão! Apague a luz da inteligência que te inflama e consome, porque quanto mais souber, mais irá sofrer! Renuncie a sua essência, sejam prisioneiros da santa fé! (*Giordano Bruno*)

O personagem/enunciador *Giordano* arremata assim tal argumento: “Viva como um gado! Viver deste modo é como estar morto!” (SD₁₀) (00:20:53). Essa argumentação nos leva a perceber como a religião silencia, *interdita* o saber, pois não se pode falar ou agir contrariamente aos dogmas inculcados por ela, caso contrário se é punido, constituindo-se prisioneiro da *santa fé*, consoante *Giordano. Giovanni Mocenigo*, então, contesta a argumentação de *Bruno* questionando-o sobre a *desordem*, caso todos os cidadãos, “até os servos, os barqueiros ou os pobres”, se habituassem a pensar contrariamente à fé cristã. Tal contestação corrobora a legitimação do poder e da sua conseqüente interdição, no que concerne à *posição* dos sujeitos que enunciam. Nesse caso, só a alguns é dado o direito de pronunciar determinados *discursos*. Essa legitimação de determinados discursos está relacionada ao “*ritual das circunstâncias*”, nos termos de Foucault (2011).

Em decorrência dessa contestação de *Mocenigo*, podemos observar a naturalização do poder religioso na sociedade medieval, quando a *instituição*, apoiada em sua *posição* de mando e mantendo seu direito privilegiado de *enunciador*, tenta interditar *Giordano Bruno*, utilizando o poder inquisitorial. Trata-o como *herético*, pois os pressupostos científicos, contraproducentes às teorias religiosas da época, eram impugnados pelos dogmas católicos. Tais dogmas sujeitavam os sujeitos a determinada ordem do discurso, impedindo-os de construir outros sentidos, de problematizarem questões conservadoras, quanto a novas construções de conhecimentos.

Outro procedimento de exclusão do discurso, reconhecido por Foucault (2011), é a separação loucura *versus* a razão, esse princípio faz com que determinados discursos sejam não somente interditados, mas anulados. Em *Giordano Bruno*, essa anulação das falas do filósofo é legitimada pelo discurso da igreja, a qual o trata como louco. Esse tratamento ocorre em decorrência da sua *resistência* à verdade professada pelos dogmas da igreja católica. Ademais, no momento em que o clero interroga os presos, companheiros de cela de *Giordano*, a fim de produzir provas corroborando a denúncia de heresia, há a tentativa de produção (por imposição) de uma *verdade*, segundo a qual *Bruno* estaria *louco*. Consoante tais testemunhas, suas palavras denotavam loucura, delírio:

[...] traçava imagens no ar, saía de si mesmo, via-se nos seus olhos o inferno, o demônio.
 Ele tinha uma voz sarcástica, falava contra deus, contra a igreja, contra o tribunal da Santa Inquisição. (SD₁₁) (01:20:55)

Como bem advoga Foucault (2011, p. 10), “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros”. Isso porque tais discursos não são considerados verdadeiros, conseqüentemente, o indivíduo *louco* não ocupa uma posição de poder, tampouco pode ser considerado sujeito enquanto tal. Consoante Foucault (s/d)⁴⁵: “A loucura é o já-está-aí da morte”. Pois a loucura indica que o mundo está próximo da sua derradeira catástrofe: o liame entre a loucura e o nada (FOUCAULT, 2010, p. 17). Esse argumento se aproxima do ponto de vista do clero dessa época, uma vez que ir de encontro às verdades da bíblia significa o vazio metafísico, o nada. Mas, ainda de acordo com Foucault (2010, p. 33), “[...] a loucura só existe em relação à razão”.

O terceiro princípio de exclusão, a oposição entre o verdadeiro e o falso, determina o que é normal ou anormal, certo ou errado, considerando-se que o discurso *verdadeiro* é respeitado e temido, pois só o pronuncia quem possui o direito, de acordo com o ritual que é exigido, obtendo autorização para tal. Nos moldes de Foucault (2011, p. 15), o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito “[...] era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, suscitava a adesão dos homens e se tramava assim com o destino”. Constatamos essas premissas no nosso objeto de estudo quando refletimos sobre a relação entre a autoridade religiosa, cujo discurso era dogmático coercitivo, a sociedade daquela época, construindo uma verdade absoluta que fomentava a *verdade* teísta.

Tal divisão histórica dos discursos em verdadeiros e falsos, segundo o autor, deu-se por causa da nossa *vontade de saber*, e esta se desloca continuamente, como bem exemplifica Foucault (2011, p. 16 - 17):

Por volta do séc. XVI e do séc. XVII, apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se aos seus conteúdos atuais, desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis; uma vontade de saber que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função (ver, em vez de ler, verificar, em vez de comentar); uma vontade de saber que *prescrevia* (e de um modo mais geral que qualquer instrumento determinado) o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis (grifo nosso).

⁴⁵ Vídeo “Foucault por ele mesmo”: <https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>

Ainda segundo Foucault (2011 p.17), essa vontade de verdade tem como suporte um conjunto de práticas institucionais, “[...] como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje”, que é reconduzida e reforçada pela maneira como o saber é aplicado e distribuído em uma sociedade, induzindo sobre outros discursos um poder de repressão. Assim, esse terceiro sistema de exclusão do discurso está na base da *interdição* e da *segregação da loucura* fundamentando-os e modificando-os, tornando-se mais profundo e incontornável. Porém, segundo o autor, o discurso verdadeiro não reconhece a *vontade de verdade* que o atravessa, ignorando-a como extraordinária força que aciona a exclusão daqueles que, em nossa história, procuram mascarar essa vontade de verdade, recolocando-a como objeto de contestação da *verdade* absoluta, justificando a interdição e a definição da loucura.

Além dos sistemas de exclusão do discurso já estudados existem, segundo Foucault (2011), procedimentos internos ao discurso que exercem seu próprio controle. Essas estratégias de controle constituem a *rarefação dos discursos*: o comentário, a figura do autor, as disciplinas. O *comentário* reforça os conceitos de intertextualidade⁴⁶, de memória discursiva, de interdiscursividade, de domínios discursivos. Foucault (2011) afirma que há uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os que são atos pronunciados e os que são atos de fala retomados, modificados, reatualizados. Assim ele argumenta (2011, p. 22): “[...] os discursos que, indefinidamente, para além da sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. Conforme esse autor, *o comentário* possibilita a construção de novos discursos, dizendo algo além do texto mesmo, pois, sejam quais forem as técnicas empregadas, o comentário tem o papel de silenciar ou retomar o texto primeiro. Ele traduz o próprio processo de *reatualização* dos discursos, a partir da criação de novos sentidos, renovando os acontecimentos a sua volta.

A *autoria* constitui outro princípio interno ao discurso, completando o primeiro. O *autor* é entendido como “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2011, p. 26); é uma *posição discursiva*, posição de sujeito no discurso. Esse princípio, consoante Foucault (2011), nos

⁴⁶ A intertextualidade é concernente à relação entre textos. Isso significa que, na medida em que um texto se refere a outro texto, a construção de sentidos daquele depende do conhecimento que o leitor tenha deste. Essa noção diz respeito também ao conhecimento que o sujeito tem da diversidade de tipos, de gêneros, uma vez que a manifestação dos fatores de textualidade (coerência, coesão, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade) difere conforme o tipo textual. Logo, o conhecimento prévio de determinados tipos de texto constitui fator decisivo no processamento de qualquer texto. Assim como existe a intertextualidade para a Linguística Textual, há a interdiscursividade para a AD. M. Pêcheux (1997), baseado em Bakhtin, defende que nenhum locutor é o Adão Bíblico. Segundo ele, a relação entre discursos é constitutiva de cada discurso, é condição de existência dos discursos. Essa noção de interdiscursividade, no entanto, não é contemplada pela noção de intertextualidade.

espaços em que o pré-requisito de autoria é indispensável, como na filosofia, literatura e ciência, desempenha papéis diferentes. Durante a idade média, o discurso científico era um indicador de *verdade*, tendo em vista que esse jogo de identidades determinava seu valor científico. Já na literatura, “[...] o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2011, p. 28). Portanto, o princípio de autoria se constitui através da *reatualização* dos discursos, tendo a forma da *individualidade* e do *eu*.

O terceiro princípio, relativo e móvel, de limitação do discurso são as *disciplinas*. Esse princípio controla a produção do discurso, porém é oposto ao *comentário* e ao *autor*, visto que a *disciplina* se define por um domínio de proposições indefinidamente novas, consideradas verdadeiras, mas anônimas. Na perspectiva foucaultiana, essa condição de *verdade* das disciplinas é o que determina se uma proposição preenche as exigências *complexas* e *pesadas* de sua extensão. Foucault (2011, p. 35) reforça a perspectiva do verdadeiro da seguinte forma: “É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo regras de uma *política* discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”. Ele defende que esse princípio de coerção fixa os limites pelo jogo das identidades, formadas a partir de uma *reatualização* permanente de regras.

Foucault (2011) sustenta ainda a existência de um terceiro grupo de procedimentos controladores dos discursos. Este grupo consiste na *rarefação dos sujeitos*: ritual da palavra (quem pode falar? Onde? Como?), doutrina (validação da verdade), sociedade do discurso. Tais procedimentos determinam as condições de funcionamento dos discursos, impondo regras aos sujeitos que o pronunciam. O *ritual da palavra* não permite que todos (sujeitos que falam) tenham acesso a ele (o discurso). O referido autor demonstra como essa *rarefação dos sujeitos* revela seu poder (FOUCAULT, 2011, p. 37):

[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala.

O *ritual* define ainda a qualificação determinante das propriedades e dos papéis preestabelecidos, dando poder e eficácia ao discurso dos sujeitos que falam. Em decorrência disso, surgem as “*sociedades de discurso*”, cuja função é produzir ou conservar discursos circulados em um espaço fechado; sua distribuição só é permitida segundo regras rígidas,

salvaguardando os detentores desses discursos. Em consequência disso, o número de sujeitos que o pronunciam é limitado; o discurso só pode circular e ser difundido entre eles. Foucault (2011) atesta que existem diversas *sociedades de discurso* difusas, mas altamente coercitivas: o segredo científico, as formas de disseminação e de circulação do discurso médico, os discursos econômicos, os políticos. No caso do filme em estudo, este revela a existência de uma sociedade de discurso, no interior da própria igreja, lugar em que seus partícipes, intelectuais, conhecedores de múltiplas *verdades*, impediam que outros conhecimentos, além dos dogmas da igreja, fossem circulados. Em virtude disso, para além dessa sociedade, os sujeitos eram proibidos de terem acesso a esses conhecimentos, sob pena de punição, tortura.

Em ordem invertida à *sociedade de discurso*, Foucault (2011) coloca as *doutrinas* (religiosas, políticas, filosóficas). Nestas, o discurso tende a ser difundido, tendo em vista a quantidade ilimitada de indivíduos que o propagam, definindo sua pertença recíproca com a condição de reconhecer e aceitar as mesmas *verdades*. Essa *pertença doutrinária* questiona ao mesmo tempo o enunciado e o sujeito que fala, como bem advoga Foucault (2011, p. 42):

Questiona o sujeito que fala através e a partir do enunciado, como provam os procedimentos de exclusão e os mecanismos de rejeição que entram em jogo quando um sujeito que fala formula um ou vários enunciados inassimiláveis; a heresia e a ortodoxia não derivam de um exagero fanático dos mecanismos doutrinários, elas lhes pertencem fundamentalmente.

A *doutrinação* liga os indivíduos a certos tipos de enunciados, com a conseqüente *proibição* de todos os outros. Assim, ela realiza uma dupla sujeição: “dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam (FOUCAULT, 2011, p. 43), promovendo a conseqüente difusão dessas verdades entre os sujeitos. Percebemos igualmente essa doutrinação no filme *Giordano Bruno*, na medida em que a igreja perpassa ideais de obediência, por meio da difusão dos seus dogmas. Da mesma forma, os dogmas cristãos são doutrinários e, portanto, recorrentes em relação ao conjunto de sujeitos que acreditam neles, repetem-nos.

Por fim, Foucault reconhece a *apropriação social* como o último procedimento de sujeição do discurso. Ele denomina a educação como instrumento de acesso a qualquer tipo de discurso que traz em suas linhas a distância, as oposições e as lutas sociais. Segundo Foucault (2011, p. 44), “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo”. No que concerne ao nosso objeto, *Giordano Bruno* relembra alguns momentos em que ministrava aulas na Universidade de Sorbonne, retomando justamente questões de *apropriação social*, pelos dogmas da igreja, pela aceitação da ciência em relação a esses dogmas, na medida em

que essas instituições detinham os discursos entendidos como *verdadeiros*, não permitindo uma autonomia acadêmica. Esta cena ilustra o debate entre professor e alunos, acerca da *verdade*, em Oxford:



F24: *Giordano Bruno* ministrando aula em Oxford (00:52:08).

Além dessa cena que nos remete a essa discussão, expomos a SD₁₂, em que *Giordano* discute com os estudantes de Sorbonne:

A uma nova visão do cosmo deve corresponder uma nova concepção de homem. [...] Se é a Terra que gira em volta do sol, assim como os outros planetas [...] Se existem outros sóis, outros sistemas solares no universo, então *deus não está no alto, fora do mundo, mas em cada partícula de matéria, inerte e viva. É a própria matéria!* [...] Queremos a livre filosofia, a livre pesquisa científica, enquanto vós quereis impor vossa vontade! Queremos a autonomia do pensamento e da ciência, de qualquer autoridade! [...] Enxotemos para sempre, de todas as universidades, os carolas e os pedantes. Amém! Amém! Esta universidade, não aberta a todos, não é justa. Cátedras aos sábios, não aos dogmáticos! Bancos escolares a qualquer um que ame as ciências! Ensino livre! Trabalho das mãos e das mentes honrados em igual medida! Só assim pode nascer o novo homem! (*grifos nossos*) (*Giordano Bruno*, 00:51: 18 – 00:52:06).

O personagem/enunciador *Giordano*, nesse momento, tenta modificar a *apropriação dos discursos* por parte da igreja, defendendo a necessidade de descentralização do poder da instituição, a liberdade da filosofia, do ensino, da ciência, do acesso livre a tudo isso. Nesse sentido, o personagem/enunciador *Giordano* entende que a visão do ‘homem’ deve ser redimensionada, na medida em que se reconhece a sua relação com o cosmo, com deus. Propõe, então, o redimensionamento da ideia de deus, enquanto matéria viva, presente em tudo, negando os ideais da igreja, segundo os quais deus está acima de tudo e de todos. Em

virtude da negação desse princípio, não se pode temer deus. Propõe, enfim, uma nova *temporalização, espacialização*, pautado na concepção da infinitude do *cosmo*. Entretanto, o poder da igreja é tal que interdita a possibilidade de se repensar a relação deus/homem/cosmo, impondo, de certa forma, que a universidade mantenha a *apropriação* da verdade religiosa. Conseqüentemente, religião e ensino caminham juntas, na defesa dessas mesmas *verdades*, num gesto de enunciados parafrásticos.

No item seguinte apresentamos algumas discussões sobre o poder e a docilidade dos corpos, sob os postulados de Foucault (1987).

2.2 Poder e estratégias de disciplinarização dos corpos

As estratégias de *disciplinarização* dos corpos, de acordo com os ensinamentos de Foucault (1987), consistem na manutenção e no controle do poder através do corpo. Essa estratégia é iniciada a partir do *suplício* do corpo do criminoso, como forma de punição, pois quem despreza as leis não só comete um crime contra sua vítima, como também ultraja diretamente a soberania do rei. A infração, até o século XVIII, é entendida como uma ofensa ao rei, uma vez que a lei é a vontade do soberano; sua violação, um ataque ao poder do Estado. O *suplício* é realizado em praça pública, para que toda a população ao redor do reino possa presenciar a penalidade, que se constituía em uma *tecnologia*, um conjunto de procedimentos sistematicamente elaborados, encadeados tendo como finalidade uma gradação calculada de sofrimentos (FOUCAULT, 1987, p. 31):

Desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num só instante: o grau zero do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. (*Grifos do autor*)

Esse ritual suplicante estruturava-se em uma produção regulada por regras detalhadas, relacionando o tipo de sofrimento, a intensidade e o tempo, com a gravidade do crime do delinquente e a condição social de suas vítimas. Tem como função purificar o crime, traçando sobre o corpo do condenado marcas inapagáveis à memória dos homens com o sofrimento exibido. O suplício penal é uma produção diferenciada de martírio que manifesta o poder punitivo da justiça, como bem argumenta Foucault (1987, p. 32): “Nos ‘excessos’ dos suplícios, se investe toda a economia do poder”. O processo criminal, de acordo com Foucault

(1987), permanecia secreto para o público e para o suspeito, pois até mesmo antes de chegar ao palco já há algo de suplício; traz à luz a verdade do crime, produz uma verdade jurídica, verdade da culpa, decidindo a pena, a condenação. Essa forma secreta demonstra que o estabelecimento da verdade era um direito do soberano, dos juízes, confirmando que a “‘força soberana’ de que se origina o direito de punir não pode em caso algum pertencer à ‘multidão’” (FOUCAULT, 1987, p. 33). Tais exigências formais da prova jurídica conferem um modo de domínio interno do poder incontestado e exclusivo de saber.

O procedimento de produção da *verdade* na ausência do acusado inclina-se à assinatura da verdade da informação pela confissão, fazendo com que a *verdade* exerça todo seu poder com a punição justa, visto que o próprio acusado se julga e se condena. Como nos explica Foucault (1987), a confissão, como elemento de prova e de coação semivoluntária, ilustra o clássico juramento do acusado antes do interrogatório criminal; a tortura, forma de violência física feita para extrair uma confissão “espontânea”. A tortura revela uma forma de confirmar que ninguém é suspeito inocentemente e, ao mesmo tempo, uma forma de punir. Remete ao corpo como objeto de construção da *verdade*, “corpo que fala e, se necessário, sofre, serve de engrenagem aos dois mecanismos” (FOUCAULT, 1987, p. 36). Esse jogo entre pena e verdade é a estratégia do suplício e da disciplina, pois há o duelo entre o torturador e o torturado, por meio de um desafio físico que deve decidir sobre a verdade. Dessa forma, Foucault (1987, p. 37) argumenta:

Sufrimento, confronto e verdade são ligados uns aos outros na prática da tortura; trabalham em comum o corpo do paciente; investigação da verdade pelo suplício do “interrogatório” é realmente uma maneira de fazer aparecer um indício, o mais grave de todos – a confissão do culpado; mas é também a batalha, é a vitória de um adversário sobre o outro que produz “ritualmente” a verdade. A tortura para fazer confessar tem alguma coisa de inquérito, mas tem também de duelo.

A tortura judiciária elabora o ritual de produção de verdade ao lado do ritual de imposição da punição. O *corpo* interrogado no suplício é o objeto da aplicação do castigo e o lugar da usurpação da *verdade*, já que, do mesmo modo que a presunção é igualmente matéria-prima de inquérito e um extrato de culpa, o sofrimento metódico da tortura é ao mesmo tempo um ato de instrução e uma medida para penalizar. Nesse sentido, o suplício, tem a função de manifestar a força físico política da lei, do poder soberano, da sua vontade. De modo que o excesso na punição se torna uma *tecnologia* na forma de manifestar, cristalizar a dissimetria do poder entre quem manda e quem obedece, entre o soberano e seus súditos, é a realização dessa dissimetria que está em jogo no ritual do suplício.

A partir do final do século XVIII, de acordo com Foucault (1987), a deprimente festa de expiação vai sendo suprimida devido a sua composição desumana. Na tentativa de se obter uma punição, de maneira mais “civilizada”, e a conservação do poder, o sistema cria um regulamento que disciplina a rotina dos detentos, “o cerimonial da pena vai sendo obliterado e passa a ser apenas um novo ato de procedimento ou de administração” (FOUCAULT, 1987, p. 12). Assim, as instituições passam a regular a utilização do tempo dos presos, disciplinando seus corpos. Define-se, então, punição diferente para delitos distintos, hierarquizando os delinquentes, respondendo às expectativas sociais, pois tudo que enredasse em cerimônia penal seria visto como negativo para a instituição. Nesse ambiente, a punição torna-se a parte mais velada do processo penal, trazendo consequências (FOUCAULT, 1987, p. 13):

Deixa o campo da percepção quase diária e entra no da consciência abstrata; sua eficácia é atribuída à sua fatalidade não à sua intensidade visível; a certeza de ser punido é que deve desviar o homem do crime e não mais o abominável teatro: a mecânica exemplar da punição muda as engrenagens.

A partir daí, a justiça guarda distância da execução, confiando a outros e culpabilizando, de maneira unívoca, somente o delinquente. Dá-se, portanto, uma negação teórica do papel de castigadores e a implantação de penas físicas, com a relação castigo-corpo diferenciada dos suplícios, a dor do corpo não mais é elemento constitutivo da pena, mas sim “[...] a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação” (FOUCAULT, 1987, p. 14), privando o indivíduo de seu direito de liberdade. O castigo deslocou-se para uma economia dos direitos suprimidos e, como nos explica esse filósofo, a punição passa a ser exercida sobre a alma, uma nova realidade que se atém ao incorpóreo (FOUCAULT, 1987, p. 18): “[...] à expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade as disposições” (FOUCAULT, 1987, p. 18). Com a substituição do objeto de punição, são julgados os impulsos, os desejos; são invocados para desvendar até que ponto estava implicada a vontade do acusado como forma de qualificar o indivíduo, tomando medidas de segurança que acompanham a pena, na tentativa de controlar e anular sua periculosidade.

Todo esse ritual traz consigo algo diferente de julgar, não mais se busca a verdade do fato, quem é o autor, mas a origem do crime, “[...] o instinto, inconsciente, meio ambiente, hereditariedade” (FOUCAULT, 1987, p. 20). Surge, então, um fato significativo, a anulação do louco como criminoso. O diagnóstico da loucura excluía-o da qualificação do ato como um delito, passando da posição de delinquente para doente, implicando um fracionamento de “responsabilidades”, já que precisaria de um laudo psiquiátrico para sancionar a

periculosidade do indivíduo, definindo a melhor maneira de modificá-lo, reprimindo ou tratando. Assim, Foucault (1987) explica que o sistema penal, definido pelos grandes códigos dos séculos XVIII e XIX, apoderou-se de elementos e personagens extrajurídicos, não para desdobrar poderes, mas para eximir a justiça de ser a única instituição que castiga. Todo esse deslocamento acarreta em um saber científico que se entrelaça com a prática do poder punitivo.

Foucault (1987) nos mostra, então, que as medidas de penalidades não são absolutamente negativas, repreensivas, excludentes, pois, dependendo do sistema político ou formas sociais podem procurar reparação ou expiação, ser severa ou indulgente. Esse autor recoloca os sistemas punitivos como uma certa *economia política* do corpo, visto que a suavidade penal também trata da força, da utilidade e da *docilidade do corpo*. Explicando melhor, mesmo que não se utilize de métodos agressivos como enclausuramento, as relações de poder têm inclinações imediatas sobre o corpo: “[...] elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1987, p.25). A utilização econômica do corpo é investida por relações de poder e de dominação através de um sistema organizado, calculado de sujeição, tornando-o submisso e produtivo, podendo ser direta, física, mas também sutil e tecnicamente pensada. Nesse ambiente, consoante Foucault (1987, p. 26): “[...] pode haver um ‘saber’ do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças [...]; esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar de a tecnologia política do corpo”.

Essa *tecnologia* corresponde a uma microfísica do poder, validada pelos aparelhos, instituições e materializada por meio do corpo. Tal poder é exercido pelo efeito das posições estratégicas do indivíduo e não um *privilégio* da classe dominante. As relações de poder aprofundam-se dentro da sociedade, não estão localizadas somente nos vínculos do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes:

Trataríamos aí do ‘corpo político’ como um conjunto de elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de ponto de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objeto de saber (FOUCAULT, 1987, p. 27).

Ainda conforme Foucault (1987), a relação *poder-saber* não supõe a sobreposição do poder. É, portanto, preciso ser considerada a partir dos processos, das lutas que atravessam, constituem, determinam as formas, os campos possíveis do conhecimento. Trata-se de um *corpo político* fundamentado nas técnicas punitivas, supliciadas ou no ritual dirigido às almas. Considerar as práticas penais como um conteúdo na anatomia política seria uma parte da

genealogia da *alma* moderna. Reconheceríamos aí uma atual correlação naturalizada de uma certa tecnologia do poder sobre o corpo. Não afere a alma como uma ilusão, ou efeito ideológico, mas assegura que ela tem uma realidade gerada em todos os segmentos corpóreos pelo funcionamento de um poder que se pratica sobre os que são punidos – de modo mais abrangente, sobre os que são treinados, corrigidos, sobre as crianças, os estudantes, os que são submetidos a um aparelho de produção e controlados durante sua existência. Esta alma real e incorpórea é o ambiente onde se manifestam os efeitos do poder e a referência de um saber, “[...] a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder” (FOUCAULT, 1987, p.28). Sobre essa realidade, vários conhecimentos foram construídos e vários valores morais do humanismo foram reivindicados. De acordo com Foucault (1987), a alma não foi substituída por um objeto de saber ou de intervenção técnica, ela é “[...] efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo” (FOUCAULT, 1987, p. 29). Portanto, a alma *habita* o homem e o faz existir como peça de domínio de poder exercido sobre o corpo.

No que diz respeito ao objeto em estudo, evidenciamos que o controle do corpo e da *alma*, através da *disciplinarização* ocorre em toda a passagem fílmica. O filme inicia com uma procissão⁴⁷ pelas ruas de Veneza, com todo o clero ostentando os tesouros da igreja, seguindo a banda marcial, protegidos por um exército armado. Entoam as músicas religiosas em marcha, com a população em volta reverenciando toda a trajetória, fazendo o sinal do cristianismo, a cruz. Entendemos esses gestos como o resultado do *controle* do *corpo*, do *espaço*, pela igreja católica, demonstrado pela disposição física: as forças armadas em frente e em volta de todo o clero (em posição central), formando uma barreira; a população ao redor, mantendo certa distância; os doentes posicionados para receber a bênção do patriarca, sacerdotes cantando e levando os livros de cânticos nas mãos:

F 25 e 26: controle do corpo e do espaço, através do medo e da reverência (00:02:04)

Na sequência, *Bruno*, vestido com sua toga, sobressai-se na procissão, conversando com *frei Domenico*. Este, friamente, tenta disfarçar, pede para o personagem/enunciador

⁴⁷ Esclarecemos o sentido de procissão com o qual trabalhamos. Como bem define Houaiss (2009), identificamos esse sentido como a acepção 1 do verbete procissão: “substantivo feminino. Rubrica: religião. Marcha solene em que padres e outros clérigos desfilam carregando imagens veneráveis, seguidos pelos fiéis”.

Bruno calar-se, pois pode prejudicá-lo com suas indagações. Tal atitude reforça o *controle* do *corpo* pelo medo das *punições*



F 27: controle do corpo por meio de comportamento disciplinável (00:05:04).

Podemos identificar ainda a domesticação do corpo, por comportamentos disciplináveis e determinados, na narrativa, quando o personagem/enunciador *Giordano* chega bêbado à casa do seu anfitrião. Este (Mocenigo), insatisfeito por *Bruno* estar bebendo e desfrutando a vida, exclama SD₁₂ (00:18:00): “Sendo um filósofo parece que não despreza mesmo os prazeres!” De acordo com Foucault (1987), o *corpo* é utilizado como objeto de controle social, conseqüentemente, os prazeres e as diversões não podem ser vivenciados por qualquer um; um corpo é *dócil* quando pode ser submetido, utilizado e aperfeiçoado.

Ao longo do filme examinado, como mencionado, evidenciamos também a domesticação do corpo pela tortura; a tentativa de construção da *verdade* com possível *confissão* do crime. Significam atos de *instrução* e de penalidade (já que se aprende, através da tortura, a se falar a *verdade*). Como mencionado anteriormente, *Bruno* é colocado na roda para confessar seu crime quanto aos argumentos arrolados pelos inquisidores. Entretanto, a sua reação a esse tipo de tortura assusta o papa Clemente VIII, assemelhando-a às reações dos santos. Consoante Foucault (1987, p. 31), esses instrumentos constituem a morte-suplicio, a retenção da vida no sofrimento, “subdividindo-a em “mil mortes””.



F28: produção da verdade da culpa (01:01:50)

Conforme Foucault (1987), o suplício constitui um ritual político, configurando uma política do medo. Essa é, portanto, uma função jurídico-política, haja vista o fato de o suplício não restabelecer a justiça, mas reativar o poder. O suplício configura-se como agente de poder. Nesse contexto, a justiça do rei era uma justiça armada; o criminoso, um inimigo do príncipe. Quanto ao nosso objeto de pesquisa, entendemos que o sumo pontífice simboliza a figura do rei. Mas, da mesma forma, podemos entender que o rei é figuratizado pelo próprio Cristo, considerado *rei dos judeus*, pelos cristãos. Consequentemente, o crime praticado por Bruno, seria duplamente ofensivo, pois atingiu o papa e o filho do homem, Cristo. Decorre daí a aplicação do suplício sobre seu corpo: “ A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei” FOUCAULT, 1987, p. 46).

O filme em análise problematiza, então, essa estrutura disciplinar do corpo, as torturas utilizadas nos processos guiados pelo Santo Ofício, na medida em que traça o percurso da biografia de *Giordano Bruno*. No decorrer dessa narrativa, revela a decapitação de um filósofo de Oxford, a morte de uma *bruxa* na fogueira, o amordaçamento e morte do próprio *Bruno*. Todas essas punições ocorreram em praça pública, como forma de exemplo de punição do crime, ratificando conceitos sociais de *comportamento* e *disciplina* pelo *adestramento*. Como resultado dessas exposições, espera-se que o público internalize os discursos circulados como verdades pelo medo, produzindo um saber do corpo, a partir do qual as instituições, igreja e Estado, validam sua superioridade.

Para darmos seguimentos às discussões acerca dos postulados de Foucault (1987), apresentamos a vigilância, à luz do Panóptico.

2.3. A vigilância: o Panóptico de Bentham

Afora as considerações acerca do controle, da disciplinarização do sujeito, Foucault (1987) explica a construção da *sociedade disciplinar*. Nesta, com o objetivo de manter a ordem, a disciplina, os sujeitos são individualizados, examinados, moldados e distribuídos no corpo social. Segundo Foucault (1987), a *disciplina*⁴⁸ é uma técnica que utiliza o indivíduo como objeto de poder, como instrumento de seu exercício. Esta *técnica* funciona nos modos de uma *economia* calculada, como bem nos explica o referido filósofo (1987, p. 143): “O

⁴⁸ Chamamos atenção que estamos utilizando a palavra disciplina em dois sentidos, concernentes aos postulados de Foucault (1987, 2011), quais sejam: conforme Foucault (1987), a disciplina corresponde a regras do comportamento, acarretando no controle dos corpos; de acordo com Foucault (2011), a disciplina é ‘um conjunto de verdades’ e consiste em um controle do discurso.

sucesso do poder disciplinar se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame.” O olhar hierárquico diz respeito a técnicas que permitem efeitos de poder através da vigilância, de olhares que devem ver sem serem vistos. Um exemplo do uso de tais técnicas são os observatórios dos acampamentos militares. Neles “desenha-se a rede dos olhares que se controlam uns aos outros” (FOUCAULT, 1987, p. 144). Nesse contexto, Bentham desenvolve uma arquitetura que não mais é feita somente para visualizar o espaço exterior (fortalezas), mas para permitir a visibilidade, o controle interior, articulado, transformador do indivíduo, dominando seu comportamento. Com efeito, o antigo esquema de enclausuramento passa a ser substituído pelo cálculo da abertura e do fechamento, bem como das passagens e das transparências. Esse recurso de *disciplina* pela vigilância *fabrica/modifica* os indivíduos.

A vigilância hierarquizada torna-se um sistema de poder integrado e múltiplo, pois repousa sobre os indivíduos, “perpassa efeitos de poder que se apoiam uns sobre os outros: fiscais perpetuamente fiscalizados” (FOUCAULT, 1987, p. 148). Sob essa composição, Foucault (1987) enfatiza o *Panóptico*, idealizado por *Bentham*, cuja figura arquitetural tem como princípio fabricar efeitos homogêneos de poder, a partir do qual o poder deve ser visível, mas inverificável: “Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode vê-lo” (FOUCAULT, 1987, p. 167)⁴⁹. Assim, o vigiado, mesmo não vendo o seu vigia, tem a certeza de que o outro o está vigiando. Daí o efeito do Panóptico: induzir no prisioneiro uma consciência permanente de visibilidade que sustenta o funcionamento automático do poder.

Grosso modo, à semelhança do *Panóptico*, constatamos a vigilância incessante em Roma, inicialmente; depois, em Veneza, lugares em que os *olhos* da igreja eram representados pelos integrantes da sociedade, aqueles que compartilhavam dos mesmos discursos, em decorrência da *apropriação social dos dogmas* da fé católica, à luz do *ritual*, da *doutrina*. Nesse contexto, o discurso religioso atravessa a sociedade, subjugando-a, amedrontando-a, forçando-a a fazer tudo que a instituição igreja acredita como verdade incontestável. Com efeito, os sujeitos são expostos a uma verdade única em relação a deus: a sua onipresença e,

⁴⁹ Nesses termos, evidenciamos a vigilância constante a que somos submetidos na sociedade atual, nas instituições (escolas, empresas e etc.), nas ruas, que, sob o argumento de proteção, deixa evidente a penetração no comportamento dos homens, alterando não só o que os sujeitos fazem, mas também no que são capazes de fazer.

consequentemente, um ser capaz de tudo observar, julgar, castigar. A exemplo dessas considerações, salientamos a passagem inicial da película, quando, durante a procissão, um amigo do personagem/enunciador *Giordano Bruno* demonstra sua insatisfação por ter participado da guerra santa, e a igreja, juntamente com a população, não reconhecer a sua participação, dando somente crédito aos poderosos. Abaixo a sequência discursiva (SD₁₃):

E agora parece que tudo foi feito pelos senhores capitães. Esqueceram-se de nós, os desgraçados, mas o mérito também é nosso, não é só coisa de ricos e de heróis (00:50:53).

Nesse momento, algumas pessoas ao redor discordam de seus posicionamentos iniciando uma confusão, mandam-no calar-se, benzer-se por estar falando bobagens, injúrias, SD₁₄ (00:50:46): “Então vá para a procissão com os outros”. “Ajoelhe-se, benza-se, peça perdão a deus”. O personagem/enunciador *Bruno*, ouvindo tudo, ajuda-o a sair daquele lugar pedindo que o deixassem falar o que quisesse. Essas imagens, em consonância com a sequência discursiva, compõem o enunciado, funcionando como uma estratégia discursiva:



F 29 e 30: *Giordano* e o amigo durante a procissão

Em outra sequência, como mencionado anteriormente, durante sua festa, *Morosini* apresenta *Bruno* para os seus convidados, pessoas influentes socialmente. Todos voltam seus olhares para o filósofo, o qual retruca: “*Podem admirar a besta rara*” (SD₁₅). De maneira irônica, *Giordano* demonstra o quão seus pensamentos e atitudes são diferentes das *normas* da época. No mesmo segmento *Bruno* é interrogado por *Fosca* (amante de *Morosini*) SD₁₆:

-É verdade que veio para Veneza para ensinar os segredos da magia? (Fosca).

-Estou aqui para aprender. Estariam bem arranjadas as vulvas se esperassem pelo meu rendimento! Se encheriam de teias de aranha! (*Bruno*) (00:08:28).

Observamos nessas sequências que o enunciador/personagem *Bruno* percebe o controle e, supostamente, enquadra-se ao discurso aceito socialmente. Ressaltamos, portanto, que, neste sentido, o discurso religioso configura o controle político-social; é demarcado pelos próprios sujeitos-enunciadores, partícipes da *sociedade do discurso* que o enuncia. Em decorrência disso, há uma ampla divulgação desse discurso, promovendo uma ampla *apropriação social* desse mesmo discurso, a partir do controle e da vigilância. Tal indução de valores, normas, hierarquização, reitera o discurso de obediência, resignação, aceitação do destino que lhes é apresentado. Consideramos, enfim, a relação de tais estratégias de controle com o *Panóptico de Bentham*, por exercer um monitoramento da população, *reiterando* as relações de poder em diversas instâncias sociais.

Passamos, a seguir, para as discussões acerca do saber, da verdade.

2.4. Saber, Verdade

A preocupação com o conhecimento é colocada por Chauí (2000), a qual descreve o nascimento da filosofia na Grécia até os filósofos modernos. Os primeiros filósofos ocidentais dedicavam-se a um conjunto de indagações que tinham como ponto central a descoberta do que seria o Ser. Ocupavam-se com a origem e a ordem do mundo, o cosmos. Com o passar do tempo, passou-se a indagar o que era o próprio cosmos, o que seria essa base eterna que permanece sob a transformação das coisas. Por isso se considera que os primeiros filósofos não tinham uma preocupação principal com o conhecimento, mas presumiam que podíamos conhecer o Ser já que absorvemos (através dos nossos sentidos e do nosso pensamento), a manifestação das coisas.

Heráclito Éfeso, Parmênides de Eléia e Demócrito de Abdera foram três filósofos que indicaram a preocupação com o conhecimento. Heráclito de Éfeso considerava o mundo como um fluxo perpétuo. A realidade, para Heráclito, era a harmonia dos contrários. Comparava-a a chama de uma vela, “transformando a cera em fogo, o fogo em fumaça e a fumaça em ar. O dia se torna noite, o verão se torna outono, o novo fica velho, o quente esfria, o úmido seca, tudo se transforma no seu contrário” (CHAUÍ, 2000, p. 138). Essa afirmação indicava a diferença entre o conhecimento que nossa percepção oferece e o conhecimento que nosso

pensamento atinge, pois nossos sentidos estão ligados à estabilidade, e nosso pensamento alcança a verdade como mudança contínua.

Parmênides de Eléia era oposto a Heráclito. Afirmava que conhecer é alcançar o idêntico, imutável, e que era impossível pensar o que é e o que não é ao mesmo tempo. “Pensar é dizer o que um ser é em sua identidade profunda e permanente. Com isso, afirmava o mesmo que Heráclito – perceber e pensar são diferentes – mas o dizia no sentido oposto: percebemos mudanças impensáveis e devemos pensar identidades imutáveis” (CHAUÍ, 2000, p. 138).

Demócrito de Abdera desenvolveu uma teoria conhecida como atomismo, a qual a realidade é constituída por átomos. Através dos órgãos dos sentidos, percebemos as diferenças, os opostos porque percebemos os efeitos das combinações dos átomos, e somente o conhecimento pode conceber os átomos, que são invisíveis. Dessa forma, esse filósofo concordava com Heráclito e Parmênides em que há diferença entre o que conhecemos através da nossa percepção e o que conhecemos através do pensamento.

Esses três pensamentos mostram que desde o início os filósofos preocuparam-se com o problema do conhecimento, pois se voltaram para a questão do verdadeiro. Perceberam que nosso pensamento segue regras para conhecer as coisas e que há uma diferença entre pensar e perceber. “Pensamos a partir do que percebemos ou pensamos negando o que percebemos? O pensamento continua, nega ou corrige a percepção? O modo como os seres nos aparecem é o modo como os seres realmente são?” (CHAUÍ, 2000, p. 139).

Tais preocupações ocasionaram duas atitudes filosóficas: a de Sócrates e a dos sofistas. Os sofistas chegaram à conclusão de que só podemos ter opiniões subjetivas sobre a realidade, que não podemos conhecê-la e, para que haja um vínculo com o mundo, com os outros humanos, é preciso que se utilize a linguagem como instrumento de persuasão das próprias ideias e opiniões.

Por outro lado, Sócrates afirmava que, para conhecer a verdade é preciso afastar as ilusões dos sentidos e as das opiniões, a fim de alcançá-la apenas pelo pensamento. Conhecer é passar da opinião ao conceito, “do ponto de vista individual à ideia universal de cada um dos seres e de cada um dos valores da vida moral e política” (CHAUÍ, 2000, p. 139). Esse exemplo trouxe a possibilidade de conhecer e questionar as causas das ilusões, dos erros e da mentira. Daí, Platão e Aristóteles incorporaram na filosofia a ideia de que existem diversos graus de conhecimento que se diferenciam pela ausência ou presença do verdadeiro.

Para Platão, somente o raciocínio e a intuição intelectual são considerados válidos porque o raciocínio exercita nosso pensamento permitindo alcançar uma intuição das essências que constituem a realidade. De acordo com Chauí (2000, p. 140):

Para Platão, o primeiro exemplo do conhecimento puramente intelectual e perfeito encontra-se na matemática, cujas ideias nada devem aos órgãos dos sentidos e não se reduzem a meras opiniões subjetivas. O conhecimento matemático seria a melhor preparação do conhecimento para chegar à intuição intelectual das ideias verdadeiras, que constituem a verdadeira realidade.

Esse princípio se aproxima do objeto ora analisado, haja vista a questão central de *Giordano Bruno* que é a questão do infinito, a qual está vinculada às ideias de imortalidade da alma e de Deus e, portanto, à ideia de liberdade. Na matemática, a questão do infinito só é estabelecida no século XIX, com George Cantor⁵⁰, o qual sofreu perseguições como *Giordano Bruno*, atestando o quanto essa questão é complexa.

Ainda segundo Chauí (2000), para os gregos, a realidade é a própria natureza, dela fazem parte os humanos e suas instituições. E se são feitas dos mesmos elementos, participam da mesma inteligência, habitando, dirigindo, conhecendo. A referida autora destaca, porém, que os filósofos modernos têm uma perspectiva filosófica diferente da dos gregos, porque entre eles se instala o cristianismo, trazendo problemas que os antigos filósofos desconheciam. De acordo com a concepção cristã, a ideia grega de uma participação harmoniosa entre o nosso intelecto e a verdade, o nosso ser e o mundo não é aceita. O cristianismo introduziu a separação radical entre os humanos e a divindade. Acompanhada pela graça divina, a fé iluminava nosso intelecto e guiava nossa vontade. A fé nos fazia saber que, pela vontade soberana de deus, era concedido à nossa alma imaterial conhecer as coisas materiais. Porém, os modernos não aceitaram tal perspectiva, tornando a questão do conhecimento como central.

O problema do conhecimento torna-se elementar e a Filosofia começa pela capacidade de o homem conhecer. A teoria do conhecimento compreende, então, a relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Os dois filósofos que iniciam esse exame são o inglês Francis Bacon e o francês René Descartes. Para os modernos, trata-se de compreender e explicar como nossas ideias correspondem ao que se passa verdadeiramente na realidade. Antes de abordar o conhecimento verdadeiro, esses dois filósofos examinaram as formas do erro, através da análise dos preconceitos e do senso comum. Eles se convencem de que é possível

⁵⁰Informações encontradas no site: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/edubrandao-nove> (Acesso: 06/07/2017 as 14h20).

vencer os efeitos do erro, graças a uma reforma do entendimento e das ciências. Essa reforma pode ser feita pelo sujeito do conhecimento, se esse decidir encontrar fundamentos seguros para o saber.

Ainda conforme Chauí, o filósofo inglês John Locke é o iniciador da teoria do conhecimento propriamente dita, porque analisa cada uma das formas do conhecimento que possuímos, a origem das ideias, a finalidade das teorias e a capacidade de autonomia do sujeito em conhecer. Assim, Platão e Descartes afastam a experiência/conhecimento sensível do conhecimento verdadeiro, que é puramente intelectual. Aristóteles e Locke acreditam que o conhecimento se efetua por graus contínuos, partindo da sensação até chegar às ideias. Essa diferença de perspectiva proporciona duas regulamentações na teoria do conhecimento, o *racionalismo* e o *empirismo*. A saber, (CHAUÍ, 2000, p. 146):

Para o *racionalismo*, a fonte do conhecimento verdadeiro é a razão operando por si mesma, sem o auxílio da experiência sensível e controlando a própria experiência sensível. Para o *empirismo*, a fonte de todo e qualquer conhecimento é a experiência sensível, responsável pelas ideias da razão e controlando o trabalho da própria razão.

Em outras palavras, no *racionalismo*, o conhecimento é feito a partir da maneira como se conduz o raciocínio para, depois, formular experimentalmente a ideia formulada. Já no *empirismo*, as experiências humanas são as responsáveis pela formação das ideias, pelo conhecimento.

Afora esses conceitos encontrados em Chauí (2000), trazemos à baila os questionamentos de Foucault sobre o conhecimento e a questão da verdade. Analogicamente aos sistemas filosóficos tradicionais, Foucault (1987, 1988, 1999, 2005, 2011, 2014, 2015), tem como fio condutor do seu pensamento a problemática da verdade. No entanto, esse filósofo não estabelece um vínculo originário entre o sujeito e o conhecimento, ou seja, não é a natureza do sujeito que é designada como origem da verdade, mas ele apoia-se na sua produção histórica. Consoante Gregolin (2016, p. 6), para Foucault: “As coisas e os sujeitos não preexistem aos discursos, ao contrário, são esses que os constituem. Os sujeitos e os objetos existem em espaços e tempos construídos, que definem representações”.

De acordo com Foucault (2005), a verdade tem a própria história, dessa forma, ele dialoga como ela surge dentro de um contexto de práticas sociais geradoras do domínio do saber, visto que (a verdade) não é natural, tampouco dada pela natureza humana. Esse autor defende que existe um jogo de regras estabelecido entre as práticas de uma determinada época que atuam legitimando estratégias e táticas de poder nas esferas sociais. Para ele, a verdade e

sua própria concepção são efetivadas mediante tais práticas sociais ou *práticas de si*⁵¹. Então o verdadeiro não está no objeto (não preexiste, torna-se assim numa articulação específica), nem no sujeito (torna-se tal nas práticas em que é tomado), mas na mútua modificação e constituição histórica.

Foucault (2005) argumenta que o conhecimento é inventado, em contrapartida ao conhecimento como origem. Dessa forma (FOUCAULT, 2005, p. 16):

[...] O conhecimento não está em absoluto inscrito na natureza humana. O conhecimento não constitui o mais antigo instinto do homem, ou inversamente, não há no comportamento humano, no apetite humano, no instinto humano, algo como um germe do conhecimento. De fato, diz Nietzsche, o conhecimento tem relação com os instintos, mas não pode estar presente neles, nem mesmo por ser um instinto entre os outros; o conhecimento é simplesmente o resultado de um jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos. É porque os instintos se encontram, se batem e chegam, finalmente, ao término de suas batalhas, a um compromisso, que algo se produz. Este algo é o conhecimento.

Nessa perspectiva, não há relação de semelhança entre o conhecimento e o mundo, ele (o conhecimento) é tido como uma forma de violência à própria natureza, visto que são os sujeitos de conhecimento que impõem a ordem ao mundo, sendo assim um produto histórico, fruto de relações de poder e violência. Nesse ambiente, Foucault (2014), faz uma análise epistemológica sobre a produção da verdade, o ato pelo qual a verdade se manifesta. Ele nos mostra a noção e a prática da *parresía*, um termo grego que designa a coragem de dizer a verdade, expor tudo, de se falar com franqueza. Afirma que a *parresía* é uma certa maneira de se dizer a verdade, mas não como ato de discutir, nem como arte de ensinar, nem como arte de persuasão, tampouco como uma arte de demonstração, não a encontra nas estratégias discursivas. Há verdadeiramente a *parresía* na punidade, ao ser pronunciada (FOUCAULT, 2014, p. 13):

A *parresía* põe em risco não apenas a relação estabelecida entre quem fala e aquele a quem é dirigida a verdade, mas no limite, põe em risco a própria existência daquele que fala, se em todo caso seu interlocutor tem um poder sobre aquele que fala e se não pode suportar a verdade que este lhe diz.

Assim, o *parresiasta*⁵² fala em seu próprio nome, fala sua opinião, sua convicção, revela e desvela o que a cegueira dos homens não pode perceber. O dizer a verdade do *parresiasta* “aponta para indivíduos e situações a fim de dizer o que estes são na realidade,

⁵¹ De acordo com Revel (2005, p. 33), o termo *práticas de si* aparece no vocabulário de Foucault como prolongamento da ideia de governamentalidade. “À análise do governo dos outros segue, com efeito, aquela do governo de si, isto é, a maneira pela qual os sujeitos se relacionam consigo mesmos e tornam possível a relação com o outro”.

⁵² Diz-se *parresiasta* aquele que profere a *parresía*.

dizer aos indivíduos a verdade deles mesmos que se esconde a seus próprios olhos, revelar sua situação atual, seu caráter, seus defeitos, o valor da sua conduta e as consequências [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 19). De fato, é se expor pela liberdade, pois estão dispostos a morrer por ela. Foucault (2014) afirma ainda que a noção de *parresía* é uma noção política, visto que, do ponto de vista da prática do que se pode chamar governo de si mesmo e dos outros, analisa as relações de poder e de seu papel no jogo entre o sujeito e a verdade.

Nesse contexto, atentamos para nosso objeto em estudo, no que diz respeito à problematização da verdade como desdobramento político. Podemos, dessa forma, pensar a coragem da verdade (FOUCAULT, 2014) como uma tentativa de ruptura na construção de uma experiência ética, como uma linha de fuga contra os processos de assujeitamento em que *Giordano Bruno* presenciava em seu contexto histórico.

No capítulo seguinte, esclarecemos a metodologia adotada na pesquisa, apresentando outras análises do *corpus*.

CAPÍTULO III – O SUPLÍCIO DO CORPO DE *GIORDANO BRUNO*: IMPOSIÇÃO DE UM DEUS VERDADEIRO?

[...] só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosa universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura: todos aqueles, de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais, ativos sem dúvida, para o trabalho de todo dia. (FOUCAULT, 2011, p. 20)

Este capítulo consiste em uma abordagem acerca da metodologia utilizada na nossa investigação, da análise discursiva do nosso *corpus* de pesquisa: o filme *Giordano Bruno*. Ressaltamos que a pesquisa está ancorada nas teorias da Análise do Discurso (linha francesa), utilizando os seguintes conceitos: formação discursiva, formação imaginária, esquecimentos de n°1 e n°2, memória discursiva, interdiscurso, intradiscurso. Contamos também com as fundamentações teóricas do filósofo Michael Foucault, no que diz respeito ao sujeito, ao discurso, à ordem do discurso, à disciplina do corpo, ao poder/saber, ao saber/verdade. Destacamos ainda que, a análise discursiva, fundamentada nesse filósofo, não consiste em uma análise materialista do discurso, uma vez que não procura encontrar, por trás do discurso, a fonte do poder, mas examinar as diferentes formas pelas quais o discurso funciona como elemento estratégico de relações de poder, considerando-o, portanto, como uma série de acontecimentos através dos quais o poder é vinculado e orientado (FOUCAULT, 2012 [1978]). Além de tais dispositivos teóricos e, por conta do amplo material de análise, como dispositivos analíticos, efetuamos três recortes discursivos. Estes são considerados como unidade variável de uma situação discursiva (ORLANDI, 1984). À luz desse conceito, elaboramos os seguintes recortes: o discurso sobre o/do conhecimento religioso, institucional (a perpetuação de padrões sociais da igreja; deus *versus* heresia; heliocentrismo); o discurso sobre o/do poder da vigilância (Roma *versus* Veneza); os discursos do/sobre o corpo supliciado (as imagens construídas a partir da relação poder/saber). Esses *recortes* foram realizados com vistas a respondermos os questionamentos norteadores da nossa pesquisa.

3.1 Metodologia das análises

Escolhemos a metodologia de análise de cunho qualitativo, com o intuito de analisarmos discursivamente o filme *Giordano Bruno*, problematizando as relações de poder/saber e a construção de *verdades*. Nesse contexto, é importante trazermos à baila os estudos de Orlandi (2002), a qual nos faz refletir como devemos proceder enquanto analista do discurso, como podemos compreender o discurso, considerando a opacidade da linguagem, a sua não-evidência, a formação dos sentidos pela história. Essa postura altera a posição do sujeito leitor para outra posição, a construída pelo próprio analista. Ainda consoante Orlandi (2012, p. 83), esse deslocamento (da posição leitor para a posição analista) conduz à compreensão do discurso: “[...] a leitura outra que ele pode produzir pelo dispositivo. Leitura esta que trabalha o efeito da objetividade, levando em conta o deslize, o equívoco, a ideologia”.

Nesses termos, a referida autora (ORLANDI, 2002, p. 59) propõe a construção de um dispositivo de interpretação, colocando a relação entre o dito e o não dito, considerando a posição / o lugar de que enuncia o sujeito, “[...] procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras”. Conseqüentemente, esse dispositivo considera o interdiscurso; os esquecimentos de n°1 e n°2, a manifestação do inconsciente, da ideologia, na constituição dos sujeitos. Essa relação abre possibilidade para compreender, na medida em que o analista se torna um contemplador do seu objeto, observando os processos de produção de sentidos, à luz do dispositivo teórico. Orlandi (2002, p. 61) defende o seguinte ponto de vista:

Sem procurar eliminar os efeitos de evidência produzidos pela linguagem em seu funcionamento e sem pretender colocar-se fora da interpretação – fora da história, fora da língua – o analista produz seu dispositivo teórico de forma a não ser vítima desses efeitos, dessas ilusões, mas a tirar proveito delas. *E o faz pela mediação teórica*. Para que, no funcionamento do discurso, na produção dos efeitos, ele não reflita apenas no sentido do reflexo, da imagem, da ideologia, mas reflita no sentido do pensar. Isto significa colocar em suspenso a interpretação. Contemplar. Que, na sua origem grega, tem a ver com deus, com o momento em que o herói contempla antes da luta: ele encara sua tarefa. Ele a pensa. (*Grifos nossos*)

Entendemos, portanto, que não há só um lugar interpretativo, pois o discurso se relaciona com a história, a ideologia e a língua. A mediação teórica permanente constitui o processo de compreensão, ajudando-nos a construir, finalmente, nosso dispositivo analítico, a partir do *recorte*, tanto da teoria como do *corpus*.

É importante ainda reiterarmos a perspectiva não verbal, a partir da qual nossa pesquisa também está formulada. Consoante Kristeva (2007), o gesto, os sinais visuais, a imagem, a fotografia, a pintura e outras tantas linguagens comportam um sistema de significação sem se construírem com o auxílio da linguagem verbal. A referida autora exemplifica a análise semiológica de uma pintura (KRISTEVA, 2007, p. 313), a partir da qual compreendemos ainda que essa *semiologia* tem natureza histórica:

[...] esse texto torna-se uma encruzilhada de significantes, e as suas unidades sintáticas e semânticas remetem para outros textos diferentes que formam o espaço cultural da leitura. Decifra-se o código do quadro atribuindo a cada um dos seus elementos (as figuras, as formas, as posições) um ou vários sentidos que lhes poderiam ser dados pelos textos (tratados filosóficos, romances, poesias, etc.) evocados no processo da leitura. O código do quadro articula-se sobre a *história que o rodeia* e produz assim o texto que o quadro constitui. (*grifos nossos*)

Semelhantemente, Gregolin (2011) nos traz a articulação da semiologia com a Análise do Discurso a fim de esclarecer que a análise semiológica está inerente ao sujeito, ao social e ao histórico. Consecutivamente, ela assevera que as imagens produzem sobre a memória cultural, promove um retorno à memória enraizada e, na mesma medida, fomenta um novo sentido.

Segundo Gregolin (2011), um *acontecimento* (como prática discursiva) abre sempre a possibilidade de seu retorno, ele se inscreve em uma materialidade em uma forma, “e estará à disposição dos futuros aparecimentos. Tanto há uma memória para o passado como há uma memória para o futuro” (2011, p. 91). Isso porque as *materialidades imagéticas* obedecem a uma *ordem do discurso*, a uma *ordem do olhar*, operando uma simbolização e realizando uma inscrição do próprio *acontecimento* na história, o qual pode ser projetado para o futuro ou pode ser relido, retomado, transformado. Dessa forma, o acontecimento, que pode ser uma materialidade verbal ou não verbal, relaciona-se com a memória:

A passagem do visível ao nomeado nos mostra que a imagem é um operador de memória social, comportando no seu interior um programa de leitura, um percurso inscrito discursivamente em outro lugar. Esse programa de leitura está inscrito na própria materialidade da imagem, mas é um percurso que, lógico, não nasce na imagem, há todo um processo de intertextualidade, de interdiscursividade, de memória das imagens que vão produzir isso que é um acontecimento, mas que não prescinde, de maneira nenhuma, da história (GREGOLIN, 2011, p. 93).

A referida autora concebe que a semiologia tem caráter histórico e social, e também que os objetos de análise referentes somente ao linguístico não dão conta dos objetos sincréticos, já que deslizamento e a atualização da memória nos indica a importância dos

jogos entre memória e esquecimento nos processos de produção de sentido. Assim, devemos pensar na semiologia inserida na AD para proporcionar questões pertinentes para as discursividades contemporâneas.

Afora as discussões apresentadas, reafirmamos o discurso como prática discursiva. Segundo Foucault (2012 [1978]), o discurso é uma série de acontecimentos que pertencem ao sistema econômico, ou ao campo político ou às instituições, ou seja, a função que se pode atribuir a algo que foi dito em um determinado momento. Assim, buscamos descobrir as relações entre os acontecimentos discursivos, a partir da posição ocupada pelo sujeito, em relação aos diversos domínios, com os seguintes recortes: o discurso sobre o/do conhecimento religioso, institucional (a perpetuação de padrões sociais da igreja; deus *versus* heresia; heliocentrismo); o discurso sobre o/do poder da vigilância (Roma *versus* Veneza); os discursos do/sobre o corpo supliciado (as imagens construídas a partir da relação poder/saber na construção da verdade).

A seguir iniciamos nossa análise acerca dos recortes discursivos relacionados ao filme.

3.2 Discurso do/sobre o conhecimento, religião, institucional

Conforme os argumentos arrolados nos capítulos anteriores, a película relaciona o discurso religioso ao discurso do conhecimento. Como mencionado anteriormente, de acordo com a definição de *formação discursiva*, consideramos que a igreja enuncia de um local privilegiado, no qual assume sua sobreposição de determinada verdade sobre os sujeitos sociais. Tal poderio é revelado no início do filme, com a procissão (manifestação religiosa, em que os representantes da religião desfilam carregando imagens veneráveis, seguidos pelos fiéis), com os cânticos em latim, língua usada pela igreja católica medieval, utilizada para os rituais de doutrinação. Tais procedimentos⁵³ traduzem a imposição da educação religiosa de forma mística, com apenas um sentido, o defendido pela igreja católica: a onipresença de deus, a sua conseqüente vigilância, punição dos sujeitos rebeldes.

Na procissão, observamos o significado simbólico sobre os objetos que a igreja ostenta. Tais objetos demonstram como a instituição imbuía no imaginário dos sujeitos o seu

⁵³ Isso nos remete às atuais instâncias midiáticas, as quais inculcam discursos carregados de construção de verdades, manipuladoras, *narcotizantes*. Esse termo retoma os conceitos de Teixeira Coelho (1980), segundo o qual a cultura de massa aliena, produz o conformismo social, naturaliza.

poderio, a sua diferença aos demais *filhos de deus* (já que é detentora de valiosos objetos que a representa).



F 31 e 32: Procissão (00:38:40)

Nos recortes das cenas acima, introdutórias do filme, podemos perceber o branco das vestes utilizadas pelos sacerdotes nessa cerimônia. O branco, na sociedade ocidental, simboliza a pureza, a paz, a santidade, a divindade (PASTOUREAU, 1993). Essa cor entra em consonância com a claridade do dia, remetendo-nos à relação do homem com o divino, a paz resultante dessa relação. Os cânticos em latim ecoados em uníssono, por sua vez, reiteram o pensamento segundo o qual a língua latina era a escolhida para estabelecer tal relação (KRISTEVA, 2007).

Da forma como o filme é introduzido, a mídia cinematográfica reestabelece uma série de problematizações que encontramos nas questões político-sociais, religiosas vigentes. Remetemos, então, a uma *reatualização* do discurso, segundo o qual há uma autoridade, um poder social manipulador nas mãos de poucos (nesse caso, os partícipes da sociedade do discurso da religião). Além disso, destacamos a exposição de bens de consumo significativos que lhes (igualmente, os partícipes da sociedade do discurso da religião) garantem projeção sobre os outros partícipes dessa sociedade, evidenciando a hierarquia, a relação de forças nas formações discursivas (religiosos e seus discípulos).

A mídia, então, remete-nos à riqueza dessa instituição, fazendo-nos colocá-la em perspectiva com a atualidade. Tal riqueza, por sua vez, é garantidora do poder sobre os mais pobres (a maioria dos discípulos). Nesses termos, o filme *reatualiza* a hierarquia da igreja, a sua supremacia monetária e histórica, evidenciando a contínua perpetuação de valores, de padrões sociais naturalizados pela instituição religiosa.

Como anteriormente analisado, o filme narra a história de *Giordano Bruno*, Nolano, como era chamado, que viajou por vários países estudando, ensinando, publicando seus livros, com o intuito de convencer as pessoas a sua volta e até o papa (com quem tenta, em vão, falar), sobre suas concepções acerca de deus, do homem, do cosmo. *Bruno* acredita que deus

não existe como indivíduo, mas, enquanto matéria, em todas as coisas, pessoas, animais, minerais, em qualquer parte da natureza. Nesse sentido, ele ressalta a teoria segundo a qual somos parte de um todo, conseqüentemente, todos e tudo está em comunicação direta com a divindade. Entretanto, para ele, nada disso diminuía a humanidade, pelo contrário, essa ideia estimulava, aumentava a importância dos seres humanos no universo. Enfrentava, assim, o conceito contra o qual a igreja se respaldava: um deus todo-poderoso que autorizava sua supremacia (da igreja) sobre os indivíduos, incutindo medo e subserviência às pessoas. De acordo com Foucault (2012), enquanto forma de *resistência* ao poder, essa *desobediência* (enfrentamento de *Bruno* aos conceitos dogmáticos) apresenta um aspecto positivo⁵⁴ na produção do *saber*.

Consoante Foucault (1999), o conhecimento do século XVI consistia em um saber racional adicionado a noções advindas da magia, ao conhecimento herdado da antiguidade. Em decorrência, este filósofo considera tal conhecimento frágil. Para ele (1999, p. 42): “[...] o saber do século XVI condenou-se a só conhecer sempre a mesma coisa, mas a conhecê-la apenas ao termo jamais atingido de um percurso indefinido”. Mais adiante ele acrescenta: “Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas” (1999, p. 44). Entendemos que é dessa relação a que *Giordano* se refere, a dar vida a tais interpretações. Como resultado disso, a igreja tenta que a *palavra* permaneça *muda; as coisas, adormecidas*. E a conseqüente perpetuação do mesmo estado de coisas.

No que diz respeito à tentativa de *mudar* a visão do homem sobre si próprio, sobre o universo, relacionamos a imagem do personagem/enunciador *Giordano Bruno* à de Jesus Cristo. Justificamos, inicialmente, tal comparação a partir dos estudos bíblicos, à luz dos quais Jesus, durante toda sua vida, tentou mostrar às pessoas da sua época uma imagem de deus diferenciada dos preceitos religiosos existentes. Consoante seus (de Jesus) ensinamentos, deus seria um pai misericordioso e, como tal, amava os homens. Afora essa perspectiva, Jesus professava a existência de várias moradas na casa do Pai (deus). Comprovamos essa crença, a partir do evangelho de São João (14:2)⁵⁵: “Na casa de meu Pai há muitas moradas; se não

⁵⁴ “Foucault utiliza o termo ‘positividade’ para referir-se à análise discursiva dos saberes desde um ponto de vista arqueológico. Determinar a positividade de um saber não consiste a referir os discursos à totalidade da significação nem à interioridade de um sujeito, mas à dispersão e à exterioridade. Tampouco consiste em determinar uma origem ou uma finalidade, mas as formas específicas de acumulação discursiva. A positividade de um saber é o regime discursivo ao qual pertencem as condições de exercício da função enunciativa (AS, 163 – 167). “Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico” (AS, 167)”. (CASTRO, 2016, p. 336).

⁵⁵ Leia-se: capítulo 14, versículo 2. https://biblia.gospelmais.com.br/Joao_14:2/ (acessada em 12/02/2017, às 23h30min).

fosse assim, eu vo-lo teria dito. Vou preparar-vos lugar”. Por causa dessa percepção, Jesus foi torturado, crucificado, seus discípulos perseguidos pelos romanos.

Conforme *Giordano*, deus está em toda parte, é a própria matéria. Na mesma medida, defendia que não estamos (o ser humano, a Terra) sós no universo; há outros mundos (outras moradas). Essa argumentação, por seu turno, vai de encontro aos ensinamentos da igreja medieva, a qual destrói seus (os de *Giordano*) escritos, persegue-o, tortura-o e o queima na fogueira. Essa destruição do ideal de onipresença de deus, de nova forma da Terra, sua consequente relação com o universo, põe em perspectiva novas teorias acerca do homem, da religião. Um redimensionamento do conhecimento dessa época. Nesse caminho, na ilusão de que pode construir uma nova percepção de deus, de homem, do cosmo, *Bruno* tenta objetar as crenças dessa igreja.

E, nas cenas em que esse personagem/enunciador está com a amante de *Morosini*, *Fosca*, ele afirma como a maioria das pessoas pouco entendia das coisas que eram objeto de adoração: - “As crianças [...] pouco a pouco são *obrigadas* a rezar à *Santíssima Trindade*, aos *santos* e à *Nossa Senhora* [...] (SD₁₇) (00:10:25). Nessa passagem, *Bruno* ressignifica a memória discursiva de que os indivíduos são *doutrinados* desde crianças a cultuar, louvar Nossa Senhora, como mãe puríssima. Isso nos remete a Foucault (2011), para quem a *doutrina* liga os indivíduos a certos tipos de enunciados, com a consequente *proibição* de todos os outros. Ao contrário da sujeição dos indivíduos a doutrina, *Bruno* tenta construir uma verdade raciocinável, não compatível com o seu tempo. Nessa SD, ele discute sobre o fato de as verdades entram no jogo do poder, como uma imposição, de interdição ideológica à qual todos tinham que se submeter desde a infância.

Igualmente, nessa sequência, quando ele desperta o prazer na personagem *Fosca*, esta mostra o temor em relação ao conhecimento a que não tinha acesso, ao poder de persuasão do personagem *Bruno*. Dessa forma, observamos o *contradiscurso* de *Giordano Bruno* na desmistificação do discurso religioso de que *Maria* era a mãe de todos os homens, produzindo um *saber* e um *efeito de sentido* buscado pela mídia como *embate discursivo*, podendo ser contextualizado pela *condição de produção* do próprio produtor e pela época em que foi produzido. Abaixo, realizamos um recorte desse enunciado, para a composição da produção de sentidos:



Fig. 33: *Giordano Bruno* desconstrói a imagem de Maria (00:14:34).

Observamos, então, que o sistema de funcionamento da *fé* cristã tornava a igreja cada vez mais poderosa: o que não fosse ajustado aos padrões de *verdades* encontradas no evangelho católico seria *doutrinado*. Entretanto, como mencionado anteriormente, Foucault (2005) nos ensina que a verdade e sua própria concepção são efetivadas mediante práticas sociais ou *práticas de si*. O verdadeiro, conseqüentemente, não está no objeto (não preexiste, torna-se assim numa articulação específica), tampouco no sujeito (torna-se tal nas práticas em que é tomado), mas na mútua modificação e constituição histórica. Com efeito, para a existência de um fechamento em torno dessas verdades, era importante um sistema de governo que as divulgasse e as impusesse, de forma que o papa era tanto um chefe de Estado, como um líder espiritual.

Nesse contexto, *Bruno* tornou-se, como afirmado, um perigoso rival da igreja, pois construiu uma filosofia que unia a *religião* ao *racionalismo*. E, como anteriormente já analisado, *Giordano Bruno* acredita na perspectiva do conhecimento empírico, à luz do qual relaciona o movimento das marés, a menstruação da mulher às fases da lua; a vida e a morte das plantas, à alternância das estações ao sol. A partir disso, ele preconiza a ligação de deus com todas as coisas, SD₁₈ (00:14:44) corrobora tal afirmação: “-Pensemos, tudo é uma correspondência, entre o mundo animal, vegetal e humano”. Em decorrência dessa analogia, concebia o universo como infinito, haveria, portanto, infinitos mundos, infinitas possibilidades. Para ele, os sentidos têm apenas a função de exercitar a razão, tem o intelecto como princípio e conclusão própria e viva da verdade. Tudo isso tornava *Bruno* perigosamente inteligente e subversivo, aos olhos da igreja, a qual decidiu livrar-se dele.

Afora tais conceitos, *Giordano Bruno* percebe o Sol como o centro do universo; não a Terra como a instituição católica preconizava. A sequência discursiva (SD₁₉) é referente a essa crença de *Bruno*: “-O cosmo é uno, eterno e infinito. A Terra é um dos mundos. E nós,

nela, nós, as formas, giramos em volta do Sol sem nos darmos conta disso” (00:22:57). Como observado anteriormente, Foucault (1999), coloca como a ideia de infinito redimensiona a de *localização* medieval (hierarquização de lugares, classificados como ‘profanos’, ‘sagrados’). Conseqüentemente, esse filósofo fez com que à localização medieval sucedesse a *extensão*.

Essas concepções (heliocentrismo⁵⁶ e infinito) não correspondiam às *verdades* da época, colocando o personagem/enunciador *Bruno* fora do *discurso permitido* pela instituição religiosa. Esse personagem/enunciador também pregava a liberdade de ideias e troca aberta de aprendizados, buscava a mudança. Porém, a igreja ofuscava pensamentos contrários, oprimia *verdades* perigosas (as ameaçadoras da supremacia institucional), reiterando os mesmos discursos circulados pela doutrina. A sequência discursiva (SD₂₀) retoma o momento em que *Giordano* é interrogado pela Santa Inquisição Romana. Consoante Foucault (1987), as “provas legais” eram obtidas pela confissão, para cuja obtenção havia uma coerção. Nesse caso, a prisão e consequente morte na fogueira:

-[...] E suas afirmações sobre a nossa Santíssima Trindade? E sobre o inferno? (Pontífice, 00: 54:01).

-É verdade, nunca entendi o que significa falar de três pessoas. O que significa dizer que o Espírito Santo é uma terceira pessoa? Não consigo entendê-lo como uma pessoa. Devo admitir que nem os evangelhos. Nem Santo Agostinho usa este termo (*Bruno*, 00:55:15).

-Os diabos, o inferno, onde as almas ficam perecendo pela eternidade! Sim, admito! Pela luz da razão, não consigo entender isso! (*Bruno*, 00:55:29).

-Mas, segundo a verdade católica? (Pontífice, 00:55:35).

-Essa pergunta supõe que haja duas verdades, uma católica e uma filosófica (*Bruno*, 00:55:42)

-A verdade é uma só! A revelada por deus. E *conservada* pela santa madre igreja! (Pontífice, 00:56:03).

Entendemos portanto, que o *contradiscurso* de *Bruno* contraria a ortodoxia religiosa, culminando na sua prisão por *heresia*, reiterando o exercício do *controle*, da *disciplinarização* do sujeito, sob o viés da vigilância (aqui *figurativizado* pelo seu acusador *Giovani Mocenigo* e, depois, pela a própria prisão), da punição, efetivando a interdição.

⁵⁶ Heliocentrismo é a teoria que coloca o Sol como centro do universo. Historicamente, o heliocentrismo é oposto ao geocentrismo, que tem a Terra como centro do universo.

Todos esses mecanismos de controle dos sujeitos, dos discursos, do corpo revelam a ligação com o desejo e com o poder, pois a igreja não permite a liberdade de conhecimento.

À luz da definição de formação discursiva, consideramos que os sacerdotes enunciam de um lugar prestigiado, assumem o local de doutrinadores e de profetas, já que seguiam as leis de *Jesus Cristo* e suas *verdades*. Detentores de sabedoria e tementes aos conhecimentos de *Giordano*, manipulavam suas palavras (as de *Giordano*), utilizando seus próprios dizeres, para que pudessem formar um sentido contrário ao que se conhecia na época, deslocando a formação discursiva de *Giordano Bruno* de lugar de filósofo para lugar de *herético, pecador*, naturalizando valores morais de lealdade e obediência.

Ainda sob esse viés, percebemos que *Mocenigo* (ex-amigo e anfitrião de *Giordano*), anuncia de um local privilegiado, pois é um influente comerciante, segue às ordens de seu confessor; com isso se torna uma forma de produção de verdade contra *Giordano Bruno*, um testemunho. Esse personagem/enunciador é interrogado e denuncia *Bruno*, reafirmando o que outrora havia combinado com seu confessor: *Giordano* proferia blasfêmias contra a igreja católica. Depois da conversa com o sacerdote, *Mocenigo* planejou uma emboscada para *Bruno*, em sua própria casa, não o deixa ir embora, prende-o no quarto, durante a noite. Pela manhã, os guardas da *Santa Inquisição* capturaram *Bruno*, entregam-no à igreja. Assim, remete-nos à figura bíblica de *Judas Iscariotes* que, de acordo com os evangelhos canônicos, foi o traidor que entregou Jesus aos seus captores, por trinta moedas. Nesse caso, *Mocenigo* trai *Giordano*, pela promessa de seus negócios melhorarem, donde concluímos o jogo do poder pela obtenção de mais capital. Isso nos remete igualmente a discursos circulados socialmente: ‘o dinheiro compra tudo’. Em relação a isso, comprou a amizade, o compromisso que este personagem/enunciador firmou com *Giordano*.

Destacamos ainda a questão da *condição de produção*⁵⁷ em que o filme foi produzido. Como dito anteriormente, Carlos Ponte (produtor) tinha um histórico conflituoso com a igreja, pois foi processado pelo papa Pio XII na mesma década por causa do filme “Massacre em Roma”. Percebemos que o filme em estudo está totalmente pautado em um discurso religioso, em um discurso de *interdição*. Busca discussão em sua época (1973), numa tentativa de problematizar os desmandos da igreja, o seu poderio que detinha uma supremacia histórica. Observamos a naturalização da ideologia pela qual o produtor era atravessado, de esquerda,

⁵⁷ Reiteramos que, quanto às *condições de produção*, remetemos que estas são constituídas pelos sujeitos e situação, pela memória discursiva, pelas circunstâncias imediatas da enunciação (contexto imediato), pelo contexto histórico, ideológico, pela história (a produção de acontecimentos que significam na maneira como as materialidades estão relacionadas ao mundo e à cultura)

revolucionário e, conseqüentemente, põe os discursos advindos dessas posições em uma ampla circulação, a partir da mídia cinematográfica. Giuliano Montaldo (diretor) vivenciou o *Neorealismo*, a perseguição da igreja, fazendo parte também do seu contexto histórico, as divergências com a imposição religiosa a qual havia sofrido. Tendo como fio condutor o contradiscurso da religião, o filme retrata o século XVI, no qual a fé era superior à razão, reporta o discurso em que a luz questiona a religião.

Nesse sentido, percebemos duas *condições de produção* desses discursos: a época em que o filme foi produzido (séc. XX, 1973); a época em que o personagem/enunciador *Bruno* viveu/sofreu (séc. XVI). Como já mencionado, enquanto um preso da Santa Madre Igreja, o personagem/enunciador *Bruno* é submetido a muitos interrogatórios. Podemos observar essas acusações nesta sequência discursiva: SD₂₁ (00:53:55): -“Acusado de ensinamento contra a igreja, de conspiração contra o papa, este tribunal pretende julgá-lo com equidade e justiça. Invoca iluminação por parte do Espírito Santo”. Entendemos que, do lugar do qual enuncia esse sujeito, propagador da pena de *Bruno*, nos termos de Foucault, há a política do medo em relação à alma⁵⁸, na medida em que há a reiteração da passagem bíblica de Mateus (5:20), Deus protege os justos, os que agem de acordo com as leis: “Com efeito, eu lhes garanto: se a justiça de vocês não superar a dos doutores da lei e dos fariseus, vocês não entrarão no reino dos céus”. Assim, o discurso religioso é utilizado como respaldo dos dogmas católicos tornando-se eficaz instrumento de poder.



F 34: *Giordano Bruno* sendo interrogado em Roma (00:53:40)

Quanto às cores das vestimentas dos cardeais, os inquisidores de *Bruno*, o vermelho denuncia o lugar de onde enunciam os cardeais: da autoridade papal, pois essa cor remonta às vestimentas do Sumo Pontífice. *Bruno*, por sua vez, traça o hábito dos filósofos, já que estes eram considerados como sacerdotes. Esse hábito contrasta o preto e branco, ressignificando o

⁵⁸ A alma cristã, nos termos de Foucault (1987), era faltosa e merecedora de castigo.

pecado *versus* a pureza. *Bruno*, então, encontra-se nessa interface, entre o pecador e o mensageiro da boa nova.

Além as ameaças acima transcritas, na medida em que o interrogatório de *Giordano Bruno* acontece, os seus inquisidores enumeram as contraposições discursivas, retiradas do todo de sua obra, como afirmado. Entretanto, fazem esses recortes para justificarem o ponto de vista assumido pelos próprios inquisidores. Nesse sentido, inter-relacionam esses recortes (o contra-argumento) às verdades professadas pela igreja. Abaixo expomos a SD₂₂:

-Em seus escritos, você afirma que Moisés era um mago, bem como nosso senhor Jesus Cristo (*Pontífice*, 00:56:21).

-Há uma magia natural que reflete e revela a ordem divina da natureza (*Bruno*, 00:56:23).

-Já refletiu no que implicaria uma acusação por magia? Já se deu conta do que aconteceria? *Nós estamos aqui para ajudá-lo*. Mas vai ter que mostrar sua *boa-fé*. Você assegurou que nosso senhor Jesus Cristo morreu enforcado e não crucificado, que não queria morrer, que morreu contra vontade, que era um coitado e que fazia apenas milagres aparentes para seduzir o povo? (*Pontífice*, 00:56:49).

-[...] Escreveu: os padres têm que casar, porque é mesmo uma pena que a igreja considere pecado um dom natural tão belo? Escreveu: nenhuma religião entre as existentes é boa, porque todas, de igual modo, são instrumentos de poder e levam os homens a lutas fratricidas e a guerras sangrentas? (*Pontífice*, 00:57:05).

-Sim, escrevi isso. Mas, as outras coisas? Não dessa forma! (*Bruno* 00:57:22).

-Escreveu: Os procedimentos que a igreja usa agora não são os dos apóstolos... (*Pontífice*, 00:57:30).

-Não desse modo, não assim! Dessa forma não me possibilitam defesa. Nos meus livros expus minhas ideias dando argumentos. Vocês, agora, estão contestando algumas frases, algumas linhas extraídas ao acaso para distorcer seu significado e usá-lo contra mim. Então examinem o contexto total de minhas obras e estou disposto a discutir com todos os doutores da igreja, *se é mesmo isso que o querem!* (*Bruno*, 00:57:55).

Em todo diálogo, encontramos pistas discursivas que acarretam na *segregação* de *Giordano Bruno*. Tido como *herético, louco*, seu discurso é *apagado*, na medida em que seus argumentos são recortados de suas obras descontextualizadamente, suas obras são queimadas. A própria nomenclatura, *mago*, para a época, apresentava um sentido de subversão. Sua ideia de que Jesus Cristo era um coitado, que morreu contra a vontade e seduzia o povo com seus milagres aparentes desconstrói totalmente os dogmas ortodoxos e produz uma perigosa vulnerabilidade no poder da instituição. Entendemos que esse enfrentamento de discursos representa, nas duas *formações discursivas* (igreja *versus* *Bruno*), a luta constante do poder de

enunciar do lugar do conhecimento, da verdade. Remete-nos igualmente aos dogmas existentes na sociedade, os quais segregam, discriminam, tornam loucos aqueles que não são condizentes com a ordem do discurso cristão (a crença nas religiões africanas, os ateus, os que não têm fé, as crenças em deuses diversos).

Giordano Bruno é desvinculado da *posição imaginária* de exsacerdote, de filósofo (poder), para uma *posição* subjugada, *dos* que querem a discórdia, a falta de paz. Na passagem: “Se é mesmo isso que o querem”, *Giordano* deixa claro que as indagações *produzidas* não significam entender o que ele escrevia, o que ele pensava, mas, nos moldes de Foucault (1987, 2005, 2011), de fazer o jogo do inquérito na produção da *verdade*, o interrogatório como maneira de surgimento do indício mais grave, a confissão do culpado. Essa *batalha* evidencia o *ritual* de produção da verdade, o exercício de controle como forma de disciplinarização dos seres pelo medo, pela punição. A interdição é efetivada pelo clero, revelando a ligação com o desejo e com o poder, pois detinham o discurso aceito/verdadeiro e almejavam a confissão, a dominação de *Bruno*, examinando-o, adestrando-o, sujeitando-o.

Atentamos ainda para as *posições* socialmente demarcadas como a dos sujeitos que precisam ser leais (como *Mocenigo* que ouviu o conselho do sacerdote e entregou *Bruno*), a subserviência sem objeção (como o padre amigo de *Bruno* que dissimula que o conhece), da mulher que deve obedecer ao homem (quando *Fosca* vai deitar-se com *Bruno*, a mando do seu amante *Morosini*). Essas relações hierarquizadas legitimam a função pedagógica das doutrinas, da educação, dos princípios de instrução que é veiculado.

Ressaltamos ainda o momento em que *Bruno* é condenado. De joelho diante de seus juízes, direcionado de frente para o papa, o qual não consegue olhá-lo nos olhos, recebe sua sentença. Em seguida, é-lhe arrancada bruscamente a túnica que vestiu. Esse gesto constitui o próprio *cerceamento* do discurso, pois, como seus discursos (de *Giordano Bruno*) são *interditados*, não mais fazem parte da *ordem discursiva* do clero. Compreendemos que o gesto, por sua vez, de ser condenado a morrer na fogueira, sem derramamento de sangue, simboliza o sofrimento do seu espírito, assim como as chamas degradam seu corpo físico. Os cardeais queriam apagar a própria essência desse personagem/enunciador *Giordano*, simulando que ele jamais teria existido. Diante dessa cerimônia, exibida para todos, queimariam sua obra e seu corpo, na tentativa de produzir *efeitos de verdade* através do medo, da punição ordenada pelo discurso religioso.

Ainda durante a decisão final de seu julgamento, *Bruno* foi questionado se teria algo a dizer. Com alguns assustadores instantes, *Bruno*, então, levanta a cabeça, com fisionomia serena, voz firme e potente, contrastando com seu estado físico resultante de torturas,

assegurou: “Talvez vosso medo de impor-me esta sentença seja maior que o meu de aceitá-la” (SD₂₃) (01:44:12). Remetemos essa passagem novamente à imagem de Jesus Cristo que, de acordo com o livro bíblico de Mateus (27-24), aceita sua sentença de forma serena e firme diante de Pôncio Pilatos, o qual não tem coragem para condená-lo, simbolizado pela lavagem de suas mãos. Nesse ponto, inter-relacionamos tal argumento de *Bruno* com a crença perpassada pela bíblia, de acordo com Mateus (27-24).

Entendemos, com isso, que o embate das *formações discursivas* produz *efeitos de verdade*, pois, através do acionamento do *comentário*⁵⁹ acerca do conhecimento, da religião católica cristã, há uma *reatualização* desses discursos de verdade, de poder. Esse acionamento da memória discursiva promove a subjetivação do sujeito com relação ao mundo, de forma que tal *efeito de sentido* seja compartilhado e aceito como verdadeiro pelos membros do grupo.

Evidenciamos ainda que essas medidas *punitivas*, de acordo com Foucault (1987, 1999, 2012), não possuem somente efeitos negativos, pois, como mencionado, o *sistema punitivo* produz uma *economia política do corpo* através da relação *docilidade* do outro, efetivando *efeitos de verdade*. Entretanto, essa *docilidade* pode ser contrariada por meio da *resistência*. Nesse sentido, compreendemos que, mesmo sendo submetido à tortura, à rarefação dos discursos, do sujeito, o enunciator/personagem *Giordano Bruno* mantém suas contra-argumentações relacionadas ao homem, a deus, ao cosmo. A partir desse *gesto de interpretação* evidenciamos, então, que o embate entre as fronteiras discursivas pode *naturalizar* o sentido do discurso religioso, e de obediência, de *interdição*, como também *reatualizar* e provocar novos sentidos, como os de *resistência*.

Dando seguimento ao trabalho, analisamos, no tópico seguinte, o discurso sobre o/do poder da vigilância.

3.3 Discurso do/sobre o poder da vigilância

Como afirmado anteriormente, o discurso da *vigilância* é perpassado durante toda a história narrada. Inicialmente, trazemos à baila o discurso do personagem/enunciator *Giovanni Mocenigo*, um poderoso comerciante que convida *Giordano Bruno* para morar na

⁵⁹ Como mencionado anteriormente, o *comentário*, de acordo com Foucault (2011), são textos aos quais voltamos sempre, ou seja, a própria intertextualidade, memória discursiva.

sua casa enquanto lhe ensina *a arte da memória*. No desenrolar da narrativa, percebemos que Mocenigo é persuadido pelo seu confessor, membro do alto clero, para corroborar a acusação da Santa Inquisição contra *Giordano*; é, então, um dos *olhos* da instituição romana. Tal confessor demonstrou um forte interesse em capturar *Giordano Bruno*, pois apresentou pistas de que o conhecia bem (SD₂₄ 00:21:59): “Mandei te chamar porque sou seu amigo, você pode dar proteção a quem quer que seja, mas não a um inimigo da igreja, um descrente, dizem que secretamente pratica magia negra”. *Mocenigo* forjou um diálogo com o filósofo *nolano*, criando uma armadilha para a Santa Sé capturar o filósofo.



F 35: Emboscada que Mocenigo planejou contra *Bruno* (20:59:24)

Em sua declaração à Inquisição, *Mocenigo* alega que emboscara *Bruno* deliberadamente e que não fizera antes por piedade. Nesse sentido, trazemos à baila o poder *tentacular* de vigilância do *Panóptico de Bentham*, observando a semelhança dessa figura arquitetural com o olho vigilante da Santa Inquisição, uma observadora onisciente e onipresente, tendo membros da sociedade como seus representantes hierárquicos. Destacamos igualmente a ação da vigilância quando evidenciamos, na película, as diferenças existentes entre a República de Veneza e a de Roma (local em que se encontra o centro do poder clerical). A autoridade papal era reconhecida por todos os reinos dominados pela igreja católica. Mas cada um tinha seu próprio controle administrativo.

Desde que *Bruno* fora preso, havia o perigo de ser extraditado para ser julgado em Roma. Seu colega de cela já pressentia essa possibilidade. Na cena 4, há um diálogo entre *Tragagliolo* (sacerdote representante de Roma) e o Patriarca de Veneza. *Tragagliolo* sustenta que Roma quer que *Giordano Bruno* seja julgado em Roma. Depois desse momento, todas as autoridades eclesiásticas de Veneza se reúnem para decidir o que fazer com *Bruno* (SD₂₅): - “*Bruno* não é um delinquente comum como os fugitivos. Os olhos de todo mundo estão em cima de nós. Por que motivo devo ser eu a decidir? Para que serve o senado? [...] O senado irá decidir” (cena 4, 00:45:54.).



F 36 e 37 em que o Patriarca leva a decisão sobre o destino de *Bruno* para o conselho de doges.

Percebemos aqui a *imagem* que a igreja faz de si; a imagem que o povo faz dela. Temerosa em negar a extradição de *Bruno*, teme também entregá-lo, e o povo revoltar-se contra ela, pois, entregar *Bruno* a Roma significava a não liberdade administrativa e, conseqüentemente, o aprisionamento dos cidadãos. A igreja, então, decide colocar a extradição nas mãos do Senado limpando sua imagem com Roma e com a população Veneziana. Nesse sentido, o Patriarca, o conselho de doges, assim como Pilatos, lavam as mãos.



F 38 e 39 (00:47:40): Votação do senado pela transferência de *Bruno* para Roma.

Enquanto ocorria a votação dentro da instituição, a população se dispunha do lado de fora, sob forte vigilância do exército armado, fazendo conjecturas sobre o destino de *Bruno*, sem possibilidade de participar. Essa sequência discursiva salienta as questões sobre a liberdade, em Veneza, uma vez que Roma funcionava como o *Panóptico*. Para Foucault (1987), o *Panóptico* é uma figura arquitetural, cuja visibilidade é uma armadilha, pois funciona como um *laboratório de poder*. A esse respeito transcrevemos uma sequência discursiva de um cidadão veneziano (SD₂₆):

-Eu lhes digo, se Veneza entregar *Bruno* nas mãos dos frades de Roma, isso significa que estamos na merda até o pescoço. Se alguém é livre deve ser livre aqui. Mas se alguém é livre e o mandam embora, onde não há

liberdade... é porque então nem aqui há liberdade. Nem em Veneza (00:47:12).

Por meio de votação⁶⁰, o Senado (conselho de doges) decide transferir *Giordano Bruno* para Roma, lugar em que não havia liberdade do pensamento. Tal gesto reitera o imaginário social de relações de poder, de subserviência, de impotência da população civil. Fica evidenciado, de igual forma, o enfraquecimento da autonomia de Veneza, pois reagiu conforme fosse mais conveniente para suas relações econômicas, políticas com a Santa Sé. Esse monitoramento com relação à população, ao senado revela a vigilância, a punição a que a sociedade, os políticos estão expostos. É possível associar, assim, a onipresença de Roma ao *Panóptico de Bentham*, no qual a *disciplinarização* está sob forma de vigilância e ramificações do poder (FOUCAULT, 1987). No item seguinte trazemos a análise acerca de alguns personagens enunciadores do filme.

3.4 Discurso do/sobre o corpo supliciado

Foucault (1987) explica que o poder não é uma força exercida verticalmente, mas constitui cada espaço nas relações, no interior da sociedade. As relações de poder são dispostas de maneira tentacular, atingindo os sujeitos em suas microrrelações. Ainda conforme Foucault (1987), a descoberta de que o corpo é objeto manipulável se dá na época clássica, em que a execução pública, precedida por suplícios era a regra; o destino dado aos delinquentes, a expressão física da vingança do rei sobre seus súditos. Contudo, essa perspectiva de domínio do corpo é redimensionada numa tecnologia de controle, revelando quem manda e quem obedece. Para esse filósofo, a punição dos criminosos se transforma porque a forma de exercer o poder também se transforma.

Nesse contexto, destacamos o controle sob forma de disciplinarização, sob preceito da vigilância, do medo e da punição exercido pela igreja à população, e até às instituições governamentais, perpassadas pelo filme em estudo. Ressaltamos, com isso, o domínio dos seres que lhes são subjugados, controlados através da punição dos corpos e das almas. A tortura revela a estratégia de desafio físico que decide sobre a verdade. Assim, o interrogatório e a tortura, sofridos inúmeras vezes por *Giordano*, configura-se como uma forma de suplício, na busca de verdade manipulada pelo poder da igreja.

⁶⁰ Tal acontecimento nos remete ao momento da votação, pelo senado, para abertura do processo de Impeachment da então presidente da república *Dilma Rousseff*.

Entendemos que *Giordano Bruno* tem o próprio discurso como poder de difusão de seus pensamentos, através dele fez o “milagre” de *Fosca* sentir prazer (remetendo-nos ao seu discurso de que Jesus fez pequenos *milagres* como demonstração de poder entre o povo), tentou, durante toda sua existência, disseminar suas *verdades* sobre novos conhecimentos. Clivado pela posição imaginária de filósofo e exsacerdote, em uma formação discursiva dogmática, já que ele passou por uma formação no convento de Nápoles, onde se tornou doutor em teologia. Suas teses *infinitistas* significavam uma alternativa de visão de mundo contrária ao geocentrismo adotado pelo cristianismo. Nesse sentido, tem o discurso como forma de *resistência*, sua *contra-argumentação* evidencia sentidos diversos e opostos aos discursos *permitidos*. Como consequência, *Giordano Bruno* teve seu corpo supliciado, manifestando sentidos de poder e supremacia religiosa.

Como mencionado, o exercício de controle é efetivado em várias passagens do filme. O personagem *Mocenigo*, quando é convocado para depor contra *Giordano Bruno* é inquirido se não seria um bom católico, se ele (*Mocenigo*) não queria que *Bruno* o ensinasse a arte da magia. Esse personagem/enunciador, que também fala de uma formação discursiva religiosa, nega, comprovando o apagamento do sujeito em detrimento do controle que o clero, na posição imaginária de sacerdotes, exerce sobre seu corpo, manipulado, moldado e dominado. Essa sequência discursiva (SD₂₇) corrobora esse gesto de interpretação:

- Por que o mandou vir para sua casa? (*Sacerdote inquisidor*, 00:30:40)
- Tinham me dito que era um grande sábio e que ensinava a arte da memória (*Mocenigo*, 00:30:41)
- Por que o denunciou? (*Sacerdote*, 00:30:42)
- Por dever de consciência e por ordem de meu confessor (*Mocenigo*, 00:30:43)
- Isso justifica a ordem da denúncia, mas certamente não o absolve (*Sacerdote inquisidor*, 00:30:46)
- Assim que percebi que não era um bom católico, mas um descrente, logo corriji meu erro (*Mocenigo*, 00: 30 53)

Evidenciamos o cerceamento do discurso, a disciplinarização e o domínio nessa sequência. *Mocenigo* obedece às ordens do seu confessor, por ser um **bom** católico, no entanto não foi o bastante para ser absolvido, é ainda supliciado com infinitas perguntas na tentativa da construção da *verdade* desejada pela igreja. E *Giordano Bruno*, apesar de ter estudado o sacerdócio, não seria um **bom** católico (nas palavras de *Mocenigo*), não cria nas *verdades* da igreja, merecia, então, ser denunciado, assim, tornando *Mocenigo* obediente, disciplinado (um **bom** católico).



Fig. 40: Interrogatório de *Mocenigo* (00:31:05)

No filme, o processo de suplício do corpo de *Giordano Bruno* inicia-se a partir da sua captura na casa de *Mocenigo* pela Inquisição. Ele é trancado no quarto durante a noite e quando os guardas o prendem, não o deixam levar suas próprias coisas:



Fig. 41: captura de *Bruno*

Logo que é preso, *Bruno* percebe que pode ser transferido para Roma e decide abjurar “para continuar a pensar, para continuar a agir” (00:44:41). Para ele é o que a confissão vale, conforme a sequência discursiva SD₂₈ (00:42:19):

-Pode ser que tenha errado e tenha me desviado da santa igreja, mas estou aqui em sinal de arrependimento. Estou aqui para me redimir. Sobre a minha saúde confesso os meus erros. E peço humildemente perdão ao senhor Deus e a todos vós. Estou pronto a receber o que sua prudência deliberar e julgar útil para minha alma. [...] Se, pela misericórdia de Deus e de todos vós me for concedida a liberdade, prometo mudar de vida. (Giordano Bruno).

Ainda sob o viés da obra foucaultiana, a técnica da confissão impõe a relação de docilidade dos corpos e é denominada disciplina. Tal dinâmica disciplinar é observável na atitude do personagem/enunciador *Bruno* que, mesmo abjurando para conseguir sua liberdade

sem se arrepender de seus pensamentos, submete-se ao procedimento dominante, na tentativa de ser liberto e poder agir sem medo, pois segundo ele, “medo é loucura” (00:44:21). Porém, sua retratação não foi aceita, e *Bruno* foi mandado para Roma.



Fig. 42: *Bruno* abjurando debruçado, rodeado pela vigilância (21:02:51)

Levado a Roma, *Giordano Bruno* é encarcerado e interrogado, SD₂₉:

- Acusado de ensinamento contra a igreja, de conspiração contra o papa, este tribunal pretende julgá-lo com equidade e justiça. Invoca iluminação por parte do Espírito Santo. (Pontífice, 00:53:17)
- Em Veneza repudiei meus erros, fiz ato de contrição pelos meus pecados. Não tenho mais direito a uma sentença do que a um novo processo? (*Bruno*, 00:53:55)
- Você não pode fazer perguntas. Somos nós que interrogamos. Recordo a ignóbil comédia de sua abjuração. Veneza quase cai. (Pontífice, 00:53:58)
- Confesso ser um filósofo, não um teólogo. Sempre me ocupei da moral e das ciências e não da fé. (*Bruno*, 00: 54: 29)

O *pontífice*, personagem/enunciador de prestígio, por estar representando o tribunal dogmático, expõe a evocação de Deus e, por ele, faz o julgamento com a devida imparcialidade, pois é essa a *imagem* que a igreja faz de si mesma. Ativa a *memória discursiva* de que a instituição é respaldada por poderes espirituais para julgar e punir os pecadores, desobedientes. Reafirma esse poder com a declaração de que *Bruno* não pode fazer perguntas, só ela (a igreja) está permitida de fazê-las. De igual forma, demonstra a *formação imaginária* que faz de Veneza, fraca, manipulável. Já *Giordano Bruno*, com seu *contradiscurso*, atualiza a *formação de sentido* que, mesmo dentro da *formação discursiva* religiosa, é deslocado para uma *formação discursiva* filosófica, em que o raciocínio é privilegiado, que reflete sobre as questões da vida, não somente acredita no que é imposto, no que a fé permite aceitar como verdades.

Ainda nessa orientação, podemos inferir a vulnerabilidade da igreja em outra sequência discursiva (SD₃₀):

- Em seus escritos, você afirma que Moisés era um mago, bem como nosso senhor Jesus Cristo. (*Sacerdote*, 00:56:19)
- Há uma magia natural que reflete e revela a ordem divina da natureza. (*Sacerdote*, 00:56:21)
- Já refletiu no que implicaria uma acusação por magia? Já se deu conta do que aconteceria? Nós estamos aqui para ajudá-lo. Mas vai ter que mostrar sua *boa-fé!* (*Sacerdote*, 00: 57: 02)

Essa SD permite-nos observar o quanto a igreja teme perder seu poder dogmático pelas palavras de *Giordano Bruno*, e o quanto a questão do léxico está relacionada com a formação de sentido da época, pois as palavras ‘*mago*’, ‘*magia*’, representavam heresia. No entanto, para *Bruno*, representavam a força divina que está presente em todas as coisas. Entendemos, então, que a igreja detinha esse *saber* de *Giordano Bruno*, mas não divulgava, *cerceava* tais discursos, como uma *anatomia política*, como forma de *docilidade-utilidade* dos corpos, tanto de *Giordano*, o qual deveria mostrar sua *boa-fé*, aceitando falar o que lhe fosse permitido, quanto de todos os sujeitos que estivessem fora da fé católica.

Como afirmado, nos termos de Foucault (1987), a confissão se constitui numa prova tão forte que não há necessidade de acrescentar outras, também é a única maneira que o acusador tem de forjar sua autoridade unívoca, pois é preciso que ele mesmo se julgue e se condene, conseguindo, assim, a vitória sobre o acusado. Então, o personagem/enunciador frei *Tragagliolo* leva as atas do interrogatório para o papa analisar. Este, mostra como a igreja tinha conhecimento sobre as *verdades* de *Giordano Bruno*, mas tinha medo de que essas *verdades* fossem difundidas, pretendendo, assim, silenciá-las, apagá-las, pois tais verdades punham em xeque os dogmas professados pela fé cristã. Abaixo, transcrevemos a sequência discursiva (SD₃₁):

- *Entendi perfeitamente o caso*. Se a Santa Inquisição quiser realmente entregar *Bruno* para a fogueira, então terei que usar um procedimento mais escrupuloso do que a Santa Inquisição de Veneza. E queremos lhe pedir que informe o propósito ao cardeal Sartori, que tanto fez para transferir a causa a Roma, apesar de nossas perplexidades. *Pedimos que nos ajude a não errar*. (*Papa*, 00:58:47)
- Nós não amamos as prisões e as fogueiras. Temos um amargo pressentimento. Queira lembrar que é o primeiro e mais importante processo por heresia que está sob nosso pontificado [...] (*Papa*, 00:59:04)

Na passagem “*pedimos que nos ajude a não errar*”, evidenciamos o mandado (pelo papa Clemente VIII) de suplício do corpo de *Giordano Bruno* para que a verdade da igreja exerça todo seu poder através da produção de sua confissão, assinando sabiamente a construção da *verdade* dogmática e apagando a sua (de *Giordano Bruno*). Daí por diante, *Bruno* diz que só falará com o próprio papa. Dessa forma, como os sacerdotes não conseguem através do suplício de vários interrogatórios, decidem torturá-lo, colocando-o na *roda*. Abaixo, recortamos as cenas desse suplício:



Fig. 43 e 44: *Giordano Bruno* sendo torturado na roda (01: 01: 40)

Assim que colocam *Giordano Bruno* na roda, percebemos, nos termos de Foucault, o ritual suplicante do corpo e da alma. Abaixo trazemos a sequência discursiva correspondente (SD₃₂):

- *Giordano Bruno*, insisto mais uma vez, não persista no erro. Assim fazendo perderá sua alma e nos obrigará a tratá-lo com todo o rigor das severas leis da Santa Inquisição. Deve fazer uma confissão completa e sem reservas. Arrependa-se! Abandone seu orgulho! Submeta-se perante Deus e a igreja! (*Sacerdote*, 01:02:08)
- Só falarei com Clemente XIII. (*Bruno* 01:02:09)

A condição de autoridade da igreja busca provar, a qualquer custo, a prova de que *Giordano Bruno* é herético, pecador, que rejeita as ordens sagradas, unindo depoimentos e a confissão, desvelando, assim, consoante Foucault, a tecnologia do poder. Percebemos o suplício penal como *ato de instrução* e, ao mesmo tempo, produção diferenciada de martírio que manifesta o poder punitivo. Processo que permanece secreto para o público, para o sujeito (no caso do testemunho de *Mocenigo* e frei *Celestino*), comprova que o estabelecimento da *verdade* pertence somente a quem detém o poder, consequentemente detentores do *saber*, o

qual é produzido nesse *ritual político*. A película, portanto, reitera valores morais como a necessidade de ser obediente, de ser bom, humilde.

O personagem enunciator *Tragagliolo* vai novamente contar ao papa como foi a tortura, enfatiza que *Bruno* é um erudito, conhece a fundo a filosofia, a astronomia, a arte da memória, a medicina e as ciências naturais, que a suportou centrando-se, como se rezasse e afastasse seu espírito. Verificamos igualmente a positividade de Foucault (1987), a resistência ao poder na posição de enfrentamento de *Giordano Bruno*, que resiste à tortura em silêncio, não produz a *verdade* desejada pela igreja, recuperando a memória discursiva da passagem de Jesus sobre a Terra, quando aceitou, em silêncio, sua tortura (o caminho do calvário, a coroa de espinhos, por exemplo). Conseqüentemente, essa posição de *Giordano* promove relações de sentido de mártir, de injustiçado.

Após essa cena, outro preso conversa com *Bruno* de uma cela em frente (SD₃₃):

- *Bruno, Bruno*, sou Francisco Pucci, lembra-se de mim? Na Inglaterra, em Oxford. Um depois do outro, pegam todos nós. Eu fui arrastado de um cárcere para outro. Esperei três anos que alguma coisa mudasse, mas, ao contrário, a sentença! Eu já fui julgado. Herege, reincidente! Sabe o que isso significa? Nós procuramos servir a verdade, e esse é um delito que eles não perdoam! (01:08:29)

Inicialmente, discutimos sobre a *verdade* a que esse filósofo se referia: a verdade científica, pautada a partir das relações de produção de saberes. Eles estavam em busca de *verdades* produzidas a partir da relação entre a racionalidade do homem e seu entorno, diferentemente da igreja que tentava dominar o outro sob a perspectiva de dogmas, de reiteração de mesmas verdades, doutrinárias.

Percebemos, em analogia, a condição de produção, marcas de autoria de Carlo Ponte, fazendo emergir a tentacular relação de força, o sentido de que a instituição, na época em que o filme foi produzido, manipulava, domesticava os corpos, através de outras instâncias, como o poder judicial, por exemplo. Esse controle do corpo e da alma pelo medo também é reiterado no momento em que *Bruno* lembra da abjuração de outros presos, SD₃₄ ! (01:26:08): “Hereges, ajoelhem! Bartholomeu, está disposto a renunciar seus pecados e a fazer ato de arrendimento, obediência, remissão? Ajoelhe!”



Fig. 45: Ato de arrependimento de presos, heréticos.

Nosso plano de visão nessa imagem é de baixo para cima, tendo uma luz forte ao fundo, por trás dos acusados, podendo significar a recompensa, o próprio céu para os que obedecem às leis da igreja. Isso nos leva à associação à passagem bíblica, segundo o evangelho de Mateus (5:3-12): “[...] Bem-aventurados os humildes de espírito, porque deles é o reino dos céus”.

Bruno, por sua vez, é levado para conversar com Belarmino em uma sala de estudos da igreja, repleta de livros, recuperando o sentido de detentora do conhecimento, do discurso e consequentemente do poder. Belarmino pergunta a *Giordano* por que abandonou a ordem e por que queria separar o povo da sua religião, julga o caráter dele (de *Giordano*) afirmando SD₄₁(01:17:27): “Com sua inteligência, com sua doutrina, poderia ter merecido a púrpura”. A cor púrpura tem, neste instante, um sentido figurado de dignidade real, dignidade cardeal, efetivando assim a posição imaginária de poder que os integrantes da doutrina fazem parte. Além disso, esse diálogo revela o quanto os partícipes da cúpula da igreja são conhecedores das verdades que interditam. Abaixo trazemos à tona um recorte dessa cena. Mais uma vez, a luz invade o ambiente; desta vez, ela reitera a perspectiva de iluminação do conhecimento. Eis a imagem:



Fig. 46: Sala de estudos da igreja (00:48:54)

O controle do corpo, o cerceamento do discurso e o próprio *discurso* também é representado pela figura imagética de *Giordano Bruno*, pois seu corpo é manipulado e cerceado como objeto de desejo e de produção de verdades, bem como desenvolve procedimentos complexos de exclusão e interdição.



Fig. 47: *Bruno* em seu julgamento final (01:32:40)

É oferecida outra chance de retratação, um tempo para pensar antes da condenação, *Bruno* decide fazer voto de fome e sede. Com o corpo esquelético, começa a recordar das conversas que teve com os demais líderes dos países aos quais iniciou a difusão de suas reflexões, sua tese, tentando proclamar a paz acima dos contrastes da fé, dizendo que os políticos não deviam ser instrumentos nas mãos das religiões, “um Estado que não deixasse imperar a religião (01:37:25)”. Entendemos que, quanto a essa problemática, Carlo Ponte traduz igualmente pistas de autoria, pois, enquanto sujeito, estava sendo processado por um papa. Eis as imagens dos líderes:



Fig. 48: Rainha da Espanha; Rodolfo II, da Áustria e o rei da França. (01:37:43)

Quando *Giordano Bruno* vai para seu julgamento final, a película centraliza a imagem do papa Clemente XIII, olhando para os lados sem conseguir encarar o *supliciado*. Essa

imagem mostra o quão poderoso seria o *contra-discurso* de *Giordano Bruno*, representa a condição de risco em que a igreja romana se encontrava diante das premissas desse filósofo. Demonstra o próprio acontecimento (discurso) como dispersão/surgimento de saberes.



Fig. 49: Clemente XIII não consegue encarar *Giordano Bruno*

Essa dispersão de saber é evidenciada principalmente pelo lugar social em que esse sujeito, o papa Clemente XII, enuncia. Interpelado pelas ideologias, pelas situações que produzem o dizer, cuja posição imaginária é de poder supremo, não consegue olhar *Giordano Bruno* de frente, produzindo efeitos de sentidos de erro, de covardia, de que as verdades desse filósofo são coerentes, mas precisam ser apagadas, interditas, pois “sou *eu* que sou o *ser supremo*, sou *eu* que produzo os dizeres e os saberes”.

O personagem enunciador *Giordano Bruno* fala pela última vez. Toda sua fala está direcionada exclusivamente ao papa, o qual permanece sem coragem de olhá-lo nos olhos. Eis a sequência discursiva (SD₃₄):

- Quando disse que os processos usados pela igreja não são os dos apóstolos, porque a igreja usa o poder e não o amor, não estava enganado.
- Quando disse que a minha filosofia é a livre procura e não o dogma, eu não estava errado.
- Eu erreí quando acreditei poder pedir à igreja que combatesse um sistema de superstição, de ignorância, de violência.
- Errei quando acreditei poder reformar a condição dos homens com a ajuda deste ou daquele príncipe. Vi todas as tentativas que fiz, quanta morte. Henrique III de França...sangue. Elisabeth da Inglaterra...sangue. Rodolfo II da Áustria...sangue. E até o monarca que proclama se sentar mais alto que

todos, mas nesta noite não o vejo nesta audiência...sangue. Quanta morte. Pedir a quem tem os poderes que reforme o poder...que ingenuidade.

- Queriam minha confissão? Já obtiveram. É a confissão da minha vida.

(*Giordano Bruno* 01:38:30, 01: 41:01)



Fig. 50 e 51: *Bruno* proferindo suas últimas reflexões ao papa Clemente XIII.

Nas imagens da película visualizamos que os únicos partícipes do julgamento de *Giordano Bruno* eram o clero e as forças armadas, evidenciando as sociedades de discurso (Foucault, 2011) e o *suplício secreto* na produção das *verdades* como direito do soberano e de seus juízes, assim mantendo a posse exclusiva do saber, o discurso só pode circular e ser difundido entre eles. Portanto, a população não tinha conhecimento sobre os *contra-discursos* de *Giordano Bruno*, somente as *verdades* permitidas pela instituição, manipuladas pela sua ótica. Atualiza sentidos políticos atuais de hierarquização, conservação de segredos e manutenção da ordem, pois a população só participa do que lhe é permitido.

A sequência discursiva assinalada comprova a questão da noção de *parresia* em Foucault (2014). *Giordano Bruno* se encontra em posição de enfrentamento, de resistência ao poder, *confessando* sua *verdade* sem dissimulação, nem reserva, sem mascarar-la, pondo em risco sua existência, pois os sujeitos para quem fala não as suportam. Essa é justamente a coragem da verdade a que Foucault (2014, p. 14) se refere:

[...] implica um vínculo forte e constituinte entre aquele que fala e o que ele diz, e abre, pelo próprio efeito da verdade, pelo efeito de ofensas da verdade, a possibilidade de uma ruptura de vínculo entre aquele que fala e aquele a quem este se dirige. [...] O parresiasta será o dizedor corajoso de uma verdade em que ele arrisca a si mesmo e sua relação com o outro.

Permanecendo em seus moldes (de Foucault), essa é uma noção política, visto que, examina as relações de poder e seu papel nas problemáticas entre os sujeitos e as verdades. Visualizamos, portanto, essa coragem da verdade de *Giordano Bruno* como positivo no enfrentamento aos processos de suplício.

Durante todo o julgamento o papa, além de não olhá-lo, não dirige a palavra a ele. É dada a sentença por um sacerdote, SD₃₅ (01:40:01): - “*Sentenciamos Senhor Giordano Bruno herege, pertinaz obstinado e, portanto, incurso em todas as censuras eclesiásticas e penas impostas pelos sacros cânones. Que ele não sofra qualquer mutilação de carne. Queremos a morte do pecado e não do pecador.*” Logo, o governador pergunta como deve proceder, SD₃₆ (01:45:07): - “*Se tenho que queimá-lo, por que não me dizem? E se tenho que poupá-lo, por que também não me dizem?*”. E o sacerdote responde SD₃₇ (01:55:06) - “*Senhor governador, no instante em que o Santo Ofício entrega o prisioneiro ao braço secular, nossa tarefa fica concluída. A igreja não permite derramamento de sangue. Fará o que ditar sua consciência*”.

Essa passagem faz emergir sentidos de *silenciamento* e de *purificação* do crime. A igreja julga, sentencia, mas passa para as mãos do governo a função de execução, transferindo a culpabilidade na alma de quem o executa.

Logo depois há o pronunciamento para toda a população sobre o *espetáculo* solene da morte de *Giordano Bruno* em praça pública, para que sirva de exemplo, de manutenção da ordem, da obediência, do suplício do corpo doutrinado. Seguidamente *Bruno* é amordaçado, levado para o patíbulo pelos guardas e queimado vivo, eis as imagens:



Fig. 52 e 53: mordança e calvário de *Giordano Bruno*.

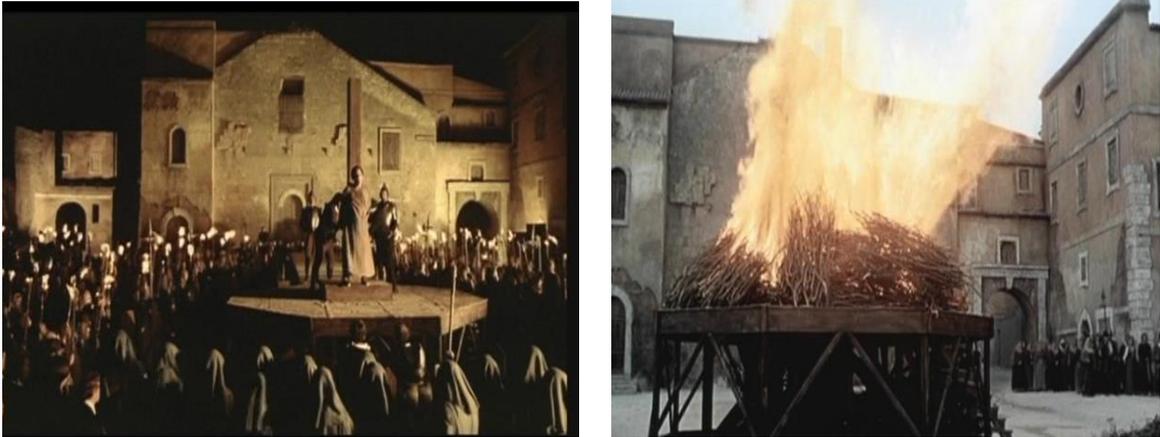


Fig. 54 e 55: morte de *Giordano Bruno*

Acreditamos assim, que a mordança representa o *silenciamento* das ideias desse filósofo, pois tinha seu discurso como próprio poder. O cortejo de *Giordano* pela guarda armada, a demonstração em local público e o fogo, representam a *metáfora do poder*, pois através do *suplício* do seu corpo (de *Giordano Bruno*) desenvolveram-se procedimentos que regularam a ordem do discurso, bem como sistemas de *interdição* e *disciplinarização*.

Essa tecnologia de poder de suplício como apagamento do saber de *Giordano Bruno* ocasiona, em contrapartida, um deslizamento que promove efeitos de sentido opostos, pois o condenado aceita sua pena sem negar suas convicções, remetendo-nos novamente a Jesus Cristo. Logo, entendemos que o poder está no centro das relações entre os seres, provocando sua necessária segregação, e tais problemáticas não traduzem a descoberta do que seja verdadeiro, mas sim nos fazem compreender as regras pelas quais determinados dizeres/discursos agregam em si mesmos o valor da *verdade*.

Finalmente, após as *análises dos recortes* discursivos, evidenciamos a reiteração de discursos marcados institucionalmente pelo filme. A película promove a dispersão dos discursos religiosos como base de controle, de cerceamento discursivo, de manutenção de posições discursivas de sujeição/sobreposição e de relações de poder na hierarquização de sujeitos sociais.

Em seguida, exibimos nossas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo tem buscado, a partir de uma perspectiva teórico-analítica, refletir o nosso objeto, o filme *Giordano Bruno*. Tentamos vislumbrar a relação entre as mídias, no nosso caso, o cinema. Analisamos o papel da mídia cinematográfica enquanto linguagem, enquanto suporte transmissor de discursos, como fonte histórica; contextualizamos o enredo do filme *Giordano Bruno*; estudamos os seus principais personagens; trazemos à baila a Análise de Discurso francesa, seus principais conceitos.

Explanamos acerca das teorias de Foucault (1987, 1988, 1999, 2009, 2011, 2012 2015). Observamos a utilização do corpo no processo de disciplinarização, ligados à punição. Como técnicas para efetivação da disciplina, destacam-se o controle do tempo, do espaço, das atividades. Refletimos as relações de poder/saber, as lutas ideológicas existentes dentro do processo de construção das verdades. Refletimos também sobre o cerceamento do discurso. Evidenciamos, nesse sentido, seus os processos de interdição e regulação. Fizemos uma abordagem sobre o discurso como elemento estratégico de relações de poder, considerando-o, portanto, como uma série de acontecimentos através dos quais o poder é vinculado e orientado (2012 [1978]).

Como resultado de nossas investigações, observamos a desconstrução da imagem de *Maria* (mãe de Jesus). Do mesmo modo, percorremos o contexto das simbologias, que permeiam valores e crenças construídos pela sociedade. Estudamos o corpo de *Giordano*

Bruno como obtenção do próprio poder, símbolo maior da película. Afora, constatamos os duelos discursivos em que se tenta produzir *verdades*. Analisamos ainda o significado da palavra *magia* para a época em que *Bruno* vivera; os sentidos formados a partir das imagens do fogo, da mordaca, do patíbulo, como mantenedores da disciplina. Adotamos também um olhar reflexivo sobre as figuras da igreja e do Estado, o qual nos levou à percepção do poder do dogma sobre o Estado, dependendo dos interesses elencados.

Essas análises resultam de um gesto de *de-superficialização* do texto, possibilitando-nos a construção de três recortes discursivos na elaboração do nosso corpus: a) *o discurso sobre/do conhecimento, religioso, institucional (perpetuação de padrões sociais da igreja; deus versus herege; heliocentrismo)*; b) *o discurso sobre o poder da vigilância (Roma versus Veneza)*; c) *o discurso do/sobre o corpo supliciado*.

A partir da análise do discurso sobre o conhecimento, religioso, institucional, identificamos representações referentes à busca da verdade, e ao apagamento, por perceber *Giordano Bruno* como a figurativização do *messias*. De igual forma, a desconstrução do poder dogmático do cristianismo pela *resistência* de *Giordano Bruno*, essas medidas *punitivas*, de acordo com Foucault, não possuem somente efeitos negativos, pois como afirmado, o *sistema punitivo* produz uma *economia política* do *corpo* através da relação *docilidade* do outro, efetivando *efeitos de verdade*. Porém, essa *docilidade* pode ser contrariada por meio da *resistência*. Com efeito, constatamos a *reatualização* dos embates discursivo religioso, institucional e do conhecimento pela mídia. Com base nisso, observamos a representação simbólica de discursos *interdiscursivamente* determinados (o discurso bíblico). E, na medida em que essa *memória discursiva é atualizada*, ela se *ressignifica*. Esse movimento de sentido demonstra o caráter múltiplo das alusões trazidas no filme. Trazendo à baila, então, os delineamentos de Michel Pêcheux, para quem a memória social escrita em práticas deve ser investigada pela Análise do Discurso.

Evidenciamos também um mecanismo perpetuador da vigilância, o *Panóptico de Bentham*, cuja dimensão revela a sobreposição do mais forte sobre o mais fraco, por ser um observador onisciente e onipresente. A esse mecanismo relacionamos a relação entre *Roma* e *Veneza*. Acreditamos que a manutenção da hierarquia é exercida por meio do monitoramento com relação à população, pois a constante observação remete à perda de liberdade, posicionamentos e atitudes individuais, já que o vigilante sobrepuja o vigiado. No filme estudado, associamos a onipresença de *Roma* ao *Panóptico de Bentham*, no qual produz um controle através das ramificações do poder, recriando, assim, uma *sociedade disciplinar* (FOUCAULT, 1987).

Ao proceder a análise do discurso sobre o corpo supliciado constatamos o suplício de Bruno como a metáfora do poder, pois através dessa tecnologia do corpo promovem-se procedimentos que remetem ao discurso religioso, a partir do qual o pecador é punido, pois tem que pagar seus pecados na Terra para a salvação da sua alma. Mas, ao mesmo tempo, há um deslizamento que promove efeitos de sentido opostos, pois o condenado aceita sua pena sem negar suas convicções, remetendo-nos novamente a Jesus Cristo.

Tendo em vista as análises acima expressas, os estudos teóricos que as sustentaram, tentamos responder as nossas questões norteadoras:

- Em que medida a religião e o Estado dificultam a produção/veiculação do conhecimento científico?

Entendemos que o enredo do filme traz à baila mitos presentes na memória social, inseridos em um domínio de controle, manutenção de discursos. Como mencionado anteriormente, de acordo com a definição de *formação discursiva*, consideramos que a igreja enuncia de um local privilegiado, no qual assume sua sobreposição de determinada verdade sobre os sujeitos sociais. Tal poderio também sobrepuja o poderio do Estado, no qual se torna aliado de forma *hierárquica*. Nesse sentido, essas duas instituições (igreja e Estado) dificultam a produção/veiculação do conhecimento científico na medida em que traduzem a imposição da educação religiosa de forma *mística*, com apenas uma vertente, a da igreja católica, segregando, discriminando, tornando loucos aqueles que não são condizentes com a ordem do discurso cristão: a onipresença de deus, a sua consequente *vigilância*, *punição* dos sujeitos rebeldes.

- Qual a relação do controle do saber científico e a detenção do saber religioso?
Na película estudo o saber religioso era dogmático, impositivo, não raciocinável, amparado na fé. Destarte, o saber científico do próprio Giordano Bruno traçava linhas de raciocínio para atitudes e dogmas presentes em sua época. Dessa forma, a detenção do poder religioso se sobrepuja ao saber científico, controlando-o, moldando-o. Assim, entendemos que o discurso religioso é utilizado como respaldo dos dogmas católicos tornando-se eficaz instrumento de poder, controlando o saber científico.

- Por que a Igreja Católica proibiu a veiculação das obras de *Giordano Bruno*?

A manutenção e o cerceamento da circulação de discursos ocorrem no que Foucault (2011) denomina de *Sociedade do Discurso*. Nesta, há procedimentos internos e externos de *rarefação dos sujeitos*, ligados ao desejo e ao poder, à imposição de regras ao sujeito, à regulação do *acontecimento*. Observamos esse procedimento de controle dos discursos na proibição das obras de *Giordano bruno*, para que tais discursos não fossem veiculados, podendo reiterar a *condição de produção* do produtor do filme, no qual estava sendo processado pelo papa por ter usado sua imagem, (a do papa) em um outro filme (*Massacre em Roma*), tentando assim gerar *efeitos de sentido* de que que a igreja queria silenciá-lo (Carlo Ponte), regular seu *acontecimento discursivo*.

- Quais efeitos discursivos esses gestos da Igreja provocam?

Toda a narrativa faz referência ao discurso religioso. Em consequência, o domínio cinematográfico dá um novo sentido a esses discursos (religiosos) através da memória social, inserida em um domínio de controle, de mantenedora de discursos. Obedecendo a uma lógica de mercado, sob o viés do sistema capitalista, esses novos sentidos são agregados a eles, obedecendo ao continuísmo da tentativa do controle social, político. Entendemos, então, que os *efeitos discursivos* provocados pela igreja perpassam o foco no *controle dos sujeitos*, na *manutenção* de discursos enraizados na *memória*, de *posições discursivas hierarquizadas*, bem como, a mídia, tal qual os discursos religiosos, assume um papel de reprodutora de imagens e modelos culturais *ritualizadoras* de comportamentos, inserindo os sujeitos em uma *comunidade imaginada* de estereótipos que agem como mecanismo disciplinar do corpo social.

- Em que medida essa instituição utiliza-se da *disciplinarização* dos corpos para inculcar o discurso acerca de um deus punitivo?

Entendemos que as *formações discursivas* são os *lugares* a partir dos quais os sujeitos enunciam, evidenciando os sentidos *naturalizados* pelos sujeitos determinados ideologicamente. O discurso religioso, ao interpelarem as formações discursivas, ratificam *posições* assumidas e dão credibilidade aos sentidos construídos a partir de crenças. No filme, percebemos que existem formações discursivas divididas entre o *bem* (quem segue as regras da igreja) e o *mal* (quem

desobedece). Esses discursos assumem um caráter de *domesticação* na medida em que a igreja castiga os *impuros* em nome de deus, utiliza-se da *disciplinarização* dos corpos para inculcar suas crenças, transformando-os em seres *obedientes*.

- Quais as imagens que os padres da Igreja constroem de si, do deus, dos fiéis?

Entendemos que os mecanismos de funcionamento do discurso, de acordo com a Análise do Discurso, repousam nas *formações imaginárias*. De acordo com Orlandi (2002), essas *formações* são o resultado das projeções dos sujeitos físicos ou dos seus *lugares* empíricos. Ou seja, as *imagens* que fazem de si ou dos seus *lugares* empíricos. Consequentemente, a partir das nossas análises, percebemos que os sacerdotes constroem uma *imagem* de soberania sobre si, por serem respaldados pelo poder de representar o próprio deus; constroem a *imagem* de um deus punitivo, que castiga os pecadores que não seguem suas leis; e constroem a *imagem* de que a população tem que ser fiel a esse deus que está acima de tudo e de qualquer coisa, que tudo vê e que castiga-os, transformando-os em sujeitos *obedientes* às crenças impostas.

Esboçamos, então, uma leitura do filme Giordano Bruno como uma produção fílmica complexa, reconhecendo que um fato de linguagem produz sentidos, ideologias, de acordo com as relações econômicas, políticas, sociais e culturais. Por fim, o presente estudo analisou releituras e ressignificações acerca dos acontecimentos humanos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Latiud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENJAMIN, Walter. HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor, W. HABERMAS, Jurgen. **Os pensadores**. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo; Nova Cultural Brasiliense, 1985.
- CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Müller Xavier. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. Campinas: Brasiliense, 1980.
- FARACO, Carlos. A. Estudos pré-saussurrianos. in MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (org.). **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2004. p. 27 – 52
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Liz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2005.
- _____. [1969] O que é um autor? In: MOTTA, M. de B. da. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Petrópolis: Forense Universitária, 2009. p. 264 – 298.
- _____. **História da loucura**: na Idade Clássica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **A ordem do discurso**. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- _____. [1977]. Poderes e estratégias. In: MOTTTA, M. B. da (org.). **M. Foucault. Ditos e escritos IV**: estratégias, poder saber. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 236 – 246.
- _____. [1978]. Diálogo sobre o poder. In: Mota M. da B. In: **Ditos e escritos IV**: estratégia, poder – saber. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012.
- _____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- _____. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2014.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GIORDANO BRUNO. Direção de Giulliano Montaldo. Produção de Carlo Ponte. Tradução, Carla Vercesi. Itália/França: 1973. [DVD], 115min, colorido.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Análise do discurso e semiologia**: enfrentando discursividades contemporâneas. São Carlos-SP: Claraluz, 2011.

GREGOLIN, M. do R. V. **Discurso, história e a produção de identidades na mídia**, 2016. Disponível em: <http://geadaararaquara.blogspot.com.br/2016/04/discurso-historia-e-producao-de.html> (Acessado em 09/7/2017, às 02h04min).

HOUAISS, Antônio. **Houaiss eletrônico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KRISTEVA, Júlia. **História da Linguagem**. Lisboa/Portugal: 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MUSSALIM, Anna Christina Bentes. **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Como se fossem insetos**: África e ideologia no cinema contemporâneo. Marcos José de Melo, Dissertação defendida na Universidade Federal da Paraíba.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar. In: **Linguística**, questões e controvérsias. Série Estudos 10. Uberaba, Minas Gerais, 1984.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes 2012.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SITES CONSULTADOS

<http://bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-expcampmedia.html> (acesso em 27/06/2017, às 2h 10min)

<https://www.epochtimes.com.br/o-pintor-caravaggio-luzes-e-sombras-na-vida-e-na-obra/#.WVG0OJLyvIU> (acesso em 26/06/2017, à 00h 40 min)

<https://www.todamateria.com.br/neorrealismo/> (acesso em 26/06/2017, à 00h)

<https://www.cartacapital.com.br/revista/760/a-estrategia-da-luz-8467.html> (acesso em 26/06/2017, às 22h)

<https://www.todamateria.com.br/revolucao-industrial/> (acesso em 20/06/2017, às 15h20min).

<http://www.ceap.br/material/MAT05032013224040.pdf> Teixeira Coelho. O que é indústria cultural (16/08/2016)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial revolução industrial (16/08/2016)

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo> neorrealismo (acesso em 27/09/2016 às 21h30min)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_italiana Renascimento europeu (acesso em 04/10/2016 às 17h15min)

Vídeo “Foucault por ele mesmo”

<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>