UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO

THAÍS RIBEIRO ALENCAR

O DISCURSO DA TELENOVELA SOBRE A DIFERENÇA: CORPO, SUJEITO E SENTIDOS EM *VIVER A VIDA*

CAMPINAS,
2022

THAÍS RIBEIRO ALENCAR

O DISCURSO DA TELENOVELA SOBRE A DIFERENÇA: CORPO, SUJEITO E SENTIDOS EM VIVER A VIDA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientador (a): Prof(a). Dr(a). Greciely Cristina da Costa

Co-Orientador (a): Prof (a). Dr (a). Marta Mourão Kanashiro

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Thaís Ribeiro Alencar e orientada pela Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa.

CAMPINAS,

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Al25d

Alencar, Thaís Ribeiro, 1992-
O discurso da telenovela sobre a diferença : corpo, sujeito e sentidos em Viver a Vida / Thaís Ribeiro Alencar. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Greciely Cristina da Costa.
Coorientador: Marta Mourão Kanashiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Análise de discurso. 2. Mulheres. 3. Telenovelas. 4. Corpo humano. 5. Deficiência física. I. Costa, Greciely Cristina da, 1980-. II. Kanashiro, Marta Mourão, 1974-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The discourse of the soap opera about the difference : body, subject and meanings in Viver a Vida
Palavras-chave em inglês:
Discourse analysis
Women
Television soap operas
Human body
Disabilities
Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural
Titulação: Mestra em Divulgação Científica e Cultural
Banca examinadora:
Greciely Cristina da Costa [Orientador]
Marcos Aurelio Barbai
Wedencley Alves Santana
Data de defesa: 02-06-2022
Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-5850-5616
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/1636036141045330

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Greciely Cristina da Costa (Unicamp)

Professor Dr. Marcos Aurelio Barbai (Unicamp)

Professor Dr. Wedencley Alves Santana (UFJF)

IEL/UNICAMP
2022

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

Dedico este trabalho a meus pais, Antonio e Maria Ivete (In Memoriam), por me incentivarem desde cedo na busca por outros olhares diante da vida, fazendo tudo o que estava ao alcance deles para que eu pudesse me desenvolver física e academicamente

AGRADECIMENTOS

Eu jamais conseguiria realizar um projeto como este sozinha. Ao olhar para estas páginas, vejo a materialização de um sonho que só se realizou porque estive cercada de pessoas que, cada uma à sua maneira, me apoiaram, conduziram e acreditaram em mim. Com vocês eu divido esta conquista e agradeço profundamente:

A Deus, por me conceder saúde, força e disposição para realizar este trabalho. Obrigada, Senhor, por estar comigo e por me dar sempre mais do que eu poderia pedir ou pensar.

À minha família por estar ao meu lado. Ao meu pai, Antonio. Sua escuta sempre atenta e carinhosa me fazia (re)pensar e me dava energia para prosseguir. Obrigada por dividir as suas impressões e me lembrar sempre da importância deste trabalho.

À Hozana, pelo cuidado e a preocupação de sempre!

Às minhas irmãs, Sarah e Ester, pelo amor incondicional e compreensão. Vocês são a minha maior motivação para fazer sempre o meu melhor!

À minha vó paterna, Alzenir, por sempre vibrar comigo e interceder por mim.

À minha prima-irmã Anna Ellen, pela amizade e incentivo constantes. E aos demais que, mesmo de longe, me desejam sempre o melhor.

À professora Dra. Andreia Moura, por me incentivar a trilhar este caminho. O seu brilho nos olhos me fez acreditar que seria possível e valeria a pena!

À minha orientadora, professora Dra. Greciely Costa, por confiar e investir em mim e neste projeto com tanta dedicação e afeto. Você marcou a minha vida por tudo o que me ensinou, mas, principalmente, por tudo o que você foi ao longo dessa jornada. Dividir este percurso com você é uma honra!

À professora Dra. Marta Kanashiro, pela coorientação e pela disciplina na qual tivemos a oportunidade de discutir quando esta pesquisa ainda era um projeto.

Ao professor Dr. Marcos Barbai, pelo aprendizado das disciplinas e pela leitura atenciosa e generosa deste trabalho para a qualificação. Sua contribuição foi valiosa.

À professora Dra. Simone Hashiguti, por seu trabalho que foi de suma importância para a realização desta pesquisa e pela leitura criteriosa deste trabalho para a qualificação. Suas considerações somaram muito para o resultado da pesquisa.

Ao Clevisvaldo Lima e à Victória Coelho, amigos que a academia me deu. Obrigada por cruzarem o meu caminho e escolherem ficar. Por estarem comigo mesmo de longe. Por

todas as leituras, opiniões e por dividirem comigo cada fase desta jornada. Vocês e todos os amigos do Diadorim fizeram meu percurso mais feliz e produtivo.

À Emanuely Miranda, Luciana Ferreira, Alisson Almeida, Edna Vieira, Hadassa Oliveira e todos os meus amigos que compartilham a vida comigo! Sem o apoio de vocês não seria a mesma coisa!

Aos meus colegas de trabalho, por compreenderem o quanto esse percurso é importante e foi sonhado por mim. Unaspress e Proimagem, obrigada pelo incentivo e parceria. Obrigada por me permitirem viver essa experiência!

À Andressa e Alessandra, secretárias do Labjor, por estarem sempre disponíveis para sanar dúvidas ou resolver qualquer outra questão que dissesse respeito à minha presença na Unicamp. Vocês são incríveis!

Às bibliotecárias das bibliotecas do IEL e do Labeurb, por toda a disponibilidade em me ajudar no que fosse necessário.

À Unicamp, em especial ao Labjor e ao Labeurb, por abrirem as portas e me darem a oportunidade de ocupar esse espaço tão importante!

RESUMO

Fundamentado no dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso materialista, este trabalho busca compreender o processo discursivo sobre a diferença pela maneira como um corpo de uma mulher é olhado e cuja significação recai sobre uma personagem de telenovela. Para tanto, toma-se como objeto de análise o discurso da telenovela *Viver a Vida,* escrita por Manoel Carlos, produzida e veiculada pela Rede Globo de televisão entre os anos de 2009 e 2010. Detenho-me especificamente na trajetória da personagem Luciana, interpretada pela atriz Alinne Moraes. A construção discursiva dessa personagem e sua trajetória na trama constituem um processo de significação da diferença. A princípio, Luciana é apresentada como uma mulher jovem, bonita e cujo maior sonho é alcançar o sucesso na carreira de modelo. No entanto, um acidente automobilístico muda a vida da personagem após receber o diagnóstico de tetraplegia, como resultado de uma lesão cervical. Encarando o corpo, em conjunto com Hashiguti (2008), em sua espessura material significante, e o olhar enquanto um gesto interpretativo, explicito o processo discursivo da telenovela sempre na relação com o modo como o corpo da personagem Luciana é mostrado na tela e significado pelos demais personagens. A diferença dos olhares discursivos para seu corpo, depois do acidente que resulta na perda dos movimentos, permite explicitar um discurso sobre a diferença que se estabelece na telenovela. Considerando a mídia em seu lugar de poder, tomo a telenovela enquanto um objeto simbólico que produz sentidos (ORLANDI, 2003) e regulariza uma versão possível (MEDEIROS, 2014). A partir disso, questiona-se: que versão se constrói para a mulher com o corpo diferente a partir da maneira que a personagem é construída e significada? Que sentidos são atribuídos ao corpo da personagem antes e depois do acidente? Será possível entrever nesse movimento a atualização dos sentidos de deficiência que se constituíram na história? A trajetória de Luciana ainda permite observar como a cadeira de rodas interfere no processo de significação do corpo e, consequentemente, do próprio sujeito, e como o efeito de superação se constrói e significa um sujeito que tem no corpo um traço de diferença. Tal discurso se constitui por aquilo que se mostra e por aquilo que se apaga. Pelo dito e o não-dito. Um processo discursivo que se fundamenta no funcionamento da memória, no confronto do simbólico com o político, e da metáfora. Um movimento que abre uma discussão para a inclusão social, tão falada em nossa conjuntura, além de expor a manutenção dos sentidos atribuídos a sujeitos que foram historicamente silenciados e cujos corpos foram apagados. A personagem Luciana, portanto, encarna um discurso produzido em uma conjuntura que não suporta olhar para a diferença a partir do momento que precisa acolhê-la.

Palavras-Chave: Discurso. Mulher. Novela. Corpo. Diferença. Deficiência.

ABSTRACT

Based on the theoretical-methodological device of materialist Discourse Analysis, this researching work aims to understand the discursive process about difference through the way a woman's body is looked at and whose significance falls on a soap opera character. To do so, I take as an analysis object the discourse of the soap opera *Viver a Vida*, written by Manoel Carlos, produced and broadcast by Globo television network between 2009 and 2010. I focus specifically on the trajectory of the character Luciana, portrayed by the actress Alinne Moraes. The discursive construction of this character and her trajectory in the plot constitutes a process of signification of difference. At first, Luciana is presented as a young, beautiful woman whose biggest dream is to achieve success in a modeling career. However, an automobile accident changes the character's life after receiving the diagnosis of quadriplegia, because of a neck injury. Facing the body, together with Hashiguti (2008), in its significant material thickness and the look, as an interpretive gesture, I explain the discursive process of the soap opera always in relation to the way Luciana's body is shown on the screen and meaning by the other characters. The difference in the discursive looks at her body, after the accident that results in the loss of movements, allows to make explicit a discourse on the difference that is established in the soap opera. Considering the media in its place of power, I take the soap opera as a symbolic object that produces meanings (ORLANDI, 2003) and regularizes a possible version (MEDEIROS, 2014). Then, I ask: What version is built for the woman with a different body from the way the character is constructed and signified? What meanings are attributed to the character's body before and after the accident? Is it possible to glimpse in this movement the updating of the meanings of Disability that were constituted in history? Luciana's trajectory also allows us to observe how the wheelchair interferes in the process of signification of the body and, consequently, of the subject himself, and how the overcoming effect is built and means a subject who has a trace of difference in the body. Such discourse is constituted by what is shown and by what is erased. For the said and the unsaid. A discursive process that is based on the functioning of Memory, on the confrontation of the symbolic with the political, and on Metaphor. A movement that opens a discussion for social inclusion, so talked about in our conjuncture, in addition to exposing the maintenance of the meanings attributed to subjects who were historically silenced and whose bodies were erased. The character Luciana, therefore, embodies a discourse produced in a conjuncture that cannot bear to look at difference from the moment it needs to welcome it.

Keywords: Discourse. Woman. Soap Opera, Human Body, Difference. Disability.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

CAPÍTULO I: **UM CORPO "OLHADO" NO DISCURSO DA TELENOVELA** **24**

1.1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE UM DISCURSO DE *VIVER A VIDA* 29

1.2 O OLHAR EM PERSPECTIVA 39

1.3 O OLHAR PARA O CORPO ANTES DO ACIDENTE 44

1.4 O RETORNO DE SENTIDOS JÁ-DITOS SOBRE DEFICIÊNCIA 47

1.5 A HISTORICIDADE DO CORPO DIFERENTE 62

1.6 O EFEITO DO DRAMA 64

1.7 LUTO E EFEITO DE MORTE 65

CAPÍTULO 2: **AS REAÇÕES AO ACIDENTE: DISCURSOS OUTROS SOBRE O CORPO A PARTIR DA DIFERENÇA** **69**

2.1 O CASTIGO 70

2.2 O FIM 76

2.3 UM DISCURSO CIENTÍFICO ENCENADO 91

CAPÍTULO 3: O CORPO E O SUJEITO SIGNIFICADOS NA/PELA CADEIRA DE RODAS **99**

3.1 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO "MODELO DE SUPERAÇÃO" 119

CONSIDERAÇÕES FINAIS **132**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **139**

INTRODUÇÃO[1]

No momento em que decidi trilhar o caminho da pós-graduação, eu quis pensar em um tema que de alguma maneira me tocasse, mas que não se restringisse a mim ou às minhas vivências. O tema precisava me tocar, mas também ir além de mim.

À época que escrevi o projeto de pesquisa que deu início a este percurso de reflexão, estava produzindo o meu trabalho de conclusão de curso para receber o título de bacharel em jornalismo: um livro-reportagem que abordava o universo de pessoas que são encaixadas no espectro autista. Enquanto contava aquelas histórias, tive a oportunidade de perceber os sentidos em movimento, muito embora naquele momento eu não pudesse dizer com essas palavras. Entrei em contato com o discurso científico sobre o autismo e depois pude observar como cada personagem que fez parte daquele projeto significava e (se significava) em sua diferença.

O processo de escrita daquele material despertou ainda mais o desejo de refletir sobre o processo de significação da diferença que se dá a partir de sentidos atribuídos, muitas vezes, a traços que se marcam no corpo do sujeito, mas não só. No caso dos sujeitos que são encaixados no espectro autista, por exemplo, a diferença é significada, entre outros aspectos, a partir da maneira como estes interagem (ou não) socialmente.

Outro traço que se marca pela relação com o corpo, fazendo com que um sujeito seja significado como diferente, é a ausência de movimentos. Tanto no que diz respeito à interação social quanto à ausência de movimentos, o sentido de diferença se constitui na relação com os sentidos dominantes de normalidade sobre o corpo. É válido ressaltar, portanto, que, ao dizer de diferença, me refiro a traços que, em contato com o olhar do outro, geram algum tipo de reação, incômodo, perturbação, porque entram em confronto com os sentidos de normalidade sobre o corpo já estabilizados na sociedade. Trata-se, portanto, de um traço de diferença presente no corpo que não é significado dentro dos "padrões de normalidade" e, por isso, perturba o olhar. Faltava definir, porém, em que objeto eu iria observar esse processo e sob qual perspectiva teórica.

Comecei a escolha do objeto ainda no período das leituras exploratórias sobre o tema. Nesta fase, depois de definir que gostaria de trabalhar com algum objeto que possibilitasse observar o processo de significação da diferença na relação com a mídia, me deparei com a telenovela *Viver a Vida*. Enquanto lia o que foi dito sobre a trajetória da personagem Luciana,

[1] Trabalho de pesquisa desenvolvido no âmbito do Projeto de Pesquisa "Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento", financiado pela FAPESP — Processo: 18/26073-8. Coordenado pela pesquisadora Greciely Costa do Laboratório de Estudos Urbanos - Labeurb - da UNICAMP.

que analiso nesta dissertação, as interrogações que fiz à época que assisti à novela pela primeira vez retornaram um pouco mais amadurecidas, para dar, então, origem a um projeto de pesquisa, principalmente depois de constatar que as análises feitas da personagem até então se concentravam muito no que estava "óbvio" diante do telespectador.

Pensei então: por que não propor um trabalho com uma telenovela em um programa de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural? Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística mostram que 97% dos domicílios brasileiros possuem pelo menos um aparelho de televisão. Além disso, uma pesquisa realizada pelo IBOPE, divulgada em novembro de 2018, aponta que 93% da população brasileira nas principais regiões metropolitanas do país mantêm o hábito de assistir televisão regularmente, embora não necessariamente no aparelho instalado na sala de estar e acompanhado de amigos e familiares, como era antigamente. Neste estudo, 71% dos entrevistados afirmam recorrer ao veículo para informação, enquanto 65% buscam entretenimento. Os dados colocam em destaque não só o poder de penetração da televisão, enquanto meio de comunicação de massa, mas também fazem pensar o lugar social que a televisão ocupa tanto na produção cultural como na produção de discursos. Assim, esses dados serviram para fortalecer as razões pelas quais propor analisar os discursos (re)produzidos por/em uma telenovela seria uma forma de discutir como um corpo, com algum traço de diferença, é significado na construção de uma personagem de telenovela.

O dispositivo teórico-analítico que embasa esta pesquisa é a Análise de Discurso. As noções sustentadas por essa teoria permitem expor os sentidos produzidos na telenovela em sua opacidade, resultando assim em uma análise diferente daquelas que consideram o sentido como dado, óbvio, transparente. A Análise de Discurso possibilita justamente interrogar a interpretação. Assim, o objeto de análise desta dissertação é o discurso da telenovela. Há, portanto, a necessidade de dizer sobre *Viver a Vida*, dando início a um movimento de trazê-la para o domínio discursivo.

Parto do pressuposto, inicialmente, de que a telenovela é um produto cultural brasileiro, e "dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos e produtos e não a outros" (LOPES, 2003. p. 3). Segundo Lopes (2003), a telenovela regula a intersecção entre a vida pública e a vida privada.

Resultado da Indústria Cultural que surge no contexto da cultura de massa (MORIN, 2002), a novela é difundida por um meio de comunicação de massa, como é a televisão, e busca atingir um grande conglomerado de pessoas. Além disso, as temáticas das novelas são voltadas para o cotidiano, contribuindo com um dos objetivos da Cultura de Massa, abordada por Morin

(2002), naquilo que concerne a tornar menos clara a divisão entre cultura erudita e cultura popular.

Desde que chegou ao Brasil, na década de 1960, esse formato, que evoluiu das radionovelas, foi se tornando parte do cotidiano do povo brasileiro. O sucesso, porém, não se deve apenas ao fato de que as novelas foram tomando uma identidade brasileira assim que começaram a ser produzidas no país. Outro fator determinante da relevância da teledramaturgia no país é apresentado por Marcelo Chamusca e Márcia Carvalhal (s.d, p. 11), conforme citados por Keske e Scherer (2013, p. 4), quando dizem que "o fato é que a teledramaturgia, no contexto brasileiro, representa a única forma de acesso às artes dramáticas para a maioria da população. Por outro lado, é também fomentadora do consumo de outras formas artísticas por parte da população qualificada a consumi-las".

Em um país onde o acesso à cultura não é amplo nem barato, a telenovela não só ganha espaço, como ocupa um lugar importante no que diz respeito às discussões de temáticas sociais. Portanto, ao propor uma telenovela como lugar de observação das discursividades que significam a diferença na relação com o corpo, em um programa de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, busco estabelecer uma relação entre a teledramaturgia e a divulgação cultural no contexto brasileiro de acesso à cultura, e a partir daí tentar produzir um deslocamento no modo como a telenovela é vista como simples produto de entretenimento.

Medeiros (2014) assinala que a sociedade é constituída por relações de poder. Poder este que, segundo ela, se movimenta no que a autora prefere chamar de "sociedade da imagem por dispositivos de visibilidade elencados e agenciados ideologicamente" (p. 65). Ainda de acordo com a autora, a partir da perspectiva discursiva, a mídia é observada em seu lugar de poder, "não o poder que vigia e ameaça, mas, o poder que regulariza a versão possível — já condicionada em uma prática (técnica e ideológica) instituída, que tem o seu lugar social definido" (MEDEIROS, 2014, p. 66). Ao mostrar que a televisão não só produz e reproduz discursos, como os coloca em circulação por meio de sua programação, incluindo aí as telenovelas, não sem dar a eles determinada direção, é possível questionar a mídia sobre os modos com os quais regulariza uma versão possível — por exemplo, versão de sociedade —, elevando-a muitas vezes ao status de versão dominante.

A telenovela, enquanto um produto que circula na/pela televisão, está inserida nessa mídia e sujeita a esse movimento de regularização das versões de discurso. Ao considerá-la dessa maneira, dou início ao processo de trazê-la para um domínio discursivo. Enquanto explicito os sentidos produzidos na relação com a forma que o corpo da personagem é mostrado, estou também em busca da compreensão de que versão possível é essa que está sendo

apresentada pela telenovela sobre uma mulher que tem em seu corpo um traço que, em sua diferença, pode significá-lo enquanto um corpo com deficiência.

O que se dá a ver na trajetória da personagem é uma interpretação, entre outras possíveis. A noção de interpretação, conforme considerada pela Análise de Discurso, é de suma importância para a realização deste trabalho, uma vez que só há sentido porque há interpretação (ORLANDI, 2007).

Do ponto de vista teórico e analítico, a telenovela constitui um campo rico de observações dos discursos, dada a complexidade envolvida na produção de sentidos na/pela telenovela. Tal complexidade pode ser percebida quando se considera, por exemplo, as diversas bases materiais nas quais o sentido vai se inscrever. Assim, é o conjunto da telenovela que produz sentidos e, ao longo desse processo, recorta diferentes regiões da memória discursiva para produzir sentidos, a depender do gesto de interpretação colocado em jogo.

Assim, antes de apresentar as perguntas que norteiam o processo de reflexão e dizer com mais detalhes sobre o meu encontro com a personagem em cuja trajetória meus movimentos de análise se limitam, vale apresentar como tal processo de significação do corpo, cujos traços de diferença são tidos como anormais ou deficientes, se deu ao longo da História.

Para a Análise de Discurso, a história não está ligada ao tempo em si. Antes, a práticas. "Ela se organiza tendo como parâmetro as relações de poder e de sentidos e não a cronologia: não é o tempo cronológico que organiza a história, mas a relação com o poder (a política)" (ORLANDI, 2008, p. 42).

Portanto, por essa perspectiva, todo processo de significação se dá na relação com o modo pelo qual os sentidos se constituíram ao longo da história. Daí a importância de se levantar dois aspectos neste momento. Como a diferença foi significada ao longo da história e como os sujeitos, em suas diferenças, foram significados em/por personagens de telenovelas.

Bezerra (2014) propõe pensar como o sujeito dá sentido à diferença. Em sua fala, o autor pontua primeiramente como considera a língua. De acordo com o exposto por ele, a língua tem uma função que vai além da simples representação, antes estabelece que, no processo de representação, já há um movimento de criação. Assim, a língua, segundo o autor, cria realidades. Orlandi (2007) se harmoniza com essa ideia ao conceber a linguagem como algo que constitui identidades, uma ação transformadora.

Para Bezerra (2014), identidade e diferença são faces de uma mesma moeda. Significa-se a diferença a partir daquilo que se considera igual, normal. Ou seja, para atribuir sentidos, o ser humano sempre o faz na relação com o que "não é". Esse funcionamento aponta para o fato de que o sentido é dividido. O político é uma noção da Análise de Discurso que contempla esse

funcionamento. Todo gesto produz uma interpretação. Esta, porém, não é sem direção. Quem dá essa direção aos sentidos é o funcionamento político da linguagem.

Pensar o modo como se constituem as identidades e as diferenças, tal qual propõe Bezerra (2014), explicita o confronto dos sentidos. O discurso tem relação com as identidades, uma vez que o sujeito se identifica ou não com certos sentidos. Os efeitos discursivos, historicamente produzidos, impactam diretamente na prática social em relação a determinados sujeitos na sociedade.

Em vista disso, o foco deste trabalho é observar a mudança de significação que se dá a partir de uma mudança no corpo da personagem Luciana de "Viver a Vida". Modelo, jovem e bem-sucedida, ao sofrer um acidente, perde os movimentos do corpo. A partir de então, seu corpo, e a atribuição de sentidos a ele, torna-se central no modo de significá-la. O corpo cujos traços, movimentos, ou falta de movimentos, são significados em sua diferença como uma deficiência.

Apesar da palavra "deficiência" não ser efetivamente textualizada em *Viver a Vida*, como buscarei explicitar, sentidos de deficiência, construídos socio-historicamente, são convocados na maneira de se referir à personagem, ao seu corpo e à sua vida por não-ditos.

Débora Diniz (2007), em um trabalho no qual busca responder à pergunta "O que é deficiência?", ajuda a dar a ver o processo de historicização de sentidos de deficiência. A autora considera a significação da deficiência enquanto uma variação do normal da espécie humana, uma "invenção discursiva do século XVIII" (p. 4). A partir disso, faz uma menção rápida ao modelo médico da deficiência, o qual significa o corpo em sua diferença, a partir daquilo que falta. Ela sintetiza isso ao dizer da compreensão médica de um corpo cego: "o modelo médico de compreensão da deficiência pode catalogar: alguém que não enxerga ou alguém a quem falta a visão — esse é um fato biológico" (p. 4). É possível explicitar esse funcionamento ao considerar as maneiras de se nomear as diferenças do corpo a partir dos diagnósticos médicos. A tetraplegia é definida, por exemplo, pela falta dos movimentos de alguns membros do corpo, a cegueira pela falta da visão, a amputação pela falta de algum membro. Pode-se dizer que o sentido da deficiência no modelo médico, aquele que significa o corpo a partir de suas funcionalidades, se produz para o corpo na relação com a falta, ou seja, por aquilo que falta a um/em um corpo, pela sua diferença em relação a outros corpos não marcados por aquilo que falta.

Em resposta a esse modelo, ainda de acordo com Diniz (2007), surge o modelo social da deficiência. Um movimento que surgiu no Reino Unido, a partir da demanda de um grupo de intelectuais e ativistas que reivindicavam direitos como os de participação política e inclusão

social. Nessa conjuntura, a deficiência não é compreendida pela perspectiva biomédica diretamente relacionada ao corpo, mas, sim, como questão de ordem social, sendo significada como uma experiência que oprime a pessoa com o corpo lesionado pela falta de oportunidade de conviver em sociedade, principalmente no que diz respeito à falta de estrutura dos espaços públicos.

Costa (2014) discute as discursividades da inclusão, uma demanda presente no Modelo Social da Deficiência e que continua presente na sociedade atual. A autora analisa, entre outros materiais, uma campanha publicitária produzida pelo Governo Federal em prol da inclusão social. Por seu movimento de análise, a autora não só explicita um processo de aproximação entre os sentidos de deficiência e diferença, mas também mostra como essa relação de significação falha, uma vez que o Estado insiste em considerar que vivemos em uma sociedade igual para todos.

O apagamento da diferença que esse movimento produz sustenta o discurso da inclusão na relação contraditória entre inclusão/exclusão, resultando na manutenção da exclusão. Para interferir nesse processo, é preciso trazer a diferença à tona.

Para Orlandi (2014), a diferença é constitutiva dos processos de significação, constituindo-se e inscrevendo-se no corpo do sujeito à medida que este se significa em seu corpo, no corpo a corpo com o social. O sujeito, de acordo com a autora, toma posse do mundo, simbolizando-se no corpo a corpo com a materialidade da formação social. É dessa maneira que o sujeito (se) significa.

A formação social na qual não só esse sujeito, mas todos nós estamos inseridos é capitalista. De acordo com Pêcheux (2011), na leitura de Orlandi (2016, p. 28), a sociedade capitalista é marcada por relações dissimétricas. Com base nessa formulação, Orlandi afirma que "as desigualdades e a segregação fazem parte do sistema capitalista" (2016, p. 28). Como então refletir sobre diferença e inclusão em uma sociedade desigualmente estruturada?

Costa (2014) desdobra a questão da segregação a partir das leituras de Touraine (1991) e Schaller (2002). De acordo com eles, a sociedade contemporânea tem se organizado em uma horizontalidade, e não mais de maneira vertical (em classes). Assim, o que se tem hoje, nessa sociedade, em que se está fora ou dentro, é uma luta por lugares. Conforme o sugerido por Schaller (2002), uma vez excluído, o sujeito não tem chance de ser incluído.

Ainda de acordo com Costa (2014), há sujeitos que são excluídos por condições históricas próprias da formação social. Para dizer disso, a autora recorre a Foucault (1982; 2002), no que diz respeito à sociedade disciplinar dos séculos XVIII e XIX, na qual os discursos religioso, médico e institucional classificam os sujeitos e, com isso, os homogeneízam,

hierarquizam e excluem. No quadro traçado por Foucault, essa "necessidade" de diferenciação mantém o jogo entre iguais e diferentes.

Ainda pensando sobre a condição dissimétrica da sociedade na relação com a diferença, Orlandi (2016) pergunta — antes de afirmar que a demanda por inclusão em uma formação social capitalista é a formulação da contradição — "incluir onde?", "produzir que natureza de igualdade"? Questionamentos que fazem pensar nos apagamentos que se produzem nos dizeres sobre a inclusão, mas que continuam produzindo efeitos discursivos.

É nessa conjuntura, na qual a inclusão, conforme os autores supracitados, tem um caráter contraditório, que se tem início a construção de personagens de telenovelas, cujo corpo apresenta traços da diferença. Esse processo teve início na década de 1970. É o que mostra um levantamento realizado a partir do trabalho de Nilson Xavier, autor do Almanaque da Televisão, que publica, em um site[2] mantido por ele, informações sobre obras veiculadas na televisão desde a década de 1960.

A primeira novela *O grito*, mencionada por Xavier, foi transmitida pela Rede Globo entre os anos de 1975 e 1976. *O grito* contava, entre outras histórias, a do menino Paulinho, de 11 anos. O garoto não falava e nem se locomovia. A única forma de se expressar dele era o grito e, por conta do incômodo causado pelo filho, Marta enfrentava o preconceito de seus vizinhos. A partir daqui temáticas como o preconceito voltado às diferenças que, como tentarei mostrar, definem os sujeitos, seriam recorrentes em outras novelas.

Rafael, filho de Marina da novela *Final Feliz*, exibida no início da década de 1980, e Tonho da Lua, de *Mulheres de Areia*, veiculada no começo dos anos 1990, foram responsáveis por abordar questões e os desafios de convivência com pessoas com algum tipo diferença que, no caso deles, pode ser nomeada em documentos oficiais e códigos médicos como "deficiência intelectual".

Nas telenovelas, a chamada deficiência física é significada, na maioria das vezes, a partir de histórias de personagens não videntes. É o caso, por exemplo, do folhetim *Te contei*, que foi ao ar em 1978, e tinha entre seus personagens o adolescente Léo, de 14 anos, cuja principal característica era o bom humor e a maneira positiva com que lidava com sua diferença.

América e *Caras e Bocas*, ambas da Rede Globo e exibidas na primeira década dos anos 2000, contavam com personagens mulheres não videntes, entre elas Maria Flor, interpretada por Bruna Marquezine, em América, ao lado de Marcos Frota. A telenovela teve tamanha repercussão que alcançou a segunda maior audiência da década de 2000.

[2] Disponível em: http://teledramaturgia.com.br/.

No que diz respeito à paralisia, o SBT trouxe ao Brasil, em 1997, a novela mexicana intitulada *Maria do Bairro*, na qual Alicia, uma garota paraplégica, sofre com as maldades da esposa de seu pai. Eles eram uma família abastada e proporcionaram à garota os tratamentos necessários, de forma que, no fim da trama, a personagem deixa a cadeira de rodas.

Esse levantamento, ainda que sucinto, é importante para pontuar algumas observações que me levam então a escolher *Viver a Vida* e não outra telenovela como objeto de análise de processos discursivos. A primeira observação é a de que as personagens com algum tipo de diferença nunca tiveram um grande espaço nessas novelas. Entre as apresentadas neste levantamento, nenhuma foi protagonista. E a segunda observação é a de que o número de personagens mulheres é menor do que de homens.

Outro ponto interessante de ser observado toca na questão de representatividade quando um desses personagens aparece na televisão, pois, conforme dados do último censo do IBGE, realizado em 2010, 45 milhões de pessoas, o que equivale a cerca de 24% da população brasileira, afirmaram ter em seu corpo alguma diferença. Mesmo diante desse número significativo de brasileiros que afirmam a diferença de seus corpos, a presença de personagens em telenovelas, além de ser rara, é restrita a papéis pequenos.

Dito isso, seguindo o levamento baseado em Xavier, chego então ao ano de 2009, época em que foi ao ar na Globo a trajetória da personagem Luciana na telenovela *Viver a Vida*. Ela foi a primeira personagem a encenar uma mulher com tetraplegia, diagnóstico significado como uma deficiência física no funcionamento da discursividade biomédica. Essa personagem ganhou mais espaço na obra e, a partir de seu papel na telenovela, se deu a produção de muitos discursos, como mostrarei adiante, cujos efeitos de sentidos afetaram telespectadores em seus mais diversos espaços sociais. O modo como tomei conhecimento da existência dessa personagem e os sentidos que começaram a ser atribuídos a mim, a partir do momento que a trajetória da personagem passou a ser exibida na televisão, dizem desse movimento.

À época que essa telenovela foi exibida na TV, eu ainda frequentava a escola, uma instituição privada de ensino regular. As novelas não faziam parte de nossas conversas. No entanto, comecei a ser frequentemente questionada se eu sabia da existência de uma "moça da novela que era igual a mim". Por vezes, até pessoas desconhecidas me perguntavam se meu nome era Luciana, o que sinalizava que havia algo em meu corpo que, em contato com o olhar do outro, produzia um gesto de interpretação que o fazia me identificar com a personagem. Curiosidade e até um certo incômodo me fizeram buscar conhecer a personagem. Não precisei de muito para identificar os traços de semelhança que me identificavam à personagem: sou

mulher, jovem, compartilho do diagnóstico de tetraplegia e, como ela, a partir de certa altura da trama, faço uso de uma cadeira de rodas.

Porém, há traços de diferenciação também e talvez o principal seja que o meu corpo é significado em sua diferença desde o dia do meu nascimento. A personagem Luciana em sua trajetória passa a ter no corpo um traço que marca a diferença somente após um acidente automobilístico, que por conta de uma lesão na coluna, a deixou tetraplégica. É o movimento de significação da personagem antes e depois do acidente que vai permitir observar o modo como o corpo e os dizeres/olhares/imagens sobre ele produzem efeitos de sentidos que afetam a própria significação da personagem.

Diante disso, apresento então as perguntas que norteiam esta pesquisa: como a personagem é construída discursivamente? Ou seja, enquanto personagem, que aparência, falas, posturas e relação com outros personagens são atribuídos à Luciana na narrativa novelística? Que sentidos são produzidos sobre o seu corpo, em sua espessura simbólica e material ao longo de sua trajetória? Será possível entrever, nesse processo, sentidos de deficiência sendo constituídos? Como esses sentidos podem interferir no processo de significação de mulher, do qual a personagem faz parte?

Para buscar refletir sobre essas perguntas, pautando-se no dispositivo teórico da Análise de Discurso, é importante considerar que o dispositivo possui um objeto de estudo específico, a saber, o discurso. E o que é discurso? Além da definição clássica dada por Pêcheux de discurso como efeito de sentidos entre locutores (PÊCHEUX, 2019 [1969]), quero remeter a um modo de definir discurso apresentado por Orlandi (2003). Nas palavras da autora, discurso é "movimento dos sentidos, errância dos sujeitos, lugares provisórios de conjunção e dispersão, de unidade e de diversidade, de indistinção, de incerteza de trajetos, de ancoragem e de vestígios. Isto é discurso, isto é o ritual da palavra. Mesmo o das que não se dizem" (ORLANDI, 2003, p. 10).

Pensar o discurso enquanto um ritual da palavra, mesmo em relação às palavras não-ditas, dá condições de pensar também o processo de constituição de sentidos de deficiência na relação com o modo que o corpo é mostrado, significado, pois, na trajetória da personagem, embora a deficiência não seja assim nomeada, ela é evocada. Para conseguir explicitar esse funcionamento, é preciso colocar em prática o que Orlandi (2005) afirma que se espera ao analisar um discurso. De acordo com ela, para analisar um discurso é necessário "escutar o que não é dito no dito" (p. 60).

É pela via do não dito que sentidos de deficiência podem se constituir na trajetória da personagem Luciana; mesmo que a palavra não seja enunciada, ela se presentifica pelo não dito de algumas maneiras, produzindo efeitos de sentido, como tento explicitar com as análises.

Penso ser possível observá-los na relação que se estabelece entre a metáfora, conforme compreendida pela Análise de Discurso e formulada por Pêcheux (2014), como o processo de transferência dos sentidos, que se dá inevitavelmente na relação com o interdiscurso, pois para que as palavras façam sentido, é preciso que elas já o tenham feito antes. Mas, como esse processo discursivo é produzido em *Viver a Vida*?

É o modo como a memória se diz na trajetória da personagem Luciana, principalmente sob o efeito do pré-construído — a saber, dizeres já ditos, esquecidos e tão repetidos que se produzem o efeito de que "todo mundo sabe o que é" (PÊCHEUX, 2016), que vai significar o traço de diferença no corpo da personagem enquanto uma deficiência.

Muito se falou à época que a trama foi exibida sobre a importância de se ter uma personagem como Luciana em uma novela do horário nobre, o que trouxe à tona questões que não desconsidero. Porém, essa reflexão não se concentra no fato de haver uma personagem com o corpo marcado por um traço de diferença na telenovela, mas interroga o modo como essa mulher é dita pelos outros personagens, como diz de si mesma, como é mostrada e, portanto, significada no discurso da telenovela.

Pensar sob essa perspectiva leva a produção de sentidos para outro patamar, uma vez que, ao expor o leitor à opacidade do discurso, questiona-se a interpretação. Para isso, é preciso, amparada no dispositivo teórico, considerar as condições de produção das discursividades e o modo como a memória discursiva incide na trajetória de um personagem de telenovela, em seu enredo, roteiro e imagem, para produzir efeitos. Se o sentido é a janela por onde se vê, tal qual afirma Orlandi (2007), possibilita a abertura de outras janelas, à medida que se explicita os sentidos que se produzem no e pelo discurso da telenovela, que se constituem e se movimentam à medida que o corpo da personagem é mostrado.

São várias noções da Análise de Discurso que possibilitam analisar esse processo, mas, além das que já mencionei, há ainda outra que é de suma importância: as formações imaginárias, como propostas por Pêcheux (1969[2018]). É por essa noção que se assume que, em um processo discursivo, o que está em jogo são as imagens que cada sujeito envolvido em um processo discursivo faz do outro e do tema em questão. É importante destacar que tais imagens não são destituídas do trabalho da memória, da ideologia e do político. Há interpretação.

Se o político faz com que tal interpretação ganhe uma direção, o funcionamento da ideologia é o responsável por fazer com que essa interpretação pareça *a única interpretação*.

Estabilização com a qual a Análise de Discurso, enquanto dispositivo teórico e analítico, busca romper.

Portanto, o fio condutor desta reflexão é a trajetória da personagem Luciana como foi apresentada na televisão. O meu percurso se constrói no batimento entre descrição, teoria e análise, em um *corpus* que se restringe à personagem e aos diversos núcleos que interagem com ela, principalmente após o acidente.

Analisar uma trajetória como essa me coloca em contato com um movimento de sentidos que se constituem no confronto do simbólico com o político. Daí o esforço analítico e teórico de não apenas explicitar tais sentidos, mas, com isso, possibilitar o surgimento de sentidos outros em meio a esse imaginário que atravessa o processo discursivo que analiso ao longo deste trabalho com tanta força.

O modo como a personagem Luciana é construída e apresentada faz parte desse discurso que se constituiu ao longo da história, foi significado na/pela telenovela e continua produzindo efeitos. A reflexão que empreendemos também é parte desse processo.

A oportunidade de desenvolver um trabalho como este em uma universidade pública já contribui para a (re)significação da mulher que tem em seu corpo traços de diferença aos quais sentidos são atribuídos, entre os quais está o de deficiência. Pois, antes de tudo, me posiciono enquanto pesquisadora, ocupando um espaço acadêmico público, e, através disso, espero contribuir para a ruptura das imagens estereotipadas das diferenças que são significadas na relação com o corpo, além de contribuir teoricamente à medida que penso discursivamente sobre a relação corpo e diferença e procuro trazer a telenovela para o domínio discursivo.

Ainda dizendo sobre a presença do sujeito, cujo corpo é significado em sua diferença em uma universidade, é importante pontuar a relação de colaboração que pode se estabelecer nesse movimento. A abertura das portas da universidade para acolher a diferença é positiva, porém não se pode negar que também é um desafio; na grande maioria das vezes, as condições materiais (transporte, espaços adaptados, mobilidade em um campus enorme etc.) não são minimamente pensados para isso.

A infraestrutura dos espaços públicos do Brasil de um modo geral é pensada para sujeitos cujos corpos são tidos como normais. A partir do momento que um sujeito, em sua diferença, tem a oportunidade de ocupar determinado lugar a fim de romper com o que está posto, paga-se um preço. Porém, a depender do modo como esse sujeito é significado nesse espaço, a mudança começa a acontecer. É por essa via que a evolução se dá. Os sentidos se movimentam na história, mas isso só acontece porque alguém ousou questionar o que estava posto.

Quando um sujeito significado em sua diferença decide ocupar um espaço público, a despeito das barreiras que lhe são impostas, ele está de alguma maneira questionando o que está estabilizado e, com isso, contribui com a mudança. Não se trata de um processo rápido, tampouco natural; cada nova interpretação, cada novo olhar pode contribuir com tal processo.

Para finalizar esta introdução, é importante, ainda, apontar que este trabalho constitui mais um gesto de interpretação sobre a trajetória da personagem Luciana. Para realizá-lo, foi necessário assistir à novela *Viver a Vida* mais de uma vez e, então, recortá-la e descrevê-la. A partir das regularidades discursivas observadas na trajetória da personagem, organizei os recortes, porém as partes nas quais o trabalho está dividido buscam respeitar também a ordem segundo a qual a trajetória da personagem foi construída, ao mesmo tempo em que considera o processo discursivo em funcionamento.

A abertura da primeira parte do trabalho conta com uma sinopse detalhada da trama da telenovela, bem como uma descrição dos personagens e núcleos. Elemento importante para fazer com que o leitor acompanhe os movimentos de análise que se dão no batimento entre descrição e teoria. Neste primeiro capítulo, o esforço teórico é o de estabelecer as bases que vão ressoar no decorrer de todas as análises. Além de buscar explicitar como o corpo da personagem é significado antes e no momento do acidente, tento mostrar, principalmente, como a construção discursiva da personagem é pautada no funcionamento das formações imaginárias.

A segunda parte tem como noção basilar a de *discurso sobre*, e é dedicada a explicitar os olhares discursivos para o corpo da personagem após o momento em que passa a ter um traço de diferença — no caso da personagem, a perda dos movimentos. O corpo é o mesmo, porém a maneira como ele é visto e significado é diferente. O que muda também a imagem de mulher que se projeta na personagem.

O terceiro movimento de análise é dedicado a explicitar como o processo de significação da cadeira de rodas interfere no modo como o corpo é significado. Por meio dele, é possível mostrar como a cadeira constitui, na maneira como é mostrada na telenovela, um lugar de significação para o corpo.

Na quarta e última parte, busco explicitar como o efeito de superação se constituiu na trajetória da personagem Luciana. Por se tratar de uma novela das 21h, o efeito da superação significa na relação com o "felizes para sempre", que dadas as especificidades da trama construída em torno de Luciana, desliza para uma série de sentidos e, ao mesmo tempo, produz uma série de apagamentos. Um movimento que favorece a estabilização do sentido de superação quando o sujeito em questão é uma mulher, cujo corpo é marcado por um traço de diferença. A telenovela, em seu processo de significação, não significa apenas a superação, mas

também o sujeito que supera. O caminho para questionar a interpretação que está aí posta é explicitar o que se apaga pelo modo como a superação é discursivizada na telenovela.

A busca por compreender os sentidos produzidos para o corpo da personagem se relaciona com o desejo de interferir, de alguma forma, nos gestos de interpretação sobre a diferença no corpo, uma vez que o que se mostra na televisão é parte de um processo discursivo que tem lugar na sociedade, afeta os modos de significação, as práticas sociais, as relações entre sujeitos.

CAPÍTULO I
UM CORPO "OLHADO" NO DISCURSO DA TELENOVELA

Discursivamente, o que vemos é o que o olhar,
determinado pelo discurso, pelo simbólico,
possibilita.

Simone Hashiguti

O processo discursivo, na perspectiva da Análise de Discurso, não é simples, tampouco transparente. As noções propostas por esse dispositivo teórico dizem de uma série de funcionamentos linguísticos-ideológicos a serem considerados quando o objetivo é explicitar o modo como um discurso é produzido. Dizer desse processo é dizer da produção de gestos de interpretação e dos efeitos discursivos produzidos a partir dele, considerando que "o efeito discursivo, enquanto ponto de contato entre a linguística e a ideologia, representa no interior do funcionamento da língua os efeitos da luta ideológica, e inversamente, manifesta a existência da materialidade linguística no interior da ideologia" (PÊCHEUX, 1981, p. 136).

Isso posto, neste capítulo, a partir da análise discursiva da trajetória da personagem Luciana de *Viver a Vida*, busco compreender os efeitos discursivos que estão em jogo, especificamente, na relação entre formações imaginárias (PÊCHEUX, 2009 [1969]), em constante funcionamento no discurso da telenovela. Abordo inicialmente as condições de produção do discurso, para depois deter-me no processo de significação do corpo da personagem, pensando-o sempre na relação com o modo como ele é mostrado na tela. Explicito ainda o início do processo da inscrição do corpo da personagem no discurso da diferença, à medida que observamos e explicitamos como o corpo dela é construído e significado antes e depois do acidente.

Antes, porém, de iniciar o movimento mais analítico, importa apresentar uma espécie de sinopse da telenovela, dizendo sobre os personagens e as relações estabelecidas entre eles, acompanhada de fotos que apresentam os núcleos da novela. Os recortes de análise, em sua maioria, são diálogos entre estes personagens.

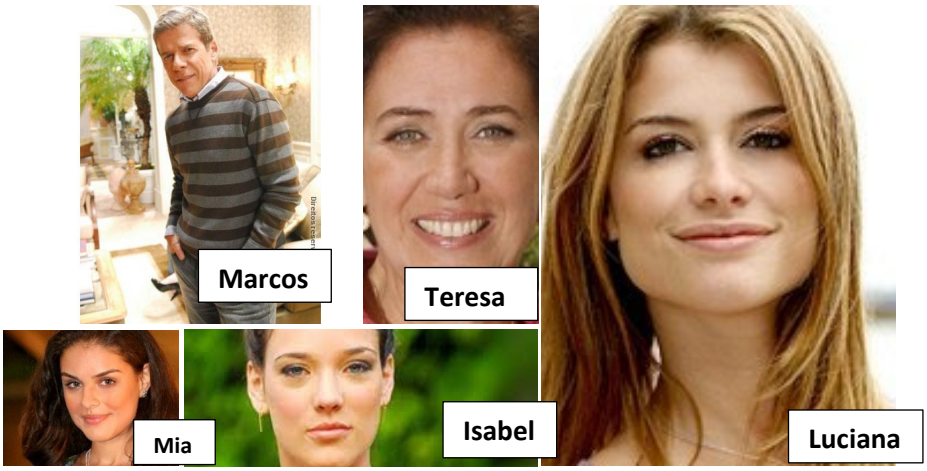
A trama principal da novela se constrói em torno da Top Model Helena (Taís Araújo). Ela é filha de Dona Edite e é natural da cidade carioca de Búzios, onde sua mãe mantém uma pousada junto com o namorado Ronaldo.

Figura 1: Parte da família de Helena

Da esquerda para a direita: Helena, Ronaldo e Edite. Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

No primeiro capítulo de *Viver a Vida*, Helena está de volta à sua cidade natal, Búzios, para participar de um desfile comemorativo em virtude do aniversário da cidade. O desfile foi organizado por Osmar (Figura 4), produtor de eventos, responsável pela agência na qual trabalham Helena, modelo com uma carreira consolidada nacional e internacionalmente, e Luciana, jovem modelo que sonha com o estrelato no mundo da moda e não esconde seu desafeto e sua inveja por Helena.

Figura 2: Família de Luciana.



Da esquerda para a direita: Marcos, Teresa, Luciana, Mia e Isabel. Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

Luciana (Alinne Moraes) é a filha mais velha da ex-modelo Teresa e do empresário Marcos. O casal, que no início da novela está passando por um divórcio, tem mais duas filhas: Isabel e Mia. Acostumada a ter todas as suas vontades satisfeitas desde pequena, a modelo não aceita ser contrariada. De personalidade forte, no início da trama namora o arquiteto Jorge.

Porém, já no início da trama, eles vivem uma crise devido à falta de apoio do namorado ao seu desejo de ser uma top model internacional.

O plano de Jorge era casar-se com Luciana e se mudar para o Canadá, país com melhores oportunidades profissionais na sua área. O arquiteto é filho da fotógrafa Ingrid e de Leandro. O casal tem, além de Jorge, outro filho, o médico Miguel, residente na área de neurologia no Hospital Santa Rosa, ao lado de Dr. Moretti, médico de confiança da família de Luciana.

Figura 3: Família de Miguel e Jorge

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

A relação de Luciana com Helena, que já não era boa, piora a partir do momento que Luciana toma conhecimento do romance entre Marcos e Helena. A madrasta faz de tudo para conquistar a simpatia da afilhada. É por influência de Helena que Luciana é convidada por Osmar a assinar o seu primeiro contrato internacional, que a levaria, junto com as colegas de agência, a um desfile internacional em Petra. A decisão da modelo em assinar o contrato imediatamente causa preocupação em Teresa, Marcos e Jorge. Teresa conversa com Helena e recomenda que ela cuide de Luciana durante a viagem.

Figura 4: Luciana, Helena Osmar e Bruno

Personagens envolvidos na viagem a Petra.
Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

Já em Petra, Luciana e Helena conhecem o fotógrafo Bruno. O espírito livre e aventureiro do rapaz chama a atenção de Luciana, mas ele acaba se encantando por Helena, à essa época já casada com Marcos. O contato deles, porém, é rápido, porque a saída das modelos de Petra não foi tranquila. Por conta de uma provocação, Helena acaba dando um tapa em Luciana e exige que Osmar impeça Luciana de viajar no mesmo carro que ela para Amã. O produtor acaba decidindo que Luciana deve se deslocar no ônibus junto com as outras meninas.

Durante a viagem, o veículo acaba envolvido em um grave acidente, após colidir com um bando de animais na estrada. Luciana fica gravemente ferida e, por conta de uma lesão na coluna cervical, acaba ficando tetraplégica.

Após o acidente, a trama se ocupa de mostrar todo o processo de busca de reabilitação por parte da personagem. Luciana passa a ser acompanhada por uma série de profissionais de saúde, dentre eles, o Dr. Miguel, o Dr. Moretti e Larissa, a fisioterapeuta. As necessidades impostas pela nova condição da modelo fazem com que Miguel se aproxime ainda mais de Luciana, como amigo e como médico. Os dois acabam se envolvendo em um romance e colocando um ponto final em seus relacionamentos anteriores.

Figura 5: Principais profissionais de saúde que cuidaram de Luciana após o acidente.

Miguel, Dr. Moretti e Larissa.
Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

Figura 6: Renata e Glória

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

Renata, ex-namorada de Miguel, sofre pelo fim de seu relacionamento, mas, como amiga de Luciana, se preocupa muito com o estado de saúde da modelo. Durante toda a novela, Renata enfrenta dificuldades para lidar com o vício do álcool e distúrbios alimentares. Glória, embora esteja lado a lado na imagem, não tem nenhuma ligação com Renata, pois é secretária da pousada de dona Edite. As duas são personagens secundárias na trajetória de Luciana, mas, em algum momento vão aparecer no movimento das análises.

Viver a Vida foi uma das últimas obras escritas por Manoel Carlos, produzida pela Rede Globo de televisão, que foi ao ar no horário nobre da emissora, na faixa das 21h. Ayres (2015), apoiada em Mattos (2010), considera que essa telenovela teve grande alcance de audiência no Brasil[3].

A personagem Luciana é apresentada, como já dito acima, desde o primeiro capítulo da trama, como rival de Helena. A partir do momento que a personagem aparece, discursos são produzidos pelo modo como o seu corpo é dado a ver e significado. Embora a diferença seja significada enquanto deficiência na telenovela, ainda antes do acidente que deixa a personagem tetraplégica, é a partir desse momento que o sentido de deficiência passa a ser evocado com mais força, na relação com o processo de significação do corpo da personagem.

Neste capítulo inicio o movimento de análise em busca de explicitar o funcionamento discursivo da complexa teia na qual os sentidos de diferença e deficiência se entrelaçam,

[3] *Viver a vida* apresentou 35,6 pontos de média na Grande São Paulo, equivalente a 2,13 milhões de domicílios (MATTOS, 2010).

produzindo efeitos a partir do que se mostra e do que se apaga. A complexa relação entre o dito e o não-dito. Nesse procedimento de análise, é fundamental considerar as condições históricas e sociais na qual a telenovela foi produzida, parte constitutiva do discurso.

1.1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE UM DISCURSO DE *VIVER A VIDA*

Morin (2002) pontua que a cultura de massa aparece como consequência do processo da extensão do poder de industrialização no começo do século XX. Logo após a Segunda Guerra Mundial, a sociologia americana reconhece a terceira cultura, também chamada de cultura de massa; segundo o autor, aquela "produzida de acordo com as normas maciças de fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça, destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade" (p. 14).

Depois de definir assim, o autor critica o termo massa, porque, segundo ele, este privilegia muito um dos núcleos da vida social, no caso, a industrialização, e complementa dizendo que, além disso, as sociedades modernas podem ser consideradas "técnicas, burocráticas, capitalistas, de classes, burguesas e individualistas" (MORIN, 2002, p. 14), e, por isso, a noção de massa seria, a princípio, bastante limitada, na visão do autor.

Com a cultura de massa, surge a indústria cultural que, por meio da produção de produtos, não só destinados a muitas pessoas, mas com temáticas voltadas para o cotidiano, torna menos clara a divisão entre cultura erudita e cultura de massa.

Nessa conjuntura, surge no Brasil, na década de 1960, a telenovela, o produto cultural mais popular e mais lucrativo do Brasil (LOPES, 2003). De acordo com a autora, uma produção de 180 capítulos custa, em média, 15 milhões de dólares. Em uma formação social capitalista, tal qual estamos inseridos, o principal objetivo será sempre o lucro. Na televisão, esse lucro se dá por meio dos anunciantes dos chamados "intervalos comerciais", mas não se restringe a isso. Tudo o que está na novela está ali para de alguma maneira ser vendido. Não vou me demorar nas questões relacionadas ao que se vende ou sobre o como se vende, porém esse é um importante aspecto das condições de produção das discursividades que vão ser explicitadas ao longo deste trabalho.

A televisão aberta conta hoje com seis redes nacionais, porém a disputa por audiência fica entre a Rede Globo e o SBT, as únicas que produzem ficções domésticas. O chamado horário da novela foi criado na década de 1970, pela Rede Globo. Trata-se de uma faixa que se

estende das 17h30 às 22h e intercala a exibição de novelas e telejornais. Destes, o principal horário é o das 21h, cuja temática é voltada para temas que discutem as relações sociais.

Lopes (2003) pondera que a telenovela, enquanto produto cultural, "dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos e produtos e não a outros" (p. 3). Com isso, na visão da autora, a telenovela definiria uma pauta que regula a intersecção entre a vida pública e a vida privada.

Com o dispositivo teórico da Análise de Discurso, surge então o questionamento: como é que esses temas são dados a ver na telenovela? Que processo discursivo está em funcionamento para que as discussões da telenovela alcancem os ambientes públicos?

Para analisar o processo discursivo engendrado pela telenovela, no qual são produzidos efeitos de sentidos em relação à mulher e ao corpo *sem e com* um traço de diferença, é preciso pensar o modo como os discursos circulam. Orlandi (2005, p. 11) não chama apenas essa instância de "trajeto de dizeres", a autora complementa afirmando que "os dizeres são como se mostram". Dessa maneira, a circulação é parte constitutiva dos sentidos. Empresto a formulação da autora para dizer que os "sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam" (ORLANDI, 2005, p. 12). A autora pontua algo que é muito caro para o percurso de analisar a trajetória da personagem Luciana, afirmando que "os meios não são neutros" (p. 11).

Diante disso, é possível questionar: quais as implicações de se ter a televisão como principal meio de circulação das discursividades a serem analisadas? Afinal, estamos falando da construção discursiva de uma personagem de uma novela das 21h que é exibida na televisão. O meio de circulação é primordial para entrar em contato com o trajeto, o pedaço de um processo discursivo do qual a personagem faz parte, mas que, todavia, vai além dela.

Orlandi (2005) reflete sobre como a televisão, como grande mídia, interfere no funcionamento da memória discursiva e como afeta seus espectadores. Conforme a autora, este meio de comunicação afeta a relação quantidade/tempo e cria uma sensação de individualização muito particular, uma vez que os conteúdos são produzidos a partir da totalização, globalização dos sentidos que tendem a fechar a interpretação como se os sentidos fossem os mesmos para todos, fossem únicos. Dessa maneira, de acordo com a autora, "a televisão nos coloca em uma situação paradoxal: ela historiza o seu instrumento e produz um efeito de des-historização no espectador. Ela o subtrai de sua temporalidade, de seu acontecimento pessoal na história. O seu olho, o do espectador, é o olhar do instrumento" (p. 179).

Acerca da produção de conteúdo da televisão, a autora propõe diferenciar criatividade e produtividade. Neste último, não é a ruptura que se produz, antes a quantidade, produzindo a ilusão do diferente, do variado. Nesse caso, pensando as telenovelas, elas sempre se repetem, pois como exemplifica a autora:

> Há anos assistimos a mesma novela (de um lado, os ricos, morando nos grandes prédios, condomínios, de outro, os pobres, vivendo nas vilas e que circulam uns entre os outros e que se enredam e acabam se envolvendo etc.), em vários cenários (São Paulo, Rio de Janeiro, Nordeste etc.) representada por variados atores, construindo variadas personagens, em variados horários (das 6, das 7, das 8h...) (ORLANDI, 2005, p. 180).

Não saem do mesmo espaço do dizível. Assim, só se produz a variedade e não a mudança na rede de significação. Com isso, há um bloqueio no percurso dos sentidos, seus deslizamentos, sua historicidade.

O processo de produção de efeitos de sentidos que se constitui pela e na trajetória de Luciana não é, portanto, indiferente ao modo de circulação deles. Trata-se da trajetória de uma personagem de novela das 21h, dada a ver na televisão, em uma conjuntura histórico-política, cuja formação social é capitalista. Assim, o processo discursivo em torno de Luciana se dá nessas condições. Sentidos formulados em uma telenovela para circular na televisão.

Medeiros (2014), baseada nas leituras de Orlandi (1994; 1999), reflete sobre como a Análise de Discurso compreende o simbólico. Nas palavras dela: "o simbólico está configurado em um embate por poder, por lugar, por espaço" (p. 218). Por isso, não é possível pensar o processo de produção de sentidos fora da articulação do simbólico com o político. Assim sendo, quaisquer que sejam as materialidades dadas à significação, são consideradas objetos simbólicos, que, de acordo com Orlandi (2003, p. 26), "produzem sentidos". É dessa maneira que proponho considerar a telenovela, como um objeto simbólico que produz significação.

Portanto, interessa compreender o modo pelo qual a telenovela produz sentidos, um processo discursivo que se dá em condições específicas, inclusive o fato de se tratar de uma novela da faixa das 21h, escrita por Manoel Carlos. Elementos que contribuem para a constituição de uma grade de leitura que já produz efeito na significação, nesse caso, pelo que se antecipa em função daquilo que o telespectador já sabe a respeito das novelas, baseado em tantas outras que já foram assistidas. A partir disso, antecipa-se vários sentidos e, além desse saber pré-construído sobre as novelas, há outras especificidades que contribuem para a antecipação, isto é, para o jogo de imagens que se produz quando uma telenovela é formulada, roteirizada, encenada, filmada…

No caso da telenovela que escolho analisar, há duas especificidades. É veiculada no horário nobre da emissora, momento, como já disse anteriormente, dedicado a temáticas sociais, e que geralmente repercutem na sociedade, pelo modo como são apresentadas, e que costumam ter a maior audiência da faixa. Além de ser uma telenovela escrita por Manoel Carlos.

O autor é reconhecido por suas obras de grande sucesso, produzidas e exibidas pela Rede Globo. Residente no bairro carioca do Leblon, Maneco, como também é chamado, é conhecido por contar, em suas tramas, histórias que "imitam" o cotidiano, sua principal fonte de inspiração, ou os "espetáculos do dia a dia", como ele expressou em uma entrevista ao Canal Viva, em 7 de março de 2017[4].

As obras de Manoel Carlos sempre têm por protagonista uma mulher forte, bem-resolvida, que guarda um segredo do passado, cujo nome é sempre o mesmo: Helena. As tramas de sua autoria também exploram dilemas familiares e trazem temáticas consideradas de cunho social, por gerarem discussões nos espaços públicos da sociedade. A conscientização sobre o câncer de medula e os preconceitos sofridos pelas pessoas com síndrome de Down são apenas algumas das temáticas que fazem parte das obras do autor.

As personagens do autor, de modo geral, sempre lidam com dramas particulares, e Helena sempre termina nos braços de seu grande amor. A trajetória a ser analisada neste trabalho não é a de Helena, porém a personagem foi escrita por Manoel Carlos para uma novela das 21h. Isso já é parte integrante do processo de constituição dos sentidos.

Além disso, não é possível desconsiderar que a telenovela está inserida em um dispositivo de visibilidade, cujo poder é o de regularizar a versão possível. Orlandi (2005) formula sobre como a versão é considerada na Análise de Discurso. De acordo com a autora, esta pode ser entendida como: "direção, espaço significante, recorte do processo discursivo, gesto de interpretação, identificação do reconhecimento do sujeito e do sentido" (p. 13).

Já em outro trabalho, enquanto analisa o funcionamento discursivo dos contos e lendas da região de Minas Gerais, Orlandi (2007) constrói a relação entre versão, memória e circulação. Os contos e lendas se constituem para circularem, de acordo com a autora, e a cada vez que um sujeito conta a sua versão, ele se filia a uma rede de memória, significando(se).

Circulando na/pela televisão, a telenovela produz uma versão. Trata-se de uma versão possível a partir daquilo que se vê na tela, ou ainda de como a tela mostra. Por esse gesto, redes de sentidos são acionadas. Diante disso, o que se pode dizer sobre o fato de a mídia regularizar a versão possível? Como meio de circulação, pelo lugar que ocupa na sociedade, ela produz efeitos discursivos. A novela, pelo modo como mostra a trajetória de uma mulher, cujo corpo possui um traço de diferença por uma personagem como Luciana, regulariza uma versão possível das condições de existência dessa mulher não só por produzir o efeito de ser a única, mas por estar sendo vista por muita gente.

[4] A entrevista pode ser conferida na íntegra no link: https://www.youtube.com/watch?v=CxJwHnFJa6M.

Tal versão se formula pela construção da personagem. Em Luciana se produz uma versão do que é ser mulher, das relações que uma mulher estabelece com o próprio corpo, do que é ser uma mulher com um corpo marcado por um traço de diferença e como ela é, socialmente, significada. E, no caso da personagem, essa versão se constrói fortemente pelo funcionamento das formações imaginárias.

Portanto, ao considerar a construção da personagem Luciana para a telenovela, parto do questionamento: que efeitos discursivos são produzidos nessa versão possível apresentada na/pela personagem?

Antes de tratar das especificidades das formulações nas quais os sentidos se inscrevem para significar, e depois de ter considerado o modo de circulação da telenovela, traz-se a discussão, o contexto sócio-histórico brasileiro no qual se deu a exibição da novela.

Trago a visão de Ayres (2015) sobre o Brasil de 2009, época em que a telenovela começou a ser exibida em rede nacional. *Viver a Vida*, segundo a autora, dialoga (e eu diria, foi produzida em) com um contexto social específico, apresentado por ela da seguinte maneira:

> O Brasil de 2009, momento em que entrou em vigor a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2011); que foi ratificada pelo Congresso Nacional em julho de 2008 e incorporada ao ordenamento jurídico brasileiro como emenda constitucional por meio do Decreto Legislativo nº 186/2008. A Convenção garante os direitos básicos das pessoas com deficiência em equiparação de oportunidade aos serviços de saúde, reabilitação, educação, profissionalização, esporte, cultura e lazer (BRASIL, 2011) (AYRES, 2015, p. 22 e 23).

Esse movimento em torno da garantia dos Direitos da "Pessoa com Deficiência", expressão utilizada na discursividade jurídica para dizer do sujeito cujo corpo em sua diferença rompe com os padrões estabelecidos de normalidade, aponta para uma mudança na conjuntura social em relação aos sujeitos que são significados dessa forma, pois, a partir desse momento, esse sujeito passa a ser compreendido como alguém que, estando na sociedade, tem deveres, mas o que se discutiu prioritariamente foram os diretos desse sujeito, entre os quais estão o de educação e profissionalização. A garantia destes resultaria, ao menos em tese, em uma vida social com mais igualdade, no dizer da autora. É nessa conjuntura que se produz em *Viver a Vida,* a primeira personagem a ficar tetraplégica na faixa das 21h.

Para Ayres (2015), a forma como a deficiência, palavra usada pela autora para se referir ao tema da novela, foi retratada na novela foi diferenciada, pois ao abordar diversos aspectos da vida da pessoa com deficiência, desde o choque de se dar conta das alterações que se dão no corpo a partir do momento em que lhe faltam os movimentos, até questões voltadas à sexualidade, o folhetim buscou, na visão da autora, trazer a temática de maneira realista. Outro

diferencial apontado pela autora é o fato de que a novela não tratou a deficiência como uma punição. Explicitar os sentidos que se produzem na telenovela, tendo a Análise de Discurso como dispositivo, dá condições de compreender até que ponto é possível concordar com a autora.

A natureza material do objeto simbólico em questão, a telenovela, é determinante para a produção dos sentidos. Costa (2018) pontua que o processo discursivo está intimamente ligado à matéria simbólica, na qual o sentido se inscreve, e traz Orlandi (1995, p. 39) para explicar a relação entre sentido e matéria simbólica:

> O sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações — as condições de produção de qualquer discurso — está a própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc. e sua consistência significativa (ORLANDI, 1995, p. 39 *apud* COSTA, 2018, p. 353).

Em se tratando da telenovela, há diversas matérias simbólicas nas quais o sentido se inscreve, pois uma telenovela é feita de som, imagem, narrativas em diálogos, trilha sonora, cenários etc. Para analisar o modo como se dá o processo discursivo, não é possível então desassociá-las. Trata-se de uma especificidade da formulação da telenovela. Esse conjunto constitui o discurso da telenovela, muito embora, em alguns momentos, o efeito de sentido seja flagrante em uma ou outra matéria. Daí a justificativa para a peculiaridade do processo de descrição desse material. Situações, cenários e diálogos serão descritos em conjunto. E, quando for necessário, os recortes serão compostos das imagens das cenas.

Costa (2018) ainda reflete, baseada em Didier-Huberman (2013) e Aumont (1993), sobre o regime de visualização e visibilidade em uma perspectiva discursiva. A autora explica que tais regimes:

> resultam da relação do sujeito com o mundo, tanto da posição daquele que produz uma imagem afetado pelo imaginário e pela memória, quanto da posição de espectador também afetado pelo imaginário e pela memória discursiva que interpreta a imagem a partir de uma rede de filiações (COSTA, 2018, p. 361).

Penso que é possível propor uma relação entre esses regimes e o processo discursivo da telenovela, uma vez que ele faz parte desses regimes. O roteiro, os núcleos e os personagens, bem como o processo de construção das cenas, resultam da relação de sujeitos com o mundo, afetados pela memória discursiva e o imaginário, que vão encontrar do lado de cá da tela o espectador, que também afetado pelo imaginário e memória, através de gestos de interpretação, se filia a um ou a outro sentido.

A construção discursiva da personagem Luciana, que se dá, inicialmente, pela elaboração de um roteiro para uma telenovela, resulta da projeção imaginária sobre uma mulher que tem uma relação específica com seu corpo. A partir do imaginário social, no discurso da telenovela, é construída a imagem de uma mulher jovem, bela, esforçada e bem-sucedida que, após um acidente, se torna tetraplégica. Em torno dessa personagem, derivam-se formações imaginárias, permitindo observar o funcionamento de imaginário e memória discursiva. Por se dar em uma novela, há, entre outras posições, a função autor[5], que embora não vá abordá-la diretamente, é preciso situar que a função de autoria organiza algo que vai se dar em um corpo objetificado, domesticado por sentidos imaginários, no ato de interpretação da atriz. Sustento, portanto, a ideia de construção da personagem Luciana na noção de formações imaginárias, conforme apresentada por Pêcheux (2019 [1969), ao pensar o que:

> O que funciona nos processos discursivos são uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro. a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existe em qualquer formação social regras de projeção que estabelecem relações entre as situações e as posições (p. 39).

No esquema proposto pelo autor para explicar as formações imaginárias na relação com o processo discursivo, aparece o Referente. Trata-se, de acordo com Pêcheux (2019 [1969]), de "um objeto simbólico (a saber o ponto de vista do sujeito e não da realidade física)" (p. 40). Entre A e B, o que há é a imagem que cada um faz do Referente em questão.

Pensar a referência a partir da AD, para Mariani (1996), requer a "necessidade de discutir a natureza da relação entre linguagem e exterioridade" (p. 133), pois, de acordo com a autora: "a exterioridade constitui o discurso enquanto memória de dizer, ou seja, enquanto interdiscurso" (idem).

Assim no processo discursivo de *Viver a Vida*, o referente, ao qual analiso, é a personagem Luciana com seu corpo, uma vez que, conforme o proposto por Hashiguti (2008, p. 40), "em sua significação Sujeito e corpo não se separam no campo do visível". A imagem de mulher bela, bem-sucedida e esforçada, tal como é mostrada na tela, não é apenas uma representação, antes, é, para continuar usando as palavras de Pêcheux, o ponto de vista de um sujeito, porque o processo de construção discursiva se dá em um complexo de relações, envolvendo a imagem que A faz de B sobre um R.

---

[5] Orlandi (2007) refletindo sobre o movimento de autoria, estabelece o que é a função autor, ao dizer de quando ela se realiza de acordo com a perspectiva discursiva. Nas palavras da autora: "a função-autor se realiza toda vez que o produtor de linguagem se representa na origem produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim" (p. 69).

O papel da modelo foi produzido e é resultado das muitas imagens que estão em jogo quando se pensa uma mulher com um corpo *com* e *sem* movimentos em uma sociedade que discute inclusão e direitos. Os discursos produzidos na/pela trajetória de Luciana se constituem, por meio do trabalho da memória discursiva e do imaginário, que afetam e atravessam tanto a atriz, que encena o texto do roteiro e, assim, projeta uma imagem da personagem, constitui uma formação imaginária, quanto a equipe de produção do folhetim, que, assim como a atriz, produzem gestos de interpretação a partir do roteiro. Ou seja, além da maneira como a atriz dá vida à personagem, há um conjunto de formações imaginárias e gestos de interpretação produzindo discursividades. Os cenários construídos, o gesto produzido a partir da forma como a câmera capta a cena etc. Dessa maneira, os efeitos de sentidos são produzidos a partir de um complexo de formações imaginárias, cujas relações entre indivíduos interpelados em sujeitos pela ideologia (autor, cinegrafistas, diretores, atores, figurinistas etc.) e o roteiro novelístico permitem observar o jogo de imagens e suas filiações à memória.

Tudo o que se vê na tela da TV é construído a partir de gestos de interpretação que, em contato com o olhar de quem está assistindo, pode produzir outros efeitos de sentido. O corpo, enquanto matéria simbólica, é parte importante desse processo de construção, uma vez que os discursos são produzidos a partir dele ou sobre ele.

Do lado de cá da tela, o telespectador, ao entrar o contato com o referente, produz outros gestos de interpretação a depender de como a memória é acionada nesse processo. Portanto, discutir o modo como o discurso da telenovela afeta a perspectiva do telespectador é importante.

Portanto, faz-se necessário um movimento de retomada de como a telenovela chegou ao formato como é conhecido hoje. Os sentidos produzidos historicamente para a telenovela fazem parte dos sentidos que são produzidos na conjuntura atual quando se fala sobre a telenovela e as discursividades que ela produz.

Para este movimento de retomada, aproprio-me do movimento proposto por Dela-Silva (2004). Na busca por compreender o processo de produção de sentidos na televisão, a autora se propõe a observar como as relações se estabelecem entre telejornal e telenovela por uma perspectiva discursiva.

A telenovela, conforme o exposto pela autora, tem como ponto de partida o discurso literário, uma vez uma vez que a sua origem está diretamente relacionada a dos folhetins, produzidos no século XIX, em uma condição sócio-histórica específica, para circular nos jornais impressos e para um público-alvo específico. Os folhetins evoluíram para os romances

e só depois chegariam seriadas à televisão, ganhando novos elementos e características específicas do meio ao qual passaram a circular.

Antes mesmo de chegar à televisão, o sentido da ficção já era atribuído a essas narrativas. Elas eram tidas como histórias da imaginação, construídas para um público específico, cujo único objetivo era entreter o público ao qual se destinava.

Ao serem produzidas para circular na televisão, tais narrativas passam por um processo de atualização. Nas palavras de Dela-Silva (2004, p. 13), "mesmo sendo produzidas com o objetivo de apresentar histórias criadas pela imaginação, a telenovela busca elementos de uma suposta realidade objetiva para recriar situações passíveis de serem experimentadas no dia a dia pelo telespectador". Esse recurso, conforme nomeado pela autora, ganhou força a partir das décadas de 1970 e 1980, cujo resultado é "tornar ainda mais tênue as fronteiras entre realidade e ficção marcadas pela própria televisão" (DELA-SILVA, 2004, p. 13).

Os movimentos de análise produzidos pela autora enquanto explicita o funcionamento discursivo de três eixos temáticos, apresentados tanto em um telejornal quanto em uma telenovela — a saber, o *Jornal Nacional* e a telenovela *O Clone*, ambos produzidos e veiculados pela rede Globo —, contribuem na compreensão do quão tênue essa fronteira é, ao ponto de ser possível dizer que, a partir de uma perspectiva discursiva, essa dicotomia não se sustenta.

Tanto o real pretendido pelo telejornal, quanto o realismo perseguido pela ficção da telenovela compõem, de acordo com Dela-Silva (2004), "discursos complementares que constituem sentidos graças a memória discursiva que resgatam, as formações imaginárias que recuperam e as formações discursivas em que se inserem" (p. 113). Resultam, portanto, de gestos de interpretação.

Os sentidos produzidos na telenovela estabelecem, na grande maioria das vezes, como o trabalho de Dela-Silva (2004) mostra, uma relação parafrástica com os sentidos dos noticiários da conjuntura na qual foi produzida. Nesse movimento, os discursos se complementam de tal maneira que a autora nomeia o discurso produzido pela televisão como o discurso ficção-realidade, definido pela autora nas seguintes palavras:

> Ao constituir sentidos por meio da telenovela e do telejornal a partir de discursos inseridos em formações discursivas heterogêneas, partindo de formações imaginárias semelhantes, priorizando a paráfrase à polissemia, recuperando uma mesma memória discursiva para as tematizações e servindo-se de designações comuns, a televisão reúne realidade e ficção em seu discurso (DELA-SILVA, 2004, p. 118 e 119).

Dizer das discursividades produzidas em um objeto como este, minimizando os seus efeitos, está relacionado com a interpretação que se produz ao dizer da telenovela como uma

ficção. O modo como o dicionário online Dicio define ficção diz dos vários sentidos que se textualizam e estão em jogo quando se enuncia essa palavra. Nesse dicionário, ficção é: "criação da imaginação, invenção fabulosa que se opõe ao real". O entendimento de imaginário, no senso comum, enquanto algo que se opõe ao real, desconsidera a força das discursividades presentes na novela, sob a justificativa de se tratar de mera ficção, ou seja, de os fatos narrados não serem verdade, não acontecerem na vida real, ser "coisa" de novela.

Para Morin (2002), o leitor de um romance ou espectador de um filme entra no que ele vai chamar de um "universo imaginário". Este ganha vida para o espectador, embora ele tenha consciência que está diante de um objeto ficcional. Nas palavras do autor, "Esse universo imaginário ganha vida para o leitor, isto é, ele se projeta e se identifica com os personagens em situação..." (p. 78). Especificamente sobre a televisão, Lopes (2003, p. 2) pondera que a TV "orienta o consumo que inspira a formação de identidades".

Sob a perspectiva discursiva, o processo de formação de identidades se relaciona diretamente com a forma pela qual o indivíduo será interpelado em sujeito pela ideologia e, isso fará com que ele se inscreva em uma posição-sujeito e, assim, se identifique ou não com determinadas discursividades.

A telenovela, mesmo sob a égide de ficção, produz impacto na subjetivação e identificação dos seus telespectadores. O que faz com que, mesmo tomadas na forma de ficção, ou seja, mesmo pensadas como criação da imaginação, as discursividades não deixam de produzir efeitos com os quais se faz necessário lidar, uma vez que eles interferem na prática social, isto é, nas relações em sociedade.

Com o objetivo de apresentar o modo como são construídos alguns dos referentes presentes nos discursos dos presidentes da terceira república brasileira, Indursky (1992) designa o que ela chama de "cenário discursivo". O primeiro movimento da autora para definir o cenário discursivo é fazer uma distinção entre cenário discursivo e lugar enunciativo. Enquanto este diz de um lugar privativo do sujeito, o cenário diz respeito a um espaço mais amplo, ancorado na esfera pública. O "cenário discursivo deve ser suficientemente amplo para abrigar os dois polos de interlocução discursiva, ambos ancorados na esfera pública" (p. 178). O cenário discursivo, portanto, constitui o processo de construção da personagem Luciana.

Desse modo, a telenovela se estrutura em torno de um cenário discursivo, no qual a personagem Luciana está inserida. Além disso, como meio de circulação, a televisão, enquanto um veículo midiático, não só está ancorada na esfera pública, como produz efeitos de sentido que circulam entre o grande público que a assiste.

Mariani (1996) também trata da noção de cenário discursivo, a partir do trabalho de Indursky (1992), porém articulando-a com o seu objeto, a saber, as práticas discursivas relacionadas ao Partido Comunista Brasileiro nos jornais. Em Mariani (1996), o cenário discursivo é mobilizado pelo imaginário do sujeito jornalista que, da posição de narrador dos fatos, elenca os protagonistas, o tempo e o espaço das narrativas. Assim, o jornalista constrói a cena.

Não é diferente do que acontece na telenovela. Constituída de enredos e cenas, a telenovela constrói um cenário discursivo, mobilizado pelo imaginário do sujeito que, de sua posição de autor, textualiza discurso(s) em um roteiro. Porém, não é só a função-autor que interfere nesse processo, pois o roteiro será interpretado por toda uma equipe de produção que será responsável pelo trabalho com os atores e pela construção das cenas. Em última instância, o texto produzido pelo autor encontrará a interpretação da atriz, que vai dar corpo a ele, por meio da sua voz, sua expressão, seus gestos.

A telenovela ativa um cenário discursivo, do qual faz parte a trajetória da personagem Luciana, em torno da qual é possível observar a produção de discursos sobre a diferença e, posteriormente, sobre a mulher, cujos traços de diferença do corpo são significados como uma deficiência. Explicitar este processo discursivo requer considerar o movimento dele ao longo da história, uma vez que não há processo discursivo que funcione dissociado de suas condições de produção.

Embora o quadro da trajetória da personagem Luciana constitua o meu limite de observação no que diz respeito à construção do referente, procuro também refletir sobre como os efeitos produzidos nesse cenário ressoam para fora dele.

De maneira ainda mais específica, ao considerar a relevância do corpo para o processo discursivo, me detenho ao modo como a personagem é construída e dada a ver com o seu corpo. Luciana em *Viver a Vida* encarna discursos que a faz falar e ser falada no discurso da telenovela. Tal funcionamento discursivo está afetado pela memória discursiva e pelo imaginário social.

Cada matéria simbólica convoca um gesto de interpretação. Assim, é necessário situar teoricamente o corpo enquanto matéria significante e o olhar como gesto de interpretação.

1.2 O OLHAR EM PERSPECTIVA

Corpo de memória é a noção proposta por Hashiguti (2008) que intitula o seu trabalho, no qual busca compreender o processo de significação do corpo do descendente de japonês a partir de uma perspectiva discursiva. Em termos teóricos, as proposições da autora são

fundamentais para os objetivos deste trabalho, a começar pelo deslocamento proposto por ela à compreensão do corpo ao relacioná-lo com a linguagem, conforme entendida pela Análise de Discurso. Nessa perspectiva, o corpo é, de acordo com a autora, "espessura material significante. É o sujeito inscrito no/pelo discurso a partir de seu corpo. Corpo que significa para si e para o outro na relação com o olhar" (HASHIGUTI, 2008, p. 4).

Olhar este que é compreendido pela autora enquanto um gesto interpretativo, a partir dos trabalhos de Orlandi (2007). Referindo-se a Pêcheux (1969, p. 18), Orlandi (2007) pensa a interpretação enquanto "um gesto, ou seja, um ato que se dá no nível do simbólico" (p. 18). Este só é possível porque, de acordo com a autora (idem), "o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é 'materializada' na história".

Em outro momento, Orlandi (2001) propõe pensar o gesto como corporalidade da linguagem, pensar a formulação como investida de linguagem, e feita de história, e para isso, ela diz:

> podemos também usar outro artifício dizendo: a janela em que você debruça para olhar o mar é parte do sentido. Ela dá inclinação do corpo. É assim que podemos dizer que a corporalidade verbal, os reflexos sensíveis são parte dos sentidos e não algo que eles provocam ou que se juntam a eles. Nos gestos está o sentimento da linguagem, o recorte da formulação (p. 28).

O olhar, gesto interpretativo que fundamenta os movimentos de análise deste trabalho, nas palavras da Hashiguti (2008, p. 8): "constitui historicamente o sujeito olhado, posiciona-o, ao mesmo tempo em que significa em si (e posiciona) discursivamente também o sujeito que olha".

A proposição do olhar enquanto gesto interpretativo surge como consequência do modo como a autora propõe encarar o corpo.

Pensar o olhar enquanto um gesto interpretativo torna a memória uma noção fundamental, uma vez que todo gesto de interpretação convoca memória para produzir sentido. Ao considerar o corpo uma matéria significante, ela observa dois movimentos em relação ao corpo: o primeiro, o processo de formulação, o corpo que produz sentidos; e, o segundo, aquele sobre o qual sentidos são produzidos ou que é significado a partir do olhar do outro.

Na trajetória da personagem Luciana, o segundo movimento é o mais recorrente. O modo como ela é mostrada na tela e dita pelos personagens com os quais se relaciona é resultado do funcionamento de representações imaginárias. Tal qual o corpo japonês se constrói no/pelo discurso da imigração, conforme o apresentado por Hashiguti (2008), o corpo da personagem

Luciana se constrói no/pelo discurso da diferença a partir do momento em que este fica sem os movimentos. Um processo que, embora pareça, não é natural, antes é resultado de uma construção discursiva.

A mudança no processo de interpretação do corpo deixa entrever a memória em funcionamento, contribuindo para a produção de sentidos sobre o corpo da mulher *com* ou *sem* nenhum traço de diferença. Esta será significada, no caso da personagem, na relação com o que seu corpo fora outrora. Ao produzir sentido sobre aquilo que é diferente, inevitavelmente, pelo funcionamento político da linguagem, significa-se aquilo que é tido como igual. Os olhares discursivos para o corpo da personagem se constituem no jogo entre os sentidos atribuídos ao "igual" e "diferente".

Daí a importância de considerar o olhar, conforme proposto por Hashiguti (2008). O olhar é mais do que a simples capacidade de dirigir os olhos a determinado objeto. Ele convoca memória para mobilizar sentidos. Hashiguti (2008) ainda pontua que o corpo de linguagem funciona na interconstituição de três dimensões, a saber:

> uma dimensão estrutural ou biofísica. que se refere à estrutura físico-motora, que possibilita os gestos, que constitui os traços físicos do corpo (altura, peso, formato do rosto, dos olhos, do cabelo, cor de pele, de olhos e cabelos etc.), uma dimensão simbólica que se refere à sua constituição pela/na linguagem, pela memória discursiva que possibilita seus gestos na história e que o faz significar na incompletude e na contradição, que o faz ser linguagem e uma dimensão imaginária que possibilita o sentido de uma unidade de identidade ao sujeito, a ilusão de uma completude identitária no discurso (p. 49).

No funcionamento discursivo da trajetória Luciana, as três dimensões estão presentes, o que possibilita dizer que o corpo da personagem é um corpo de memória, tal qual propõe Hashiguti (2008). Nas palavras dela: "a memória está no corpo e no olhar para ele, o que significa que ele é sempre corpo de memória" (p. 102).

A memória e as formações imaginárias são determinantes no processo de construção do corpo da personagem no/pelo discurso. Sentidos constituídos historicamente ressoam no processo de construção da personagem. O corpo dela é inscrito em diferentes discursos. Afinal, ainda de acordo com Hashiguti (2008, p. 78), "Discursivamente, o que vemos é o que o olhar, determinado pelo discurso, pelo simbólico, possibilita".

Discursos que se constituem principalmente pela maneira como o corpo da personagem é mostrado em tela. A diferença no modo como o corpo é mostrado depois que os movimentos faltam permite ver o corpo da personagem sendo inscrito no discurso da diferença.

Explicitar o processo de significação desse corpo na relação com o olhar permite compreender como os sentidos que se movimentam na História e se (re)produzem no/pelo corpo afetam a construção da personagem, e dizem de como o sujeito é significado em sua diferença.

Por esse percurso, explicito, através da imagem projetada do corpo de Luciana, a relação complexa que se estabelece entre deficiência e diferença, e como os sentidos são atribuídos ao corpo de uma mulher que é marcado por um traço de diferença. A relação com o olhar não interessa apenas pela materialidade do corpo, mas também porque a imagem é uma das bases materiais da telenovela. Ao falar sobre o processo discursivo envolvendo essa base material, Costa (2018) propõe uma relação entre o visual e o visível. De acordo com a autora:

> entre aquilo que se vê e aquilo que vai além do que se vê, é possível situar o visível como aquilo que se vê na ordem de uma pretensa transparência e evidência. E o visual como aquilo que está além do que se vê, que é da ordem do processual, mas, que deixa vestígios da memória no visível (p. 361).

Ter o olhar como gesto de entrada no material a ser analisado resulta em um modo específico de pensar a produção discursiva no/pelo corpo. Como o corpo de Luciana é visto e dado a ver antes e depois do acidente? Que sentidos são a ele atribuídos? Perguntas que conduzem à compreensão de como os sentidos atribuídos ao corpo diferente são significados na personagem Luciana.

Ainda pensando o gesto de interpretação, Orlandi (2004) propõe a relação entre o simbólico e o político. Conforme a autora, o político, na perspectiva teórica da Análise de Discurso, "é o fato de que o sentido é sempre dividido, tendo uma direção que se específica na história pelo mecanismo ideológico de sua constituição" (p. 22). Dessa maneira, é o gesto de interpretação que se dá no simbólico e, portanto, atravessado pela ideologia, que vai decidir a direção do sentido e do sujeito. O confronto entre o simbólico e o político vai produzir o efeito de transparência, literalidade (PÊCHEUX, 2008).

Tomar o corpo como materialidade discursiva e o olhar como gesto de interpretação é uma tentativa de expor os sentidos à sua opacidade, rompendo de alguma maneira com o efeito de transparência.

Orlandi (2016) propõe pensar a narrativa de maneira diferente do que tradicionalmente é considerada. A autora a redefine, trazendo para o núcleo da definição o interdiscurso, a memória discursiva, a saber a voz sem nome (COURTINE, 1986 *apud* ORLANDI, 2016). Ao trazer o interdiscurso para essa definição, não é possível considerar a narrativa como um produto, sem o seu processo de constituição. Por isso, nas palavras da autora a narratividade é:

> a maneira pela qual a memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando seu pertencimento a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas (ORLANDI, 2016, p. 21).

Zoppi-Fontana (2002), ao refletir sobre a memória a partir de uma perspectiva discursiva, empresta a formulação de Courtine (1994, p. 5) ao dizer que "a linguagem é tecido de memória". Baseada em Orlandi (1996) e relacionando a memória discursiva com a ideologia e a interpretação, a autora a compreende um "espaço ideológico estruturado/estruturante em que se realiza a interpretação, enquanto efeito necessário da relação simbólica estabelecida entre o sujeito e o real da língua e da história". (p. 178). Os efeitos da memória são percebidos, de acordo com ela, no fio do discurso, "através de diversos funcionamentos das formas linguísticas que se constituem em índices das filiações históricas, a partir das quais o sujeito produz interpretação" (ZOPPI-FONTANA, 2002, p. 178) e, mais especificamente no caso de nosso objeto, a partir das quais o sujeito olha.

Ainda segundo Zoppi-Fontana (2002), a memória é estruturada pelo esquecimento e funciona em uma modalidade de repetição vertical que, em uma série de formulações, se faz presente e, ao mesmo tempo, ausente. Ela explica:

> ausente porque ela funciona sob o modo do desconhecimento, de um não-sabido, não-reconhecido, que se desloca, e presente em seu efeito de retomo, de já-dito, de efeito de pré-construído de recorrência das formulações, produzindo a estabilidade dos objetos do discurso (ZOPPI-FONTANA, 2002, p. 178).

A autora termina dizendo de que maneira o tecido da memória se apresenta em um processo discursivo. Nas palavras dela, trata-se de "uma trama complexa de fios emaranhados, entrelaçando cores e texturas distintas em uma superfície que alterna densidade e leveza, opacidade e aparente transparência, excesso e falta de determinação, silêncios, ausências e presenças enfáticas" (ZOPPI-FONTANA, 2002, p. 179).

Explicitar o modo como a memória se diz na trajetória da personagem Luciana é se deparar com essa trama complexa que constrói o corpo da personagem. Um corpo que é investido de diferentes discursividades ao longo de toda a novela.

As formações imaginárias também fazem parte do processo discursivo analisado neste trabalho. Expor esse processo aos olhos do leitor tem a ver com o objetivo de entender-se até que ponto as discursividades produzidas em torno de Luciana e veiculadas na televisão, veículo midiático de grande alcance, contribuíram para a estratificação de dizeres já-ditos e

estabelecidos em nossa sociedade, ou produz deslocamentos, atualizando a memória e, por consequência, produzindo outros sentidos para povoar a memória.

1.3 O OLHAR PARA O CORPO ANTES DO ACIDENTE

A julgar pelo modo como os personagens são apresentados e, por se tratar de uma obra escrita por Manoel Carlos, na qual há sempre uma Helena, Luciana não estava prevista para ser a protagonista da obra. A jovem modelo é sonhadora e está determinada a construir uma carreira de sucesso no mundo da moda. O sucesso já consolidado de Helena, a personagem visada como principal, a incomoda e a faz sentir muita inveja de sua colega de profissão. Portanto, já no início da obra, se desenha essa relação de rivalidade, também esperada de uma novela do horário nobre.

No primeiro capítulo da obra, embora Luciana não simpatize com Helena e queira muito ocupar o lugar dela, as duas têm uma condição financeira privilegiada. Helena, como resultado do seu trabalho, e Luciana, em partes, pelo sucesso dos negócios de seu pai e a quantidade de bens da família.

Isso não impede que a personagem sonhe com a sua carreira de sucesso e sua independência. A determinação da personagem em ir atrás do que deseja e de não aceitar as barreiras que se colocam entre ela e os seus objetivos é dada a ver já nos primeiros capítulos da obra. Assim, Luciana tinha tudo para ser apenas mais uma típica antagonista de novela, senão a grande vilã que faz de tudo para acabar com vida da protagonista; apenas uma que está ali para atrapalhar e disposta a tudo para alcançar seus objetivos. O enredo construído em torno da personagem, porém, sofre uma grande mudança a partir do momento em que Luciana sofre o acidente automobilístico enquanto voltava de sua primeira viagem internacional a trabalho.

Logo no início da trama, há uma cena em que é possível observar, no processo de significação da diferença, uma relação com o sentido de deficiência. Trata-se de um momento em que a personagem assiste a uma reportagem na televisão, e será analisado mais à frente. Porém, é a partir do momento que o corpo da personagem muda que a diferença é introduzida na sua trajetória, pois esta será significada a partir da relação que se estabelece entre a personagem e seu corpo.

O corpo da personagem se transforma em consequência de uma lesão causada na coluna cervical pelo acidente. Há a perda significativa dos movimentos dos braços e pernas. O que se tem, portanto, é uma diferença classificada e nomeada na discursividade médica como

tetraplegia, mas, que remete, na sociedade em geral, a partir de uma relação com a memória discursiva, a um sentido de deficiência.

Depois desse momento, o corpo de Luciana vai ser o lugar de inscrição dos sentidos atribuídos à diferença. Para explicitar essa mudança, é preciso então descrever como a personagem era dada a ver e "se via" antes do acidente.

A primeira cena de Luciana é a chegada da modelo à cidade de Búzios para um desfile que iria acontecer no fim daquela noite. Ela passa no seu bugre cor-de-rosa pela rua principal da cidade, e, ao perceber a gravação que estava em andamento com a Helena, sua colega de profissão e principal rival, para o carro no meio da rua e desce para conversar com a equipe. A personagem não demonstra preocupação com o fato de estar atrapalhando o trânsito. Antes, aproveita para contar para Helena que o seu rosto ficou entre os vinte mais fotografados do ano anterior.

> *R1. — Você tá sabendo que essa cara aqui que Deus me deu está entre as vinte mais fotografadas só o ano passado, Helena? Entre as vinte.*

O que se tem nessa formulação, recorte de uma cena de Viver a Vida, é o corpo da modelo, enquanto espessura material significante (HASHIGUTI, 2008), sendo olhado por ela mesma e produzindo efeitos de sentidos que vão se inscrever em diferentes discursos. Ou seja, esse modo de se referir ao corpo se constitui na relação com aquilo que estamos chamando de olhar discursivo. Trata-se de uma maneira específica de discursivização do corpo, seja quando é olhado, significado, pela modelo; seja quando é olhado, significado, pelos outros personagens. O olhar discursivo é gesto de interpretação. Já nesse primeiro momento da telenovela, pela forma como é mostrado e referido, é possível perceber como o corpo vai ser central, principalmente na trajetória de Luciana.

O olhar da modelo para o seu corpo, isto é, o discurso que se instala por essa maneira de significar o corpo, nesse primeiro momento, é atravessado por diferentes dizeres, e na formulação dessa cena alguns sentidos sobre o corpo já estão postos. É possível apreender, por exemplo, o sentido de perfeição. Formulações tais como: "Essa cara que Deus me deu", aciona uma região da memória discursiva, enquanto, "o saber discursivo que faz com que ao falarmos, nossas palavras façam sentido. Ele se constitui pelo já-dito que possibilita todo dizer" (PÊCHEUX, 1999). É o já-dito presente nessa formulação que traz o sentido de perfeição ao corpo, uma vez que, pelo funcionamento do interdiscurso, percebido aqui pelo já-dito, que

atribui à ação divina toda obra de perfeição e beleza. Além do mais, no discurso, é como se a personagem interpretasse o seu corpo como único. “Essa cara”, diz ela, e não outra.

Uma das maneiras que a Memória pode ser percebida no fio do discurso é sob o efeito do pré-construído. Um efeito recorrente no processo discursivo em análise neste trabalho. Nas palavras de Pêcheux, o pré-construído é:

> aquilo que todo mundo sabe, isto é, aos conteúdos de pensamento do sujeito universal suporte da identificação e àquilo que todo mundo, em uma situação dada pode ser e entender, sob a forma de evidências do contexto situacional. (PÊCHEUX, 2018, p.159).

O sentido atribuído ao corpo como belo, aos olhos da modelo, pode ser explicitado na relação da primeira parte da formulação dela, com o fato de que o seu rosto ficou entre os 20 mais fotografados. Há outro já-dito que entra em funcionamento aqui. O do dito popular que diz: “O que é bonito é para ser mostrado”. Assim, o dizer de Luciana poderia deslizar para: “Se minha cara ficou entre as 20 fotografadas, é porque é bonita”.

O sentido que se textualiza no dizer de Luciana explicita a atribuição do sentido de valor ao corpo da personagem. Tal significado é construído pela palavra “cara” na relação com a exterioridade. Considerando as condições de produção e a posição que se projeta na personagem, é possível apreender que o corpo tem valor, pois quanto mais clicado ele é, mais lucro ele dá. Esses sentidos todos dizem sobre as representações imaginárias que produzem e são dadas a ver no dizer da personagem. Considerando as condições de produção imediatas de enunciação, dentro de um cenário discursivo, nas quais se tem uma modelo inserida no universo da moda, onde o corpo ocupa um papel central e no qual o fato de se estar em evidência, ou não, significa.

O olhar de Luciana para si mesma é histórico e ideologicamente determinado. A forma como se textualiza o seu dizer aponta para o lugar de dizer da personagem, e o seu olhar, enquanto gesto interpretativo, não é indiferente a isso.

Esse movimento de análise junto com as descrições e apontamentos teóricos, até aqui apresentados, torna ainda mais específico e complexo esse processo que venho chamando de *construção discursiva do personagem.*

A personagem Luciana e seu corpo é construída por um processo que coloca em funcionamento as formações imaginárias sobre o corpo. A ideologia está presente na relação com o corpo à medida que produz o efeito de que o corpo da Luciana, tal como é apresentado na televisão, condiz exatamente com o que está sendo visto, ou que a personagem fala do lugar de uma mulher como ela.

Porém, todo o processo discursivo de construção dessa personagem, embora este seja dissimulado, uma vez que a ideologia faz parecer que Luciana é uma moça como é apresentada, é resultado do modo como a memória se diz, produzindo representações imaginárias.

Tudo o que a personagem diz ao longo da trama é resultado desse processo. Tem espessura, é opaco. Aponta para o funcionamento de um imaginário que se ancora no interdiscurso. Os discursos textualizados nos dizeres da personagem estão presentes na sociedade, porém ganham outros sentidos ao serem ditos através da personagem.

O efeito de evidência se constitui também pelo modo como a memória incide no fio do discurso, na forma do pré-construído. Ele pode ser percebido naquilo que todo mundo sabe, e na trajetória da personagem Luciana se textualiza na fala de alguns sujeitos sobre ela, ao dizerem: "Mas, é óbvio que é assim" De "obviedade" em "obviedade", as evidências se constroem. Analisar o processo discursivo é uma tentativa de desestabilizar o que está tido como óbvio.

No Recorte 1, o olhar que se projeta da personagem é o de uma mulher, que, enquanto modelo, significa o seu corpo como belo, perfeito e de valor, apoiada no fato de que o seu corpo está em evidência no mundo da moda. Os olhares de Luciana para o seu corpo, tanto aqui como após o acidente, são constituídos e significam a partir de um imaginário social. Discursividades presentes no imaginário social constituindo-se e significando no dizer de uma personagem.

Há ainda outros sentidos relacionados ao corpo da modelo que vão aparecer na relação com a significação de diferença, antes ainda de pensar o corpo de uma mulher cujo traço de diferença é significado como uma deficiência. Para refletir a respeito deles, é necessário expor, primeiramente, os efeitos de sentido produzidos na novela sobre deficiência.

1.4 O RETORNO DE SENTIDOS JÁ-DITOS SOBRE DEFICIÊNCIA

Um sentido atribuído, historicamente, à deficiência é evocado em *Viver a Vida* bem antes do acidente de Luciana. Isso acontece em uma cena, descrita a seguir. O recorte seguinte permite explicitar discursividades sobre a diferença que serão retomadas após o corpo da modelo ficar sem boa parte de seus movimentos. Também vai ser possível observar o funcionamento discursivo do olhar (de Luciana), pois, nesse momento, enquanto personagem, ela é posicionada de uma maneira. Após a mudança física de seu corpo, causada pelo acidente, o modo como ela será olhada e se olhará será diferente.

Por ora, vou me deter ao funcionamento de tais discursividades e ao olhar discursivo que se constitui pelo gesto de interpretação materializado nos dizeres atribuídos à personagem

Luciana em relação ao que pode remeter ao sentido de deficiência, conforme é construído nessa cena, em que a modelo está fazendo uma série de exercícios na academia de sua casa.

Não se pode perder de vista, porém, tratar-se de uma cena. Há, no set de filmagem, além dos atores, as luzes, as câmeras e uma equipe de produção trabalhando em conjunto com a atriz, na construção desse, que estou nomeando, olhar discursivo de Luciana. Inclusive, o texto roteirizado para a atriz. Tudo isso fica apagado aos olhos do espectador que vê a personagem pela tela da TV.

O plano da câmera é aberto no início da cena, possibilitando ver o espaço da academia, a moça no aparelho de ginástica e a televisão ligada sobre o aparador. A imagem se fecha no televisor, no qual está passando uma reportagem. A transmissão da TV é compartilhada com o telespectador, fazendo parte da cena, pois se ouvem as palavras do repórter:

> *R2. — "Cerca de 2.500 pessoas estão reunidas aqui na orla de Copacabana numa passeata pelos direitos das pessoas com deficiência. O evento faz parte das comemorações pelo Dia Nacional de Luta das pessoas com deficiência".*

Desse modo, já se vislumbra o discurso jornalístico se textualizando na formulação na e pela voz do repórter. A reportagem refere-se a uma passeata em comemoração ao Dia Nacional de Luta das Pessoas com Deficiência. O pré-construído sobre a atividade jornalística, incide para significar a reportagem como um movimento de se trazer a "realidade" para dentro do cenário da telenovela. Porém, esta também é resultado de construção, interpretação. Estando, portanto, ancorada no funcionamento do imaginário.

Integra o processo de discursivo o modo como a memória se atualiza no dizer, ou, mais especificamente, na formulação desse dizer. Orlandi (1998), em conjunto com Pêcheux (2008), entende o interdiscurso como o "conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos" (p. 1), que formam memória. Assim, memória e formulação caminham juntas, de maneira que, como Orlandi (2005, p. 13) afirma, é "na formulação que a linguagem ganha vida, a memória se atualiza, que o sujeito se mostra (e se esconde)".

Na formulação produzida na e pela voz do repórter, há a atualização da memória. Dizeres já ditos e esquecidos sobre passeatas e movimentos de protestos significam o grupo das pessoas ditas com deficiência como um grupo minoritário. "Pessoas reunidas", "passeata", "direitos" e "luta" são palavras que textualizam o discurso da resistência e evocam a memória de momentos outros, em que grupos outrora oprimidos e destituídos de seus direitos como

cidadãos decidiram ir às ruas em busca de melhores condições de vida, trabalho e garantia de direitos.

Ainda considerando os sentidos que se produzem no dizer do jornalista, é interessante pensar no que a elipse presente em “Dia Internacional de Luta das Pessoas com Deficiência” produz. Tomada em sua transparência, “Luta” apaga sentidos que não permitem o questionamento: “Luta em prol de quê?”, “Como a luta acontece?” e “Em que condições a luta se dá?”. Esse apagamento interfere no modo como um sentido de deficiência se produz na telenovela. Embora esta pareça dar, de alguma forma, visibilidade às demandas das pessoas ditas com deficiência, no dizer do jornalista, o que se produz é um enfraquecimento dos sentidos de luta, pois há a atualização da memória em relação com o que já se disse sobre as lutas. As necessidades e demandas destas pessoas, especificamente, são silenciadas, apagadas.

A imagem exibida na televisão também é carregada de sentidos pela relação com a memória discursiva.

R3. Passeata das Pessoas com Deficiência.

Fonte: Viver a Vida, cap. 7 (Rede Globo).

O que a imagem acima visibiliza é uma cena já-vista. Sujeitos ditos com deficiência decidem ocupar o espaço urbano. Os corpos dos sujeitos em movimento no corpo da cidade produzem sentidos sobre eles. As faixas e cartazes segurados por eles são compostos de dizeres ilegíveis, reiterando o efeito produzido pela elipse que se constrói na palavra “luta”, enfraquecendo a manifestação. O que significa aqui é o movimento. Pessoas que decidem ir às

ruas para, de alguma maneira, exigirem seus direitos, dizerem que existem no corpo social e, portanto, devem ser vistas.

A deficiência, neste recorte, além de estar presente na formulação do repórter, é significada também na/pela imagem mostrada no televisor da personagem. Ao mesmo tempo que o repórter diz, a imagem mostra muitas pessoas fazendo uso de objetos que, entre outros sentidos, remetem à deficiência por conta do pré-construído que funciona em torno desses objetos, a saber, andadores e cadeiras de rodas. Esse processo de significação se relaciona com o fato de que tais objetos servem para auxiliar ou até mesmo suprir a falta de algum movimento do corpo, seja de forma permanente ou temporária. Diante do olhar do outro, a diferença do corpo fica visível, e isso determina o modo como o sujeito será então significado.

Esse processo de significação faz com que muitos sujeitos rejeitem o uso desses objetos. Não só por conta da maneira como o seu corpo será significado pelo outro, mas pelo modo como o próprio sujeito passa a considerar o seu corpo também afetado por esse processo de significação. O sujeito não acolhe a diferença. Não aceita todas as representações imaginárias que funcionam nesse processo.

No rejeitar, se dá a ver a resistência. Resistência à condição sim, mas acima disso, a resistência aos sentidos a ele atribuídos a partir do momento em que entra em contato com esses objetos. Esse é um movimento de resistência possível, que coloca os sentidos em movimento.

Essa relação vai ser mais bem explicitada quando for trabalhar o modo como a personagem Luciana se refere à cadeira de rodas. Voltando à cena, o que se vê é o rosto da modelo. E o processo de significação pelo olhar da modelo vai produzir o efeito de contraste entre o que se vê na televisão e, e nesse caso, por meio do discurso jornalístico, o modo como a deficiência é significada na telenovela.

A expressão de Luciana diante da tela de TV mistura tristeza e dó. A personagem não enuncia nada, no entanto, tais discursividades se materializam em seu rosto, porque a memória discursiva é acionada para a produção de tais sentidos.

O olhar discursivo está aqui explicitado. Pela imagem da moça bela, livre, determinada, uma intepretação vem à tona sobre a deficiência. Ela parece se compadecer das pessoas que vê na televisão e o dizer que se formula, olhando para a televisão, ajuda a mostrar outro sentido para deficiência.

R4. — Nossa, eu não sabia que era tanta gente assim, não.

O que salta aos olhos aqui é a elipse marcada em “tanta gente assim”.

É interessante de observar o efeito que se produz na relação com o sentido textualizado em “assim” e a imagem, exibida no visor da televisão, à qual a personagem está assistindo quando faz essa observação. Ao falar sobre a relação da imagem com a memória, Pêcheux (1999) coloca que há um jogo entre o visível e o nomeado.

A imagem, por sua vez, tem um programa de leitura. O pré-construído incide para produzir um sentido de deficiência, embora este não seja nomeado na formulação da personagem. Como diz Pêchêux (1999), “na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê” (p. 51). É esse efeito de transparência que produz na/pela fala da personagem o apagamento do sujeito com deficiência. Não é nomeado na fala da personagem, por que a imagem daria conta de dizer?

Dessa forma, o sujeito em sua diferença, significada como deficiência, é apagado pela formulação “tanta gente assim”. Efeito também da impessoalidade que se produz na fala da personagem. Para além do apagamento, esse movimento de análise aponta para o processo que significa a diferença, e como pode haver uma proximidade dos dois sentidos quando o corpo é significado. A deficiência é um dos sentidos atribuídos à diferença.

A reportagem continua: “celebrado desde 1982 nos estados brasileiros”. A empregada, outrora ocupada com a limpeza de outro canto da academia, agora está ao lado da esteira de Luciana, assistindo à televisão. Ao ouvir o comentário da modelo, a empregada responde: “e de todas as idades, né?”. A câmera então se fecha em Luciana. Ela não para de fazer exercícios, mas a sua fisionomia de tristeza e dó permanecem enquanto ela diz:

R5. — Se isso acontecesse comigo, meu Deus, ia preferir morrer.

Nesse dizer há uma outra elipse que aponta para o trabalho da ideologia, que, como dissemos acima, é responsável pela ilusão de que a língua é transparente e os sentidos são evidentes. Trata-se da ausência de um objeto para o verbo acontecer, que na formulação corresponde a “isso”. Em “Se isso acontecesse comigo...”, a que corresponderia isso? O que *isso* apaga ou evoca?

Para avançar na análise, proponho duas possibilidades de paráfrase do que é dito na cena, pois elas podem dar a ver possibilidades de deslizes e transferência de sentidos. Com as paráfrases, é possível observar como a deficiência é significada, na telenovela, na relação com o que não está dito, mas que incide para significar, por meio do funcionamento do interdiscurso.

Na primeira paráfrase, proponho dizer dos sentidos produzidos ao se pensar a cadeira de rodas como um lugar de significação para o corpo. Já na segunda paráfrase, proponho pensar

o sentido de deficiência produzido em relação a um corpo que perde seus movimentos. São possibilidades de deriva do Recorte 5 que podem ser observados por meio das paráfrases (P1 e P2).

P1: Se eu ficasse em uma cadeira de rodas, eu preferia morrer.

Nessa formulação, a morte é preferível a ficar em uma cadeira de rodas. E eu pergunto, como este objeto está significando aqui para ser pior que a morte? Ao pensarmos em Luciana, enquanto modelo, a cadeira de rodas, por conta do interdiscurso evocado por este objeto, significa um lugar de perda. Esse é um dos efeitos de sentido produzidos pelo olhar discursivo enquanto gesto de interpretação que se projeta em Luciana enquanto ela diz.

Perda da autonomia, da liberdade, da carreira. Esse olhar é fruto do imaginário construído em torno da cadeira de rodas e da deficiência. Pessoas ditas com deficiência são historicamente significadas como dependentes, limitadas, incapazes etc.

Em seu estudo, Courtine (2008) propõe apresentar um histórico detalhado a respeito do processo de significação do corpo diferente, dito com deficiência, que será apresentado um pouco mais à frente. Há, no entanto, um trecho no qual o autor trata mais diretamente da questão da invalidez, característica que passa por um processo de ressignificação no período pós-guerra. Antes, porém, o autor cita um texto que aponta para o início do processo de humanização do monstro. Diz o jurista Estrasburgo, citado por Courtine, "todo ser que sai do seio de uma mulher é humano; pode não ter personalidade civil, mas, de fato não resulta de sua deformidade, pois esta é senão consequência de sua não viabilidade e de sua incapacidade" (p. 296). Quem tinha em seu corpo um traço de diferença significado como uma deficiência era tido no discurso jurídico como alguém que necessita de tutela, reforçando o efeito de sentido da incapacidade[6]. Porém, após o fim da Segunda Guerra, a invalidez começa a ser interpretada como "uma insuficiência a compensar, uma falha que se deve fazer desaparecer" (p. 305).

Os sentidos de incapacidade e invalidez atribuídos ao corpo diferente estão em jogo, produzindo sentidos tanto na primeira paráfrase quanto na segunda, a seguir. A necessidade do uso da cadeira de rodas diz algo sobre o corpo. E o faz na relação com o interdiscurso. Os sentidos atribuídos a corpos em cadeiras de rodas ao longo da história é que constituem o

[6] É interessante de refletir como o sentido se constitui historicamente e nos dizeres e nas práticas. Para muitas atividades que as pessoas ditas com deficiência realizam é preciso apresentar um laudo médico com o intuito de não só atestar a sua deficiência, como para dizer que ela pode trabalhar, fazer uma viagem sem acompanhante etc.

imaginário deste objeto enquanto um lugar onde está o corpo inválido, imperfeito, outros sentidos discutidos por Courtine (2008).

Esse imaginário em relação à cadeira de rodas é tão forte que pode ser mais determinante para a interpretação do sujeito do que o seu próprio corpo. A imagem que se tem da cadeira de rodas produz sentidos sobre o sujeito que nela está e sobre o seu corpo, antes mesmo que se tenha oportunidade de se provar o contrário. Não é incomum presumir que uma pessoa não fala ou que tem alguma dificuldade motora ou cognitiva, pelo simples fato de estar em uma cadeira de rodas. Tal imaginário não interfere apenas no modo como o sujeito em cadeira de rodas é significado pelo olhar do outro, mas também como esse sujeito se significa e significa o próprio corpo.

No dizer parafraseado da personagem de que se prefere morrer a ficar em uma cadeira de rodas não se projeta a repulsa desta como um simples objeto. O que se recusa fortemente são os sentidos atribuídos ao corpo em cadeira de rodas.

A segunda paráfrase possível é:

P2: Se eu ficar deficiente, prefiro morrer.

Os sentidos possíveis para "deficiente" são vários, no entanto, enquanto a cadeira de rodas "faz pensar" a perda de coisas que são importantes para o sujeito, a deficiência faz ecoar sentidos de perdas mais relacionadas ao corpo em si. Pelo dizer de Luciana, a morte é preferível à perda de sua capacidade de estar em pé. É interessante pensar essa questão, uma vez que Jorge (2002) comenta a respeito da importância da bipedia para que se fosse considerado humano. De acordo com o autor, o homem se torna homem quando se torna bípede. Tornar-se deficiente seria, por efeito do imaginário, dar adeus ao seu corpo como era significado até então. A morte, portanto, é preferível à mudança do corpo. Essa é a primeira vez que um sentido de diferença se produz na relação com morte no discurso da telenovela. Esse, porém é um efeito que vai se repetir em outros momentos, sendo inclusive uma regularidade até certo ponto da trajetória discursiva da personagem Luciana, e marcada, também, em outras discursividades produzidas por outros personagens que dizem sobre o corpo dela.

Dessas duas paráfrases nasce um processo de sinonímia digno de ser observado: "ficar em cadeira de rodas é ficar morto". É morrer. Uma formulação como essa faz pensar na força de significação da cadeira de rodas sobre o corpo. Pensando em Luciana, seria possível dizer, "Se estou em uma cadeira de rodas, sou deficiente. Logo meu corpo não é mais belo, perfeito e de valor", antes, passa a ser significado como limitado e imperfeito.

Retomando à descrição da cena, de volta à academia, espaço simbólico que já delimita o cenário discursivo, trazendo à tona um espaço no qual se exercita o corpo, agora com uma música de tango ao fundo, Luciana está se exercitando. Depois de um diálogo rápido entre mãe e filha, a empregada entra e fica surpresa com a música que está tocando. A modelo responde:

> *R6. — Adorei, pra dançar esse som é muito bom. Eu quero aprender, viu?*
> *Empregada: Eu ensino. Você vai pegar rápido, Lu.*
> *Luciana: — Sabe o que mais me interessa? A movimentação das pernas. Eu tenho o maior orgulho das minhas pernas (ela diz olhando para baixo no aparelho), que elas são firmes e duras (descendo do aparelho), esguias. Olha aqui!*

A cena termina com as duas dançando ao som da música, e valoriza o movimento do corpo e das pernas de Luciana. Beleza, perfeição e movimento significam esse corpo. São sentidos atribuídos a ele no discurso da telenovela.

O acidente automobilístico que resultou na tetraplegia é um ponto alto na trama. O episódio acontece entrecortado em pelo menos três capítulos da telenovela, e significa também um momento de grande mudança na vida da personagem. Antes de começar a descrição da cena, é válido destacar neste momento que, até então, pela forma como a trama se desenhava para o telespectador e pelo conhecimento prévio do autor, Manoel Carlos, esperava-se que a protagonista fosse, como sempre foi, a Helena. No entanto, a partir do acidente, Luciana ganha mais e mais espaço e, além disso, o ocorrido com a modelo repercute em quase todos os núcleos e de formas diferentes, as quais descrevo mais à frente, notando, inclusive, as regularidades que acontecem nessas reações.

Agora, vamos à cena do acidente. É noite. Luciana está no ônibus, a caminho de Amã. Durante a viagem, a personagem abre o diário e começa a relembrar a família, o namorado e momentos importantes da sua vida. Ao ver a foto de seu pai, Luciana começa a chorar e passa a mão na nuca. Por um instante de desatenção do motorista do veículo, um choque acontece entre o ônibus e vários animais que atravessavam a pista. O veículo despenca despenhadeiro abaixo. A imagem captada pela câmera alterna entre dentro e fora do ônibus. A música de tons graves é responsável por aumentar a carga dramática do momento. Por um segundo, a tela fica toda preta. O corpo de Luciana termina a cena lançado para fora do veículo, ensanguentado e imóvel. O capítulo se encerra.

As sirenes das ambulâncias e dos carros policiais interrompem o escuro e o silêncio da noite. O carro que estava com Helena passa pelo local, o que leva a modelo e Osmar, chefe do

grupo que estava viajando, especularem sobre a gravidade do ocorrido. Helena e Osmar se dão conta de tratar-se do ônibus que transportava o grupo de modelos e saem correndo por entre os carros até chegarem ao veículo capotado. A música é a responsável por significar ainda mais a tensão deste momento. Quando Helena consegue se aproximar do ônibus, percebe Luciana entubada, imobilizada, sobre uma maca. Grita por seu nome na ânsia de ser respondida, no entanto, a modelo está desacordada e sendo removida do local do acidente por uma ambulância. Helena decide acompanhá-la. As portas do veículo hospitalar se fecham e a cena é cortada. A maneira como foi construída a cena do acidente de Luciana atualiza um já-visto (COSTA, 2014) de cenas dessa natureza.

O transporte de Luciana, os cuidados médicos com ela e o desespero de Helena diante da situação são mostrados algumas vezes ao longo de um capítulo. No entanto, algo que chama a atenção é o fato de as cenas terminarem em close no rosto de Luciana: machucado, imobilizado, entubado.

Costa (2018) reflete sobre analisar uma imagem discursivamente. De acordo com ela, esse movimento consiste em "percorrer o seu funcionamento, observar as suas discursividades" (COSTA, 2018, p. 353). É inclusive a noção de discursividade, conforme apresentada por Pêcheux (1994) e trazida pela autora, enquanto inscrição dos efeitos linguísticos materiais na história, que vai servir de base para a especificidade dada à imagem pela Análise de Discurso ao considerá-la como "lugar de inscrição dos sentidos" (COSTA, 2018, p. 353).

Considerar a imagem como lugar de inscrição de sentidos, enquanto analiso discurso de uma telenovela, é admiti-la como parte integrante do processo discursivo. Por isso, ao observar a recorrência do enquadramento fechado no rosto de Luciana, a partir do momento do acidente, em relação com os sentidos já explicitados sobre o rosto da personagem em situações anteriores, mais especificamente, o primeiro momento da trama, em que o rosto de Luciana ficou entre os mais fotografados do país, faz pensar o funcionamento da paráfrase e polissemia na produção de sentidos nesse caso.

Produção essa que se dá na tensão entre o mesmo e o diferente na relação com o interdiscurso (ORLANDI, 2007). Orlandi explica que os processos parafrásticos "são aqueles pelos quais em todo dizer, há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim, o retorno aos mesmos espaços do dizer" (ORLANDI, 2003, p. 36). Na polissemia, por sua vez, há a produção da diferença. Para observar o funcionamento desses processos e de que maneira se dá a inscrição de sentidos na imagem, observa-se os três recortes a seguir:

R7. Rosto de Luciana antes do acidente, no primeiro capítulo da trama

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

R8. Enquadramento do rosto de Luciana no momento do acidente

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

R9: Luciana entrando no hospital com o rosto imobilizado

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

No Recorte 7, o que se dá a ver é o rosto de Luciana. De proporções simétricas e pele impecável, foi esse o rosto que naquele momento esteve entre os mais fotografados do país. Pelo modo como se dá o recorte, não é possível saber ao certo se trata-se de um foco da câmera em movimento ou de uma fotografia. O efeito que se produz nesse jogo diante do não saber se é imagem em movimento ou fotografia, reitera o fato de o rosto da personagem estar entre os mais fotografados do país. A imagem o coloca em evidência. Uma vez que, diante de qualquer objeto simbólico, o homem é levado a interpretar um gesto que convoca a memória, a imagem instaura sentidos à medida que demanda interpretação (ORLANDI, 2004; COSTA, 2018). Em contato com o olhar do telespectador, o rosto de Luciana, como está na imagem, aciona regiões da memória que o fazem significar como belo e perfeito. As imagens já-vistas esquecidas das modelos belas e, na sua maioria, brancas como a personagem, significam quando essa imagem é dada a ver. Há através disso uma sedimentação dos sentidos de beleza, enquanto relacionados a um padrão. O rosto de Luciana e os sentidos a ele atribuídos apenas reforçam antigos dizeres a respeito do que é ser belo e perfeito.

No Recorte 8 ainda temos o rosto de Luciana, porém, em uma situação bem diferente do primeiro recorte. Ao considerar a linguagem base material dos processos discursivos, Costa (2012) coloca que, enquanto na linguagem verbal, a língua dá condições de base para os processos discursivos, na não verbal há outros elementos que podem servir de base. “No não-verbal, um som, um traço, uma cor, um enquadramento, um corpo, se tornam essa base” (COSTA, 2012, p. 298).

Antes de chegar ao recorte observado, o movimento da câmera acompanha o veículo despenhadeiro abaixo. O efeito de gravidade do acidente é construído no jogo de imagens produzido pela câmera, em que é possível ver dentro e fora do veículo enquanto o corpo da personagem é arremessado de um lado para o outro.

Quando o veículo finalmente para de se movimentar, a personagem é lançada para fora. Rompendo com a escuridão do quadro, a luz incide sobre o rosto da personagem, mostrado na câmera em um enquadramento fechado. Além disso, é possível notar que a câmera está posicionada no mesmo nível do rosto de Luciana. Esses dois elementos significam o rosto como elemento central da cena. O olhar da câmera, o enquadramento produzido por ela dirige o olhar do espectador para o rosto. A face da atriz continua em evidência, porém os efeitos de sentido sobre o rosto não são mais os mesmos.

O que se vê é um rosto desacordado e ferido, sangrando os cortes causados pelos cacos de vidro da janela do veículo, também dados a ver em cena. Esses elementos, em relação com o interdiscurso, a saber, "aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente" (ORLANDI, 2003, p. 31), fazem dessa cena uma já-vista de acidente com vítimas, fazendo evocar sentidos de tensão, tristeza e incerteza. Além disso, entra em funcionamento o mecanismo imaginário da antecipação (PÊCHEUX, 2019 [1969]). Através disso, é possível ver o início do processo discursivo da construção do drama em torno da personagem Luciana. O rosto outrora significado como belo e perfeito, nesse momento, se torna o vestígio da discursividade do drama. O que possibilita esse movimento de análise é justamente a posição de destaque dada ao rosto nessa cena.

No Recorte 9, o rosto da personagem novamente aparece em um enquadramento fechado. Agora, além da imobilização, há uma máscara de oxigênio na boca de Luciana. Trata-se de uma cena já-vista de primeiros atendimentos a vítimas de acidente. A maneira como a cena foi construída e os elementos que a compõem, evocam a memória discursiva, produzindo o efeito de gravidade, efeito esse que não se constitui apenas pelos elementos presentes em cena. O posicionamento da câmera nesse instante em plongeé, movimento em que se capta a imagem de cima para baixo, contribui para a produção desse efeito, pelo modo como o seu corpo é mostrado na cena. Esse efeito é reiterado, à medida que a memória é acionada, produzindo efeito. O pré-construído incide aqui por meio de cenas já-vistas desta natureza. O mecanismo de antecipação contribui para a significação não apenas da gravidade da situação, mas também da expectativa da perda, inclusive da vida. Dessa maneira, a narratividade reitera a construção do drama, efeito que se dá no processo discursivo da construção da personagem.

Pensando o processo de significação da diferença na relação com a construção discursiva da personagem Luciana, é importante observar que, neste momento, o jogo de sentidos que se dá a ver, pelo modo como o rosto é mostrado, marca o início da mudança no modo como a personagem será vista. A mulher, outrora significada como forte e determinada, aqui é mostrada em um estado vulnerável, sem controle nenhum diante do que está acontecendo.

Vale ainda ressaltar que o efeito de gravidade também se constitui na relação com a o efeito de gradatividade que se produz ao observar as imagens dos Recortes 8 e 9. Na primeira, o que se tem é um rosto ferido e ensanguentado, enquanto na segunda, o rosto está com uma máscara de oxigênio e um colar cervical. Esses elementos, na relação com o pré-construído, reiteram o sentido de gravidade e contribuem para o modo como a diferença é significada nesta obra.

Na sequência da telenovela, é interessante perceber que, logo ao acordar, já no hospital, Luciana vai pouco a pouco tomando consciência do que está acontecendo no seu corpo. Ao ser perguntada pelo médico como se sente, ela responde sentir uma dor no pescoço e diz não ter sensações nos braços e nas pernas. Ela se lembra do ocorrido, mas não entende ainda o que está acontecendo direito. A formulação da paciente a respeito da dor no pescoço e a falta de sensibilidade nos braços e pernas, pelo funcionamento da memória, evocam sentidos já lá de que algo aconteceu.

Como resultado disso, produz-se uma cena já vista em situações como essa. O médico passa a fazer o teste de sensibilidade, realizado comumente em pacientes vítimas de lesões cervicais, e por isso evoca sentidos que servem de pista para entender quais as consequências do acidente no corpo da personagem. O momento do teste é o único da cena em que o corpo de Luciana é mostrado em sua totalidade após o acidente. Essa mudança na maneira como o corpo é mostrado significa. Mais à frente, trato desse processo de significação com mais detalhe.

A câmera alterna entre os movimentos do médico com a caneta em pontos específicos do corpo da modelo e o rosto dela. Ao ser perguntada: “Você sente alguma sensação aqui?”. A modelo responde: “Aqui onde?”, deixando clara a sua insensibilidade. O aqui, no campo da significação, perde a referência, vira o não sabido no corpo. O médico, então, solicita que a modelo tente levantar um dos braços. Mais uma vez, somos levados a ver apenas o rosto da modelo que responde chorando não ser capaz de atender o pedido. A modelo então se desespera e se pergunta: “Meu Deus do céu, o que está acontecendo?”.

A reação de Luciana diante da falta de sensibilidade e movimento no corpo explicita o início da mudança da relação dela com o seu próprio corpo, isto é, uma mudança no processo de significação do corpo no discurso da telenovela. O modo como a narratividade é construída

visibiliza aqui o modo como a memória em torno de um corpo sem movimentos se diz, produzindo mais uma vez o efeito do drama. A telenovela, com isso, dramatiza. Como uma moça para quem o corpo era tão importante, de uma hora para a outra, fica sem os movimentos?

O médico enfatiza que, antes de responder à pergunta, vai precisar fazer uma série de exames na moça (uma tomografia computadorizada da coluna, crânio abdômen e pelve), rastros do discurso científico simulado nesta situação. Antes de dar qualquer diagnóstico, o médico solicita os exames. O profissional pede a preparação da modelo para os exames e a cena, mais uma vez, se encerra com a câmera fechada no rosto de Luciana.

Na hora da tomografia computadorizada, o rosto de Luciana também é mantido em close e é possível notá-la meio sonolenta. Além disso, nota-se a presença de outro colar cervical. O objeto, pelo funcionamento da antecipação, significa a situação de saúde da personagem como algo mais grave e que poderia ser permanente. Esse processo se dá de maneira gradativa, como já observado anteriormente. Esse é outro momento em que é possível perceber o efeito, ao comparar o colar colocado na personagem no momento dos primeiros socorros e no hospital.

A primeira vez que Luciana é identificada como tetraplégica se dá no capítulo 49 da trama, ainda fora do Brasil, pelo primeiro médico que a atendeu após o acidente. Ao que Helena reage:

> *R10. — Tetraplégica? Não pode ser! Porque eu falei com ela. E ela está absolutamente consciente.*

Antes de entrar no movimento de análise desse dizer de Helena, é preciso trazer a noção da teoria das formações discursivas. Um indivíduo é interpelado em sujeito em uma formação discursiva, na qual ele vai ocupar determinada posição na medida em que se identifica com uma ou outra formação discursiva (PÊCHEUX, 2014). Orlandi (2003) apresenta as formações discursivas como regionalizações do interdiscurso. De acordo com a autora, interdiscurso é a memória que disponibiliza os dizeres já ditos e esquecidos que vão constituir uma formação discursiva em relação a outra.

Pela formulação de Helena, pode-se dizer que a posição discursiva a qual remete seu dizer é a de uma pessoa leiga. Uma região da memória é acionada aqui para significar uma pessoa tetraplégica como alguém que não é consciente do que acontece ao seu redor. O dizer dela poderia deslizar para “tetraplégicos ficam inconscientes. Luciana não está inconsciente, logo ela não pode estar tetraplégica”. Uma formação imaginária da pessoa tetraplégica é essa e está aqui explicitada.

A palavra “tetraplégica”, presente tanto no dizer do personagem do médico quanto no de Helena, evoca o sentido de deficiência à medida que uma região da memória discursiva é acionada e se diz no processo de significação do dizer do personagem, que aponta, por sua vez, ao funcionamento do imaginário. Nesse sentido, está aqui representada a formação discursiva médica que significa a deficiência por meio de diagnósticos, a partir daquilo que lhe falta.

A posição que se projeta na personagem Helena não relaciona o sentido de tetraplegia com a perda de movimentos. A pessoa tetraplégica é significada também como uma sem consciência, o que desliza para uma pessoa que não tem consciência, o que desliza para uma pessoa que não tem condições de administrar a própria vida.

O médico, ao ser questionado sobre o diagnóstico, por conta de a paciente estar consciente, representando um especialista cuja imagem que se tem é a de um sujeito que tem maior domínio dos temas comparados ao dos leigos, passa a explicar que, uma vez que o cérebro de Luciana não foi afetado, as funções cerebrais estavam preservadas. No caso de Luciana, tratava-se de uma lesão na coluna cervical, cuja extensão só seria possível mensurar após procedimento cirúrgico.

O interessante de se notar é que, além dos rastros do discurso científico, a imagem do tetraplégico para o médico é outra. No caso exposto, trata-se de uma pessoa que sofreu determinada lesão, cujas consequências não são possíveis de mensurar até o momento. Enquanto Helena associa a tetraplegia com perda de consciência, o médico interpreta o quadro como resultado de uma lesão. A pessoa com tetraplegia deixa de ser significada como alguém inconsciente e passa a ser vista como lesionada.

Em seu trabalho, Ayres (2015), ao abordar parte do histórico dos movimentos sociais em defesa dos direitos das pessoas com deficiência, traz um dos marcos do movimento político que aconteceu na Inglaterra, a saber, a criação da Liga dos Lesados Físicos contra a Segregação (UPIAS), cujo principal objetivo era questionar a compreensão biomédica sobre deficiência.

Por conta disso, segundo a autora, houve uma redefinição nos conceitos de deficiência e lesão. Para apresentar a mudança, a autora se baseia na UPIAS, citada por Diniz.

> Lesão: ausência parcial ou total de um membro, ou membro, organismo ou mecanismo corporal defeituoso; deficiência: desvantagem ou restrição de atividade provocada pela organização social contemporânea, que pouco ou nada considera aqueles que possuem lesões físicas e os exclui das principais atividades da vida social (UPIAS, 1976, *apud* DINIZ, 2007, p. 18).

Ainda tratando da diferenciação entre lesão e deficiência, a autora (AYRES, p. 81) traz a perspectiva de dois autores. Oliver (2009) adverte que “deficiência e lesão não são a mesma

coisa: lesão é causada por uma doença e a deficiência por organização social". Diniz (2007), por sua vez, entende que a deficiência é "um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente".

Partindo do pressuposto teórico dessa pesquisa, posso dizer que lesão e deficiência são construídas discursivamente. Os sentidos a elas atribuídos são fruto de interpretação, pois, como diz Orlandi (2004, p. 9), "não há sentido sem interpretação".

A historicidade é primordial para se pensar o modo como se dá a construção discursiva de um referente, porque nesse processo memória e imaginário operam juntos. O corpo com um traço de diferença significado como uma deficiência, tal qual o projetado, a partir do ponto acima descrito da telenovela no corpo da personagem, é um referente construído histórica e ideologicamente. A construção discursiva do corpo possibilita apreender o funcionamento de sentidos como "deficiente" e "deficiência", uma vez que tais sentidos se constituem no processo de significação do corpo.

1.5 A HISTORICIDADE DO CORPO DIFERENTE

Trago, portanto, uma perspectiva discursiva a respeito de como o corpo nomeado como deficiente ou com deficiência já foi ou continua sendo significado na sociedade, e cujos sentidos são reproduzidos no discurso da telenovela.

Baseio-me, para isso, no trabalho de Courtine (2008), no qual o autor propõe apresentar como os corpos ditos "anormais", em um contexto europeu e norte-americano, durante os séculos XIX e XX, eram encarados socialmente. Durante o fim do século XIX, qualquer corpo considerado anormal era visto e nomeado como monstro, e estava fadado à sorte de ser exibido em feiras e circos da periferia francesa, a fim de satisfazer a curiosidade das pessoas diante do diferente, anormal. O corpo despertava um olhar de curiosidade. Nesse momento, distinções de gênero e raça eram fatores de menor relevância, a "anormalidade" física do corpo era o que importava, até por conta de como essa curiosidade movia a economia. Um espetáculo que contasse com a presença de um "monstro" dava muito mais lucro, conforme o autor pontua.

No entanto, não seria para sempre assim. "Levantar uma história do olhar diante desta última [as deformidades humanas] deixa entrever uma mutação essencial das sensibilidades diante do espetáculo do corpo, no decorrer do século XX" (COURTINE, 2008, p. 256). A mudança na sensibilidade em relação ao corpo se deu a partir do momento que o corpo anormal foi sendo tomado como objeto de outros discursos, a saber, principalmente, o filosófico, o

médico e o jurídico. Ou seja, há uma mudança no olhar para esse corpo. À medida que muda o olhar, muda também a forma de se nomear esse corpo, permitindo pensar sobre a relação íntima que há entre linguagem e interpretação. Nesse caso, a mudança no gesto de interpretação produziu efeitos sobre o modo de dizer esse corpo.

Já no início do século XX, foi a necessidade de um olhar mais racional sobre os corpos chamados deficientes, que à época ainda não recebiam este nome, que fez com que fossem tomados como objetos de estudos de outros campos, como a medicina, por exemplo. O surgimento dos estudos teratológicos fez com que os corpos não pudessem ser mais expostos publicamente, e apenas observados para fins acadêmicos. A ressignificação do corpo com algum traço de diferença até então significado pela nomeação "monstro" foi também fortemente influenciada pelo discurso jurídico. De "monstro" para humano resulta de um fator importante na mutação das sensibilidades, segundo Courtine (2008).

O estudo do corpo "monstro" levou a um conhecimento mais profundo do ser humano e conduziu à conclusão de que este corpo não deixa de ser um corpo humano. O resultado disso foi um aumento da compaixão em relação a esse grupo. Tal mudança produziu também mudanças na esfera jurídica.

Por conta de todo esse movimento, o sentido de monstruosidade foi se desassociando do corpo e o sentido de enfermidade vai se tornando o dominante. Mas, isso só fica mais nítido, na prática social, após o fim da Primeira Guerra Mundial, em virtude do grande número de soldados mutilados em combate que retorna à nação. Com o resultado dessa mutação de olhar, surge — como maneira de nomear esse grupo, que necessita ter o seu corpo reeducado ou, para usar uma palavra mais recente, reabilitado — a palavra *handicap*, corroborando a ideia de que a palavra deficiência e o corpo deficiente não são transparentes, antes, discursivamente construídos.

A continuidade do processo de análises vai explicitar como esses sentidos ressoam em dizeres já estratificados na memória ou passam por algum processo de deslizamento, ressignificação, à medida que são retomados. Expor esse processo histórico, ainda que resumidamente, é entrar em contato com um retalho de memória, que serve de base para o espaço do dizível das discursividades que estou analisando neste trabalho.

A perda de movimentos do corpo da personagem Luciana, de *Viver a Vida*, evoca sentidos comumente atribuídos à deficiência, a partir do modo como o seu corpo passa a ser significado com o diagnóstico de tetraplegia, como explicito a seguir com a análise do efeito de drama e de luto.

1.6 O EFEITO DO DRAMA

No capítulo 51, Luciana entra em contato com a família pela primeira vez. O momento é de emoção, e é aqui que a personagem vai explicitar uma "consciência" maior a respeito de seu corpo. Em cena estão Luciana e Helena. A modelo leva o celular para a UTI a fim de que os pais consigam fazer contato com a filha. Luciana, emocionada, troca rápidas palavras com o pai e narra como foi repentino o momento do acidente. Durante todo o diálogo, a câmera alterna fechada no rosto de Luciana, que está imóvel sobre a cama, e a imagem de seus familiares falando ao telefone no Brasil. Ao falar com a mãe, a modelo se emociona mais ainda e pede que a tirem de lá. Depois de conseguir acalmar a filha, Teresa pergunta:

> *R11. — Só me diz uma coisinha, onde foi que você se machucou?*
> *— Foi na coluna, mãe. Eu não tô conseguindo me mexer, responde.*

Teresa se emociona muito e promete à filha que vai ficar tudo bem. A formulação do dizer de Luciana evoca já-ditos a respeito de lesões cervicais, e reitera a gravidade da situação. Além do mais, pelo funcionamento da antecipação, e considerando a importância da coluna cervical para o corpo humano, o modo de dizer da personagem significa uma mudança significativa no seu corpo que pode (e vai) afetar a sua vida como um todo, bem como a rotina da sua família.

Pouco a pouco, o efeito do drama vai sendo produzido na trajetória de Luciana. Ora pela maneira como a memória incide sobre o fio do discurso, ora pelo mecanismo da antecipação. A modelo que se orgulhava de ter o rosto entre os mais fotografados do país e o movimento de suas pernas, agora não consegue mais se mexer. Machucou a coluna. O efeito do drama reside no fato de que Luciana está tetraplégica. A deficiência, embora não textualmente nomeada, é mais uma vez evocada e, dessa vez, para significar o drama da personagem que se produz na relação com o traço de diferença marcado no corpo. Este é reforçado pela reação da mãe e das irmãs da modelo que, ao ouvi-la, choram. Choram pelo que se perdeu. O sentido de perda e luto é ainda mais flagrante nas cenas que envolvem o transporte da modelo para o Brasil.

A relação entre perda dos movimentos do corpo e morte, a partir desse momento, passa a ser uma regularidade do funcionamento do discurso da telenovela, cujo corpo de Luciana é foco de olhares discursivos. A maneira como o corpo é mostrado na sequência de cenas

subsequentes ao acidente e, principalmente, nas que contam da chegada da modelo ao Brasil, permite observar esse funcionamento.

1.7 LUTO E EFEITO DE MORTE

Todas as cenas envolvendo Luciana nos primeiros dias após o acidente são trabalhadas dramaticamente. Elementos como a música, o cenário do ambiente hospitalar e a fisionomia da personagem contribuem para isso. O transporte dela de Amã para o Brasil, por exemplo, se dá durante a noite, e o clima de embarque é tenso. A câmera por vezes se fecha no rosto de Luciana, mas também mostra o atendimento de uma equipe numerosa de profissionais da saúde.

A dor dos personagens mais próximos, a maneira como a personagem é mostrada, sempre imóvel e sendo observada, remete à ideia de fim, morte. A cena do avião no transporte para o Brasil é uma das cenas que explicita e visibiliza os sentidos de morte no capítulo 53. Helena e Osmar estão no interior da aeronave, o semblante deles é de tristeza profunda e ambos observam Luciana, deitada na maca, envolta em um lençol branco, com o pescoço imobilizado e sedada.

A fim de explicitar como se dá a inscrição de tais sentidos nessas imagens, é necessário trazê-las à observação. Consideremos o conjunto de imagens que constituem o recorte abaixo, todas relacionadas à situação do transporte de Luciana para o Brasil. O processo de significação se dá na relação com o interdiscurso pelo funcionamento do pré-construído.

Esse funcionamento se dá justamente pela maneira como essas imagens “fazem” lembrar cenas já-vistas em situações dessa natureza.

R12. Conjunto de imagens recortadas do momento em que a modelo é transferida para o Brasil

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

Em um primeiro momento, o que essas imagens dão a ver é o pré-construído em relação aos profissionais de saúde, à reação dos familiares e ao que acontece com pessoas acidentadas. É possível ver os profissionais lidando com Luciana e os familiares e amigos acompanhando, tristes.

Ou seja, esse conjunto não significa apenas pelo que está posto na imagem. A formulação dessas imagens atualiza a memória discursiva na medida em que remete a um no já-dito, na relação de imagens já vistas e que pelo trabalho da memória são evocadas aqui. As imagens 3 e 4, por exemplo, pelo modo como a câmera está posicionada e a posição dos corpos em cena, evocam o sentido de morte, por "lembrarem" um velório. Na imagem 3, vemos Helena e Marcos abraçados, enquanto o corpo de Luciana é conduzido mais à frente. Uma cena comum também em velório. Essa discursividade é reiterada na imagem 4, pela maneira como o corpo de Luciana está sendo conduzido para o avião.

Em um efeito parafrástico, o modo como o corpo da modelo é mostrado produz um deslizamento de sentidos, significando-o como um cadáver, e a situação (o transporte de uma pessoa acidentada) desliza para o momento do traslado de um corpo morto. A expressão do rosto de Helena, na Imagem 6, bem como a reação de Teresa, na Imagem 7, são de espanto e dor, como se estivessem diante de um cadáver. Assim se constitui o efeito de drama na trajetória

discursiva da personagem Luciana. Afinal, a moça que tinha viajado para realizar o sonho do primeiro trabalho internacional, está voltando "morta" para casa.

Dessa maneira, a discursividade de morte na relação com o corpo que será marcado por uma diferença está presente desde o primeiro momento após o acidente, e apesar de ter explicitado como esses sentidos se inscrevem na imagem, ela vai se materializar nos diálogos dos personagens um pouco mais à frente.

Eis aqui explicitado um discurso sobre diferença na telenovela. O efeito de morte resulta de uma interpretação e interfere no imaginário do interlocutor. No caso, de quem está do lado de cá da tela. Tal efeito é determinante para se pensar nos sentidos que serão atribuídos ao corpo de Luciana após o acidente. É a tetraplegia que muda o modo de significar do corpo da personagem.

Em consequência do efeito de morte, explicitado acima, a tristeza dos personagens produz o sentido de lamento, despedida, como em cenas já-vistas de situações como essa. No momento da chegada de Luciana no Brasil, tais sentidos são reforçados.

O avião pousa em solo brasileiro de madrugada. Mãe, pai e o namorado de Luciana se dirigem ao local. A personagem é transferida para a aeronave que a levaria até o hospital em solo brasileiro. Teresa, ao entrar no helicóptero, chora ao observar a filha dormindo. Nessa reação da mãe é que os sentidos supracitados se reforçam. Além disso, a roupa preta da personagem aciona uma região da memória que evoca a imagem já-vista do luto, diante do ocorrido com a filha.

A carga dramática produzida na/pela trajetória da personagem faz com que o acidente ganhe repercussão em quase todos os núcleos da telenovela. Lamenta-se a "perda" do corpo da personagem. Esse movimento aponta para a mudança no processo de significação do corpo e, por consequência, dessa mulher que perde os movimentos do corpo, isto é, passa a ter um corpo diferente de outros.

O corpo não é mais um corpo em movimento, e as reações, tanto dos familiares próximos quanto dos outros personagens, ajudam a compreender como a mudança no corpo foi construída e mostrada discursivamente nesse objeto simbólico que é a telenovela, evocando sentidos na relação com o fio do discurso. O processo de significação da diferença em seu movimento desliza para sentidos que se relacionam à deficiência. Até o momento, o efeito de morte é o que prevalece, no entanto, daqui em diante, ao abordar a reação de outros personagens ao ocorrido, discursos outros sobre a deficiência vão aparecer.

Embora no próximo capítulo a análise observe outros efeitos de sentidos produzidos para o corpo da personagem, ao fim deste capítulo é possível perguntar: qual a implicação dos

efeitos de sentido produzidos pelo discurso da telenovela, considerando a televisão como um veículo midiático que tem o poder de regularizar uma versão do que é ser mulher, de corpo e de diferença? O que significa ter um corpo diferente pelo olhar da telenovela? Como a diferença desliza para deficiência no discurso da telenovela? Qual a consequência desse discurso para a significação do sujeito que vive em um corpo em sua diferença?

CAPÍTULO 2
AS REAÇÕES AO ACIDENTE: DISCURSOS OUTROS SOBRE O CORPO A PARTIR DA DIFERENÇA

Os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e altas proas. Ainda que sejam de ilusão.

José Saramago

Sentidos que recaem sobre um corpo que se apresenta diferente de outros são evocados em relação a discursos já-ditos para deficiência também em outros momentos do enredo da telenovela. Esses discursos se materializam nas formulações dos personagens reagindo ao acidente de Luciana. Essas "reações" são modos de formulação do *discurso sobre.* O objetivo deste capítulo é analisar como o traço de diferença, que se marca no corpo da personagem, é significado por esses discursos.

Para tratar dos *discursos sobre* da perspectiva da Análise de Discurso, tomo como referência o trabalho de Costa (2014), cujo ponto de partida é a reflexão de Orlandi (2008) a respeito dessa noção, para quem o *discurso sobre* se caracteriza como um discurso "que faz falar outros discursos" (ORLANDI, 2008, p. 30).

A fim de compreender a produção de efeitos de sentidos sobre milícia e os distintos processos discursivos nas esferas sociais, Costa (2014) propõe a associação do *discurso sobre* com outros conceitos, principalmente, o de formações imaginárias (PÊCHEUX, 1969) e o de interpretação (ORLANDI, 2004). Costa (2014) também retoma a formulação de Mariani (1998), para quem "os discursos sobre são discursos intermediários, pois ao falarem de um discurso de ("discurso-origem"), situam-se entre este e o locutor, qualquer que seja" (p. 60, *apud* COSTA, 2014, p. 34). Por esse caminho teórico, a autora propõe considerar que

> Enquanto discurso intermediário, como uma forma de institucionalização dos sentidos, *o discurso sobre* constitui uma interpretação, ou melhor, ao se situar entre um discurso origem e um interlocutor, ele resulta de uma interpretação; ao mesmo tempo, ele intervém na construção imaginária do interlocutor, do sujeito e do dizer (COSTA, 2014, p. 34).

Isso posto, em adição com o trabalho de Hashiguti (2008), proponho uma associação das noções acima mencionadas com a concepção de olhar como gesto interpretativo. Tomando o olhar como um gesto interpretativo e o *discurso sobre* como resultado de interpretação, pode-

se dizer que os discursos sobre a diferença materializados nas formulações dos personagens reagindo ao acidente, que produziu a falta de parte dos movimentos do corpo, são resultados dos olhares para o corpo de Luciana. A análise de tais discursos explicitam como o corpo de Luciana é olhado, isto é, significado por ângulos que fazem vir à tona, pelo não-dito, sentidos de deficiência.

Assim, neste capítulo, analiso os sentidos que se produzem para o corpo da personagem Luciana, que agora é marcado por um traço de diferença, a saber, a ausência dos movimentos. No enredo construído pela telenovela, a partir desse momento, a diferença vai ser significada em diversas discursividades, em um processo de retomada de sentidos já inscritos na memória. Os sentidos de diferença e deficiência se encontram nesse processo, tornando a linha de separação entre os dois muito tênue.

Nesse processo de significação, o interdiscurso sob o efeito do pré-construído é fundamental. Por seu funcionamento, os sentidos são retomados e, nesse movimento de retorno, se constituem. Neste capítulo, ao buscar compreender como o corpo da personagem é significado em sua diferença, o pré-construído fortemente comparece.

2.1 O CASTIGO

Um dos discursos pelo qual a deficiência é evocada e entra em cena após o acidente de Luciana é o que significa a situação da modelo como um castigo. Para explicitar o modo como essa significação se constrói, trago a seguir três situações nas quais essa discursividade se textualiza. A primeira envolve a personagem Teresa em um diálogo com o médico da família, Dr. Moretti. Antes de entrar no avião para acompanhar a filha até o hospital, já em solo brasileiro, a personagem diz ao médico:

> *R13. — Eu confio em Deus, confio no senhor também e confio no destino generoso da minha filha, generoso e justo, sabe, porque uma menina como ela, com a garantia de um futuro brilhante, não pode sofrer como está sofrendo.*

O sentido de sofrer e sofrimento nessa formulação desliza para o de castigo. Assim como o de poder desliza para o de merecer. Para observar como isso acontece, considero a seguinte paráfrase:

P 13: "Eu confio no destino generoso da minha filha, generoso e justo, sabe, porque uma menina como ela e com a garantia de um futuro brilhante não ***merece*** *ser* ***castigada*** *como está sendo".*

Essa paráfrase se sustenta no interdiscurso. O dizer significa na relação com o interdiscurso, tendo em vista que Orlandi (2005, p. 11) afirma que "o interdiscurso determina o intradiscurso". Os efeitos de sentido dessa formulação são determinados pela relação com os já-ditos e esquecidos que relacionam sofrimento, castigo e merecimento. O adjetivo "justo", atribuído ao destino, na relação com a imagem da filha projetada pela mãe e textualizada em "uma menina como ela, com a garantia de um futuro brilhante pela frente", evocam dizeres como "só se colhe o que se planta" e "cada um tem o que merece", por exemplo. A evocação a "Deus", logo no início da formulação, funciona como uma espécie de disparador desses sentidos, uma vez que já demarca uma região da memória discursiva na qual se circunscreve uma formação discursiva de domínio religioso, da qual derivam esses sentidos.

A maneira como a personagem Luciana foi discursivamente construída não projeta nela a imagem de uma mulher merecedora de sofrimento ou castigo, como é dado a ver na reação de Renata, amiga próxima da modelo, ao saber do acidente. Ela diz:

R14. — "A Luciana toda responsável, linda. Não merecia isso, não dá pra entender".

Os adjetivos "responsável" e "linda", acionados na descrição de Luciana por Renata, textualizam sentidos possíveis atribuídos à personagem, deixados em suspenso no dizer de Teresa "uma menina como ela". A elipse contida em "não merecia isso" aponta para o funcionamento da ideologia, produzindo o efeito de evidência. Porém, nesse movimento, apaga-se uma série de sentidos a serem produzidos na relação com o fio do discurso na trajetória da personagem, tornando possível o deslizamento. "Isso" retorna no discurso da telenovela. É como se o sentido de "isso" estivesse pronto, dado. Não está. Porém, os adjetivos atribuídos a Luciana, na relação com a formulação "não merecia isso", recortam uma região da memória discursiva, determinando que esse "isso" signifique algo ruim, pois a memória é evocada produzindo como efeito o sentido de que mulheres lindas e responsáveis não merecem coisas ruins. Porque "isso" fala antes, em outro lugar e independentemente (PÊCHEUX, 2014).

O que está deixando de ser dito na elipse produzida por "isso", no dizer enunciado por Renata? O que Luciana não merecia? Considerando o fio do discurso da novela, é possível pensar em uma série de possibilidades: o acidente, perder os movimentos do corpo, ter de parar

de trabalhar, ter de viver em uma cadeira de rodas... Sentidos possíveis, produzidos na relação com o intradiscurso, a saber, o que está sendo dito na telenovela.

Os deslizamentos possíveis levam também à "A Luciana toda linda e responsável não merecia ficar tetraplégica" ou "ficar deficiente". Por esse movimento, o sentido de deficiência se constitui e se presentifica, mesmo sem ser assim nomeado. Os elementos do discurso da telenovela remetem à diferença significada enquanto uma deficiência, de maneira que esse sentido é constantemente evocado.

Neste recorte, em específico, a deficiência é evocada pelos sentidos que se textualizam na palavra tetraplégica e pelo modo como a diferença passa a marcar o corpo, ao ser interpretada como sendo uma questão de merecer ou não.

Portanto, para além do efeito de morte ou fim, a diferença que se marca no corpo é significada como uma punição, um castigo, um sofrimento. Injustos, uma vez que Luciana era responsável, linda etc.

Tal processo de significação não se dá desassociado da memória, ao contrário. Ele acontece pelo modo como a memória se diz. O processo de significação da ausência de movimentos no corpo como um castigo tem historicidade. O dizer de Teresa quando observa a filha dormindo pelo vidro da UTI, na companhia de seu ex-marido Marcos, é flagrante desse processo. A câmera capta a imagem de dentro do quarto, e pelo enquadramento é possível ver o rosto e o pescoço de Luciana e os dois outros personagens atrás do vidro. Ouve-se a voz da mãe da modelo lamentando o fato de sua filha "perfeita" ter recebido uma peça da vida e agora estar naquele estado.

R15. — Tem que pensar que ela está viva. — diz o pai.
— Depende do que você acha que é estar viva. — Teresa responde.

Agora a câmera já está fechada no rosto dos dois.

R16. — Se é estar respirando, tudo bem, ela está, mas será que estar viva é apenas respirar? Eu não consigo acreditar nesse castigo que a Luciana está sofrendo. Por que com ela, que queria ser feliz?

Antes de pensar como a significação do castigo se dá em relação ao traço de diferença que se marca no corpo da personagem, a saber, a ausência de movimentos, faz-se necessário compreender como se dá o processo de reiteração do sentido de morte nessa situação.

A julgar pelo diálogo entre Marcos e Teresa, é possível perceber a diferença dos gestos de interpretação em funcionamento no dizer das personagens a respeito do que seja estar vivo. Enquanto Marcos se conforma com o fato de a filha estar viva, mesmo hospitalizada e em um leito de UTI, Teresa questiona se "estar vivo é apenas respirar".

As diferentes interpretações a respeito do que significa estar vivo se constituem aqui pelo modo como os dizeres dos personagens se filiam à memória discursiva.

Dessa maneira, enquanto no dizer da personagem Marcos, "estar viva" relaciona o sentido de vida com a respiração e a presença dos sinais vitais no corpo, o dizer de Teresa convoca sentidos outros, que vão além desse processo que significa a vida na relação com o funcionamento interno do corpo, permitindo, por um funcionamento parafrástico, que o sentido deslize a partir, por exemplo, da inclusão da partícula de negação. A reiteração do sentido de morte atribuído à ausência de movimentos se constitui, portanto, nessa relação. "Estar vivo não é apenas respirar". Assim, quem apenas respira está morto.

Esse funcionamento não só reitera o sentido de morte, como reforça a significação da vida na relação com o movimento do corpo. O corpo que não se mexe está morto. O sentido de deficiência é mais uma vez evocado pelo efeito do pré-construído, pois o corpo com algum tipo de restrição de movimentos já foi nomeado como "deficiente", ou significado como tendo alguma "deficiência". Há um retorno desses sentidos nesse recorte pelo modo como o corpo da personagem é dito e mostrado nessa cena. Um corpo sem movimentos, deitado em uma cama de UTI, com um diagnóstico de tetraplegia, é significado como um "deficiente". Essa relação que se estabelece entre memória e ideologia produz o efeito de transparência, fazendo vir à tona o sentido de deficiência.

Ainda nesse recorte, encontramos o seguinte dizer da mãe de Luciana: "eu não consigo acreditar nesse castigo que a Luciana está sofrendo. Por que com ela, que queria ser feliz?". A maneira como a formulação está construída, me leva a questionar: que castigo é esse? O que se deixa de dizer ao dizer castigo? A deficiência, mais uma vez, não está aqui nomeada, mas há uma remissão a ela que se estabelece na relação com castigo. Na Idade Média, se acreditava que quem nascia com um corpo diferente ou vinha a ter um traço de diferença no corpo ao longo da vida, principalmente por conta do excesso de trabalho braçal no campo, que ocasionava lesões na coluna, estava sendo castigado pela divindade. Isso fez com que esse sentido reverberasse ao longo da história, embora essa não seja a origem dele. Neste recorte ele ecoa,

retorna. Castigo aqui é metáfora da ausência de movimentos. O sentido se constrói no fio do discurso (PÊCHEUX, 2014), mas também pelo funcionamento da metáfora, como é compreendida pela Análise de Discurso, como transferência de sentidos, que se dá na substituição de uma palavra por outra.

Um terceiro momento em que se produz um sentido de castigo é flagrante quando o médico brasileiro informa Luciana a respeito de seu diagnóstico. Antes de analisar o processo de produção dos sentidos, eis a cena: Luciana está na UTI enquanto aguarda a cirurgia. Os médicos chegam para contar a ela sobre o seu diagnóstico. A câmera está fechada no rosto da modelo. Também é possível ver os médicos vestidos de branco e da cintura para cima. Após ouvir do médico a respeito da grave lesão medular que sofreu, a personagem pergunta:

> *R17. — Eu não vou andar? É isso? Eu tô aleijada? É isso que isso que o senhor quer me dizer?*
> *[A câmera alterna rapidamente para a imagem dos pais e volta.]*
> *— Hein? É isso? Pode falar!*

> *R18. — É, minha querida! É isso. Neste momento você está tetraplégica.*

Luciana vai então ter um momento de emoção muito forte, talvez, o mais forte de toda a trama. Mas, continuando a descrição, após o dizer do médico, testemunha-se a reação de Teresa, que vira o rosto e chora no ombro de Marcos. O médico então explica: “A tetraplegia consiste em a pessoa não conseguir mexer os braços e as pernas”.

Antes de analisar especificamente a produção do efeito de sentido de castigo, há outros sentidos em jogo nessa cena e valem a pena serem observados. Para isso, destaco algumas formulações. A primeira é a dita por Luciana, logo após ouvir o médico. Destaco primeiro os dizeres “Eu não vou andar?” e “Eu estou aleijada?”.

Costa (2014) reflete sobre o processo de denominação e redenominação a partir da perspectiva discursiva. Ao estudar a respeito de como se deu a denominação de milícia, a autora traz uma série de outros nomes usados antes deste e, ao explicitar os sentidos que o significante milícia trouxe do que já fora dito, faz pensar sobre a relação do interdiscurso no processo de denominação, resultando em um processo de ressignificação tanto do objeto que recebe o novo nome, quanto da denominação. Isso quer dizer, nas palavras da autora, que “ao tomar um

significante pelo outro, num processo de metaforização, uma filiação à memória discursiva é convocada em cada relação estabelecida entre eles" (COSTA, 2014, p. 133).

Esse funcionamento, proposto por Costa (2014), possibilita observar o movimento de sentidos atribuídos ao corpo à medida que a memória é convocada para significar. A metáfora funciona no processo de substituição de uma palavra ou expressão por outra. "Estar aleijada" desliza no dizer da personagem para "não vou mais andar", e ganha ainda um outro sentido no jogo com a palavra "tetraplégica", evocada pelo médico. A expressão, portanto, ressignifica "aleijada", sem, no entanto, excluir do processo discursivo os sentidos produzidos por essa expressão. Aleijada e tetraplegia são nomes historicamente remetidos à deficiência, sendo tomados, em alguns discursos, como sinônimos.

Com isso, é possível perceber que a denominação "aleijada", presente na formulação de Luciana, estabelece, por efeito de memória, a relação com deficiência, significando o corpo da personagem em sua diferença.

É importante para a compreensão do processo discursivo também pensar a relação dos dizeres de Luciana "eu não vou andar?" e "estou aleijada?" com o diagnóstico do médico, que afirma "você está tetraplégica". Nesse funcionamento, o adjetivo aleijado é reformulado por "não vou andar", muito embora os sentidos dicionarizados de "aleijado" apontem para questões de deformidades no corpo.

Aí aparece o médico para dizer: "você está tetraplégica". Essa maneira de denominar, de se referir ao sujeito, cujo corpo agora não se movimenta, marca uma posição discursiva de especialista, mais técnico, que, no entanto, não exclui a significação de aleijada.

Vamos à reação de Luciana às palavras do médico para apreender como está funcionando o processo de significação da diferença como castigo. A formulação da personagem é a seguinte:

> *R19. — Não! Meu Deus do céu, não! Meu Deus do céu! Por quê? Por que comigo? O que eu fiz? Eu não acredito nisso. Não é verdade. Isso não é verdade, isso não é verdade!* […] *Essa história não é minha. Esse destino não é meu!*

A reiteração do sentido de castigo produzido na formulação da personagem se dá não só pelo funcionamento da negação, mas também pela maneira como a personagem questiona a Deus sobre o que ela teria feito; por meio de paráfrase, tem-se: O que eu fiz para merecer? A relação de castigo e merecimento novamente se estabelece, tal qual já trabalhado nos dizeres de Teresa, anteriormente.

Os questionamentos da personagem, além de evocar a memória discursiva, apontam para o fato de que esse processo de significação é histórico. Orlandi (2008), ao considerar o modo como a Análise de Discurso compreende a história, discorre a respeito de como se dá essa relação. Para a autora, trata-se de uma relação dupla, pois o discurso é produzido em condições históricas determinadas e se projeta para o "futuro", mas também é histórico, porque, nas palavras dela, "cria tradição, passado e influencia novos acontecimentos" (p. 42).

A não aceitação da personagem com a sua situação, textualizada em seus dizeres, é carregada de tradição, memória. Em telenovelas, o ficar sem andar e, consequentemente, o estar em uma cadeira de rodas, fez parte da trajetória de vilões que, depois de cometerem uma série de maldades, antes de morrer, sofreram algum tipo de acidente que resultava na perda do movimento das pernas e, com isso, eles eram obrigados a lidar com a dependência dos outros, por conta das limitações do seu corpo. Dessa maneira, a mudança na condição física do corpo, no tocante aos movimentos, era significada como uma consequência de atos considerados ruins.

Se em situações como as citadas acima, a punição perversamente funcionava, na trajetória de Luciana não é assim. No início da telenovela, a personagem é caracterizada como invejosa, mimada e egoísta, mas, não é construída para ocupar o posto de vilã. A tradição do efeito de sentido de castigo ressoa nos questionamentos de Luciana, porém, embora a deficiência não tenha deixado de ser significada como uma punição, na trajetória de Luciana é possível encontrar uma mocinha sendo "castigada" com a tetraplegia, produzindo, portanto, efeitos outros.

Dessa maneira, um *discurso sobre* a deficiência é reproduzido pela telenovela. Uma das antagonistas da personagem principal, a maior rival da Helena, é castigada. Perde os movimentos dos braços e das pernas e, a partir desse momento, a personagem ganha o lugar de uma mocinha que vai reaprender a viver. Esse movimento de análise explicita como o "estar tetraplégica", "não andar", "ficar aleijada" são definidores do modo como a trama se enreda em torno da personagem Luciana. Lidar com esta nova situação e recuperar os movimentos do corpo passa a ser o foco da trajetória da personagem.

2.2 O FIM

Outra discursividade sobre a diferença que remete à deficiência, que pode ser explicitada através dos dizeres sobre o acidente ocorrido com Luciana, é a que significa a perda dos movimentos do corpo como um fim. É possível observar como essa discursividade se constrói na cena em que Bruno, fotógrafo que as modelos conheceram em Petra, recebe a notícia

do acidente de Luciana. No capítulo 54, ele está em Jerusalém. A câmera capta imagens do cotidiano da cidade, a fim de colocar o telespectador a par do que está acontecendo. Bruno, então, senta-se em uma mesa, no interior de um dos pontos turísticos de Jerusalém, e lê a seguinte notícia "No acidente com as modelos na Jordânia, a carioca Luciana Saldanha ficou gravemente ferida. Notícias que circularam na manhã de hoje é de que a bela modelo está tetraplégica, que encerra de maneira trágica uma promissora carreira nas passarelas de todo o mundo".

Ocorre na trama a encenação do discurso jornalístico, um *discurso sobre* que evoca a deficiência pela relação estabelecida entre a perda de movimento do corpo e o sentido de fim. Pode-se dizer que este sentido de fim se textualiza nos dizeres da notícia repercutindo o ocorrido com Luciana.

> *R20. — A bela modelo está tetraplégica, que encerra de maneira trágica uma carreira promissora.*

O efeito de sentido se produz pela relação dos sentidos textualizados no encadeamento das expressões "está tetraplégica", "encerra" e "de maneira trágica". Em um primeiro contato com a formulação, o fim da carreira de modelo da personagem, em consequência da perda dos movimentos do corpo, é o que chama a atenção. O sentido de fim está textualizado no verbo "encerra", presente na formulação do jornalista. Porém, ressalto como o sentido de tragédia significa no jogo de sentidos que se estabelece.

A expressão "de maneira trágica" é um modo de significar esse fim da personagem que encerra sua carreira. Porém, "trágica" significa também "estar tetraplégica". Portanto, a tragédia na trajetória da personagem se significa não só na relação com o encerramento da carreira, mas também com o fato de seu corpo ser agora um corpo tetraplégico, sem parte dos movimentos.

Digo isso baseada na relação proposta por Orlandi (2004) entre as formações discursivas e o interdiscurso. Nas palavras da autora: "as formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas do discurso em suas relações" (p. 43). Dessa maneira, a incidência do adjetivo "trágica" convoca a memória, produzindo o efeito de sentido de catástrofe, reiterando o efeito do drama, tão presente na trajetória da personagem Luciana. E esse efeito de sentido, por sua vez, recai sobre a perda dos movimentos do corpo, como se isso anulasse a possibilidade de se ter uma carreira e mesmo de viver, como analisado anteriormente.

Os sentidos outrora atribuídos ao corpo da personagem incidem sobre o fio do discurso para significar o corpo, agora sem movimentos, da personagem. O encerramento da carreira de modelo como consequência do "estar tetraplégica" aponta para uma mudança de olhar para esse corpo, por causa da perda de movimentos de parte dele. Esse movimento, porém, se dissimula pela maneira como o dizer se formula, sob a transparência do sentido de tragédia textualizado. O efeito de transparência produzido aqui pelo modo como se dirige a interpretação dissimula outros sentidos, inclusive a mudança no processo de significação do corpo da personagem.

Entre outros, o efeito de drama se constitui no processo de significação é mobilizado pelos sentidos atribuídos ao corpo da personagem, que se dá a partir da relação estabelecida nessa formulação entre as palavras "bela", "tetraplégica", "encerra" e "trágica". O modo como a memória se diz por essas palavras significa também a própria personagem.

A partir desse momento da telenovela, os sentidos atribuídos ao corpo remetem a discursividades sobre a diferença, de forma que o que se fala sobre o corpo também diz sobre Luciana, e vice-versa.

A significação da perda dos movimentos do corpo como fim, funcionamento que presentifica, na relação com a memória discursiva, o sentido de deficiência, se manifesta em outro momento, logo após Luciana ser comunicada de seu diagnóstico e, por isso, entrar em desespero. E pode ser observada em um diálogo entre Teresa e Luciana. A mãe se aproxima para dizer:

> *R21.*
> *— Minha filha, você está viva!*
> *— Eu preferia ter morrido! De que que adianta? De que que adianta essa vida agora? Pra vocês todos é muito fácil, [ela diz olhando para os pais]. Mas, e eu? E eu? Como é que vai ser? Eu não vou mais andar? Eu não vou mais andar, mãe, é isso?*

Na formulação "eu preferia ter morrido, de que adianta?" se inscreve em uma formação discursiva na qual a vida só faz sentido se for para estar em movimento, reforçando o efeito de sentido do fim. O modo como ele se constrói e as possibilidades de deslize são explicitados em um funcionamento parafrástico do dizer de Luciana. Ela diz: "Eu não vou mais andar?", formulação que pode deslizar para "eu não vou mais trabalhar?" ou "eu não vou mais me casar?" e, indo mais além, "eu não vou mais viver?".

Essas possibilidades de deslizamento de sentidos se dão pelo funcionamento da paráfrase, levando em conta a maneira pela qual a personagem foi construída e é apresentada

na telenovela como uma jovem e bela modelo que tem o desejo de crescer na carreira e constituir uma família.

A personagem não está se perguntando apenas se não vai mais andar. A partir da maneira como o dizer é formulado, vem uma série de outras possibilidades. A deficiência se apresenta aqui pelo funcionamento do pré-construído de que um sujeito sem os movimentos do corpo não pode fazer uma série de atividades comuns à vida. O sentido de deficiência se constitui justamente na relação com a limitação que significa o sujeito cujo corpo não tem determinados movimentos considerados normais. Courtine (2008) mostra a historicidade do corpo significado como um corpo limitado, enfermo, deficiente, ao dizer como o corpo passou a ser visto após o fim da Segunda Guerra Mundial, principalmente através do uso da palavra *handicap*. "O período entre as duas guerras vai substituir o enfermo pelo mutilado, e não ver mais na invalidez senão 'uma insuficiência a compensar, uma falha a desaparecer'" (p. 305). Ainda de acordo com o autor, o termo serviria para qualquer deficiência física.

Com base em Courtine (2008), é possível acompanhar como os sentidos de limitação, deficiência e anormalidade em relação ao corpo se movimentaram na história e, nesse recorte, esse movimento é retomado.

Eis o imaginário que em sua força não só significa a diferença enquanto uma deficiência, como atribui a este sujeito, a partir da relação que se estabelece entre o olhar do outro e aquilo que está visível no corpo, uma limitação que abrange muitos aspectos da vida, senão todos. Quem não anda não trabalha, não casa, e, em último estágio, morre. Torna-se um morto-vivo.

Após a cirurgia na coluna, Luciana está com o namorado na UTI e diz:

> *R22. — Jorge, você não vai mais precisar pedir para eu parar de desfilar. O destino já se encarregou disso. Eu posso imaginar a* ***cara de piedade*** *das minhas amigas agora "pobre Luciana,* ***coitada da Luciana****, tão jovem,* ***condenada****".*

Ao que Jorge, olhando-a de cima (a câmera se fecha nos dois), rebate dizendo que estão todos otimistas e esperançosos. Aí ela diz: "Eu nunca mais vou poder te abraçar!".

O traço de diferença que se marca no corpo é significado pelo modo como se textualizam as palavras "coitada" e "condenada", uma vez que elas remetem a sentidos outrora atribuídos a sujeitos que têm em seu corpo alguma diferença. Já-ditos a respeito de sujeitos cujo corpo é diferente, já sedimentados em nossa sociedade são retomados, fazendo ressoar, mais uma vez, o olhar de compaixão voltado para o corpo "anormal", tal qual nos mostra Courtine

(2008). A fala da personagem ainda permite apontar para uma outra formação imaginária. Quando ela diz "a cara de piedade das minhas amigas", textualiza um já-dito em relação ao modo como socialmente há um olhar de piedade e compaixão para as pessoas com algum traço de diferença em seu corpo. Na fala da personagem é possível observar, pelo mecanismo de antecipação, a imagem que Luciana faz de suas amigas na relação com ela mesma. Ou seja, retomando a explicação de Pêcheux (1969) acerca das formações imaginárias, se inscreve no dizer de uma Luciana a imagem que A (personagem) faz de B (suas amigas) em relação a R (seu corpo/a imagem de si mesma).

Após o acidente, a imagem de Luciana a respeito de si, enquanto mulher, muda drasticamente. As formulações apresentadas no papel da personagem explicitam tanto o imaginário da mulher que está em funcionamento na discursividade da telenovela, quanto o imaginário a respeito da mulher cujo corpo é diferente. Essa mudança de significação pode ser observada, abaixo, pelo modo como se desenrola o diálogo na continuação da cena anterior. Com o objetivo de animar Luciana, o namorado diz:

> *R23. — A gente vai casar, Luciana, e viajar como a gente sempre sonhou.*
> *Ela responde:*
> *— Que casar, Jorge. Que casar! Vai casar com uma garota que não anda?! Uma garota que não pode ter filhos, que não vai te fazer feliz, é isso? É?*

O modo como se formula esse dizer, elaborado para uma personagem de telenovela, explicita como, discursivamente, a imagem de uma mulher com um traço de diferença, que se marca no corpo, foi projetada para esta personagem, pois, é a partir dela, na sua relação com seu corpo, que um *discurso sobre* se textualiza. Luciana encarna um *discurso sobre* que faz falar um imaginário. Pelo trabalho da memória, sob o efeito do pré-construído, na personagem se projeta, a partir desse momento, uma imagem de mulher. Ao discutir a questão de gênero, Lauretis (1989) afirma que o gênero é um dos aspectos que constituem o sujeito. Para a autora, gênero "é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos" (p. 3). Pensar o gênero enquanto um efeito que se produz, insere nesse processo o imaginário e a ideologia. A partir do momento que se olha para uma criança e se diz: "é menina", cria-se uma série de expectativas que vão determinar o que se espera dessa mulher.

A imagem que se produz de mulher em Luciana, se produz em uma conjuntura na qual um imaginário sobre a mulher se perpetua. Nessa condição, há uma expectativa para que essa mulher se case, tenha filhos e se dedique à família. No entanto, para que ela esteja apta a fazer

isso, há uma série de requisitos exigidos. Entre eles, além de estar disposta a ocupar esse lugar, ter um corpo que possa gerar uma criança e, partindo do que está dito no recorte, que faça o seu marido feliz.

Esse é o imaginário de mulher produzido em uma condição patriarcal e sexista, na qual estamos inseridas e na qual o papel dessa personagem é construído. Nessa conjuntura, o corpo da mulher é central no processo de significação. Haja vista que, a partir do momento que esse corpo passa a ter um traço de diferença, essa mulher deixa de ser significada como uma mulher que pode suprir tais expectativas.

Dessa maneira, por meio da negação, entra em funcionamento um discurso outro, que se opõe e sustenta a imagem de uma mulher que não corresponde ao imaginário dominante sobre a mulher. No que é dito pela personagem neste recorte, bem como pela maneira que seu corpo é mostrado em cena, vêm à tona sentidos em jogo para a mulher. Para realizar esse movimento de análise, considero o trabalho de Indursky (1992), no qual a autora explicita os diversos funcionamentos discursivos da negação.

De acordo com a autora, uma dessas formas é aquela na qual a negação indica que enunciados pré-construídos podem estar articulados no discurso sob a modalidade do discurso transverso que, para Pêcheux (2014 [1988], p. 154), "atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornecem por assim dizer, a matéria-prima pelo qual o sujeito se constitui 'sujeito falante'".

Dessa maneira, considerar o funcionamento da negação no dizer da personagem possibilita a apreensão de sentidos atribuídos à mulher que pode se casar, uma outra discursividade presente na formulação. O pré-construído sobre a mulher atravessa o intradiscurso, produzindo o efeito de retomada desses dizeres, sedimentando-os na memória discursiva. O traço diferente que marca seu corpo a significa como mulher que não pode se casar, na relação com os sentidos atribuídos ao corpo de uma mulher considerada normal.

Vale ressaltar ainda o jogo que se estabelece entre "andar", "ter filhos" e "fazer um homem feliz". O processo de significação textualizado nessas três expressões se dá pelo funcionamento do já-dito sobre o que se espera de uma mulher em um casamento para que o homem seja feliz. A mulher é, portanto, significada como aquela que, dentro do relacionamento, tem o dever de fazer o homem feliz, um dizer que aponta para a formação social patriarcal e machista no qual é produzido.

A cena termina com o pedido de Luciana para ficar sozinha. Jorge sai do enquadramento da câmera, que não deixa de mostrar o rosto de Luciana. Ela chora.

Como já foi possível observar, há uma mudança no modo de significação do corpo da personagem Luciana após o acidente. Morte e fim são efeitos produzidos de diferentes maneiras, que se inscrevem na imagem pelo modo como o corpo é mostrado. Porém, há um outro efeito funcionando, principalmente nesse recorte, pelo modo como a negação se textualiza no dizer sobre esse corpo: um corpo negado, não aceitável, não valorizado.

Se em um dos recortes acima, os efeitos de negação, desvalorização e não aceitação do corpo se produzem na relação com o que não está dito, no recorte seguinte tais efeitos são flagrantes e, mais uma vez, vão se inscrever no dizer de Luciana.

O momento é quando o Dr. Moretti entra no quarto da modelo para contar sobre os resultados da cirurgia. Ao ouvir que a cirurgia foi um sucesso e que o tempo seria o responsável por mostrar a extensão da lesão, ela diz:

> *R24. — Quantas voltas, quantos rodeios para dizer que do pescoço para baixo eu não existo.*

Ao dizer de si, a personagem fala de seu corpo. Afinal, todo sujeito significa e (se) significa em um corpo (ORLANDI, 2004). Mais uma vez, a negação se marca pela presença do não. No entanto, a personagem diz que do pescoço para baixo ela não é, produzindo o efeito de que ela só existe pelo seu corpo. Principalmente, considerando o fato de que a personagem é uma modelo. Sem os movimentos do corpo ela deixa de ser o que sempre foi.

Tal efeito se produz na relação com a imagem de modelo que se projeta na personagem e na maneira como o corpo ocupa um papel central na trajetória de Luciana. Nesse funcionamento, o corpo só é bonito, só é perfeito, só tem valor se estiver em movimento. Caso contrário, o sujeito não é. Não existe. O corpo negado, apagado, produz um sujeito igualmente nulo.

Assim, no dizer "do pescoço para baixo eu não existo", efeitos de sentido sobre o corpo são construídos à medida que o pré-construído incide no intradiscurso, significando. Luciana não existe do pescoço para baixo, porque não se movimenta e não sente. O já-dito de que onde há vida, há movimento, funciona aqui na relação com o que não está dito por conta do funcionamento da negação.

Se onde há vida, há movimento, pode-se considerar a seguinte paráfrase:

P: Do pescoço para baixo, eu morri.

De existência para a morte, se produz o efeito do corpo morto, já explicitado anteriormente, mas que no dizer de Luciana ganha um efeito de reiteração. É preciso dizer ainda que o efeito de sentido produzido não se restringe à ideia de morte como a ausência total dos sinais vitais, assim como o da existência e o de vida. Na trajetória de Luciana, o não se movimentar é sinônimo de morte, tanto quanto o não respirar. Assim sendo, não se movimentar, no dizer dela e de outros personagens sobre ela, é sinônimo de não trabalhar, não se casar, não viver.

O modo como o corpo da personagem é mostrado após o acidente é outro modo de formulação que reitera alguns dos efeitos de sentidos que já foram até aqui explicitados. Desde o momento do acidente, há um enquadramento da personagem que é recorrente, e embora ele já tenha aparecido em outros recortes de imagem, ressalto a recorrência desse modo de mostrar o corpo em situações menos específicas que a do acidente, como no recorte abaixo:

R25. Momentos nos quais este enquadramento se repete

Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

A exemplo desse conjunto de imagens, o corpo da personagem é, na grande maioria das vezes, enquadrado dando a ver somente um pouco dos membros superiores e o rosto da atriz. Assim, o que se produz é um apagamento do corpo.

Costa (2009), ao analisar o processo de significação do corpo no/pelo documentário *Falcão — meninos do tráfico,* contribui para a compreensão do movimento de câmera no processo de produção dos sentidos. “Certamente a imagem do corpo significa porque remete à

memória em condições de produção históricas de sentido, enquanto os sentidos são postos em funcionamento pelo ângulo, movimento da câmera" (p. 313).

O enquadramento do corpo produz o apagamento. A única parte do corpo que a personagem mexe, ainda que de maneira limitada, é o pescoço. A personagem apreende o que está acontecendo ao seu redor do pescoço para cima. É isso que interessa. Esse é o efeito que se produz pela repetição do enquadramento. O corpo só existe se funciona, e, no caso da personagem, só do pescoço para cima.

O sentido de morte relacionado à ausência de movimentos do corpo se produz também pelos dizeres de outros personagens. Tomo agora como lugar de análise o diálogo entre Helena e Teresa, no qual há um acerto de contas da mãe de Luciana com a Helena. As duas estão juntas para o acerto de contas após o acidente. A cena se passa em um dos quartos de hotel de Marcos, onde ele e Helena moram. Após criticar a falta de tolerância da modelo mais experiente com a sua filha, Teresa afirma:

> *R26. — E com isso você empurrou a Luciana para a morte. Porque se ela estiver definitivamente incapaz de ter uma vida normal, eu acho que ela há de preferir estar morta e enterrada.*

Com suas palavras, Teresa acusa a atual esposa do pai de Luciana de ser a responsável pelo acidente que resultou na tetraplegia de sua filha. Nesse dizer, o sentido de morte relacionado à incapacidade de se ter uma vida normal novamente é explicitado.

Courtine (2008), ao dizer da historicidade do corpo "anormal", auxilia na compreensão de como este sentido se constituiu historicamente, principalmente ao dizer do esforço realizado pelas sociedades democráticas para tornar o corpo "anormal" em um corpo ordinário. O autor afirma:

> tornaram-se desse modo o campo de um conflito entre razão política e visão particular: a primeira requer que olhe de modo igual os indivíduos seja qual for a sua aparência, enquanto a segunda registra a perturbação do olhar diante dos desvios do corpo. Os meios que elas aplicam para fazer do deficiente 'um indivíduo como os outros ou mesmo um 'trabalhador plenamente capaz'.... só conseguiram chegar a uma eliminação paradoxal do estigma corporal, simultaneamente percebido e apagado, lembrado e negado, reconhecido e recalcado (COURTINE, 2008, p. 335).

O corpo era significado por meio daquilo que desejavam que ele se tornasse. É aí que se vê o sentido de incapacidade que ressoa no discurso da telenovela. O autor contribui ainda

para a compreensão do efeito de apagamento do corpo, pois ele mostra que, para que este indivíduo seja tido como os outros, o traço de diferença é apagado, esquecido.

A tentativa de apagamento do traço de diferença do corpo, ao qual o autor se refere, não aparece em funcionamento, especificamente, nesse recorte. Todavia, o sentido de incapacidade é retomado na construção do efeito de morte pelo modo como esse dizer se formula e a memória aí incide: um corpo sem os movimentos é incapaz de viver uma vida normal, e a morte é preferível a essa situação.

Ainda nesse dizer, em conjunto com a memória, está em funcionamento o mecanismo de antecipação, descrito por Pêcheux, ao dizer das formações imaginárias. No dizer da mãe de Luciana, a incapacidade reverbera em função do trabalho da memória discursiva.

Já a vida, no dizer de Teresa, é significada na relação com a noção de normalidade, uma vez que também é um lugar para apontar o trabalho da ideologia no processo de constituição do discurso. O adjetivo "normal", no qual a noção de normalidade se textualiza, significa porque tem historicidade, faz sentido à medida que se considera o seu processo histórico de significação, bem como a formação discursiva na qual esse dizer se inscreve. O trabalho da ideologia é notado uma vez que os sentidos de "normal" são dados como transparentes. Por conta disso, questionamentos como "o que é normal?" e "normal para quem?" ficam suprimidos.

O efeito de morte se constitui à medida que os sentidos atribuídos à normalidade determinam os sentidos de vida. Na continuação do diálogo, porém, pela resposta de Helena à provocação de Teresa um outro discurso entra em funcionamento. Ela diz:

> *R27. — Eu não penso assim. Eu penso que a vida é tudo.*

O modo como a vida é significada, por meio dessa formulação, flagra um dos raros momentos em que há ruptura ou tensão do sentido de morte. Se no dizer de Teresa, o adjetivo determina o sentido, no recorte que analiso agora, o que se tem é um pronome indefinido produzindo o efeito de generalização, uma vez que é praticamente impossível restringir as possibilidades de deslizamentos de sentidos de "tudo". Nesse movimento, se instala a contradição e, através dela, se pode perceber o deslocamento dos sentidos. Esse funcionamento fura com o modo como a ausência de movimentos do corpo está sendo significada até aqui. Por essa formulação, a vida é mais importante do que os movimentos do corpo, e até mesmo a ausência deles.

R28. — Teresa rebate: Porque não é você! Porque não é sua filha!
— Helena, você não sabe o que é ver morrer os sonhos tão cedo, tão cedo perder a esperança.

Outra região da memória discursiva é acionada nesse dizer. O efeito de morte se constrói na relação com os sentidos de perda prematura dos sonhos e da esperança. Esse olhar de Teresa para Luciana, já explicitado nos recortes anteriores, faz parte da construção discursiva da personagem Luciana, pois, através dessa personagem, funciona um discurso sobre a perda de um corpo "normal".

Há uma outra cena em que a família de Luciana pede a Miguel que faça uma reunião na casa deles para falar sobre o caso dela. Estão todos sentados no sofá para ouvir as palavras de Miguel, como médico que está cuidando do caso; há dois momentos a serem destacados, no entanto, para mostrar a reiteração do processo de significação da perda ou ausência de movimentos como morte e, consequentemente, do corpo sem movimentos como morto. Trago o dizer de Teresa, que afirma ser Helena a principal culpada pela atual condição de sua filha:

R29. — Ela matou a minha filha. O que se deve fazer com uma pessoa que rouba uma vida que está pronta pra desabrochar?

Nesse dizer não só é possível observar a textualização do efeito de morte, como perceber o funcionamento da metáfora. No movimento dos sentidos, matar desliza para roubar. E não se trata de roubar qualquer coisa. No dizer enunciado pela personagem Teresa, o sentido de morte se constitui na relação com "uma vida pronta para desabrochar". Essa expressão textualiza sentidos sobre a existência que estava desenhada para a personagem Luciana interpretar. Ou, ainda, essa expressão textualiza sentidos sobre vida que não existe mais, pensando a direção discursiva da telenovela.

O recorte a seguir trata de uma cena em que Ingrid, sogra de Luciana, se pronuncia a respeito da situação dela. Os dizeres da personagem apontam para outras discursividades a respeito de mulher com um traço de diferença que se marca no corpo. O dizer da personagem aponta para a centralidade da diferença no processo de significação do corpo e da mulher. Por serem sentidos que se produzem em outros momentos da trama, é possível observar como são reiterados.

Estão à mesa do café da manhã Ingrid, Jorge e Leandro. A cena começa com o pai dizendo ao filho para não se sentir tão culpado por estar perdido diante da situação de sua namorada.

> *R30. — Eu tinha feito tantos planos, tinha pensado de desistir do Canadá para ficar com a Luciana, casar e ter filhos…*

O personagem demonstra certa decepção ao falar. Ingrid começa a sugerir que o filho faça novos planos. A insinuação da mãe de fazê-lo desistir da namorada o deixa muito indignado e ele responde que não vai desistir de Luciana. Ingrid então responde:

> *R31. — Objetivamente, filho, a questão é a seguinte: se você sonhava em casar e ter filhos com a Luciana, você procura saber se ela pode te dar esses filhos, se ela tem condições de te dar esses filhos, porque até agora prevalece o que diz a medicina. A Luciana está morta do pescoço para baixo.*

Entra em funcionamento mais uma vez o imaginário cristalizado sobre a mulher, produzido na formação social capitalista e patriarcal. O papel de Jorge é o de um jovem arquiteto, apaixonado por Luciana, que está disposto a abandonar o sonho de sair do país para realizar o sonho de construir uma família com a namorada. Em contraponto, está a personagem da mãe dele, uma mulher que deseja que seus filhos escolham boas esposas para que possam dar continuidade à família.

Viver a Vida apresenta personagens mulheres fortes, determinadas, trabalhadoras. Ingrid é uma delas. Mas, ao mesmo tempo, ela significa uma mãe, cuja preocupação é o bem-estar de seu filho, o desejo que ele se case com uma mulher que possa gerar herdeiros e fazê-lo feliz. Mais um rastro do discurso patriarcal que, aqui, se manifesta no dizer dessa personagem.

Ainda no recorte acima, o corpo da personagem Luciana, após o acidente, é mais uma vez significado. O sentido de morte aqui se constrói na relação com a (im)possibilidade de se ter filhos. Ao dizer que Luciana está morta do pescoço para baixo, seu corpo é significado como um corpo morto que não pode gerar uma vida. Por essa via, o sentido de morte para o corpo sem movimentos é produzido.

É esse sentido que está em jogo quando a mãe do personagem diz: se você sonhava em ter filhos, procure saber se ela pode te dar esses filhos. Nessa formulação, o corpo de Luciana é significado em sua diferença.

O que ainda chama a atenção nesse recorte, para além do sentido de morte, já explicitado anteriormente, é que a personagem recorre ao discurso médico/científico para sustentar o seu dizer. “Prevalece o que diz a medicina”. Está aqui explicitado um gesto de interpretação sobre o dizer científico. Aquele que o coloca em um lugar de autoridade. Os sentidos, porém, sempre podem ser outros.

Até esse momento na telenovela, nenhum especialista falou da morte de Luciana. Antes, se fala em um diagnóstico: tetraplegia. Esse dizer da personagem, porém, textualiza o sentido de morte, outrora atribuído à perda de movimentos. Da maneira como é significado nesse dizer pela relação com o fio do discurso, o sentido do diagnóstico desliza, produzindo o efeito de sentença de morte.

É preciso ainda considerar a cena que se monta para essa formulação. Os personagens estão em um ambiente familiar, porém a personagem Luciana está sendo falada pela mãe de seu então noivo. Ou seja, a mãe de um homem que em seu dizer deixa ver não só o imaginário sobre a mulher, mas, como a mãe de um homem significa uma mulher que pode vir a casar com o seu filho. Tais sentidos que se textualizam em expectativas são constituídos na imagem de mulher, que se perpetua na conjuntura na qual esse dizer é produzido e que se ancora no interdiscurso.

O dizer de Ingrid, atribuindo ao corpo de Luciana o sentido de morto, ressoa sentidos outros que remetem à deficiência, já foram produzidos na trajetória da personagem, povoam a memória discursiva e incidem no intradiscurso ao se dizer “tetraplégico”. Todos eles, ditos e explicitados, se atravessam e de alguma maneira se fundem. As formações discursivas nas quais esses dizeres se inscrevem estão diretamente relacionadas, explicitando o funcionamento do jogo entre diferentes formações discursivas em um mesmo discurso (ORLANDI, 2005).

É dessa maneira que se constrói discursivamente o referente da tetraplegia, à medida que o corpo de Luciana é significado pelos diferentes olhares produzidos pelos personagens que estão, alguma maneira, relacionados com ela. Para continuar refletindo sobre esse processo, continuo observando o dizer de Ingrid.

Ainda nesta cena, a câmera, enquanto ela fala, está fechada nos dois. Jorge se retira e Ingrid continua conversando com Leandro:

R32. — Eu sei que ele gosta dela, mas até onde alguém vai saber se é amor ou piedade? Porque a Luciana não vai ser mais a mesma pessoa, a mesma mulher, entendeu? A esposa.

O que se estabelece nessa formulação é a relação que se estabelece no funcionamento da formação imaginária e da memória discursiva. Esse dizer explicita o mecanismo de antecipação que resulta na formação imaginária produzida na personagem a respeito de quem será Luciana a partir daqui. Trata-se de um olhar para o corpo, e este só é possível por conta do trabalho da memória. Há um pré-construído sobre mulher que, dadas as condições de produção, desliza para esposa e para pessoa, atravessando esse dizer na medida em que a personagem afirma que Luciana não vai ser mais a mesma mulher, a mesma pessoa. Pré-construídos sobre o corpo estão em funcionamento aqui também. O que se pode apreender é que o olhar de Ingrid é investido de memória. Hashiguti (2008), pensando o olhar enquanto espessura material, vai dizer: "Discursivamente, o que vemos é o que o olhar determinado pelo discurso, pelo simbólico possibilita" (p. 78).

O olhar para o corpo da personagem Luciana é determinado pela memória. Os olhares para esse corpo são produzidos ideologicamente e se constituem na relação com o modo como o corpo, em suas diferenças, foi significado historicamente. Sentidos estes que retornam, pelo efeito de pré-construído, na trajetória da personagem Luciana. Nesse recorte fica mais uma vez explicitado como o olhar para o corpo muda a partir do momento em que se passa a ter um traço de diferença. Diferença essa que é significada na relação com corpo de antes. No dizer de Ingrid, Luciana não é mais a mesma. O gesto de interpretação produzido nesta formulação aponta, uma vez mais, para a centralidade do corpo no processo de significação da personagem.

Ingrid está na sala do hospital, tentando convencer Jorge a desfazer o compromisso com Luciana. Em dado momento do diálogo, ela diz:

R33. — Você acha natural você se casar com metade de uma mulher?
— A Teresa está obrigando você a casar com a filha, ela que é uma pessoa que está inválida, que não tem mais condições de viver uma vida normal.

Eis aqui uma situação na qual o interdiscurso mais uma vez se relaciona com o imaginário aqui exposto sobre a mulher cujo corpo não tem todos os movimentos. Ao dizer "metade de uma mulher", não apenas se reiteram sentidos já atribuídos ao corpo diferente, como

explicita a presença de já-ditos a respeito das mulheres. Metade significa na relação com o inteiro, não-dito nessa formulação.

É por conta de tudo o que já foi dito em nossa sociedade sobre o que é ser uma mulher inteira, que a personagem olha para Luciana como apenas metade de uma mulher. Somado a isso, se presentificam aqui sentidos outrora já atribuídos a pessoas que contam com alguma restrição de movimentos no corpo, como por exemplo o da invalidez. O dizer de Ingrid projeta e explicita outra discursividade a respeito da mulher cujo corpo é diferente, o de que esta não é uma mulher inteira, com todos os sentidos que este adjetivo pode comportar. A noção de normalidade reaparece, sem maiores explicações ou detalhamentos, apontando, mais uma vez, para o trabalho da ideologia no que concerne ao processo de produção de um discurso.

Ainda analisando o funcionamento dos discursos sobre, trago para observação uma outra situação em que Teresa diz sobre o que aconteceu com a filha após o acidente. Eis a descrição da cena. Teresa e Marcos conversam no escritório dele sobre a gravidez de Helena, a quem a mãe de Luciana culpa cabalmente pelo acidente que vitimou sua filha. Em dado momento do diálogo, a câmera está em close no rosto de Teresa. Vê-se então os olhos marejados e a marca do caminho de uma lágrima no rosto e ela diz:

> *R34. — Pode ser que algum dia eu consiga deixar de ver a Helena como culpada, a única culpada desse acidente que inutilizou a minha filha.*

No dizer de Teresa, no qual a personagem culpa Helena pelo acidente da filha, uma vez que a modelo impediu que Luciana viajasse no carro em sua companhia, é possível apreender um outro olhar sobre o corpo da modelo após o acidente. Neste recorte, se produz o sentido de inutilidade para esse corpo. O prefixo de negação presente na palavra “inutilizou” é vestígio desse processo discursivo.

O modo de significar o corpo como inútil se dá na relação com o intradiscurso da telenovela. O corpo da personagem não é significado dessa maneira apenas pelo trabalho da memória discursiva, que incide por meio dos já-ditos a respeito do que significa ter um corpo útil ou inútil. Esse sentido também se constitui na relação com o modo como o corpo era significado quando ainda tinha todos os movimentos e não tinha a sensibilidade comprometida. O corpo é significado na relação com aquilo que ele não é e aquilo que já foi.

Com as análises apresentadas até aqui, o que se pode apreender é como a ausência de movimentos do corpo produz efeitos sobre ele mesmo e sobre o sujeito. Efeitos que remetem

ao que foi dito antes, alhures e independentemente sobre sujeitos, cujo corpo tem um traço de diferença.

2.3 UM DISCURSO CIENTÍFICO ENCENADO

Outro discurso, colocado em cena pela telenovela, é o científico. Encenado, esse discurso se presentifica pelo modo como o corpo de Luciana é olhado, ou seja, significado em diálogos envolvendo o Dr. Moretti, Miguel e a equipe de fisioterapeutas e enfermeiras que cuidam de Luciana. Esses diálogos constituem o lugar de observação do funcionamento dessa discursividade científica encenada.

Refletindo sobre a prática jornalística da divulgação científica por uma perspectiva discursiva, Orlandi (2004) apresenta a noção da encenação. Retomando Maingueneau (1989), a autora diz que o funciona no discurso:

> é um conjunto de lugares, pois a cenografia diz respeito ao destinatário, a cronografia, que diz respeito ao tempo e à topografia, ao espaço. No entanto, não se trata do tempo e do espaço físico, mas encenados, assim como o sujeito, e a situação, não são os sujeitos físicos, mas discursivos, ou seja, eles são parte da própria constituição do discurso (p. 140).

É esse funcionamento que se percebe na telenovela. O discurso científico ganha outros sentidos ao ser (re)produzido em uma telenovela. Ao dizer do processo de divulgação científica, Orlandi (2004) diz do funcionamento que apaga o processo de interpretação, uma vez que o jornalista divulgador de ciência faz parecer que é o cientista que está falando. Da mesma maneira está em funcionamento na telenovela. O discurso científico ganha outros sentidos ao ser (re)produzido em uma telenovela.

No recorte selecionado para análise a seguir, o dizer de Miguel encena a posição de um médico que discorre sobre o diagnóstico de Luciana. O médico, atendendo a um pedido dos pais, foi até a casa deles para falar sobre a situação de Luciana de uma maneira menos formal.

Na telenovela, acontece a encenação de um discurso científico à medida que se pensa na construção dos personagens. Nela se produz uma versão de ciência[7] que toma a forma de ficção. Portanto, os personagens da área de saúde apresentados em *Viver a Vida* são projetados à imagem desses profissionais na sociedade. A versão da ciência não é construída apenas em

[7] Orlandi (2004) reflete sobre a divulgação científica da perspectiva discursiva. A autora considera o discurso científico como uma interpretação. Ao considerar que o divulgador científico lê em um discurso e diz em outro, a autora afirma que se acaba realizando "um duplo movimento de interpretação". (p. 134). E o resultado é o que ela vai chamar de uma "versão da ciência".

relação à tetraplegia pelo que se diz ou pelo que deixa de se dizer sobre o corpo de Luciana. Tal construção é constituída também pela maneira como, através desses personagens, são significados os profissionais de saúde que eles encenam e o que é dito por eles sobre os temas abordados na trajetória da personagem Luciana, que diz respeito à saúde de uma mulher que tem um traço de diferença que se marca no corpo.

Voltando à cena, a motivação da família de Luciana para pedir essa reunião com Miguel explicita a maneira como ele é visto, e deixa rastros da construção discursiva do personagem. O que se espera é uma explicação menos formal, mais fácil de entender. Observe como esse efeito didático da ciência vai se textualizar no dizer de Miguel.

A família de Luciana está sentada no sofá da sala. A primeira pergunta que Miguel responde é a de Teresa, que questiona quais as reais chances da filha. O médico então diz que tudo vai depender da reposta de Luciana ao tratamento, e complementa:

> *R35. — Mas o caso é realmente muito grave, Teresa. Ela sofreu uma lesão muito séria na coluna". [Um pouco mais adiante nessa interação, Miguel, depois de ouvir que a família tem condições de manter Luciana em qualquer hospital do mundo para realizar o tratamento, o médico é categórico ao continuar:] Gente, aqui ou em qualquer do mundo, a Luciana no momento, está tetraplégica. Ela não anda, ela não mexe os braços, nada.*

Nessa formulação, temos os dizeres de Miguel, que se filiam a uma formação discursiva que remete ao discurso médico. Ao falar sobre o diagnóstico da ex-modelo, o médico dá uma explicação a respeito de como é ser tetraplégico ou como o corpo de uma pessoa com esse diagnóstico é.

Ainda na formulação em análise, o corpo de Luciana é significado à medida em que Miguel a descreve como tetraplégica. É interessante notar também o sentido textualizado na forma do verbo estar conjugado no presente do indicativo. Para o médico, a modelo não é tetraplégica, ela está. A partir disso se constitui um sentido para a deficiência ao ser evocada pelo modo como a memória incide ao se dizer "tetraplégica", que a significa neste momento como uma condição transitória, uma vez que o verbo ser, da maneira como está, possibilita esse tipo de movimento.

Ouvindo essas palavras, todos os que estão na cena — pais, namorado e irmãs da modelo — começam a chorar. O funcionamento do discurso científico, nesta forma simulada,

e a maneira como este significa o corpo com ausência de movimentos também pode ser apreendido na cena descrita a seguir.

Teresa, Marcos, Dr. Moretti e Jorge estão na cantina do hospital. A imagem da câmera é panorâmica e primeiro se pode ouvir a voz de Marcos: “tudo bem que somos leigos, não entendemos nada disso, mas, pra gente pareceu um grande progresso”. Referindo-se ao fato de Luciana ter conseguido sentar-se na cama com a ajuda da fisioterapeuta. “Nossa, só de sair daquele estado letárgico, quase morta, Deus que me perdoe” (nesse instante ela faz o sinal da cruz com as mãos).

O médico responde:

> *R36. — Dá um ânimo mesmo, eu entendo. E à medida que o edema for cedendo, ela vai melhorando, ela vai apresentando uma melhora, ela vai reagindo. Embora o edema não tenha cedido ainda completamente, vocês viram que ela já sentiu a sola dos pés no teste de sensibilidade.*

A presença de termos da área médica no dizer de Dr. Moretti aponta para a inscrição deste em uma formação discursiva diferente da de Miguel, analisada anteriormente. De uma maneira menos didática, o médico explica o que está por trás da melhora de Luciana, que reagiu positivamente a um teste de sensibilidade. A maneira como ele diz o identifica, dentro da encenação, como especialista, e produz o efeito de autoridade. O médico vê o corpo de Luciana como um corpo que está se recuperando pouco a pouco de uma lesão.

> *R37. — Sim, pra quem não sentia nada é um grande passo, né? Avalia, Jorge.* [...] *continuando o Dr. Moretti:*
>
> *— Por que as pessoas têm uma imagem estereotipada da tetraplegia, né? Todo mundo acha que tetraplégico é aquele sujeito que não vai mexer nunca mais do pescoço para baixo. Mas, não é assim. Há níveis diferentes de tetraplégicos. No caso da Lu, o nível da lesão dela c6 e c7, permite a recuperação de movimentos. Com o tempo e a fisioterapia, ela vai se sentir melhor e vai apresentar progresso. Além disso, a resposta à reabilitação varia de pessoa para pessoa. Há tetraplégicos que nos surpreendem e até voltam a andar.*

Esse dizer explicita uma peculiaridade do modo como os especialistas olham para o corpo de modo geral. Na discursividade científica, e para ser mais específica, a médica, a atribuição de sentidos ao corpo se dá também por meio da classificação. O médico faz referência à visão estereotipada que se tem da tetraplegia. Pensar o estereótipo de uma perspectiva discursiva implica considerá-lo o resultado de um processo de repetição, estabilização de sentidos, fruto do trabalho da ideologia em conjunto com o interdiscurso (ORLANDI, 2004). A autora ainda diz sobre o fato de que o estereótipo, pela maneira que se constitui, produz uma simplificação do real. Nas palavras da autora: "como o estereótipo deriva de um processo de categorização e de generalização. Simplifica o real, favorecendo uma visão esquemática, própria aos preconceitos" (p. 45).

A partir do momento que o Dr. Moretti começa a explicar os diferentes níveis de tetraplegia, determinados pelo local onde de se deu a lesão e a extensão da mesma, o discurso da medicina sobre o corpo diferente é marcado, (re)produzindo o efeito de autoridade, uma vez que a telenovela encena uma separação entre olhar estereotipado e o olhar do médico, a princípio.

Ao enunciar, "mas não é assim", cria-se a ilusão de que o discurso científico vai na contramão dos estereótipos, que não (re)produz sentidos estabilizados, repetidos. Essa ilusão se fundamenta na ideia de que os sentidos são transparentes, justamente o que a Análise de Discurso, enquanto dispositivo teórico, busca descontruir.

No entanto, o processo de classificação e nivelamento do corpo produzido pela medicina é fruto de como a construção de sentidos se deu ao longo da história, a partir do momento em que se cria o Código Internacional de Doenças. O olhar da medicina para o corpo tetraplégico é tomado de memória, ideologia e estabilização de sentidos.

A antecipação que se produz quanto à possibilidade de recuperação dos movimentos do corpo da personagem funciona na relação com o já-dito sobre tetraplégicos com o tipo de lesão sofrida pela personagem. Processo esse que envolve também a classificação segundo a qual o corpo é significado em sua diferença.

O voltar a andar é um desejo latente e recorrente ao longo de toda a trajetória da personagem após o acidente. Esse se textualiza de diversas maneiras, principalmente na expressão "ficar boa", tão repetida por Luciana e para ela pelos que estão a sua volta, produzindo efeitos sobre o que significa estar tetraplégica e apontando para o processo de construção discursiva da tetraplegia na telenovela enquanto referente. Pensando a relação que se estabelece entre o estar tetraplégica e a expressão "ficar boa", é possível apreender a significação da tetraplegia enquanto doença que precisa ser curada. Tal processo de significação

se dá pela ação do interdiscurso sobre o intradiscurso, produzindo efeito pela maneira como os sentidos deslizam.

Os outros progressos da personagem são importantes e comemorados, no entanto, são menores, como pequenos degraus de uma escada, cujo topo seria a recuperação da capacidade de andar.

Os efeitos de sentido se constituem no movimento das formações discursivas. As fronteiras delas não são rígidas e estáveis, antes, são fluidas. Da mesma maneira, o que os personagens significam ou as imagens que são projetadas neles não são sempre as mesmas. Vamos observar, no próximo recorte, o que se desenha para o personagem Miguel a partir desse momento da trama. Até aqui, Miguel significou um médico. Observe o movimento que se dá nesta cena:

Luciana ainda está na Unidade de Terapia Intensiva e, logo após uma visita do pai, em que eles conversam sobre sensações das quais a modelo sente falta, ela adormece e o pai vai embora. Mais tarde, Luciana acorda gritando e pede para chamar Miguel. Ele a olha de cima, apoiado na grade da cama da UTI. Luciana diz:

> *R38. — Eu não quero viver assim, não quero. Me ajuda a morrer, por favor!*
> *[Miguel, sempre motivador responde:] Que morrer, Luciana. Eu te ajudo a viver…*

O dizer de Miguel, diante do desejo de morte expresso pela personagem, produz sentidos sobre um médico, uma vez que convoca a memória discursiva por meio do já-dito de que o médico tem um compromisso com a vida do paciente. Mas, não é só isso. Em virtude da circulação, instância tão constitutiva do sentido quanto a da formulação, é possível, pelo mecanismo de antecipação, antever o fato de que Miguel vai ser mais do que o médico de Luciana. O médico vai se tornar o companheiro e pai dos futuros filhos da modelo. Objeto de seu afeto e, através disso, se produz o efeito de superação da personagem sobre as barreiras impostas pela mudança física em seu corpo.

No entanto, a romantização que se produz na trajetória de Luciana, principalmente a partir do momento que as personagens se aproximam após o acidente, começa ser marcado aqui por essa mudança no processo de construção da personagem Miguel. Até aqui, tratava-se de um médico. A partir daqui, a personagem passa a significar o par romântico, o futuro cônjuge. A romantização se produz pela junção de uma série de fatores, inclusive o fato de se tratar de uma telenovela. Nesse processo, pelo mecanismo da antecipação, o personagem começa a significar o "príncipe", que vai ser fundamental para que a Luciana aceite a sua condição e siga a vida.

O modo como esse sentido circulou permite o funcionamento do mecanismo de antecipação por causa da repetição. O modo como se constrói a trajetória de Miguel e Luciana é típica de novelas e filmes, em que toda e qualquer dificuldade enfrentada pela mocinha é superada com amor. Amor de um homem[8] que ou vai tirá-la da situação da qual se encontra ou vai auxiliá-la enxergar tal situação de outra forma. Tomando o caso de Miguel mesmo, ele não é capaz fazer Luciana voltar a andar, algo tão almejado por ela, mas, com seu amor, ele é capaz de fazê-la querer viver a vida, mesmo tetraplégica.

Esse movimento na personagem do Miguel faz ainda mais sentido diante da mudança que se produz no olhar de Luciana após o acidente. O olhar, enquanto gesto de interpretação e afetado pelo imaginário, muda. Agora, o que está em jogo nesse funcionamento discursivo é o imaginário a respeito de uma mulher que se descobre tetraplégica. Observemos como se dá o funcionamento do discurso do castigo em um dizer enunciado pela personagem Luciana.

A modelo está evoluindo pouco a pouco e saiu da UTI para o quarto (capítulo 63). É a primeira vez que o restante da família tem contato com Luciana após o acidente. O enquadramento da atriz, como sempre, é do pescoço para cima. Após se lamentar de sua situação e ser repreendida por Miguel, Luciana se justifica:

> *R39. — Vocês me desculpem se eu estou assim um pouco ranzinza. Me dá um nó na garganta pensar na minha situação, de pensar como eu fiquei assim tão de repente, tão limitada. Eu que nunca tive limite, mãe. eu que sempre fiz tudo que quis, na hora que quis. Sabe que às vezes eu fico pensando se não é uma maneira que Deus encontrou de me castigar.*

A discursividade na qual a perda de movimentos do corpo é significada como castigo é mais uma vez apresentada na telenovela. Porém, produz outro efeito ao ser enunciado pela personagem, pela qual o discurso da telenovela projeta a imagem de uma mulher sem os movimentos do corpo. O funcionamento da ideologia mais uma vez dissimula o discurso sobre, produzindo o efeito de reiteração ou sustentação. Trata-se de um dizer sobre dissimulado de dizer de si, no qual o interdiscurso atravessa o fio do discurso para significar, de maneira muito

[8] Esse mesmo funcionamento do amor de um homem pela mocinha, contribuindo para a superação das dificuldades, pode ser observado na análise que desenvolvi da trajetória dos personagens Shirlei e Felipe, da novela *Haja Coração,* produzida pela Rede Globo. No artigo desenvolvido em parceria com a Prof.ª. Drª. Greciely Costa, publicado na revista Policromias no número de set/dez de 2020, o objetivo era explicitar o processo de atualização da memória discursiva na/pela novela, na relação com o conto de fadas *Cinderela.* "A princesa Perneta e o processo de atualização da memória discursiva". Neste trabalho, também apontamos para a produção de um discurso em uma sociedade machista na qual para a mulher "se salvar", é preciso ter um herói.

similar àquela, quando outros personagens disseram sobre Luciana. No dizer em questão também é possível apreender a relação entre o discurso religioso e o discurso do castigo, bem como o sentido de pena e castigo outrora atribuídos à situação da modelo.

Pelos movimentos de análise empreendidos neste capítulo, o que se ressalta é o modo como a telenovela, em seu funcionamento discursivo, projeta, na encenação, os diferentes sentidos atribuídos ao corpo da personagem quando olhado a partir de diferentes discursividades.

Outro aspecto importante a ser destacado é o apagamento que se produz pelo modo como o corpo da personagem é mostrado. Um funcionamento que se dá na relação com a memória, à medida que retoma e atualiza uma maneira pela qual o corpo diferente já foi olhado. Hashiguti (2009), a partir da leitura de Courtine (2008), discorre sobre esse processo de significação ao considerar o momento de transição, mostrado por Courtine, em que o corpo em sua diferença deixa de ser considerado monstruoso, e passa a ser significado como "deficiente", uma vez que, a partir daquele momento, os sujeitos que tinham tais corpos eram considerados seres humanos. Olhá-los com curiosidade gerava culpa.

Daí se instaura a contradição na qual o corpo "deficiente" se inscreve, na visão de Hashiguti (2009). De acordo com a autora: "ao mesmo tempo em que se torna humano, ele é condenado ao distanciamento social, à clausura por não poder se expor em sua forma" (p. 18).

O modo como a telenovela mostra o corpo da personagem atualiza essa contradição. Trata-se de um produto cultural circulando em um veículo de comunicação de massa, como é a televisão. A partir disso, produz-se a ilusão de que este corpo está em domínio público, sendo notado por muitos. Porém, pelo modo como é mostrado, o corpo é apagado, não é exposto em sua forma, a partir do momento que perde os movimentos. O que se produz é o distanciamento social, que será refletido no modo como o sujeito em sua diferença é tratado na sociedade.

A diferença significada no corpo da personagem não é nomeada como deficiência, no entanto, o funcionamento da memória discursiva produz o efeito da deficiência para o traço de diferença. Os sentidos atribuídos ao corpo de Luciana até este momento, depois da mudança física em seu funcionamento, remetem à deficiência, tornando "óbvio" para a maioria das pessoas a condição da personagem, enquanto uma mulher com "deficiência".

No entanto, ao observar as diversas discursividades que significam o corpo da personagem em sua diferença, pode-se dizer que tais sentidos se constituíram ao longo da história e permanecem em movimento. Propor pensar a diferença que se marca no corpo faz parte da tentativa de produzir um determinado deslocamento, através do estabelecimento de

outras relações, muito embora o que se perceba na trajetória de Luciana é que os sentidos (re)produzidos encontram-se sedimentados na sociedade.

CAPÍTULO 3
O CORPO E O SUJEITO SIGNIFICADOS NA/PELA CADEIRA DE RODAS

Não podemos pensar a
materialidade do sujeito sem
pensar sua relação com o corpo.

Eni Orlandi

Seguindo o enredo de *Viver a Vida,* após o acidente que resultou na perda dos movimentos do corpo de Luciana, a cadeira de rodas passa a ser mais falada e significada na trajetória da personagem. As situações apresentadas neste capítulo buscam explicitar discursos em torno da cadeira. Para isso, em primeiro lugar, discorro sobre a cadeira como um objeto simbólico. Que efeitos de sentidos são produzidos ao se enunciar "cadeira de rodas"? Como esse objeto é significado no discurso da telenovela?

Para Santana (2021), que propõe pensar os objetos por uma perspectiva discursiva, os objetos são "em si próprios materializações ideológicas que muitas vezes potencializam os discursos que ali encontram síntese, embora possam ser metaforizados pelos usos e gestos de interpretação" (p. 1–2).

Partindo dessa formulação, é possível tanto afirmar que há sentidos que se produzem sobre a cadeira de rodas na trajetória da personagem Luciana, quanto indagar se a cadeira de rodas sintetiza algum(ns) discurso(s). Além disso, como os sentidos atribuídos a este objeto interferem no processo de significação do corpo (da personagem Luciana)? São essas as perguntas norteadoras deste capítulo. Ao fim desse movimento de reflexão, espero chegar a uma compreensão sobre como a cadeira de rodas se torna o lugar de significação da diferença para o corpo.

Vamos à primeira situação.

No capítulo 75, Luciana está no hospital prestes a receber alta. Dessa vez, o diálogo é entre ela, Miguel e Larissa. Miguel diz:

> *R40. — Agora falta muito pouco pra você voltar pra casa, viu? Quero ver você bem longe desse hospital daqui a pouco.* […]
> *— E aí, Lu, já está na hora de providenciar sua cadeira de rodas. — diz Larissa.*

A câmera se fecha no rosto de Luciana, que observa, séria. Larissa olha rapidamente para Miguel e continua:

> *R41. — Eu quero também que você conheça a sua terapeuta ocupacional, a Graziela. Eu já estou vendo com ela a sua cadeira que deve ser adequada ao seu tamanho, bem confortável e especialmente linda.*

Luciana interrompe e diz:

> *R42. — Larissa, eu não vou precisar de uma cadeira de rodas. Eu vou ficar boa. Eu sei.*

No dizer enunciado pela personagem, Luciana se projeta um dos modos pelo qual a cadeira de rodas é significada. Textualiza-se a relação de sentidos que se estabelece entre o "ficar boa" e o estar em uma cadeira de rodas. O corpo e a cadeira são, ao mesmo tempo, significados. O interdiscurso sobre para que a cadeira serve ou ainda sobre quem faz uso deste objeto está funcionando nesse discurso, funcionamento que é teorizado por Santana (2021, p. 2) quando afirma que "não há um objeto que de certa forma não esteja destinado a um lugar no Simbólico, no Interdiscurso".

Pensar os objetos a partir dessa perspectiva discursiva, como propõe o autor, possibilita considerá-los no processo de produção de sentidos. Ainda de acordo com Santana (2021, p. 2), "embora os objetos não sejam materiais simbólicos de primeiro grau, como textos, imagens, textualidades sonoras, etc. eles são apropriados e lidos, sujeitos a gestos de interpretação, inseridos que estão em relações de sentido e poder".

A cadeira de rodas, pelo modo como é significada no discurso da telenovela, está inserida em relações de sentido. No próximo recorte, a resposta da terapeuta ocupacional à resistência de Luciana mostra o confronto de sentidos presente no processo discursivo em torno da cadeira.

> *R43. — Lu, a cadeira de rodas, ela vai te ajudar a se recuperar. Ela não é um símbolo de limitação, de invalidez, não. Pelo contrário! Ela vai te dar autonomia, entendeu?*

A relação entre ficar boa e estar em uma cadeira de rodas retorna e se textualiza na expressão “ajudar a recuperar” para significar a cadeira de rodas. Ajuda a recuperar o quê? Essa expressão abre espaço para a polissemia. Por outro lado, o dizer enunciado pela personagem Luciana significa a cadeira desnecessária, uma vez que ela vai ficar boa antes de precisar usá-la.

Ao dizer da cadeira enquanto um auxílio no processo de recuperação, esse objeto é significado como parte da recuperação, sem deixar de, nesse jogo polissêmico, produzir efeitos sobre a ausência de movimentos do corpo olhada na cadeira de rodas.

Poder-se-ia dizer que, nesse funcionamento discursivo, a tetraplegia significa enquanto uma situação da qual o sujeito deve se recuperar. Isso acontece pela maneira como a memória discursiva incide no que é dito. O que retorna é o já-dito sobre o corpo com algum tipo de diferença motora (de movimento) ou física (ausência de algum membro por qualquer razão) como um corpo que, em sua falha, precisa ser reabilitado. Porém, o sentido de reabilitação desliza para o de recuperação, produzindo também o efeito de que o corpo da personagem vai voltar a ser o que já fora um dia.

Além disso, o funcionamento da negação, textualizada na partícula adversativa “não”, usada pela profissional ao dizer o que a cadeira de rodas **não é**, presentifica uma outra discursividade sobre esse objeto, aquela que significa a cadeira como um lugar de limitação e invalidez. É porque esse discurso já-foi-dito que ele retorna nesta formulação, acionado pelo discurso outro, instaurado pela negação. Sentidos que incidem sobre a maneira como o corpo é significado.

> *R44. — Eu não vou de cadeira de rodas! Eu não passei semanas e semanas nesse hospital, aguentando tudo que eu aguentei para sair numa cadeira de rodas!*
> *— Você vai sair como, Luciana? Me explica pra eu saber, você vai sair carregada daqui? Aí sim você vai parecer muito doente. — Miguel responde.*
> *— Quem sabe até o dia de eu sair eu não vou melhorar? Mas, eu não vou sair numa cadeira de rodas. Eu não quero ficar presa numa cadeira de rodas, Miguel! Eu não vou!*

A indignação de Luciana com a possibilidade de deixar o hospital de cadeira de rodas permite explicitar o processo pelo qual esse dizer é reiterado no discurso da telenovela a partir do modo como a cadeira é significada ao longo da trama. Quando a personagem diz que se recusa a deixar o hospital em uma cadeira de rodas, palavras já ditas e esquecidas sobre o que

significa estar em um hospital, sair do hospital e até mesmo como o hospital é significado são evocadas e, dessa maneira, um possível deslizamento deixa entrever mais alguns rastros da relação de significação entre corpo e cadeira de rodas.

Há, nessa formulação, um processo de transferência dos sentidos comumente atribuídos ao hospital enquanto um lugar onde se significa a gravidade, a limitação, a dependência e a doença, para a cadeira de rodas. Nessa acepção, o que está sendo dito na formulação enunciada pela personagem em um processo de deslizamento de sentidos é que ela não passou semanas e semanas em um hospital para sair doente ou sem melhora alguma. Propor esse processo de deslizamento de sentidos expõe mais uma vez como a diferença que se marca no corpo é significada. Aqui, a ausência de movimentos é significada como doença, e a cadeira de rodas é o lugar desse corpo. Daí a resistência que se projeta no dizer da personagem a este objeto.

Após o fisiatra, médico responsável por acompanhar e coordenar o tratamento de reabilitação de um paciente, apresentar a terapeuta ocupacional de Luciana, a profissional diz que vai tirar as medidas para a cadeira de rodas dela. A modelo reage assim:

> *R45. — Tirar medida pra cadeira de rodas. Ai, onde já se viu uma coisa dessas? Ai meu Deus do céu, me dá forças pra aguentar isso, por favor! Eu nunca me imaginei numa cadeira de rodas. Nossa, eu vou me sentir tão doente, tão dependente sentada nisso. Ai.*

O modo como se formula o dizer enunciado por Luciana, enquanto ela diz sobre o seu sentimento ao estar em uma cadeira de rodas, projeta pela primeira vez esse objeto enquanto lugar de significação determinante no processo de significação do corpo. O sentido de doença, anteriormente constituído na relação com o que não estava dito, agora aparece textualizado no dizer da personagem sobre como vai se sentir sentada na cadeira: doente e dependente. Dessa vez, o que se projeta nessa formulação é o modo como uma formação imaginária de corpo em cadeira de rodas é antecipado por essa imagem, apontando para a força da cadeira enquanto esse lugar de significação. Um funcionamento que se dá pelo imaginário.

Hashiguti (2008), ao falar do olhar como gesto de interpretação e do corpo como materialidade significante, defende que identificações diferentes podem ser construídas no discurso se o gesto interpretativo se dá pelo olhar. Uma delas é a de que o corpo está presente na interlocução, sempre atravessado pelo discurso.

A fim de reforçar a sua proposição, a autora narra uma experiência vivida por ela, enquanto descendente de japoneses, quando ia prestar vestibulares. De acordo com ela, os seus colegas de sala de exame, ao perceberem-na japonesa e não brasileira, pelos traços de seu corpo, sempre brincavam, julgando que a presença de uma japonesa na sala significava uma vaga a menos disponível para o curso desejado. Com isso, a autora conclui o seguinte: "não era o meu dizer que produzia sentido, mas a representação imaginária daquele corpo que determinava aquele sentido" (p. 79).

De igual modo, os sentidos atribuídos a um corpo em cadeira de rodas são determinados pela representação imaginária, ou a imagem que o interlocutor, interpelado ideologicamente, faz da cadeira. O dizer enunciado de uma personagem de telenovela, analisado acima, explicita a transferência dos sentidos, até então atribuídos à cadeira, enquanto objeto, para o corpo.

Baseando-me na reflexão de Hashiguti (2008), penso que assim como o corpo está presente na interlocução, atravessado pelo discurso, e ao ser apreendido pelo olhar, tem os seus sentidos determinados pela representação imaginária do corpo; no caso do corpo em cadeira de rodas, ganha-se no processo de significação uma camada de complexidade, pois a representação imaginária da cadeira é parte integrante desse processo. O processo de significação do objeto se cruza com o do corpo.

Por ter a cadeira de rodas como parte integrante da minha vida, não é difícil perceber no meu dia a dia a dia a potência da representação imaginária no processo de significação do meu corpo. Escolho trazer duas experiências a fim de exemplificar a minha proposição. Na primeira, eu estava no supermercado fazendo compras acompanhada da minha mãe. Quando chegamos ao caixa, enquanto minha mãe pegava as compras do meu colo para colocar sobre a esteira, a funcionária me olhava. Qual não foi a minha surpresa ao ouvir e ver a moça se dirigir à minha mãe para perguntar: "Ela fala?". Perceba, minha mãe não disse nada que pudesse suscitar essa dúvida. Antes, é possível notar a representação imaginária da cadeira de rodas determinando o sentido que estava sendo atribuído ao meu corpo e, consequentemente, a mim.

Tempos depois, um dia eu estava na casa da minha avó, quando recebemos uma vizinha dela. A menina não devia ter mais de sete anos. Entrou no cômodo que eu estava, eu a cumprimentei, sentada em minha cadeira de rodas, e ela passou algum tempo me observando. Saiu e foi ao encontro da minha avó com uma série de perguntas que me ajudam a perceber o imaginário em torno da cadeira de rodas enquanto lugar de significação para o corpo e sujeito. "Ela é doente?", "Ela é feliz?", "Mas o que ela come?". Eu não disse uma palavra. O olhar da

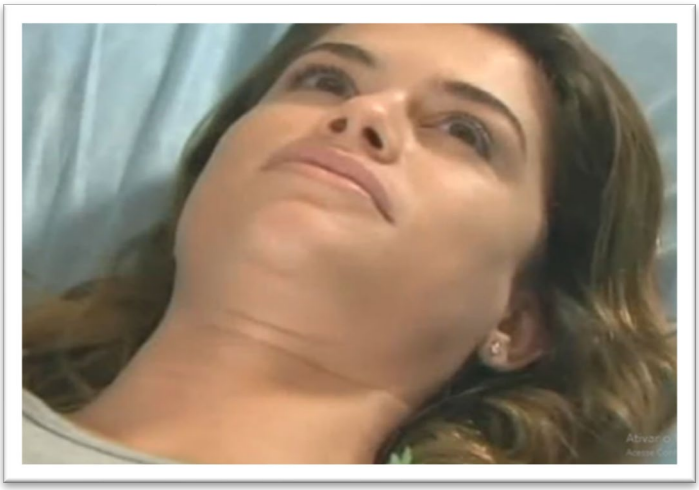
menina para a cadeira de rodas produziu todas essas questões carregadas de sentidos que dizem do modo como um sujeito, ao estar em uma cadeira, pode ser significado.

As outras perguntas reiteram sentidos já trazidos pelo discurso da novela e explicitados anteriormente. Mas, é interessante perceber a historicidade que atravessa a pergunta: "Mas, o que ela come?". O já-dito de que pessoas em cadeiras de rodas precisam de alimentação especial incide aqui para significar, mas, a julgar pela maneira como se formula esse questionamento, é possível pensar em pontos de deriva e trazer as diferentes regiões da memória discursiva que são acionadas. O que se come é um traço importante para gerar identificação entre os sujeitos. De maneira que a pergunta da menininha poderia deslizar para "Mas, ela é como eu?". Pela representação imaginária da cadeira de rodas, a interlocutora não questiona apenas o meu corpo, a minha saúde, o meu estado de espírito. Em última instância, seu questionamento, pela maneira como a memória discursiva é acionada, coloca em xeque a minha identidade, evocando os sentidos atribuídos ao corpo diferente em uma conjuntura devidamente apresentada por Courtine (2008), em que as pessoas com qualquer tipo de diferença que perturba o olhar não eram consideradas seres humanos. Ideia que se sustenta no que o autor diz sobre o efeito da história da teratologia no processo de significação do corpo diferente: "Abala-se então uma longa história que permaneceu muito tempo imóvel: duplo grotesco, pai bestial, negação viva do homem" (p. 290). Um dizer que, embora não seja aceitável nos dias de hoje, faz parte da memória e, consequentemente, do imaginário a respeito da pessoa com o corpo diferente, cuja presença da cadeira de rodas torna isso flagrante. Essas discursividades levam, ainda que indiretamente, aos sentidos a serem explicitados no próximo recorte do discurso da telenovela.

Luciana está na ambulância indo para casa. Pelo enquadramento da câmera, podemos ver Luciana do pescoço para cima, deitada na maca de um lado, Miguel e Teresa do outro. A personagem então começa a ouvir os sons da rua e diz:

> *R46. — Saudade da rua, das pessoas, olha só o barulho dos carros, de gente. Ai, que saudade da vida que eu tinha! Até das buzinas que me irritavam tanto eu tô com saudade. [Ao fundo, ouve-se uma buzina] Você lembra, mãe?*
> *— Lembro, claro que lembro. Mas você vai ter tudo isso de volta.*
> *— Da janela, vou ver a vida da janela.*

Luciana na ambulância indo para casa.



Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

O semblante da personagem está sério e triste. O olhar dela está direcionado para o teto da ambulância. Miguel se coloca para dizer que nada a impede de ver a vida da rua, dar uma volta pelo bairro, ir ao cinema e ao teatro:

R47. — Ter uma vida normal" [e ela vai continuar:]
— Vida normal numa cadeira de rodas, né?
— Vida normal numa cadeira de rodas, sim senhora. Agora só tem vida normal quem anda? [o médico indaga]
[Luciana termina dizendo que trocaria andar por voar.]

Os sentidos sobre a vida de uma pessoa, cujo corpo é significado em sua diferença, estão projetados no dizer enunciado pela personagem. Vamos considerar o sentido textualizado em "Que saudades da vida que eu tinha". A conjugação do verbo ter no passado marca a ideia de que ela entende que não vai ter mais a vida de antes. Teresa busca animá-la, dizendo ela vai ter "tudo isso" de volta. Expressão que, do modo como está textualizada, ao mesmo tempo que produz o efeito de generalização, aponta para o trabalho da ideologia, responsável por fazer com que o sentido de "isso" seja tomado por transparente e, por assim ser, o que há como resultado é o silêncio. Este, porém, não deixa de produzir sentido.

A resposta de Luciana e as palavras de ânimo da mãe colocam outra discursividade em funcionamento: "Da janela, eu vou ver a vida da janela". Se considerar a situação discursiva desse dizer, é possível apreender um sentido interessante. A personagem Luciana está em uma ambulância voltando para casa. O sentido projetado nesse dizer pode ser apreendido pelo

funcionamento da metáfora, mobilizado anteriormente, tal qual entendida por Pêcheux (2014) como um processo de transferência de sentidos. A partir disso, se percebe a imagem da mulher com o corpo diferente que está sendo construída na maneira como a personagem se vê, resultado ou resultante de formações imaginárias. A imagem de uma mulher que vai ter tanto controle sobre a sua vida quanto o de um passageiro ao fazer uma viagem em um veículo que não dirige. Por essa metáfora, os sentidos de dependência e incapacidade são uma vez mais evocados para significar a personagem Luciana.

Ao discorrer sobre o funcionamento da paráfrase e da polissemia, Orlandi (1998) trata do funcionamento da repetição na produção de sentidos. De acordo com a autora, cada tipo de repetição na relação com o interdiscurso produz um efeito. As repetições empíricas e formais não produzem movimentos nos sentidos. Refletindo sobre o processo de aprendizagem, a autora usa a imagem do aluno para explicar as repetições. A repetição formal acontece quando "ele [o aluno] repete com outras palavras. No entanto, como não há historicização, o dizer não sai do lugar" (p. 14).

As diferentes maneiras pelas quais os sentidos de dependência e incapacidade são produzidos na trajetória da personagem Luciana após o acidente explicitam um gesto de interpretação a respeito da vida de mulheres cujo corpo é diferente. Este produz efeito. Funciona para a sedimentação de tais sentidos na memória discursiva. É o jogo entre o mesmo e o diferente que se dá no simbólico na produção de sentidos. No que diz respeito aos sentidos sobre a mulher cujo corpo é diferente, na personagem Luciana, o mesmo se significa de outras maneiras, com outros elementos. Por essa leitura, é inevitável o questionamento: terá o dizer saído do lugar?

Ainda nesse recorte se estabelece uma relação digna de ser observada no que diz respeito à cadeira de rodas. Luciana questiona: "vida normal em uma cadeira de rodas?" Nessa formulação se estabelece a relação entre cadeira de rodas e vida normal. Em um procedimento de paráfrase, seria possível dizer: "Não é possível ter uma vida normal em uma cadeira de rodas". Um processo de significação que reitera os sentidos já atribuídos a este objeto não só ao longo da trama novelística como fora dele, na vida em sociedade. Essa discursividade é reforçada ao se pensar tudo o que já se falou sobre a cadeira na relação com a vida "normal", com todos os sentidos que essa palavra pode carregar nesta situação.

Há dois pontos sobre a normalidade levantados por Canguilhem (2009) que contribuem no entendimento do que está em jogo ao se dizer de uma vida normal. A vida, de acordo com o autor, é normativa. A partir disso, o autor estabelece o que entende por normativo: "qualquer julgamento que qualifique ou aprecie um fato em relação a uma norma, mas essa

norma de julgamento está subordinada, no fundo, àquele que institui a norma" (p. 40). Pensando discursivamente a partir disso, é possível dizer que o processo de significação de uma vida normal está diretamente relacionado com as condições de produção nas quais o sujeito está inserido. Portanto, considerando as condições nas quais o discurso da telenovela é produzido, dizer "vida normal" significa na relação com a formação social capitalista, na qual o indivíduo é individuado em sujeito. A normalidade está significada nesta relação, e a cadeira de rodas, ao ser significada enquanto um lugar onde está tal vida normal seja impossível de ser vivida, diz sobre o modo como o sujeito é significado quando está em uma cadeira de rodas: aquele que não tem condições de viver a vida entendida como normal na condição social capitalista. No entanto, este não é o único cenário no qual a cadeira de rodas é significada pelo discurso da telenovela.

Helena liga para a mãe em um outro momento do capítulo para dizer que Luciana saiu do hospital. Ao receber a notícia, todos os que estavam à mesa celebram, inclusive Glória, a secretária da pousada. O diálogo então se dá entre elas duas.

R48. — Mas, a Leninha falou que ela se recusou a usar a cadeira de rodas.
— Nossa, mas deve ser uma dureza mesmo. Eu acho que eu preferia morrer do que ficar numa cadeira de rodas.

As palavras da personagem ressoam a paráfrase proposta no início dos movimentos de análise. A projeção imaginária aqui é a de um sujeito que prefere a morte à perda dos movimentos do corpo. No entanto, nesse recorte, a cadeira de rodas ocupa o lugar de significação para o corpo. Perceber esse funcionamento ajuda a explicitar como e por que o estar em cadeira de rodas significa o corpo, o sujeito e sua existência.

R49. — Meu Deus, mas isso significa que as suas pernas são as partes mais importantes do seu corpo, Glória? Que sem elas andando não dá pra viver? [pergunta Edith.]
— E não são, dona Edith? Claro que são importantes!
— Tá, são importantes, mas, uma pessoa não é apenas as suas pernas, nem seus braços e aqui, ó (ela diz batendo o dedo na testa), e a cabeça, não conta, não? Você pensa com as pernas ou os braços, por exemplo?

Outra vez se produz uma relação entre a perda de movimentos do corpo com a morte. Na formulação enunciada por Edith em resposta à colocação de Glória, importância, vida e movimento se cruzam para significar o corpo, como em: "As pernas são a parte mais importante do corpo?". Elas só o são se estiverem em movimento? A vida se resume ao movimento das pernas? Os dizeres de Glória e Edith se inscrevem em formações discursivas diferentes. Os efeitos produzidos no/pelo dizer de Edith são outros. Colocam em funcionamento a discursividade na qual os sentidos de importância deslizam para os de identidade. O sujeito não é os seus braços e pernas, nem o movimento delas. O que constitui o ser humano, enquanto sujeito, nessa formação discursiva, é o que ele pensa, deslocando inclusive o modo segundo o qual a diferença pode ser significada. Por essa via de significação, a diferença não se marca pela presença ou ausência do movimento das pernas, mas pela maneira de se pensar.

Para além do processo de significação, perda dos movimentos das pernas e braços como morte e castigo, no próximo recorte, o sentido de deficiência é evocado à medida que se relaciona a perda dos movimentos com a condenação. Agora, no dizer enunciado por Luciana, quando recebe a visita de Renata, namorada de Miguel, ela começa a falar do sucesso na carreira de modelo. Em dado momento, com o close da câmera sempre do pescoço para cima, enuncia:

> *R50. — Como você pode ver, essa é minha história agora, estou **condenada** a passar o resto dos meus dias aqui deitada.*

Novamente, se produz uma formação imaginária sobre a relação de um sujeito com a tetraplegia. No discurso, projeta-se a imagem de uma mulher que enxerga a ausência de movimentos no corpo como uma condenação e, ao assim fazer, ela incorpora essa significação. O processo da significação da condenação se constrói na relação com o que não está dito. Mas, é possível apreendê-lo na relação com o fio do discurso que está sendo analisado.

A personagem está no quarto deitada. Uma das raras vezes em que a câmera adota um plano mais aberto e é possível ver suas pernas imóveis. No entanto, quando a fisioterapeuta entra com a cadeira de rodas no quarto, Luciana olha para o objeto e diz:

> *R51. — Que coisa feia! Eu não vou usar isso nunca!*

O que chama a atenção nessa formulação é a elipse textualizada novamente em "isso". Que sentidos estão sendo silenciados aqui? O que deixa de ser dito? Considerando o fio do

discurso, pode-se imaginar que o que está silenciado aqui é a cadeira de rodas. Esse caminho leva à paráfrase: eu não vou usar essa cadeira de rodas nunca. Porém, há outros sentidos sendo produzidos no silêncio que aqui se apresenta. Orlandi (2007, p. 37), refletindo sobre como o silêncio produz sentidos, traz uma formulação de Pêcheux (1982), a qual retomo para explicitar como o efeito discursivo está sendo construído: "refletindo o que todo mundo sabe, permite calar o que cada um sabe, sem confessar".

A elipse textualizada em "isso" silencia não só a cadeira de rodas, mas uma série de outros sentidos. A paráfrase proposta "eu não vou usar essa cadeira nunca" pode deslizar para "eu não vou aceitar esse corpo nunca", ou ainda para "eu não vou aceitar essa vida nunca". Sentidos silenciados, mas que não deixam de produzir efeito. A cadeira de rodas, enquanto um objeto simbólico, produz efeito sobre o corpo e sobre a vida do sujeito que a utiliza.

Sentidos que são evocados nesse recorte pelo próprio apagamento e silenciamento. A não aceitação da personagem de sua condição materializada na negação expressa em usar a cadeira de rodas significa a perda dos movimentos do corpo como uma situação definitiva, e não transitória, como outrora foi significada no dizer do Miguel. O efeito que se produz pelo funcionamento da elipse, ao se refletir sobre o que todo mundo sabe (a memória discursiva funcionando sob o efeito do pré-construído), cala o que cada um sabe, sem confessar. Apaga o movimento dos sentidos, mas não os faz perder a força de evocação, como as paráfrases propostas acima permitem observar.

O modo como a cadeira de rodas é significada no discurso da telenovela, por meio da relação construída entre a Luciana e a cadeira, traz a força do imaginário sobre esse objeto. Há ainda nessa cena uma outra formulação que merece atenção:

> *R52. — Não é pra usar, é pra ver como você se sente. Faz parte do treinamento que você tem que fazer, completa profissional. Só por agora porque a sua ainda não ficou pronta, viu.*
> *A enfermeira, que também acompanhava o diálogo ao lado da cama, interfere:*
> *— A sua, linda, você vai amar!*
> *— Que que eu vou amar, gente! Como é que alguém pode amar uma cadeira de rodas? Vocês estão loucas? [Pergunta Luciana visivelmente alterada] (nesse momento é interessante notar que a câmera está em plano aberto e mostra todo o corpo da modelo. Coisa que raramente acontece depois do acidente).*

A resposta de Luciana deixa ver a força da representação imaginária da cadeira de rodas significando no que ela enuncia. É possível observar de que modo se constitui uma formação imaginária justamente na relação com o que não está dito. Não é só a ideia de amar a cadeira de rodas enquanto objeto empírico que parece absurda à personagem, o modo como se formula esse dizer possibilita o gesto de interpretação, segundo o qual o que Luciana não admite amar, é muito mais do que apenas a cadeira de rodas. O que a personagem rejeita são os sentidos simbolizados na/pela cadeira de rodas, a partir dos olhares que se produzem sobre este objeto na relação com seu corpo, com sua existência.

Em outra cena, Luciana está no quarto sentada em sua nova cadeira de rodas, e responde ao convite da mãe sobre ir dar uma volta na praia. Ao ser questionada sobre o porquê de sua recusa, responde:

> *R53. — Mãe, você vai me achar uma boba, mas sei lá, tenho vergonha.*
> *— Vergonha do quê?*
> *— Da cadeira de rodas. Eu tenho vergonha de não andar. Sei lá, de tá tão dependente das pessoas, mãe. Eu sei que todo mundo vai me olhar e vão me reconhecer, e vão sentir pena de mim. Eu posso ler nos olhos de todo mundo: coitada, tão jovem, tão jovem condenada a uma cadeira de rodas. Eu sei, mãe, eu sei que é isso que eles pensam, eles comentam isso no grupinho quando veem uma pessoa assim. Assim numa cadeira de rodas como eu.*

Vergonha é o afeto textualizado na formulação do texto escrito, roteirizado e encenado pela personagem Luciana a respeito de si e do seu corpo ao estar em uma cadeira de rodas. Para pensar sobre essa textualização, trago a consideração de Bilenky (2014) sobre este afeto. Para a autora, a "vergonha é um sentimento social. Surge diante do olhar do outro", sendo que o "envergonhado sente que os olhares o transpassam e que todos podem enxergar o que lhe vai por dentro" (p. 138).

A complexidade do processo discursivo envolvendo a trajetória discursiva da personagem Luciana se mostra a partir do momento que considero o fato de que o dizer dela sobre a vergonha é fruto de uma formação imaginária. As imagens dos olhares a respeito de seu corpo que Luciana antecipa são imagens que compõem ou se sobrepõem à imagem projetada na personagem. Além disso, os dizeres sobre ela antecipados dizem de sentidos já produzidos e explicitados ao longo de sua trajetória.

Algo que ainda é válido destacar é a construção da representação imaginária da cadeira de rodas como um lugar de condenação. Esse processo de significação é histórico, uma vez que cria tradição. Tal processo se dá na relação com a memória, à medida que ela retoma a trajetória de outros vilões que, após cometerem as mais diversas maldades, têm dois finais mais comuns: ou morrem ou ficam em uma cadeira de rodas pelo resto de seus dias, como já falei com mais detalhes em outro momento. Esse é mais um funcionamento que explicita como a cadeira de rodas é significada no discurso da telenovela.

A cadeira de rodas é significada como um lugar de condenação ao sofrimento e à dependência. Um castigo tido como pagamento justo pelo prejuízo causado aos outros. Nessa relação também é possível perceber o processo de significação do estar em uma cadeira de rodas como algo pior que a morte.

O cenário discursivo descrito a seguir possibilita explicitar o modo como a cadeira de rodas é significada e os sentidos que são silenciados quando se menciona esse objeto.

Retomando o enredo de *Viver a Vida*, estão no calçadão Luciana, na cadeira de rodas, Teresa e as irmãs. A personagem Luciana lamenta dizendo que o ano foi péssimo para ela e Mia a repreende lembrando das coisas boas que foram realizadas durante o período. Luciana completa:

R54. — E terminei na cadeira de rodas.

É na relação com o fio do discurso que esse dizer produz sentidos. Ao ser relembrada das conquistas do ano, o crescimento na carreira profissional e todos os sonhos realizados, Luciana diz que terminou na cadeira de rodas. Ao fazer essa menção dessa maneira, recorta-se uma região da memória para significar o objeto na relação com o que está sendo dito como um lugar de fracasso. Além desse, os outros sentidos já explicitados até aqui produzem sentido ao a personagem enunciar "cadeira de rodas". Não se pode ignorar, portanto, que de acordo com Orlandi (2007, p. 73), "ao dizermos algo, apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada". Ainda é importante destacar que, por esse funcionamento, é possível perceber como o corpo significa o sujeito. A partir do momento em que se está em uma cadeira de rodas, sentidos são atribuídos tanto ao corpo quanto ao sujeito.

Nesse momento, a câmera está fechada no rosto da atriz usando óculos de sol e chapéu, com objetivo de se disfarçar. Isabel então começa repreendê-la:

R55. — Chega, eu não vou deixar mais você falar sobre isso hoje. Mas que coisa! A gente não tem mais repertório pra te consolar. E quer saber? Eu vi uma entrevista com o médico que ele disse que ***cadeira de rodas não prende ninguém, mas liberta. É a maneira de ir e vir do cadeirante****.*
— O Bel, ***não fala essa palavra, cadeirante****.*

Entra em cena outra discursividade sobre a cadeira de rodas. Trata-se de um lugar de confronto de sentidos, pois o funcionamento da negação faz com que o pré-construído atravesse o intradiscurso, fazendo com que a significação da cadeira de rodas como uma prisão se faça presente. Em contrapartida, o que se tem é a discursividade da liberdade, do direito de ir e vir. Gestos de interpretação possíveis. Sentidos que não se fecham e que vão ser determinados pelo processo de identificação dos sujeitos. É uma formação imaginária que vai encontrar do lado de cá da tela indivíduos que serão interpelados em sujeitos de diferentes maneiras. Daí a impossibilidade de determinar um único sentido.

Ainda neste recorte, ressalto os sentidos que se textualizam na palavra "cadeirante". Nome dado ao sujeito que se locomove em uma cadeira de rodas, presente na formulação enunciada por Isabel e que é criticada imediatamente por Mia. Essa palavra coloca a cadeira de rodas no centro do processo discursivo. Enfatiza a transferência dos sentidos atribuídos à cadeira para o sujeito e produz como efeito um apagamento do corpo. A cadeira, no processo discursivo, substitui o corpo e, com isso, há também o apagamento do sujeito que é dito cadeirante.

Em outro momento, Teresa reza para Nossa Senhora pelo ano novo que está prestes a começar e pede, antes de ser interrompida por Mia, que Luciana "volte a andar miraculosamente". Depois pergunta sobre como está Luciana para a festa de virada do ano e Mia responde que ela está um pouco ansiosa. E Teresa reflete:

R56. — Claro que deve tá sendo difícil mesmo, ***chegar numa festa de cadeira de rodas, todo mundo vai olhar, vai comentar****.*

Começa a festa de virada de ano na Casa Amarela. Estão em uma mesa Ingrid, o esposo e mais um casal de amigos. Alguém pergunta sobre os gêmeos e ela responde que Miguel foi buscar Renata, e Jorge, a Luciana.

R57. — Daqui a pouco, ele entra aí empurrando uma cadeira de rodas. Ai que triste isso, meu Deus.

Tanto a formulação de Teresa como a de Ingrid suscitam os seguintes questionamentos: que sentidos são esses que o enunciar cadeira de rodas está apagando? Que imagens são essas projetadas nesta cena? Perguntas para as quais não tenho resposta pronta e acabada, mas que destacam a complexidade do processo discursivo. O modo como a cadeira de rodas é significada nessas formulações marcam o limite entre o dizível e o indizível. Nas palavras de Orlandi (2007, p. 11 e 12), as "palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras". Esse movimento, de certa maneira, indicia o real, impossível de se dizer.

Há dois pontos ainda a serem explorados nesses dois dizeres. O primeiro é a respeito de como a memória se diz na formulação enunciada por Teresa, enquanto ela diz que as pessoas vão olhar para Luciana e comentar. O olhar de curiosidade voltado ao corpo em cadeira de rodas atualiza o modo como as diferenças do corpo eram vistas na conjuntura histórica da Europa ao longo do século XX, de acordo com Courtine (2008). O autor pontua que a década de 1880 atinge o que ele chama de

> ponto máximo da *exibição do anormal*, [grifo do autor] elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da estranheza, deformidades, enfermidades, mutilações, monstruosidades do corpo humano o suporte essencial de espetáculos onde se experimentam as primeiras formas da indústria moderna de diversão de massa" (p. 256).

Nos adjetivos a respeito das características do corpo humano que era exposto e despertava interesse do público, se textualiza um jogo de sentidos que incide e se atualiza no olhar para o corpo em cadeira de rodas. "Deformidades", "enfermidades", "mutilações" e "monstruosidades", palavras que dizem daquilo que desperta o olhar de curiosidade para o corpo. A cadeira de rodas. em seu processo de significação. atualiza o lugar de exposição desses corpos, pois é o objeto que possibilita a esses sujeitos o ir e vir em sociedade.

Já no Recorte 57, o processo de significação em torno da cadeira de rodas se dá na relação entre tristeza e estar empurrando uma cadeira de rodas. Sobre Ingrid se projeta a imagem de uma mãe que não se conforma com o compromisso do filho assumido com Luciana. Por esse dizer, são produzidos sentidos tanto sobre a Luciana, enquanto mulher em uma cadeira de rodas, quanto a seu filho enquanto companheiro de uma mulher que usa cadeira de rodas, dos quais resulta a tristeza. Mais uma vez vem à tona um discurso que reproduz um discurso sobre como é a relação entre uma mulher que usa cadeira de rodas e um homem que não usa. É como se o

companheiro estivesse fazendo um sacrifício, renunciando parte de sua vida para estar com aquela mulher.

No próximo cenário, em um diálogo entre Ingrid e Luciana a respeito de como pode ser a vida sexual de uma mulher em cadeira de rodas, é possível compreender um pouco mais a respeito da maneira como Ingrid olha para Luciana.

Luciana está no quarto fazendo alguma atividade no computador quando é avisada da presença de Ingrid e fica surpresa. Há um corte de cena e a personagem surge na sala tocando a cadeira em direção à sogra, que a dá um beijo. O diálogo entre as duas é bastante longo, por isso, transcrevo apenas a parte que interessa para o que desejo explicitar. Depois de falar sobre o comportamento de Renata com Miguel, Ingrid olha para Luciana e pergunta:

> *R58. — Como é ou como pode ser a vida sexual de uma mulher numa cadeira de rodas?*
> *— Você acha que uma mulher numa cadeira de rodas não pode ter relação com um homem?*

O que chama a atenção nesse recorte é a repetição da expressão "mulher numa cadeira de rodas", enunciada aqui tanto por Luciana quanto por Ingrid. Que sentidos estão textualizados e são produzidos por essa expressão?

Considerando o que já foi exposto anteriormente sobre o que Lauretis (1989) propõe sobre o gênero, é possível dizer que, no processo de construção do gênero, há um processo discursivo. Assim, o indivíduo é individuado em sujeito e passa a se identificar (ou não) com os sentidos que se textualizam nas palavras "homem" e "mulher". Sentidos que se constituem no jogo com o interdiscurso e as condições de produção. Ainda na concepção da autora, o gênero "representa não um indivíduo, mas uma relação, relação social" (p. 10).

Portanto, a palavra "mulher" textualiza sentidos produzidos na relação com a condição de produção na qual é dita. Significa-se uma relação social, na qual a mulher é tida como frágil, inferior, submissa, a esposa e mãe. Homem e mulher, de acordo com a autora, significam diferentemente porque são lidos a partir de discursos diferentes. O que corrobora que no processo de construção de gênero simboliza-se também uma relação de poder.

Nesse recorte, essa relação se simboliza na preocupação de Ingrid com a vida sexual de Luciana, por ser uma mulher em uma cadeira de rodas. Uma vez que está em funcionamento aqui o pré-construído de que a mulher precisa ser capaz de satisfazer, sexualmente, o companheiro. É esse sentido que está em jogo nesse recorte.

Lauretis (1989) afirma que uma das técnicas que contribuem para a produção do efeito do gênero é o cinema. Ele é uma tecnologia social que produz o gênero. Penso que a telenovela também ocupa esse lugar, uma vez que os sentidos que se produzem e circulam por meio dela sobre a mulher também constituem o imaginário sobre o que é ser mulher, o que é ser uma mulher bonita, o que é a mulher brasileira etc. A novela é parte constitutiva de todos esses sentidos.

Na trajetória discursiva traçada para a personagem Luciana, é possível observar a mulher ser significada de diferentes maneiras. Nesse recorte, a mulher ganha uma especificidade no processo de significação. Não se fala de uma mulher "simplesmente". Antes, Ingrid diz que Luciana é uma "mulher numa cadeira de rodas". A expressão textualiza sentidos que se inscrevem na relação com a cadeira de rodas; mais uma vez ela comparece no processo de significação dessa mulher.

Que discurso a "cadeira de rodas" está produzindo aí? E, ao mesmo tempo, o que está silenciando? Enquanto lugar de significação, a cadeira de rodas produz efeito sobre o corpo da mulher. Ao colocar em funcionamento a paráfrase, uma vez que o sentido pode e desliza sempre, outros sentidos possíveis se presentificam na relação com o que não está dito. Por exemplo, em termos de paráfrase, temos: "Uma mulher cadeirante", "uma mulher deficiente" e "uma mulher com deficiência". Na primeira formulação, o que se produz é um efeito de apagamento do corpo, por conta da ênfase que se dá à cadeira, ao textualizá-la como um adjetivo. Ao pensar o apagamento como efeito de significação do corpo, estou pensando no mínimo em dois efeitos: o primeiro é o de que o corpo não existe, não está ali (vide a quantidade de vezes em que não se dirige à pessoa na cadeira de rodas, e sim ao acompanhante). E o outro é o que considera o corpo sem utilidade ou inválido, porque não funciona "como o esperado" (CHIARETTI; COSTA, 2016). Dois processos que nos fazem dar de cara com a forma-sujeito capitalista, que tende a pôr para fora tudo o que não for útil para a manutenção do sistema. Processos que explicitam a força da História e da Memória no processo discursivo, o qual serve de ponto de deriva para outros olhares discursivos sobre o corpo.

"Mulher deficiente" significa o corpo à medida que evoca o sentido de deficiência relacionado à cadeira de rodas. Este corpo significa pela falta. Se ele está na cadeira de rodas é porque lhe falta algo. Ele não é completo, é limitado. Sentidos que se produzem na relação com o que não está dito e evocam a deficiência pela maneira como a memória funciona sob o efeito do pré-construído. É por esse funcionamento que se torna "óbvio", "transparente" que, se a mulher está em uma cadeira de rodas, ela é uma mulher com deficiência. A diferença que se marca no corpo da personagem ganha um nome e, por meio dele, significa.

Os sentidos atribuídos à cadeira de rodas e já explicitados até aqui podem servir de caminho para pensar o que se diz, uma vez que estes aparecem como retalhos de um pré-construído que incide nessas formulações produzindo sentidos. O processo de significação da cadeira de rodas mexe na rede de filiações de sentidos atribuídos à mulher. Afinal, ser uma mulher é uma coisa, ser mulher em uma cadeira de rodas, é outra. Os olhares para o corpo de uma mulher em uma cadeira de rodas são outros.

R59. — Não, não. Pelo amor de Deus, não. Eu não falei isso. Até porque eu não posso afirmar isso porque eu não sei, né? Por isso que eu estou perguntando, porque eu não sei, né? Eu imagino que você saiba ou pelo menos tenha uma resposta, né?
— Não. Eu tenho. Claro que eu tenho, Ingrid. Eu conversei com muitas mulheres sobre esse problema e muitas delas me tranquilizaram. E até os médicos, além deles. Eles não veem nenhum impedimento pra que isso aconteça, entendeu?
— Desculpe, é que eu sou ignorante nesse assunto e eu estou preocupada com meu filho, não é? E estou preocupada com você também, porque você sabe que um casamento sem uma vida sexual plena, satisfatória, não dá certo.
— Não, eu sei. Eu sei. Até engraçado você estar aqui hoje porque eu tava ontem conversando, minha mãe teve aqui, minhas irmãs também e justamente eu estou muito preocupada, muito mesmo, preocupada com esse assunto.
— Você tá preocupada porque você tem algum problema ou alguma dificuldade?
— Não, não, não. É só pra prevenir mesmo que alguma coisa possa acontecer.
— Sim, então todo mundo já te tranquilizou?
— Uhum, mas é que eu quero uma garantia maior de que eu não vou ter problemas.
— Garantia, que garantia?
— Vou testar antes.
— Esse teste que você tá querendo é um teste pra saber se você funciona?
— Se nós funcionamos.
— Sim, mas ele é normal!
— Sim, mas pode ser que por eu estar assim aqui, ele não consiga ter uma relação plena, satisfatória.
— Sim, mas você não pode tratar tudo isso como se fosse uma coisa normal, banal, porque não é.
— É sim!

> *[A sogra da modelo ainda diz da falta de generosidade dela com o namorado, porque se a relação não for boa pra ele, ele mentiria pra ela. A modelo rebate perguntando se a sogra não achava que ela não era capaz de perceber, caso o seu parceiro não estivesse feliz e realizado. O último tópico dessa conversa é sobre a possibilidade de se ter um filho.]*
> *— Você pode tentar, mas eu acho que você não vai conseguir engravidar [Afirma, Ingrid].*
> *— Isso não é garantia. É um medo que eu tenho, mas eu conheço muitas mulheres que estão numa cadeira de rodas por situações muito piores que a minhas e tiveram filhos lindos, perfeitos, completamente normais".*
> *[A conversa termina com o agradecimento de Ingrid pela franqueza de Luciana. As duas se despedem e Luciana, permanece na sala, sentada na cadeira de rodas. O plano da imagem é aberto. A modelo chora.]*

Considerando a continuidade do diálogo, é possível apreender as formações imaginárias sobre mulher no discurso. Ao Ingrid dizer que está preocupada com o filho dela, o pré-construído sobre o que se espera de uma mulher em um casamento — a imagem de esposa, cujo corpo sirva à reprodução, que dê filhos ao marido — incide para significar a mulher em cadeira de rodas. Dada a transferência dos sentidos atribuídos à cadeira para o corpo, a discursividade posta em funcionamento no dizer de Ingrid não só questiona a capacidade do corpo em cadeira de rodas "funcionar", mas também põe em questão a possibilidade de a personagem ter filhos considerados perfeitos e normais. Pensar o corpo na relação com o sentido de funcionalidade, textualizado na palavra "funciona", evoca mais uma vez o sentido da deficiência para significar essa mulher.

Ainda nesse recorte, um último processo de significação do corpo em cadeira de rodas pode ser apreendido, agora, tomando como lugar de observação a resposta de Luciana para Ingrid, diante da preocupação da sogra sobre como seriam seus os filhos, ela tranquiliza a sogra, dizendo que conhece mulheres que estão em cadeira de rodas e tiveram filhos "lindos, perfeitos e completamente normais". A conjunção aditiva "e" junta, mas, ao mesmo tempo, separa os sentidos, produzindo uma distinção entre os filhos e a mãe: uma mulher que está em uma cadeira de rodas. Em um procedimento de paráfrase, poderia pensar na seguinte formulação: conhece mulheres que, *apesar* de estarem em uma cadeira de rodas, tiveram filhos lindos, perfeitos e completamente normais.

A conjunção adversativa textualiza a oposição de sentidos. Pensar que uma mulher, apesar de estar em uma cadeira de rodas, pode ter filhos lindos, perfeitos e completamente normais, ajuda a perceber como a cadeira de rodas influi no processo de significação do corpo. Pelo simples fato de estar em uma cadeira de rodas, o corpo deixa de ser capaz de gerar outro corpo (lindo, perfeito e completamente normal). A ideologia se encarrega de fazer com que os sentidos de lindos, perfeitos e completamente normais sejam tomados por transparentes. A maneira como esse recorte coloca em funcionamento os sentidos de normalidade na relação com a vida da mulher numa cadeira de rodas, produz o efeito de que nada, a partir do momento em que se senta numa cadeira de rodas, na vida do sujeito, pode ser significado como simples ou "normal". Na vida de uma mulher em cadeira de rodas tudo se agrava, se complica.

Afinal para o que aponta o processo de significação da cadeira de rodas e do corpo de uma mulher em *Viver a Vida?* A cadeira de rodas, enquanto um objeto que reclama sentidos, é significada pelo discurso da telenovela pelo que se diz sobre ela. Nesse processo, percebe-se alguns discursos em funcionamento para significá-la. O imaginário sobre esse objeto está sempre presente no modo como os sentidos atribuídos a cadeira se constituem. A cadeira de rodas é mostrada enquanto o lugar de condenação, do dependente, do incapaz. Lugar de recuperação no discurso atribuído aos profissionais de saúde. Ao corpo da mulher também são atribuídos sentidos, quando este ocupa uma cadeira de rodas. A cadeira, portanto, torna-se determinante no processo de significação do corpo-mulher.

Se, por um lado, produz-se um apagamento do corpo textualizado no adjetivo "cadeirante", por outro, os sentidos atribuídos à cadeira interferem diretamente no processo de significação do corpo. Corpo e cadeira de rodas são significados mutuamente. O corpo é investido dos sentidos atribuídos à cadeira de rodas.

Esta é, portanto, determinante no processo de significação dos sujeitos em suas diferenças. A diferença do corpo em cadeira de rodas, pelo modo como a novela mostra, é significada enquanto lugar de limitação, doença. O único momento de ruptura nesse processo de significação se textualiza quando a cadeira é referida, no enunciado de uma das irmãs de Luciana, como "símbolo" de autonomia, aquilo que possibilita o ir e vir do sujeito que faz uso dela.

Na trajetória da personagem Luciana há ainda uma especificidade no processo de significação. O fato de tratar-se do corpo de uma mulher. Portanto, tais sentidos se constituem na relação ao modo como a mulher é socio-historicamente significada.

Dizendo especificamente do sentido de utilidade, o funcionamento dessa discursividade aponta não apenas para uma formação social capitalista, mas também uma

formação social machista. Nesta conjuntura, tal como foi possível observar nos recortes apresentados, o corpo da mulher é considerado útil à medida que ela consegue satisfazer um homem e lhe dar filhos. A trajetória de Luciana é construída e dada a ver nesta condição, portanto, todos os sentidos atribuídos à esta mulher, nesta telenovela, se constituem nessa direção.

A direção de sentidos explicitada pelo discurso da telenovela não impede o movimento de surgimento de sentidos outros, sentidos de resistência. No caso da cadeira de rodas e do corpo em cadeira de rodas, tal resistência pode ser encontrada em processos de significação nos quais os sujeitos olham para a cadeira como parte integrante da sua vida, como é possível perceber na dança em cadeira de rodas. "Ao dançar sobre a cadeira de rodas, o dançarino deficiente está quebrando com o circuito da interdição da dança" (FERREIRA, 2003, p. 167).

Ainda de acordo com Ferreira (2003), "a dança é um lugar capaz de fazer migrar e deslocar sentidos da deficiência e da própria dança que, em outras condições, não seriam acessíveis aos sujeitos" (p. 48). A dança em cadeira de rodas desloca sentidos atribuídos ao corpo, à dança e à cadeira. Conforme alguns depoimentos, a cadeira é significada pelo sujeito-dançarino como uma extensão do seu corpo ou como parte do corpo. Portanto, olhar para a cadeira sob essa perspectiva coloca em funcionamento sentidos diferentes dos que são produzidos no discurso da telenovela. Justamente porque se produzem a partir de outros gestos de interpretação e de filiação à memória discursiva.

Se é pelo dizer que o sujeito (re)produz sentidos já estabilizados, é pelo dizer que é possível resistir a um círculo de repetição (PÊCHEUX, 1990). A resistência acontece todas as vezes que, ao produzir um gesto de interpretação, se consegue romper com a centralidade ocupada pela cadeira de rodas na determinação do processo de significação de um sujeito e de seu corpo. Não se trata de ignorar a cadeira de rodas. Trata-se de dar a ela um outro lugar no processo de significação que não seja o de incapacitar o sujeito, o que não acontece na trajetória da personagem Luciana, como pode-se observar pelos movimentos de análise.

Indo em direção à finalização das análises, aparece, ainda, mais uma discursividade regular na telenovela, a saber, a discursividade da superação. Esta merece ser explicitada, pensando, principalmente, o que se apaga no processo de significação da superação e do sujeito significado enquanto aquele que alcançou a superação.

3.1 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO "MODELO DE SUPERAÇÃO"

O objetivo do último movimento de análise deste trabalho é explicitar o modo como o efeito discursivo de superação se constrói na trajetória de Luciana. Ao explicitar um efeito discursivo, o que se busca é demonstrar a manifestação da existência da materialidade linguística no interior da ideologia. Desmanchar o efeito de transparência que faz com que o sentido de superação seja considerado como posto, dado, homogêneo e sempre almejado.

Ao sentido de superação no discurso da telenovela é dada certa direção, e por ela é que se produzem apagamentos, considerando a relação entre memória e silêncio, uma vez que todo dizer apaga outros possíveis. Esse processo se dá de forma gradativa e começa a ser antecipado em alguns momentos logo após o acidente da personagem. Portanto, é possível observar o modo de construção desse efeito discursivo na relação entre o intradiscurso, o interdiscurso e as condições de produção. O efeito de superação se constitui também a partir da atualização de sentidos outrora já atribuídos ao corpo da personagem. Por se tratar de uma novela do horário nobre, penso ser válido dizer que o sentido de superação faz parte da grade de leitura da trama. O processo de produção da TV, baseada na repetição, faz com que a "mesma" história seja contada muitas vezes. A repetição faz com que o tema da superação seja antecipado, aguardado pelo espectador.

O efeito discursivo de superação se textualiza no modo como o corpo de Luciana passa a ser visto/significado após o acidente. É esse efeito que vai sustentar o final feliz tão aguardado do último capítulo de uma novela das 21h, na relação entre o que se diz e o que não se diz, entre o que se mostra e o que é apagado. Observar o modo como o efeito de superação se constrói também é olhar para o processo de significação do sujeito que supera e, na relação com o que **não** está dito também se produz sentidos **sobre o sujeito que não supera**. Mas, como a superação é significada, afinal?

O primeiro lugar de observação do discurso da superação é a textualização da expressão "voltar a andar", uma regularidade na trajetória de Luciana após o acidente. A personagem Luciana está em uma sessão de hidroterapia na piscina de sua casa, acompanhada da fisioterapeuta. A cena começa em plano aberto e permite ver não só a modelo na água, como a presença dos pais, das irmãs, do namorado e alguns amigos que assistem ao momento. A irmã mais nova de Luciana, Mia, não só assiste, mas faz registros fotográficos para que o momento não seja esquecido.

De certa maneira, os sentidos vão se constituir nessa relação entre o que deve ser lembrado e o que se quer esquecer. A primeira sessão de hidroterapia é um momento tão importante que conta com plateia para assistir e registrar. Algo típico da trajetória de Luciana. O corpo que antes era contemplado atentamente desfilando em uma passarela, agora é olhado

com atenção em sua recuperação. Pode-se dizer que o modo como a cena é construída pelo funcionamento do pré-construído atualiza uma espetacularização do corpo. A produção do espetáculo e da romantização é uma espécie de marca registrada, principalmente, das novelas das 21h.

A câmera fecha em Teresa e Marcos, que estabelecem o seguinte diálogo:

> *R60. Teresa: — Falei com o Dr. Moretti pelo telefone, qualquer dia vamos passar lá no hospital pra conversar com ele? Eu e a Mia, nós temos lido tantas coisas na internet sobre células-tronco, eu queria ouvir o que ele pensa sobre isso.*
> *Marcos: — Você tá falando sobre a utilização disso na recuperação da Luciana?*

Enquanto isso, a imagem que se vê é a de Luciana relaxando na piscina acompanhada da hidroterapeuta.

> *R61. Teresa: — Exatamente. Nós não podemos nos afastar de todas as tentativas de fazer a Luciana voltar a andar. O Miguel está debruçado nessa coisa de células-tronco, tá estudando muito sobre o assunto.*

Recuperação e superação, nesse funcionamento, se inscrevem na mesma formação discursiva. E no dizer de Teresa, esses sentidos deslizam para "voltar a andar". Considerando essa cena, penso em duas possibilidades de paráfrase para a formulação da mãe de Luciana.

> *P1: Nós não podemos nos afastar de todas as tentativas de fazer a Luciana voltar a ter o corpo que tinha.*
> *P2: Não podemos nos afastar de todas as tentativas de fazer a Luciana ter de volta os movimentos que tinha.*

Paráfrases que reiteram o modo como o movimento é determinante para o processo de significação do corpo e, consequentemente, no sujeito reproduzido pela personagem. Se outrora, a ausência do movimento o significou como morto, nesse recorte o sentido inscrito é o de doença. Ainda, ao dizer sobre recuperação, pela via da memória discursiva, o sentido de perda incide, trazendo à memória do espectador o momento do acidente, a tragédia na trajetória da personagem. Momento em que muito se perdeu. O efeito de superação se constrói por meio

da retomada daquilo que se perdeu e a possibilidade de recuperação, mostrada como um retorno gradual da personagem às atividades que realizava antes do acidente, e serão significadas de uma outra maneira no cenário a seguir.

O sentido de "voltar a andar", portanto, na relação com o intradiscurso no dizer de Teresa, vai além do retorno do movimento. Portanto, o sentido desliza para voltar a desfilar, voltar a trabalhar, a viver. Já no dizer de Luciana, pelo modo como a expressão se textualiza, vai produzir ainda outro sentido somado aos que já foram explicitados. A cena na qual se observa o dizer de Luciana é uma que se segue a anterior, na qual estão todos à mesa para um lanche após o término da sessão de hidroterapia. Durante a refeição, acabam comentando sobre a festa no dia anterior. Luciana começa:

> *R62. — Eu fiquei muito feliz ontem, pai. Fiquei mesmo. Mas, vendo ali minhas amigas dançando tão independentes, sei lá, passa pela minha cabeça quando é que eu vou voltar a andar, se eu vou voltar a ser tão independente". [A câmera neste momento está em plano médio e fechada em Luciana e Miguel.]*

Nessa formulação, "voltar a andar" significa na relação com independência. No confronto do simbólico com o político, a saber, a força da ideologia para dar uma direção ao movimento de interpretação, independência pode até ser tomada em sua literalidade; porém, o que não está dito nessa formulação possibilita o irromper de muitos outros sentidos. Afinal, que sentidos de independência estão sendo produzidos aqui? Que sentidos são produzidos quando esta discursividade entra em contato com o gesto de interpretação do espectador?

A partir da intervenção de Alice, amiga da modelo que também participava da refeição, entra em cena um outro gesto de interpretação recorrente na trajetória da modelo.

> *R63. — Ah, Luciana. Mas você pra mim é um exemplo. Porque, na minha cabeça, a pessoa tetraplégica, ela não mexia do pescoço para baixo. — Ela diz gesticulando com as mãos.*
> *— Mas aí eu fico olhando pra você e você faz um monte de coisas, você mexe os braços e tudo!*

No dizer enunciado por Alice, o modo como se textualiza "exemplo" produz efeito na relação com o que a personagem é capaz de fazer. Tal como está disposta, essa formulação

poderia deslizar para “você é um exemplo porque faz o que outras pessoas não fazem”, um dizer bem presente inclusive nas discursividades sobre as pessoas cujo corpo possui um traço de diferença. Porém, repleto de apagamentos que não deixam de produzir efeito.

Apaga-se, por exemplo, que dada a formação social capitalista no contexto social e político do Brasil no qual se insere esse dizer, as condições não são as mesmas para todos. O subsídio do governo para a compra de equipamentos é baixo, a divulgação de informação sobre possibilidades de se conseguir tais equipamentos, ou seja, sobre políticas públicas, não é amplamente divulgada e, além disso, a burocracia e o tempo de espera são grandes.

A condição que Luciana tem de mexer os braços, enaltecida pela personagem no recorte, é conseguida com uma intensidade grande de treinos e exercícios. Tudo isso custa caro e não está acessível a todos, haja vista a condição caótica do transporte público no Brasil para pessoas com cadeira de rodas na maioria das cidades, de maneira que o acesso a esse tipo de oportunidade se torna difícil mesmo para atendimentos gratuitos. Não se paga o atendimento, no entanto, é pouca gente que tem condições de pagar o preço para estar ou chegar aos locais onde esse tipo de tratamento é oferecido.

Em “a pessoa tetraplégica”, é possível apreender como o diagnóstico significa o sujeito, à medida que a memória, sob o efeito do pré-construído de que a tetraplegia se refere só à ausência total dos movimentos do corpo. O que se produz nesse funcionamento e se textualiza na expressão é o efeito da generalização e ao mesmo tempo, se deixa de dizer que, para cada tipo de lesão, há um tipo de sequela, e, ainda assim, há a possibilidade de corpos reagirem de forma diferente a cada tratamento.

Não se pode ignorar ainda o fato de que a personagem Luciana encena uma mulher em uma condição socioeconômica extremamente privilegiada, a qual lhe permite ter acesso a todos os equipamentos necessários à sua comodidade e assistência médica para a realização dos acompanhamentos. A mulher linda, de corpo perfeito, rica e bem-sucedida da novela tem acesso ao que poucas pessoas fora da ficção têm.

Além disso, vale ressaltar no recorte como a superação é significada na relação com a possibilidade de realizar coisas tidas como simples como mexer os braços. A maneira pela qual o sentido se textualiza faz ver o funcionamento do imaginário sobre as pessoas que recebem o diagnóstico de tetraplegia. Porém, o que chama a atenção é a supervalorização que se dá a essas ações, principalmente porque elas são impensadas por esse imaginário que funciona na significação desse sujeito.

Outro lugar interessante para se pensar os sentidos de superação, está no recorte a seguir:

R64. [Teresa, Luciana e Mia estão no quarto da modelo, conversando sobre a repercussão do blog. Mia lê o comentário de uma das leitoras que diz que Luciana é um exemplo para sua filhinha de cinco anos que vive em uma cadeira de rodas. A menininha diz que quando crescer quer ser igual a Luciana.]
A modelo pondera: — Tá vendo. Isso não tem preço, né, gente?
— Não. Não tem. Olha só como são as coisas, né, gente?

Nessa cena aparecem algumas adaptações: a mesa para o laptop e o aparelho para digitação. Nesse recorte, Mia lê um comentário de uma leitora do blog de Luciana — um espaço na internet que esteve ativo durante a transmissão da telenovela e que fez parte da trama[9].

O discurso da telenovela se materializa no texto que é encenado por um papel de leitora. A mãe diz sobre o desejo da filha de cinco anos de ser como Luciana quando crescer. Por esse movimento, a telenovela constrói uma imagem dos espectadores, e estes olham para Luciana, uma vez mais, como exemplo.

Se no dizer de Alice não é possível apreender o efeito sentido de exemplo que está em funcionamento, no dizer da espectadora imaginária, esse se textualiza na expressão "quer ser igual a você", produzindo não só o sentido de imitação. No "quer ser igual a você", também está em jogo uma admiração pela superação que se constitui na relação com a quebra da expectativa sobre o que se espera de um sujeito com tetraplegia. Considerando a trama da telenovela, não era esperado que Luciana, uma modelo internacional, que sofre um acidente grave, se vê sem os movimentos do corpo e deseja morrer a viver em uma cadeira de rodas, estivesse agora disposta a expor a sua vida na internet, falando de sua história e das dificuldades que enfrenta no dia a dia. Um primeiro indício da superação, de que ela superou o que aconteceu com ela. Qualquer coisa que um sujeito com um corpo marcado pela diferença faça que foge ao imaginário social pode ser significado como uma superação.

Ainda com esse funcionamento em mente, considero o deslize de sentidos que ocorre com a palavra modelo, tal qual textualizada no dizer de Teresa:

R65. — Você que era modelo. Vendia joias, roupa, maquiagem, e agora você é um modelo de coragem e superação.

[9] O blog da personagem Luciana permanece ativo e pode ser acessado através do link: http://gshow.globo.com/novelas/viver-a-vida/sonhos-de-luciana/platb/.

A textualização do verbo “ser”, conjugado no passado, é um vestígio. Ao dizer “era”, o corpo da personagem, após a perda dos movimentos, é significado como um corpo que não se enquadra mais no padrão esperado para o corpo da moda. Em paralelo, o processo de significação da personagem como uma heroína começa a se desenhar pelo jogo de sentidos que se textualiza na palavra “modelo”, pela maneira como ela aparece na formulação. Enquanto “modelo que vendia joias”, Luciana tem um corpo a qual podem ser atribuídos os sentidos de beleza e perfeição, em “modelo de coragem e superação”, essa mulher passa a ser admirada por (re)aprender a viver uma vida diferente após sobreviver a um acidente automobilístico. O efeito que se produz, pela maneira como o imaginário incide nesse processo, é o de que, para uma mulher viver em um corpo que em sua diferença é significado como um com deficiência, é preciso ter coragem. A personagem precisou de coragem para viver a sua história.

Nessa formulação, superação significa na relação com força, ao considerar essa possibilidade de deslizamento. Para viver a vida, a personagem não é apenas corajosa, é forte. Forte para enfrentar as adversidades que um corpo diferente lhe trouxe. A imagem da heroína para a personagem se constrói pela maneira como ela passa a ser considerada um modelo a ser imitado.

O que faz da personagem um modelo de superação? Não se trata simplesmente de ela fazer o que ela faz. Luciana não é modelo de superação por retornar ao mercado de trabalho ou até mesmo se casar, ter filhos etc. O sentido de modelo de superação se constitui na relação com o que a personagem faz com o corpo que tem. O que impressiona é uma mulher em um corpo tetraplégico fazer tudo que ela faz. Um processo de significação que mais uma vez coloca o corpo no centro do processo.

Na trajetória discursiva da personagem Luciana, o discurso de superação é ainda observado na cena descrita e recorte abaixo.

A cena começa com a câmera em plano aberto, dando a ver toda a estrutura da sala de fisioterapia da personagem. Nesse momento, ela está em uma cadeira de rodas que possibilita o ficar em pé. E o diálogo entre ela e a fisioterapeuta prossegue:

R66. — Meu Deus do Céu, eu não acredito que eu vou ficar de pé depois de tanto tempo, parece que faz tanto tempo que eu não vejo o mundo assim.
— Lu, seu desejo era tão grande que eu resolvi te dar esse presente.
— Olha, a sua pressão está ótima. Eu posso subir mais um pouquinho?
— E Larissa, quanto tempo eu posso ficar assim?

— Se a sua pressão continuar boa, no máximo, 30 minutos. É a primeira vez, Lu. — Progressivamente a gente vai ficando cada vez mais tempo, tá? [Enquanto isso, o aparelho está elevando o corpo da personagem.]

— Vamos com calma hoje.

— E eu ganho alguma coisa na minha reabilitação, em ficar assim, na vertical?

— Então, Lu. Ficar de pé não vai te fazer andar novamente, mas vai ser muito importante sob uma série de aspectos: funcionamento do seu intestino, da sua bexiga, o alongamento das suas pernas, e além de ser mais um trabalho para o seu tronco. Bom, parte final. Posso subir tudo?

[A personagem já está visivelmente emocionada, enquanto sente o seu corpo ser elevado.]

— Nossa, que sensação! Parece que estou a primeira vez em um parque de diversões, olha isso!

O pai de Luciana entra em cena.

— Pai!

— O que você está fazendo?

— Meu Deus. Quando eu penso que você já me surpreendeu em tudo.

— Pai, eu tô de pé! [A câmera está em close no rosto da atriz.]

— Eu nem tô acreditando nisso!

— Ainda bem que você chegou, diz a fisioterapeuta. Porque ela tava até meio tristinha de não ter ninguém para acompanhar mais essa conquista.

— Tem uma pessoa importante, aliás, a mais importante que precisa ver isso. Eu já volto.

— Pai!

— A gente vai fazer isso muitas vezes, viu, Lu. [A câmera está em close no rosto da atriz, que está sorrindo]

— Ai que delícia.

— O pai volta com um espelho de corpo inteiro.

— Olha aí a Luciana.

[Um dos funcionários da casa, vendo-a no espelho, diz:]

– Que coisa impressionante, dona Lu.

— Você é a pessoa que mais precisa ver isso. São suas vitórias, minha filha. [E beija a modelo]

É a primeira vez, após o acidente, que Luciana tem a possibilidade de ficar em pé. Mais uma vez, é possível perceber o quanto o corpo é central no processo de construção dessa personagem, pela maneira como a possibilidade de estar em pé é significada aqui. Que efeito se produz a partir do forte desejo da personagem de ficar em pé? Como essa postura significa? No dizer enunciado pela fisioterapeuta, "uma conquista". Na formulação atribuída ao personagem pai, percebe-se o deslizamento desse sentido pelo que se textualiza em "suas vitórias". É por essa via que a discursividade da superação funciona. Pode-se dizer, também, que o pré-construído de que quem se esforça, produz, mais uma vez, o efeito de que o resultado da superação depende da vontade do sujeito. Logo, quem não supera, quem não vence, quem não recupera (e por aí o sentido vai deslizando), é porque não quer.

Um funcionamento que apaga a condição na qual essa discursividade é produzida. Apaga-se, mais uma vez, a desigualdade social que faz com que pessoas com deficiência tenham tratamentos, recursos e, portanto, condições de existência desiguais, além de colocar sobre o sujeito a responsabilidade exclusiva por sua superação.

É possível notar a produção desse efeito discursivo desde a metade da trajetória da personagem, mas ele se torna mais flagrante, conforme se observa mais para o fim da obra. O último recorte desse movimento se encontra justamente no último capítulo da trama, em um momento no qual a personagem diz sobre o seu desejo de voltar a andar. Essa expressão, textualizada no recorte a seguir, passa por um processo de ressignificação por conta da posição sujeito na qual os dizeres de Luciana vão se inscrever, momento no qual ela está prestes a ganhar os seus filhos gêmeos em conversa com seu esposo, Miguel.

R67.
— O que eu mais queria era voltar a andar. Mas, é tão engraçado, né? Quero que nossos filhos nasçam bem, com saúde, quero que tudo corra bem, nesse parto que no nosso caso você sabe que é mais delicado, quero poder amamentá-los, vê-los crescer correndo pela casa, pra baixo e pra cima destruindo tudo, hoje eu quero tantas outras coisas antes de voltar a andar.

Ao colocar o bem-estar de seus filhos acima do seu próprio, o dizer da personagem produz sentido por conta do funcionamento do pré-construído de que as mães estão sempre dispostas a dar a sua vida pelos filhos, se preciso for. Além disso, nesse momento, dar à luz é mais importante do que recuperar qualquer movimento.

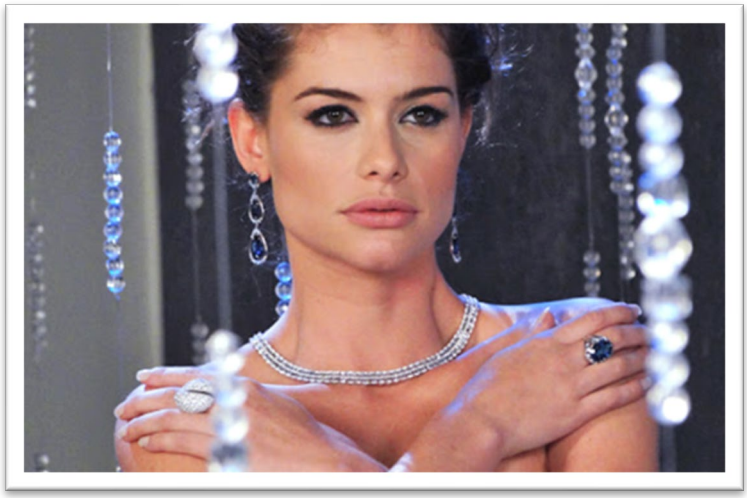
O corpo, outrora significado como morto e infértil, é dado a ver ao espectador como um corpo capaz de gerar duas vidas e que está prestes a dar à luz. O efeito de superação se inscreve agora no contraste entre morte e vida, o corpo morto que gera vida e, ao gerar, a personagem passa também por um processo de (re)nascimento. O efeito discursivo da superação se produz aqui na relação com a fertilidade. A personagem dá à luz a bebês gêmeos, reiterando assim a imagem da mulher e sua fertilidade, agora atribuída a seu corpo.

O (re)nascimento que se projeta em Luciana é visível pelo modo como agora a personagem olha para o seu corpo. Ela não desiste de voltar a andar, mas "isso" deixa de ser sua prioridade. Ela diz: "hoje quero muitas coisas antes de voltar a andar". Há um movimento aqui no processo de significação da vida, até então significado na/pela personagem na relação com a capacidade de se movimentar. Nesse recorte, o sentido de vida se inscreve no corpo da personagem pela maneira como a memória discursiva incide sobre o dizer para significar o fato de a personagem estar grávida.

Se por um lado, o fato de a personagem ganhar bebês gêmeos produz uma ruptura na discursividade dominante a respeito da mulher cujo corpo não tem todos os movimentos, por outro, no que diz respeito às discursividades em relação à mulher, o que acontece é um processo de sedimentação de dizeres. O corpo, independentemente de diferenças, continua sendo significado na relação com a fertilidade/maternidade.

A gravidez gemelar é só uma parte do "felizes para sempre" construído pelo discurso da telenovela em relação à trajetória da personagem Luciana. Por tratar-se de uma novela, há mais um elemento desta trajetória que atua na produção do efeito de superação: a volta ao trabalho como modelo. Isso acontece no último capítulo da novela, quando Luciana aceita o convite para ser modelo fotográfico de joias e decide desfilar ao lado de Helena.

R68. Enquadramento do primeiro ensaio fotográfico de joias de Luciana após o acidente, no último capítulo da trama



Fonte: Viver a Vida (Rede Globo).

O enquadramento de câmera sobre o corpo da personagem permanece o mesmo. A câmera capta a sua imagem a partir de um plano médio, apagando o restante do corpo de Luciana e dando-o a ver apenas do colo para cima. O rosto, central no processo de inscrição de sentidos no momento do acidente, reaparece.

Pode-se dizer que assim o discurso de superação também se inscreve na imagem, uma vez mais pelo modo como o rosto da personagem é visibilizado. Trata-se do mesmo rosto apresentado ao espectador no início da trama, porém, em outra situação. Esse modo de mostrar o rosto da personagem talvez sintetize o efeito da superação ao compará-lo ao modo foi mostrado no momento do acidente automobilístico, por exemplo.

Há uma virada na trajetória da personagem que se marca entre o momento do acidente e o momento contemplado nesse recorte. Virada que contribui para a constituição do efeito de superação. Há um movimento de retorno nessa virada. Depois de tudo o que a personagem passou, ela está, agora, voltando a ser a Luciana do início da novela, só que sem uma parte significativa dos movimentos de seu corpo. O que não é mais central do que a sua superação.

A personagem não volta a andar, mas volta a ser o que era antes de seu corpo ter um traço que o fez ser significado em sua diferença. No último capítulo, a personagem está de volta aos holofotes. Luciana retoma a sua carreira como uma modelo fotográfica de joias, casa-se com o médico que cuidou dela e dá à luz a um casal de gêmeos.

A direção que os sentidos ganham a partir desse movimento discursivo também produz efeitos. Observar esse processo desperta o seguinte questionamento: que efeitos discursivos se

produzem a partir dessa relação que se estabelece entre a superação e o re-posicionamento da mulher agora com um traço de diferença no corpo?

O modo como se constrói o processo de superação da personagem a significa como heroína da trama. Porém, o ato heroico de Luciana é a superação do drama de após ter perdido o que considerava mais valioso: os movimentos de seu corpo, ter "ainda assim" retomado sua carreira como modelo, se casar e ter filhos; como se trabalhar, casar e ter filhos fosse interditado, muito difícil ou inesperado para alguém que não tem completamente os movimentos do corpo.

A personagem é mostrada como ativa no mercado da moda, esposa e mãe. No decorrer de sua trajetória, a personagem passa por muitas fases e transformações, mas, ao fim da trama, o que é possível observar discursivamente é um processo de re-posicionamento da personagem em lugares já historicamente determinados para a mulher, contribuindo assim para uma manutenção do *status quo* da mulher na sociedade.

Antes do acidente, Luciana era a personagem que encarnava o padrão de beleza, modelo bem-sucedida, noiva à espera de um casamento bem-sucedido, no qual, certamente, daria filhos para seu marido. E, no final da telenovela, a "superação" consiste justamente no retorno ou na reocupação desses mesmos lugares dispostos para a mulher em uma sociedade patriarcal, machista, conservadora etc. Com efeito, ao mesmo tempo em que o discurso da telenovela reproduz o "final feliz" tão típico das telenovelas, romantiza a "superação" e reitera a determinação de sentidos já atribuídos à mulher como se fossem eles a garantia de uma vida e um desfecho feliz à mulher com deficiência.

O que se tem na produção discursiva desta personagem é uma mulher sendo re-colocada no "seu" lugar "ideal". Esse movimento de mostrá-la com este corpo, nestes lugares, também produz efeito sobre o ser mulher, cujo corpo é marcado, muito embora apagado, quase elidido em sua diferença ao final da telenovela.

O modo como a personagem foi mostrada, ao final, apaga outros sentidos de mulher, de deficiência em *Viver a Vida.* A romantização se constitui nesse jogo entre o que se mostra e o que se apaga, o que se diz e o que deixa de ser dito por e em uma novela na televisão.

Pensar no desfecho da trama, especialmente por meio desse recorte, é mais um ensejo para a reflexão sobre como a diferença é significada na telenovela. Isso porque a trajetória da personagem Luciana produz muitos sentidos e apaga outros tantos e, nesse recorte, uma das últimas cenas da trama, a cadeira de rodas, tão falada e mostrada até então, não aparece. Por que ela não é visibilizada? Que efeito de sentido essa ausência produz?

A personagem continua sem os movimentos do corpo, porém a ausência da cadeira de rodas, bem como o enquadramento de seu corpo, produz o apagamento da diferença. Esse

apagamento faz surgir questionamentos ainda sobre o discurso de superação, pois na relação com a diferença, a superação é significada de uma certa maneira. Porém, o que se produz quando a diferença é apagada?

A trajetória discursiva da personagem Luciana se constrói, assim, pelo que se mostra, mas também pelo que não se mostra. O que é dito produz sentido, mas o que é silenciado não deixa de significar. Há repetições, deslizamentos e até mesmo raras rupturas. Como era de se esperar, o "felizes para sempre" chega no final. Contudo, a ausência do corpo diferente, simbolizado, sobretudo pelo corpo em cadeira de rodas, permite indagar: há felicidade na diferença para o sujeito cujo corpo é diferente?

CONSIDERAÇÕES FINAIS
UMA PALAVRA NÃO-DITA

A análise discursiva da trajetória da primeira personagem com mais espaço a significar uma mulher cujo corpo é diferente no horário nobre de uma grande emissora de televisão no Brasil contribuiu para a compreensão do processo discursivo e, entre outras reflexões possíveis e necessárias que surgiram ao longo desse percurso, nos colocou diante da força do não-dito.

Até um certo momento deste percurso de pesquisa, sustentei que a telenovela significava, na personagem Luciana, uma mulher *com deficiência*. Não era raro que essa expressão aparecesse para se referir à personagem durante as minhas leituras exploratórias sobre o tema, de maneira que, quando entrei com a trajetória da personagem, parecia "óbvio" que Luciana era uma mulher com deficiência.

Mas, em um momento, me dei conta que, ao longo da trama, a personagem simplesmente não era dita dessa maneira. A palavra *deficiência* aparece pouquíssimas vezes durante a novela e nenhuma delas faz menção direta à Luciana. Como então podia parecer tão "claro" tratar-se de uma deficiência? Como dar sentido a esse modo de nomear? Estaria eu, enquanto analista, apenas me dando conta de que estava tomada pelo efeito da transparência, uma vez que também estou sujeita à língua, à história e atravessada pela ideologia?

Voltei-me uma vez mais para a trajetória da personagem. Dizer que o corpo da personagem tem um traço de diferença fez mais sentido. No entanto, não se trata de uma diferença qualquer. É uma diferença que causa incômodo ao olhar, justamente porque rompe com os padrões de normalidade do corpo. E, por isso, extrapola os limites de diferença com os quais a conjuntura atual sabe lidar. É uma diferença que está além do que parece aceitável.

Orlandi (2004, p. 93) afirma o seguinte: "sentidos não caem do céu: se formam em relações que são relações entre sujeitos vivendo na sociedade e na história". Diante disso, também é possível dizer que o sentido não está preso à palavra, antes se constitui nas relações. Por essa formulação, é possível fundamentar a complexidade do processo de significação da diferença no corpo da personagem. Os sentidos de diferença e deficiência se dão a ver em relações complexas, que não se prendem a uma palavra ou outra.

Após o acidente automobilístico que faz com que a personagem perca grande parte dos movimentos do corpo, é que os sentidos de diferença vão se inscrever no corpo de Luciana. Os sentidos atribuídos à deficiência ao longo da história, conforme discutidos por Diniz (2007), povoam a memória discursiva e, no processo de construção da personagem, são atualizados; e metaforizados pelo modo como o corpo é mostrado na tela, bem como pelo modo como é dito.

Quando o corpo da personagem é dito como um corpo tetraplégico, a diferença é significada a partir da relação com a discursividade médica sobre a deficiência. Neste modo de significar, o corpo não é só categorizado, como também é sempre significado a partir daquilo que lhe falta.

A partir desse diagnóstico, o corpo é dito e mostrado na tela como limitado, incompleto, morto. Sentidos que se relacionam diretamente com a falta, produzindo efeito sobre o traço de diferença do corpo da personagem. A diferença se inscreve no corpo de uma mulher, interferindo diretamente no modo como esta é significada.

Em um processo de atualização dos olhares dirigidos ao corpo anormal, conforme nomeado por Courtine (2008), a personagem com o seu corpo se torna, na telenovela, o centro das atenções. A condição do corpo da personagem constitui o drama na trajetória da personagem e faz com que todos os olhares se voltem para ela. A diferença que se marca no corpo, tal como era na conjuntura abordada por Courtine, continua despertando curiosidade e compaixão. Se antes tais corpos eram expostos ao público em feiras e museus, em *Viver a Vida,* este é exposto por meio de uma personagem que circula pela televisão em uma telenovela.

Para além disso, as condições de produção são outras porque a conjuntura na qual o discurso é produzido é outra. Trata-se de uma sociedade que se diz inclusiva e regida por um Estado de Direito, cujas leis determinam os direitos e deveres dos sujeitos significados em sua diferença. Por esta razão, a discursividade jurídica também interfere no processo de significação da diferença em relação ao corpo. Também sujeita à língua e à História, a discursividade jurídica na atual conjuntura nomeia as diferenças como deficiências, as define e categoriza. Por esse movimento, determina quem é o sujeito deficiente e quais os direitos desse sujeito. Tais sentidos já fazem parte do imaginário e são determinantes no processo de constituição do entrelaçamento dos sentidos de deficiência e diferença. Um processo discursivo complexo, repleto de encontros e confrontos que despertam questionamentos, tais como: quando e como a deficiência é significada como diferença? E como é que a diferença se torna deficiência? Como é que se dá esse entrelaçamento dos sentidos e quais as implicações desse movimento para a significação do sujeito, e mais especificamente a mulher?

O apagamento é um funcionamento recorrente no processo discursivo da personagem Luciana, que faz pensar no jogo de sentidos entre diferença e deficiência, além do processo de construção da personagem de maneira geral. Como uma típica trajetória de personagem de telenovela, a trama da qual Luciana faz parte, como explicitei ao longo dos movimentos de análise, se constitui pelo efeito de drama e romantização.

A partir do momento em que o corpo de Luciana perde os movimentos por causa do acidente, ele é apagado. A personagem é, a partir de então, constantemente enquadrada do pescoço para cima, apenas. O apagamento, em conjunto com o que é dito sobre este corpo a partir de então, contribui para a constituição do efeito de drama, à medida que na relação com a memória o sentido de deficiência é evocado. Neste funcionamento, a diferença que se marca no corpo é significada enquanto castigo, morte, incompletude e limitação, em um processo de metáfora da deficiência.

O apagamento também funciona no processo de constituição do efeito de superação da personagem, momento em que Luciana é significada a heroína da trama, justamente porque após todo o sofrimento vivido, a personagem volta a ser o que era no início da trama, uma modelo de sucesso, agora dedicada ao mercado das joias, e uma mulher "completa": casada e realizada com o homem que cuidou dela após o acidente e mãe de um casal de gêmeos. No entanto, o que é válido observar é que no auge da superação da personagem, a cadeira de rodas, objeto que contribui para a significação do corpo, em sua diferença, é apagada. Produzindo assim o efeito da romantização na trama.

A personagem é significada como heroína da trama porque *apesar* do traço de diferença que se marca no corpo, a ausência de movimentos, ela consegue retomar a sua vida. Nesse movimento de constituição do sentido de superação, estão em jogo sentidos sobre o que é ser mulher, o que é ter um corpo diferente e o que é diferença. Luciana, significada na trama como "metade de uma mulher", em algum momento após o acidente, termina sendo mostrada outra vez como uma mulher "completa".

É interessante questionar o jogo de sentidos entre diferença e deficiência, observando que, para além dos efeitos típicos da narrativa novelística, o discurso é produzido em uma formação social capitalista. A significação da diferença sobre o efeito de superação se dá nessa relação. Assim como é possível notar na trajetória da personagem. Nessa condição, quem supera é o sujeito que consegue servir aos interesses do sistema *mesmo com* a sua diferença. A partir desse momento, a diferença passa a ser olhada como uma diferença, e o sentido de deficiência não aparece com tanta força.

Não é raro ouvir as seguintes formulações a respeito de sujeitos com corpos diferentes: "Ele é deficiente, mas trabalha, estuda, vive uma vida normal", ou: "Ela é deficiente, mas é casada e mãe". Nessas formulações, a diferença ganha outros sentidos. Ao que parece, ela se torna mais tolerável ao olhar, e no nível do simbólico há uma aproximação do sentido de diferença. Por esse funcionamento, as formulações acima poderiam facilmente deslizar para: ela é diferente, mas nem tanto, faz tudo o que outras pessoas fazem.

Por esse funcionamento, a diferença que antes era intolerável ao olhar, parece que se torna menos ruim, porém ainda incomoda. Não fosse assim, não haveria esse apagamento da diferença, mesmo diante de uma demanda cada vez maior. O questionamento retorna: que inclusão é essa? Inclusão para quem? Para incluir é necessário apagar? Nessa condição social, ao que parece, supera quem consegue tornar a sua diferença menos incômoda diante do olhar do outro. Esse modo de significar interfere nas relações sociais e suscita questionamentos: por que é tão difícil um sujeito cujo corpo possui algum traço de diferença ser contratado por uma grande empresa? Por que é tão difícil um sujeito com um corpo diferente ocupar os espaços públicos? Por que é tão difícil fazer com que as leis e as políticas públicas sejam efetivas para esses sujeitos? Por que um sujeito cujo corpo é marcado pela diferença precisa fazer sempre mais para provar, inclusive para si mesmo, que a diferença que o significa não simboliza impedimento? Que sentidos entram em jogo quando este sujeito é uma mulher? Questões que explicitam a força do imaginário em funcionamento nesse processo discursivo. Deficiência e diferença se entrelaçam em uma relação complexa entre o que se mostra e o que se apaga.

Tal processo de significação se estabelece em relação direta com a memória, e a discussão a respeito de uma possível substituição de palavras toca apenas a superfície. O sentido de deficiência se presentifica porque foi constituído historicamente. Na trajetória da personagem que analisei nessa pesquisa, o que se vê é um processo de atualização dos olhares que já foram lançados para a diferença, e, nesse funcionamento, efeitos são produzidos.

Olhar para a trajetória por uma perspectiva que permite indagar como os sentidos são produzidos coloca a discussão em um outro patamar, pois explicita o movimento dos sentidos, seja para ocupar os mesmos espaços do dizível ou para romper com o que já está estabelecido. Por essa perspectiva, a trajetória da personagem Luciana abre possibilidades para questionamentos: se, como já colocado, a telenovela produz uma versão possível, quais as implicações da versão que se produziu em Luciana para significar o corpo de uma mulher significado em sua diferença?

Para a Análise de Discurso, há o silêncio que constitui o discurso, ou seja, para dizer algo, inevitavelmente deixa-se de dizer outras coisas. A imagem que se mostra em uma tela apaga outras tantas. Ao longo deste trabalho busquei explicitar os sentidos produzidos na/pela trajetória de uma personagem. No entanto, ainda fica o questionamento: o que mais se apagou? Quais as implicações desses apagamentos?

Quais as implicações dos apagamentos produzidos por uma telenovela, que é tida como um lugar em que discussões sociais são colocadas em pauta, decidir significar uma mulher tetraplégica morando na área nobre do Rio de Janeiro, com todo o suporte médico à sua

disposição, cuja casa conta com móveis com tecnologia de última geração para garantir o seu conforto, e ainda é significada em um corpo que se encaixa nos padrões de beleza estabelecidos por esta conjuntura?

Onde ficaram, por exemplo, as discussões tão necessárias a respeito de políticas públicas que beneficiem as pessoas que têm em seu corpo algum traço de diferença na trajetória de uma personagem que tinha todos os recursos para garantir o seu conforto? Como discutir questões essenciais sobre a acessibilidade nos espaços públicos com uma personagem que tinha um carro 100% adaptado e com um motorista particular à sua disposição?

Onde ficaram as discussões sobre a necessidade das escolas e universidades estarem dispostas e prontas para receber sujeitos diferentes, quando a trama apresenta uma mulher que já tem uma profissão? Como é possível perceber, a trajetória de Luciana é repleta de apagamentos que trazem consigo implicações.

Mais de uma década se passou desde a exibição do último capítulo dessa telenovela. O papel de Luciana foi tão importante que, até hoje, é mais lembrado que o de Helena em *Viver a Vida.* Mesmo assim, uma das perguntas que ficam é: o que mudou? Os olhares para o corpo diferente já são outros? Como é possível romper com tantos apagamentos produzidos pela telenovela, até mesmo pelo efeito da romantização? Como romper com o modo como a diferença que se marca no corpo interfere no processo de significação da mulher?

Outros sentidos só serão possíveis quando os sujeitos, cujos corpos são marcados por algum traço de diferença, decidirem e tiverem o mínimo de condições para ocupar os espaços que lhe são de direito. Esse é o caminho para mostrar o que foi apagado. Ao ocupar os espaços públicos, o sujeito diferente significa a si e o espaço onde está, tornando inevitável discussões e ações que na atual conjuntura tendem a ser negligenciadas.

Para dizer sobre isso, trago o exemplo da própria Universidade Estadual de Campinas, onde realizei esse percurso de pesquisa. Depois que eu fui selecionada para fazer parte do mestrado em Divulgação Científica e Cultural, sendo uma mulher com um corpo diferente, testemunhei o início da transformação do espaço. No meu primeiro semestre, realizei uma disciplina em uma sala que não era acessível para a minha cadeira de rodas. Durante aquele período, contei com a ajuda de colegas e do professor para entrar e sair da sala.

As disciplinas que realizei no segundo semestre já aconteceram em um prédio acessível, com elevador, banheiros preparados e uma sala ampla. As comissões organizadoras dos eventos científicos dos quais eu participei nesse período demonstraram sensibilidade e preocupação com questões de acessibilidade para todas as pessoas. O Laboratório de Estudos Urbanos também ganhou uma rampa na entrada para facilitar o acesso.

No entanto, estando no Brasil e sendo uma universidade pública, a Unicamp também é um espaço que simboliza o quanto ainda é preciso avançar. A condição ruim das calçadas, a falta de calçadas para todos os lugares, a má conservação e localização das rampas de acesso são fatores que limitam o espaço, dificultam o acesso a sujeitos que, por sua diferença, precisam de um espaço diferente.

Considerando o tamanho da universidade, o número de salas acessíveis ainda é muito pequeno. Muitos prédios contam com as escadas como única alternativa de acesso, sem elevador e até mesmo um dos restaurantes, apesar de ter um elevador de acesso, contava com uma rampa cuja inclinação era muito grande, o que dificultou e colocou em risco a segurança de uma pessoa que precisava acessá-lo com uma cadeira de rodas. A inclinação dessa rampa foi corrigida logo após uma queda que sofri em uma de minhas idas ao restaurante.

Para além dessas barreiras estruturais, é preciso dizer ainda da questão do transporte. Precisei lidar com a recusa de motoristas de fazer meu embarque dentro e fora da universidade. As justificativas para a recusa tinham por base desde a falta de funcionamento dos elevadores dos ônibus (o que é bem comum) até um simples: “eu não embarco cadeirantes”, como ouvi de um motorista de ônibus da prefeitura em uma das ocasiões em que voltava da universidade.

Como contribuir com o avanço dessas questões senão dizendo, teorizando, refletindo sobre elas e ocupando os espaços que são possíveis? Nesse período contei com o apoio de professores, colegas e servidores da universidade para que fosse possível a realização desta pesquisa. Com diálogo, paciência e presença, vi o início da transformação de um espaço que precisa ser para todos.

Este trabalho foi realizado no intuito de tocar nessas questões todas de alguma maneira. A Análise de Discurso possibilitou esse movimento por permitir explicitar e colocar questões também àquilo que se apaga, que não é possível alcançar sob o efeito da transparência. No entanto, essas são questões que significam para além dos portões da universidade. Trata-se de sujeitos que, por sua diferença, foram historicamente apagados e silenciados.

O que se tem na trajetória da personagem Luciana, pelo modo como foi construída, é a manutenção do silenciamento e apagamento que se construiu historicamente. Isso se dá a ver pelo processo de produção de sentidos. Um trabalho de análise como este, expõe para o leitor a contradição que está presente no discurso da telenovela. Esta, ao mostrar, apaga. Pensar o que e como se apaga é um dos caminhos para possibilitar o surgimento de outros olhares.

Gestos que serão possíveis a partir da iniciativa de sujeitos que decidam ocupar todos os espaços públicos que forem possíveis e estejam dispostos a pagar o preço que é ser diferente em um país tão desigual. Se houve alguma evolução nas últimas décadas quando o assunto é a

significação da diferença que se marca no corpo, isso se deve, antes de tudo, a sujeitos que vão, falam, pensam, questionam. E em sua existência resistem.

Assim, o processo discursivo do qual a personagem Luciana faz parte abre possibilidades para outros questionamentos: será possível dizer que há evolução no processo de significação da diferença? Como os sentidos atribuídos aos sujeitos, especialmente à mulher diferente, se movimentam? Perguntas que instigam a escolha de outros objetos que permitam continuar explicitando o processo de constituição dos sentidos nessa relação entre o corpo e o olhar. A trajetória da personagem Luciana faz parte desse discurso que não termina, antes continua em movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYRES, Melina de la Barrera. **As representações da deficiência física na telenovela viver a vida. Uma etnografia de tela da intimidade:** cuidado, corpo e sexualidade. 2015. 306f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BILENKY, Marina K. Vergonha: sofrimento e dignidade. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 37, n. 58, p. 133-145, jul. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062014000200012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 31 out. 2020.

CAFÉ FILOSÓFICO: A diversidade humana. Entrevistado: Benilton Bezerra Jr. [S.I.]. **CPFL**, 21 mar. 2017. Podcast. Disponível em: http://www.institutocpfl.org.br/podcast/diversidade-humana-benilton-bezerra-jr/. Acesso em: 27 out. 2020.

CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico.** tradução de Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CHIARETTI, Paula; COSTA, Greciely Cristina da. A produção discursiva do sujeito com síndrome de Down e as suas incidências no corpo: "o deficiente não funciona como o esperado". *In*: BARROS, Renata C. Bianchini de (org.). **Trilogia Travessia da Diversidade**. Campinas: Pontes, 2016, p. 85-96.

COSTA, Greciely Cristina da. **Sentidos de Milicia**: Entre a Lei e o crime. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

COSTA, Greciely Cristina da. Discursividades de inclusão e a manutenção da exclusão. In: FERREIRA, Eliana Lucia; ORLANDI, Eni P (orgs.). **Discursos sobre a inclusão.** Niterói: Intertexto, 2014, p. 89-139.

COSTA, Greciely Cristina. A imagem e suas discursividades. *In*: LOPES, Maraísa; BATISTA JR, José Ribamar Lopes; MOURA, João Benvindo de. **Linguagem, Discurso e Produção de Sentidos.** São Paulo: Pá de Palavra, 2018, p. 351-362.

COSTA, Greciely. Movimentos de Câmera e de sentidos em Falcão — meninos do tráfico: Um corpo significante na imagem. In: Práticas de análise em diferentes materialidades significantes. *In*: SILVA, Telma Domingues da; SOUZA, Tânia Clemente; AGUSTINI, Carmen. (orgs.). **Imagens na comunicação e Discurso.** São Paulo: Annablume, 2012, p. 295-315.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo Anormal: História e Antropologia Culturais da Deformidade. *In*: **História do Corpo:** As mutações do olhar — o século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, v. 3.,p. 253-340.

DELA-SILVA Silmara Cristina. **A realidade-ficção do discurso televisivo.** 146f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) — Unesp, Campus São José do Rio Preto. São José do Rio Preto, 2004.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

FERREIRA, Eliana Lúcia. **Corpo-movimento-deficiência:** as formas dos discursos da/na dança em cadeira de rodas e seus processos de significação. 268f. Tese (doutorado em Educação Física), Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

HASHIGUTI, Simone Tiemi. **Corpo de Memória.** 2008. 124 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) — Universidade de Campinas, Campinas, 2008.

INDURSKI, Freda. **A fala dos Quartéis e as outras vozes**: uma análise do discurso presidencial da terceira república brasileira. 1992. 382 f. Tese (Doutorado) — Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270684. Acesso em: 21 jul. 2020.

JORGE, Coutinho. Bipedia e Humanização. *In*: **Fundamentos da Psicanálise:** de Freud a Lacan. Ed. Jorge Zahar, 2002. Apêndice. p. 159-166.

LAURETIS, Teresa de. La tecnología del género. *In:* **Technologies of Gender.** Essays on Theory, Film and Fiction**,** London, Macmillan Press, 1989, p. 1-30.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. **O comunismo imaginário:** Práticas discursivas da Imprensa sobre o PCB (1922-1989). 259f. Tese. (doutorado em Linguística), Universidade de Campinas, Campinas, 1996.

MEDEIROS, Caciane Souza de. O discurso da inclusão pela diferença na relação mídia e sociedade. *In*: FERREIRA, Eliana Lucia; ORLANDI, Eni P. (orgs.). **Discursos sobre a inclusão.** Niterói: Intertexto, 2014, p. 51-88.

MEDEIROS, CACIANE SOUZA DE. **Imagens e Discurso em Rede: os efeitos da Sensação.** *In*: PATTI, Ane Ribeiro, FARIA, Daiane de Oliveira, GIORGENON, Daniela, GARCIA, Dantielli Assumpção, SOUSA, Lucília Maria Abrahão de. **Texcendo discursos na contemporaneidade.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2014, p. 213-232.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação,** [S. l.], n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469. Acesso em: 19 abr. 2022.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas do século XX:** neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

ORLANDI, Eni. P. Ser diferente é ser diferente: a quem interessam as minorias? *In*: ORLANDI, Eni. P. **Linguagem, sociedade, políticas.** Pouso Alegre: UNIVÁS; Campinas: RG Editores, 2014.

ORLANDI, E. **Discurso e texto.** 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, E. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

ORLANDI, E. P. Tralhas e troços, o flagrante urbano. *In*: ORLANDI, E. P. (Org.). **Cidade Atravessada.** Campinas, Pontes: 2001.

ORLANDI, Eni P. **As formas do Silêncio:** no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni P. **Discurso em análise:** sujeito, sentido, ideologia. Campinas, SP: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni P. Era uma vez corpos e lendas: Versões, transformações, memória. *In*: **Instituição, relatos e lendas:** Narratividade e Individuação dos Sujeitos. Campinas: RG Editores, 2016, p. 21-39.

ORLANDI, Eni P. Linguagem, Ciência, Sociedade: O Jornalismo Científico. *In*: **Cidade dos Sentidos.** Campinas, SP: Pontes, 2004, p. 129-147.

ORLANDI, Eni P. Paráfrase e Polissemia — a fluidez nos limites do simbólico. **Rua.** Campinas, 4, p. 9-19, 1998.

ORLANDI, Eni P. **Terra à vista, discurso do confronto:** velho e novo mundo. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso:** Princípios e procedimentos. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni P. Discurso Imaginário e conhecimento. **Revista Eletrônica Em Aberto.** Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994, p. 57.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, M. Efeitos discursivos ligados ao funcionamento das relativas em francês. *In*: **Análise de discurso —** Textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011.

PÊCHEUX, Michel. **Análise Automática do Discurso.** Campinas: Pontes, 2019.

PÊCHEUX, Michel. **Estrutura ou acontecimento.** 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, P. *et al.* (Org.) **Papel da memória.** Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

SCHERER, Maria Margarete; KESKE, Humberto Ivan. Intertextualidade e personagens: considerações sobre a telenovela brasileira e a commedia dell'arte. **Polêm!ca,** [S.l.], v. 13, n. 4, p. 1505-1512, out. 2014. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/13203/10190. Acesso em: 19 abr. 2022.

SILVA, Érica Danielle. A (in)visibilidade da monstruosidade do corpo deficiente na/pela história e a produção de sentidos na contemporaneidade. **Estudos da Língua(gem),** Vitória da Conquista, v. 10, n. 1, p. 139-156. junho de 2012.

SANTANA, W. A. Os sentidos dos objetos. *In*: SOARES, T. B.; CRUZ, M. S.; COITO, R. F. **Novas fronteiras em Análises do Discurso:** objetos outros. Campinas, SP: Pontes, 2021.

VIVER A VIDA. Novela de Manoel Carlos. Direção: Fabrício Mamberti e Jayme Monjardim. Elenco: Alinne Moraes, Mateus Solano, Taís Araújo, José Mayer, Lília Cabral, Giovanna Antonelli, Thiago Lacerda e Bárbara Paz e outros. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2009. 209 episódios. Telenovela.

ZOPPI-FONTANA, Acontecimento, Arquivo e Memória: às Margens da Lei. **Leitura - discurso: história, sujeito e ideologia.** Maceió, n. 30, p. 175-205, jul./dez. 2002.