Maria José Terezinha Malvezzi

Esse Obscuro Objeto do Desejo: O Percurso Espiral de Uma Busca

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910001170

MARIA JOSÉ TEREZINHA MALVEZZI

ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO: O PERCURSO ESPIRAL DE UMA BUSCA

Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção de título de Mestre. Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Profª Drª Valderez Helena Gil Junqueira

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto - BIBLIOTECA
t. 1.170/03

São José do Rio Preto
2003

791
M262e

80308007

Malvezzi, Maria José Terezinha.
Esse obscuro objeto do desejo: o percurso espiral de uma busca / Maria José Terezinha Malvezzi – São José do Rio Preto: [s.n.], 2003
170 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Valderez Helena Gil Junqueira
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Cinema - Semiótica. 2. Psicanálise e cinema. 3. Metáfora. 4. Metáfora no cinema. 5. Narrativa no cinema. 6. Cinema - Narrativa. 7. Análise do discurso cinematográfico. I. Junqueira, Valderez Helena Gil. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 791.43.01

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Valderez Helena Gil Junqueira

1º Examinador: Prof. Dr. Jônatas Manzolli

2º Examinador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto, 23 de junho de 2003.

DADOS CURRICULARES

NASCIMENTO	12.01.1952 – Potirendaba – SP
FILIAÇÃO	Olympio Malvezzi Enedina Zuim Malvezzi
1970/1974	Curso de Graduação em Letras na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto – FAFI – São José do Rio Preto – SP.
1986/1991	Curso de Graduação em Psicologia na Faculdade Riopretense de Filosofia, Ciências e Letras – FARFI – São José do Rio Preto – SP.
1991/2003	Atendimento em psicoterapia clínica de base analítica a criança, adolescente e adulto.
1993/2003	Professora de Ensino Fundamental e Médio na Unidade de Ensino EE Achiles Malvezzi – Potirendaba – SP.
2001/2003	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado, área de concentração Teoria da Literatura, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, São Paulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

AGRADECIMENTOS

A Deus, sobretudo.

À Profa. Dra. Valderez Helena Gil Junqueira, pela orientação sábia e tranqüila.

À convivência com meu irmão e sobrinho, Marcus e Enzo, pela paciência amorosa que me dedicam; aos meus pais.

À minha cunhada Célia, pela oportuna acolhida.

À dedicada família Moreno Maestrelli, pelo extremo apoio.

Aos Professores Doutores Ismael Cintra, Gisele Manganelli, Aguinaldo Gonçalves, Álvaro e Marize Hattnher, Rogério Chociay, pelas inestimáveis sugestões.

Ao Prfº Drº Sigmar Malvezzi, da FGV de São Paulo, pela confiança no meu trabalho.

Ao Gilberto Sobrinho, pela colaboração contida nos comentários bem humorados e pela prontidão no empréstimo de alguns livros que ajudaram a compor a bibliografia.

À sua esposa Angélica, pela contemplativa especulação com relação ao trabalho.

Ao Prof. Dr. Antônio César Frasseto, do Ibilce, pela manifestação específica em idealizar o trabalho, insistindo na unidade clivada do simbolismo.

À também pesquisadora e amiga Alessandra que me recebeu como a uma irmã.

À amiga Silvana, pela importante insistência em ajudar.

Aos meus alunos e colegas da EE Achiles Malvezzi, pelo incentivo.

Aos amigos da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca do IBILCE/UNESP, Oscar, Nancy, Rosemar, Rosana, Elaine, Maria Luiza, Márcia e Gislaine, dentre outros.

Aos Professores do Ibilce que incentivaram e testemunharam meu trabalho: Norma Wimmer, Carlos Daghlian, Diva Cardoso.

À Maria Emília Chanut, pela ajuda oferecida quanto à tradução de textos escritos em francês.

Ao Paulo Munia, por proporcionar o movimento especulativo da minh'alma.

Ao pequeno Igor, pelo contagiante propósito em dizer(se).

Ao Leandro Bertasso, pela colaboração demonstrada durante o trabalho de digitação computadorizada.

Para

meus pais, *in memoriam*, pelo olhar amoroso

com que sempre me implicaram para mostrar

as relações cintilantes que compõem a vida.

RESUMO

Apesar de um enunciado fílmico não ter a finalidade de enunciar-se narrativamente, as relações especulares que vão surgindo no transcorrer de *Esse obscuro objeto do desejo* (1977) dirigido por Luis Buñuel, permitem a produção de uma instância enunciativa a gerar sua criatura, o enunciado. Decompondo, selecionando e rearticulando partes do enunciado desse filme, o presente estudo procura espreitar o modo de articulação da narrativa e observar a mudança de pontos de vista no fluxo da focalização. Nas marcas evolutivas desta, a *espera fiduciária* apresenta-se regendo a oposição entre *promessa* e *contrato* para que se estabeleça um processo veridictório entre enunciador e enunciatário. Além disso, a análise investiga metáforas e processos de condensação e deslocamento nas manifestações do onírico que se expressam nas relações entre a sintaxe de fragmentos do enunciado e a sintaxe do sonho para, finalmente, voltar os olhos para as paixões.

Palavras-chave: discurso cinematográfico, focalização, enunciação, metáfora, sonho e paixões

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ABSTRACT

Since a filmic enunciation does not have the objective of enunciating itself narratively, the specular relations that appear in the course of *This obscure object of desire* (1977) directed by Luis Buñuel, allow the production of an enunciative instance to generate its creature, the enunciation. By decomposing, selecting and articulating parts of the film enunciation, this study aims at evaluating the way the narrative is articulated and observing the changes in point of view in the focalization stream. In its evolutive marks, the *fiduciary waiting* leads the opposition between *promisse* and *contract* in order to establish a verediction process between enunciator and enunciation poles. Moreover, the analysis investigates metaphors and processes of condensation and dislocation of oniric manifestations when present in the relations between the syntax of fragments of the enunciation and the syntax of the dream, to turn the eyes towards passions, in the last analysis.

Keywords: cinematographic discourse, focalization, enunciation, metaphor, dream and passions.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"É só na plenitude dos estados amorosos que a maior parte da libido se transfere para o objeto e esse último toma, de certa forma, o lugar do eu".

Sigmund Freud.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 23

CAPÍTULO I

ESPECTADOR EM TELA 30

1. Cinema e sonho 30
2. Espectador e cinema – identificações possíveis 36
3. Caracterizações identificatórias 38
4. Enunciação no cinema – um encontro singular 42
5. Da obra ao texto – a construção dos sentidos possíveis 48

CAPÍTULO II

NARRATIVA 50

1. A organização formal na produção de um efeito de sentido 50
2. As instâncias que se enunciam 53
3. A história em narração 56
4. A imagem cinematográfica como narrativa 57
5. Mediação entre narrativa e discurso 62

5.1. A significação em abismo 65

5.2. O aprendizado que se revela 70

5.3. A nostalgia enunciada no abandono 73

6. Da transparência das imagens à opacidade do sentido 75

unesp

CAPÍTULO III

O DISCURSO EM PRODUÇÃO 77

1. A tarefa discursiva 77
2. A sintaxe do olhar 81
3. A ordem enunciada em narração 84
4. Apaixonantes envolvimentos 88
4.1. A perseguição pela promessa – o prazer repetitivo 92
4.2. Figuras da paixão 97
5. A enunciação escondida num contrato fiduciário 99
6. As citações 100

CAPÍTULO IV

AS METÁFORAS EM MOVIMENTO 109

1. Figuras da condensação de sentido metaforicamente enunciadas 109
1.1. Notícia na imprensa – projeção enunciativa em abismo 115
1.2. A notícia no rádio 118
1.3. A última notícia 121
2. Nominação e re-significação 124
3. O primeiro olhar, o primeiro contato, a primeira vida 129
3.1. Os olhares da moça 134
4. O duplo – a graça de se encantar com o ainda não percebido 137
5. Figuras que emergem pelo olhar 144
6. Um olhar minuciosamente penetrante 148

CONCLUSÃO 159

REFERÊNCIAS 165

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

FILMOGRAFIA 171

FICHA TÉCNICA 173

INTRODUÇÃO

Falar da importância de Luis Buñuel (1900-1983), como detentor de uma consagrada incompletude construída em ambigüidade, requer, no mínimo, conhecimento de parte do que já foi dito sobre sua obra, ao mesmo tempo que é aconselhável uma certa humildade e precaução para que se possam empreender novas investidas sobre as temáticas enfocadas. Alguns trabalhos brilhantes de análise tratam a obra do cineasta com indiscutível respeito, seja pelos (des)caminhos trilhados por tantos outros estudos, seja pelo interesse que os próprios enunciados fílmicos despertam.

Com base nessa constatação, seria possível partir de uma declaração do próprio Buñuel (1982, p.246) de que "Em algum lugar, entre o acaso e o mistério, insinua-se a imaginação, liberdade total do homem", para supor-se que, pelo fato de ter morado em vários países como o México, Estados Unidos, Espanha, França, por opção ou como exilado, ele conseguiu não se deixar contaminar pelo caráter repressor de que se imbuiu a comunidade intelectual de sua terra natal, a Espanha. Presumindo-se que tenha se sentido tolhido em sua inteligência reveladoramente libertária para que fosse enquadrado em princípios totalitários e em contextos de injustiças sociais, percebe-se, opositivamente, a requintada maneira de que lançou mão para plasmar conflitivos desejos manifestos em delírios de perseguição.

Na possível tentativa de distanciar-se desses maniqueísmos instituídos, Buñuel formula um processo cujo ponto de partida estaria direcionado para desvendar preconceitos e convenções, tomando o rumo de um ilimitado imponderável. Ele adentra o território do chamado maldito e instala-se como a antítese de qualquer conservadorismo, de qualquer hispânica orientação convencional.

Tentar rotular o universo do cineasta em surreal, picaresco ou outro é querer limitar todo um universo de criação que está para além de rótulos, e perder os surpreendentes resultados surgidos de seus exageros. Agenciando a totalidade desse efeito, um obstinado sentimento parece equilibrar a fé desfigurada que o leva a visíveis embates tais como o paganismo, o ceticismo, a denúncia, a crítica social, etc. Toda a sua crença torna-se suspeita, uma vez que teria sido edificada como resultado de uma compreensão também construída. Revelando um humor anárquico com o qual sempre se expressou para mostrar que nada existe enquanto sagrado, retrata, na intensa excentricidade antevista pela manifestação de criar, o instalado "horror de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

compreender". São suas as palavras: "Minha imaginação está sempre presente e me apoiará em sua inocência inatacável até o último de meus dias. Horror de compreender. Prazer de receber o inesperado" (1982, p.247).

Ao moldar seu universo próprio de maneira completamente independente, o que Buñuel faz com seus princípios ético/estilísticos é adaptá-los a outros contextos que ele conduz a novos rumos a sua disposição. Apegado a um sentido de realidade e de deformação dessa mesma realidade, o cineasta manifesta-se de uma maneira a não haver no que se possa crer ou não se crer contra a vontade, ou seja, a realidade e a ficção estão igualmente disponíveis ao sujeito; caberá a ele decidir em qual das duas assentará sua crença e *seu fazer*.

O drama burguês surge, transcendendo um tempo de mudanças fundadas na alienação, quando encena um sentido latente que toma corpo para habitar por trás de todo e qualquer discurso. Como resultado desse intenso modo de atualizar-se, é a quantidade de desfechos que Buñuel emitiu sobre as reações humanas das quais ele intentou não encerrar imposições vindas de outras idéias.

Considerando-se que as personagens são transfiguradas de modo a não se definirem claramente e a assumirem um caráter identitário, elas se mostram como se precisassem, por suas mãos, ser recortadas de um imaginário realístico para ser transferidas a outra realidade, o cinema, onde se manifestariam pelos matizes do sentimento de mistério que move esse desejo próprio de Buñuel em encenar sua aceitação ou não-aceitação do mundo.

Ao mostrar a impossibilidade de se deixar transparecer, o cineasta transgride o equilíbrio proposto pela neutralização de quaisquer outras construções e continua oferecendo labirínticas situações privilegiadamente sugeridas. O que lhe interessa não é, certamente, desconstruir o mundo, mas transferir e vê-lo a partir de um outro sentido das coisas. A vida justificar-se-ia, a partir daí, de forma irremediavelmente arbitrária, e talvez essa arbitrariedade constituiria, para ele, a significação do mundo.

Com relação ao último trabalho do cineasta espanhol, *Esse obscuro objeto do desejo*, realizado em 1977 e adaptado do romance *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louys (1870-1925), reconhecidamente, as rupturas acima citadas tomam lugar quando, ao sistematizar-se, Buñuel empenha-se em denunciar a crise do mundo burguês, questionar a permanência da ordem estabelecida e demonstrar a fragilidade da convenção nas relações sociais efetivamente superficiais. Tem-se a atenção chamada para a riqueza do filme, uma vez que, a despeito de se

unesp

colocar todo o potencial lógico e preciso a serviço da bem cuidada produção legada à cultura universal, o cineasta aragonês parece evidenciar o abundante jogo de sinais, inequívocos de suas convicções.

Inicialmente enredado por uma série de analogias que combinam as estruturas do cinema e do sonho, o sentido de continuidade e de retorno às raízes no comportamento do insurreto cineasta é o de causar alguma comoção, tendo em vista seu empenho em contrapor-se à permanência do estabelecido pelas convenções. Na última cena do filme, por exemplo, na Passagem Juffroy, vê-se uma mulher no interior de uma loja, cosendo em um bastidor, um tecido manchado de sangue quando a câmera capta as personagens protagonistas pela vitrine, podendo-se ler claramente na fachada de um outro estabelecimento, a palavra "*Reprographie*". Supõe-se ser, segundo a lógica intratextual, inevitável a homologação do sentido daquela palavra traduzida para o português por "*processo de reprodução, produzir a mais*", com o percurso de característica recorrentemente circular que se desenhará na narrativa do filme. Menos óbvia e mais curiosa, entretanto, é a analogia que se insinua entre criador e criatura ou, em outras palavras, nas diferentes faces em que transitam as poucas e mesmas paixões que movem todo o potencial de criação.

Baseando-se nessa marcante liberdade estrutural, a hipótese de se conceber o fato de haver vários pontos problemáticos que vão se tornando presentes à medida que o estudo do filme avança, sustenta a idéia de se tratar de um trabalho voltado para uma leitura inserida na forma nada tradicional do relato de ficção. Ao demonstrar um valioso aproveitamento referencializado em coisas do mundo fenomenológico, surgem, enquanto marcas espalhadas ao longo do enunciado fílmico, explosões de caráter situacional, afirmando as mais diversas conquistas recolhidas ao longo dos diapositivos fragmentados dos enquadres.

A certeza de se estar diante de um enunciado fílmico extremamente rico que permita incursão analítica profunda, abriu flancos para dois tipos de abordagem, ambos afinados com a formação e os campos de interesse da pesquisadora. Por um lado, a análise deveria cumprir todos os passos previstos para o tratamento do texto cinematográfico; por outro, poderia contar com aportes da experiência no exercício na psicologia, capazes de dar conta das relações entre personagens, sob um ângulo que observaria concretamente a intersecção entre cinema e sonho e, de modo mais amplo, entre a semiótica do cinema e a psicanálise.

unesp

Para tanto, a investigação serviu-se de conceitos reconhecidamente válidos para a comunidade científica das duas áreas. Para o tratamento do enunciado fílmico, foram chamados os estudos de Jost, Gaudreault, Vanoye, Bettetini, Jiménez, Casetti, Aumont e do Grupo Ramón Carmona. Para oferecer suporte ao enfoque psicanalítico, buscaram-se Freud, Lacan, Nasio, Klein e outros. Na linha fronteiriça entre as duas áreas, socorreram os estudos Metz, Barthes e Deleuze. Os estudos sobre narrativa, enunciação e discurso serviram-se de conceitos de Genette, Bakhtin, Landowski, Barros, Todorov. Já a análise de metáforas e outros recursos figurativos do texto processou-se com o suporte teórico de Ricoeur, Lopes, Cañizal. A abordagem do aspecto psicológico recorreu, em linhas gerais, à corrente psicanalítica freudiana, enquanto o tratamento do enunciado em si, sustentou-se basicamente nos estudos da semiótica de linha francesa inspirados na escola de A. J. Greimas.

Objetivando desvendar procedimentos discursivos e estilísticos, notadamente relativos à metáfora para uma possível estruturação dos sentidos projetados pela obra, a primeira abordagem trazida pelo capítulo um proporciona a instrumentalização para lidar com o privilegiado enfoque identificatório entre "espectador em tela/cinema e sonho". Por uma vertente abordada no trabalho, verifica-se como o sujeito espectador é induzido a se envolver na trama narrativa através do dispositivo que o cinema oferece; qual o desejo e a natureza do desejo do espectador de cinema; que regime meta-psicológico ele emprega durante a projeção do filme para satisfazer a encarnada pulsão de *voyeur* que o situa em relação a estados de sonho, alucinação, imaginação; e, finalmente, que lugar esse espectador ocupa no desenrolar do filme. Ou seja, o capítulo procura desvendar estratégias que o espectador empregaria para, depois, pela lembrança, ser capaz de falar da matéria do mesmo. De quais questões reflexivas este precisaria lançar mão para que, num mesmo sentido, pudesse sondar, como Freud (1981, p. 343-713) o fez, as colocações sobre o trabalho do sonho e o processo de identificação.

Essa parte introdutória volta-se, ainda, para a situação do espectador em meio a esse universo freqüentemente montado pela cumplicidade de articulação de pessoas, lugares e tempo para que a habitual faculdade de distinguir o rastro desenvolvido por aquele que elabora a disposição da polifonia implícita na maneira de se enunciar discursivamente, seja mostrar como agenciar-se-ia o mundo ficcional e a criatividade operada para direcionar a busca do sentido. Na veridicção construída em termos de "quem" estaria dizendo alguma coisa, além de participar, pragmaticamente, das proposições escolhidas para compor o universo representado, construir-se-

unesp

iam os traços expressivos contidos na produção significativa. Identificando-se com atores imageticamente presentes na diegese, esse espectador construiria seu próprio simulacro participativo, inserido na história compreendida naquele mundo criado pelo discurso. Ao abrir caminho para essa questão, o filme expõe o modo pelo qual o espectador manipula as estratégicas manifestações relacionadas às identificações primária e secundária usadas, *a posteriori*, em seu próprio benefício comunicacional.

O segundo capítulo traz considerações relativas à demonstração dos problemas narratológicos enquanto discussões centradas inicialmente nos conceitos de Genette (1979), para depois se enquadrarem, especificamente, em termos cinematográficos, nas abordagens encabeçadas pelo ponto de vista do Grupo Ramón Carmona (2000) e seus seguidores. Por sua dupla natureza narrativo/representativa de condição audiovisual, o modo narrativo articulado desde o "ponto de vista" faria complementar o funcionamento discursivo de um filme fortemente simbolizado pela fragmentação da montagem. A partir daí, a narratividade situa-se em um paradoxal empreendimento do qual a câmera supostamente "vê", ao mesmo tempo que inclui, também, a problemática perspectiva referencializando-se, sem dúvida, ao "dar-se a ver". Sempre que se "vê" um filme, é-se movido por um desejo de pressupor que tal imagem quer "significar" ou poderia "querer dizer" alguma coisa.

Assim, na condição de possível direcionador em meio à série de opções assumidas pelo sujeito da enunciação, o foco narrativo, ou ponto de vista, demonstraria, enquanto abstração adequada na elaboração da história, a estrutura consistente de um pressuposto encadeamento que resulta na forma regular de se constituir uma narrativa. O texto enquanto *objeto de significação* e *de comunicação* entre dois sujeitos, produzir-se-ia em termos de organização para "dizer o que diz", fazendo ressaltar, interna e semioticamente, o *Esquema*, o *Percurso* e os *Programas Narrativos,* todos princípios semióticos de organização da narrativa, contidos na lide do *percurso gerativo* de sentido de fundamento greimasiano.

Diante de tais marcas deixadas pelo enunciador ao considerar a "realidade" descrita, reiterar-se-ia a função da gramática narrativa em se estruturar em três momentos pressupostos: o nível fundamental, o narrativo e o discursivo, percebidos como o triunfo em se provocar a imitação das ações humanas para transformar o mundo num conseqüente privilégio organizado pela montagem cinematográfica. Com isso quer-se demonstrar que não se intenta, com a imagem fílmica, apresentar um mundo que equivaleria à dita realidade referencial, mas que, por um jogo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de relações, construir-se-ia o sentido que deixa entrever apenas o paralelismo estabelecido com o mundo cotidiano.

Enunciando as imagens em termos detectáveis de *telling* e *showing*, fica ainda estabelecido nesse capítulo sobre a narrativa, a idealização de se supor as singularidades sobre a "*femme fatale*", considerada a audácia de qualquer sentimento ao desafiar a ordem estabelecida pela paixão amorosa. Sedutoramente distinguida das demais paixões, esta contrapõe-se à evidente cumplicidade de olhares assombrados para destinar-se ao arrebatamento de seduzir.

No terceiro capítulo que aborda o confronto produzido pelo estudo discursivo, a primeira referência discutida em nível argumentativo é a relação que se estabelece entre enunciador/enunciatário como objetivo essencial de se demonstrar a estrutura da trama vista na construção espaço/temporal do filme abordado. Surge a estratégica evolução de ideologicamente questionar-se a sondagem das diversas possibilidades em *fazer crer* a prática decorrente da veridicção inteirada no conjunto das manifestações semioticamente apresentadas. As ilusões enunciativas encarregadas do *poder ser acreditado* (Landowski, 1992, p.155) estruturam a coerência interna do discurso, dado em aplicabilidade de crença verossímil. O efeito que se faz pretender verdadeiro, estabelece a complementação confiante que permite esclarecer as provocações deixadas pelo enunciador ao longo do enunciado fílmico. Culturalmente convicto da qualidade codificada por empregar tais procedimentos argumentativos, demonstra-se que ao espectador é dada a esperança de que, de certa forma, crer no efeito alcançado pela construção do sujeito da enunciação é criar uma combinatória capaz de abarcar sua forma de articulação. Ao relativizar os contrários, as matérias de expressão daí pressupostas, o estudo permite que se relacionem, por uma demonstração de reciprocidade, os elementos discursivos da articulada maneira veridictoriamente considerada.

Finalmente, o capítulo quarto enfoca o discurso poético concebido de maneira metafórica, engendrando toda a operação de perceber a construção do semelhante no dessemelhante e vice-versa, ao enunciar o poder de se (re)descrever realidades de cunho metaforizante. Não se importando em romper com o coerente, com o enigmático e tampouco com o racional, a metáfora mostra a possibilidade de se falar em um duplo sentido, algo como, nos termos de Ricoeur (2000), um "é/não é" tensionado pelo discurso figurativizado. Ao expressar a heterogênea originalidade de se combinar as diferentes maneiras de manifestação, a imagem metaforizada é exposta como o recurso que implica a espiritualidade com a qual se reveste o enunciado

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

discursivo para projetar o dualismo do pensamento criativo. O duplo surge enquanto imagem fundamentada em relações de dualidade, proporcionando o testemunho refletido de outras conotações surgidas do estranhamento. Tal esforço em se retomar o conluio implicado no esboço primevo, refuta o ponto de vista de que os correspondentes significativos sejam únicos enquanto arte em progressão. Operada a disposição em se revestir o discurso pelo espírito da imaginação, da criação e da própria imagem, o reflexo da substituição dos termos possibilita, dessa maneira, cometer o deslize de se encontrarem outros sentidos sempre prontos a tomarem o lugar da primeira proposição.

Dessa maneira, a metáfora procede à intencionalidade de se colocar em substituição ao lugar comum, enquanto propicia o benefício de se qualificar a arte cinematográfica como aquela eficácia eminentemente poética a oferecer imagens que inquietam o espírito de qualquer espectador. Ela (metáfora) sugere, por causa disso, uma outra posição guardada no reconhecimento de se atualizar o cinema como a suprema significação contida em conotações contextuais para que se possa identificar, em sua "fala", todas as suas idiossincrasias descontextualizadas.

Por isso mesmo, as colocações sugeridas ao longo da análise enfocada fazem ver, a despeito de qualquer superficialidade, a marcante proposta de se examinarem as proposições para a leitura do filme *Esse obscuro objeto do desejo*.

A título de ilustração, apresentam-se nesse percurso, algumas imagens coligidas em obras que tratam da filmografia de Buñuel, e que estão distribuídas no início de cada capítulo deste trabalho.

unesp

O herói da ***Gradiva*** *é um enamorado excessivo: ele alucina aquilo que outros apenas evocariam. A antiga Gradiva, figura daquela que ele ama sem saber, é percebida como uma pessoa real: esse é seu delírio. Para tirá-lo docemente daí, ela se conforma primeiramente a esse delírio; ela entra um pouco nele, consente em representar o papel da Gradiva, em não quebrar imediatamente a ilusão, e em não acordar bruscamente o sonhador, em aproximar insensivelmente o mito e a realidade, através do que a experiência amorosa passa a ter um pouco a mesma função de uma cura analítica.*

(Roland Barthes, 1989, p. 118)

I – ESPECTADOR EM TELA

1. Cinema e sonho

A imaginação criadora, característica marcante da mente humana, diferencia o homem de outros animais precisamente por torná-lo apto a apropriar-se de determinadas proposições que espiritualmente o fazem dono de uma criação sem limites, além de capacitá-lo com uma variedade infinita de manifestações quando tenta se expressar. Dotado de um complexo aparelho psíquico, o ser humano desenvolve, durante seu processo de crescimento, a capacidade de elaborar fantasias associadas a sensações e afetos que, livremente emergentes, de repente, concretizam-se em tentativas de atuação lúdicas na família, com os amigos, com estranhos e consigo mesmo. Aquela imaginação assume, é preciso reconhecer, uma efetiva manifestação que o levará a relacionar-se com os diferentes papéis exigidos pelas outras pessoas, com as quais ele se verá interagindo face-a-face ao mesmo tempo que constrói uma consecução para poder integrá-las. Tais criações, advindas das mais variadas situações já vividas, fazem-no caminhar em direção a um "faz de conta"[1] semelhante à representação dramática encenada num palco.

Lançando mão de um crescente mundo de internalizações assim como o bebê o utiliza em suas experiências, o homem evolui de uma ação instintual para uma criação sublimada, cuja adequação é considerada satisfatória para se viver em sociedade. Durante seu progresso, ele pode experimentar, nesse conteúdo fantasiosamente dado pelo espetáculo vivido, o prazer que surge de sentidos de domínio, ao perceber que detém do outro ser, a atenção para mostrar as imagens desse universo muitas vezes indecifrável[2].

---

[1] É dado psicanalítico que as brincadeiras espontâneas de "faz de conta" podem criar tanto quanto fomentar as primeiras formas do pensamento "como se". A criança recria, seletivamente, elementos de situações já vividas e preenche sua necessidade emocional e/ou intelectual da atual situação de jogo, com adaptações dos antigos pormenores.

[2] Em suas primeiras relações objetais com o seio materno, o bebê projeta seus impulsos amorosos, atribuindo-os a um seio gratificador bom, como também projeta seus impulsos destrutivos, atribuindo-os a um seio frustrador mau.

unesp

Avançando nessa direção, procurar transformar deliberadamente a noção de *espetáculo* para o propósito do estudo é aqui recuperar, com a devida adaptação, a abrangência do conceito sugerido e trazido por Requena (1995, p.55), segundo o qual:

> Infinidade de atividades podem alimentar um espetáculo: uma atuação circense, uma representação teatral, uma missa, um carnaval, um mistério medieval, um filme, os diversos números de uma exposição, um programa de televisão, uma briga de galos, uma partida de basquete, um happening, uma corrida de touros, o lançamento de um barco ao mar, um match de boxe, um desfile militar, uma corrida de carros, um recital de música ligeira, uma corrida de cavalos, uma ópera, um comício político, uma exibição aérea, um strip-tease, uma dança popular espanhola, uma conferência de filosofia, uma vídeo-performance [...].

Com essa espécie de avalanche listada a título de *espetáculo*, parece ser pertinente supor que o aparelho psíquico e o olho humanos estariam equipados com uma espécie de microscópio que capta qualquer produção pictórica, fenomenológica ou não, para recentrá-la em um outro campo significante, à maneira do que acontece numa situação fílmica ou numa situação onírica. Tanto nos sonhos quanto nos filmes, as imagens deixam-se identificar nas trevas, numa espécie de projeção liberta de qualquer tentativa preconceituosa de não se dizer. Pontos de vista freudianos que consideram o sonho como um material a ser reprimido, dão conta de circunscrever esse fenômeno como um tipo de realização alucinatória de desejos que daria prosseguimento aos acontecimentos vividos em estado de vigília. O aspecto indizível produziria a determinação da busca entre imagem e produção. A mente do sujeito que sonha, embora não consiga freqüentemente recordar-se dos fatos experienciados durante o dia, capta, muitas vezes, o conteúdo latente de certas palavras obscenas, de certas citações, de certas lembranças, etc. que já tenham sido esquecidas e as torna manifestas em sonho. Ou seja, esse salto às profundezas da memória confirmaria, como o sonho, com sua força transformadora de conteúdos anteriormente reprimidos, mostra a inclusão de certas escolhas imagéticas reveladas em cenas de pessoas relacionadas a determinadas localidades e fatos, relacionadas a determinados objetos ou situações, para transmutá-las em realizações oníricas. Empregando um material oriundo de diversas fontes como a infância, por exemplo, o sonho pode manifestar-se por conteúdos que pareçam ser inteiramente muito estranhos e até mesmo desconhecidos, tanto para a mente do sonhador quanto para aquela em vigília. Em larga medida, o sonho desenrola-se como um propulsor inevitavelmente sentido como impulso dos desejos que impelem conteúdos reprimidos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de se manifestarem através de outras inscrições. Selado numa abstração ideal de si mesmo, conjuga a um só tempo desejo e repressão, curiosidade e medo, libidinização e liberdade, insistindo no ponto de garantir sua realização.

Levando-se em conta esses componentes, pode-se entender o sonho como o resultado de uma conflituosa relação entre duas instâncias que estimulam sua manifestação: o chamado inconsciente regido primordialmente pelo princípio do prazer em que tudo é permitido e cujas energias psíquicas são livres para transitarem sem que nada se constitua em absurdo e que não conhece outra lei a não ser aquela baseada no desejo; e a instância pré-consciência/consciência que se encarrega, entre outras coisas, de barrar aqueles conteúdos inconscientes que teimam em vir à tona, mesmo sendo proibidos. Regida, em conseqüência, por uma linguagem que regula e estrutura as relações com o mundo e com o pensamento, esta última instância adaptar-se-ia às restrições impostas pela censura psíquica, relacionando-se com os códigos social e culturalmente instituídos pelos homens. Processaria para além da capacidade de aceitação, as mais vivas paixões suscitadas pelo enraizamento do desejo humano. Daí a impropriedade das análises do onírico realizadas por leigos e não raramente por publicações de comunicação em massa do tipo "como interpretar os sonhos".

Constituindo experiências únicas, essas imagens não evocariam exatamente a realidade que se vive ou que se viveu, mas estariam, antes de tudo, a serviço de percorrer os territórios mais inexplorados da expressão humana. Embora sujeitas à interpretação por parte do psicanalista, essas imagens não podem ser tomadas como referências diretas das noções de tempo e espaço, que aparentemente projetam-se na chamada "tela dos sonhos". Imagens do sonho, tanto quanto as de um filme, servem mais para indiciar sentidos do que para expressá-los com precisão. De acordo com Buñuel (1991, p.336),

> [...] Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos à duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram.

Nada incompatível entre as formas de expressão, no mostrar e ocultar, simultaneamente, residiria o paradoxo do cinema e a atração que exerce sobre o espectador. É por essa razão que, considerando-se a enigmática atração exercida pela tela do sonho, poder-se-ia legitimar o

momento partilhado pela ilusão de transformar o impossível na mais entusiasta relação entre o fantasioso e o encantamento. O fato é que, deixando-se render por uma prática de excepcionais realizações enquanto manifestante, o sonho protege-se, pode-se dizer, do caráter único de se confinar no fundamento de uma só afirmação. Conservando a autonomia própria que se produz tanto em sua tela quanto na tela cinematográfica, as imagens dadas a ver constituir-se-iam num aparato acessível a uma informação definida como a busca da legítima presença de se expressar. Dimensionada num dispositivo de material significativamente comunicativo, a imagem onírica ou em tela far-se-ia olhar como parte de uma apresentação geral de sentido. Somente como produto manifestadamente representativo de interessantes práticas enunciativas é que se poderia estabelecer um intercâmbio entre sonhador e espectador.

Atraído inicialmente por uma variação de cores e sons privilegiados pela escuridão da sala de projeção, o espectador vê-se diante de um objeto que o envolve libidinalmente na relação tela-imaginário. Nesse tipo de ambiente, o olhar permite que se construa, por antecipação, a imagem livre de nome, livre de corpo, livre da própria ausência que obriga a simbolização. Estaria vinculada, nesta proposição, a idéia de que, pela participação cinematográfica, a imagem se formaria por uma espécie de presença daquilo que é colocado em tela e uma ausência daquilo que é real, constituindo-se, portanto, uma das teses mais fortes do cinema: a "presença-ausência" do objeto:

> Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem de imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário (MORIN, apud AUMONT, 1995, p.236).

A imagem do sonho funcionaria, dessa forma, como um rébus, um quebra-cabeça feito de figuras que não se dispõem a compor e substituir, inicialmente, seus elementos isolados por uma palavra ou uma sílaba. Seria como poder dizer que os sonhos alucinam; substituem, muitas vezes, o pensamento lógico por transformadas representações deformadas. Arbitrariamente, construiriam um tipo de sensação peculiar que estaria, de modo geral, dramatizando uma idéia, representando um sentido. Independentemente de qualquer limitação dada por um tempo e por um espaço, tais imagens oníricas manifestar-se-iam sem considerar qualquer ordem estabelecida,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dadas por uma completa falta de orientação. Além de tudo, manifestar-se-iam, também, como se fossem um tipo de quebra-cabeça pictográfico, sendo passível de inteligibilidade segundo Freud, e retomado por Kehl (2001, p.64), apenas quando se percebe, que:

> Nos sonhos, as imagens se formam e se encadeiam através de dois processos principais: condensação – cada imagem resulta do cruzamento de diversos caminhos associativos e sua força vem do fato de ela sintetizar várias outras imagens, todas relacionadas à realização de desejos – e deslocamento, ou seja, imagens não censuradas recebem a carga psíquica de imagens censuradas associadas a elas, e as "representam" também no sentido da realização de desejos.

Frente a essas colocações motivadas pela tentativa de se usar a psicanálise como ancoragem para entender a razão que impele as pessoas a irem ao cinema e a se postarem diante de um filme para ver imagens em movimento, deve-se dizer que o homem, tomado por um processo narcisista de identificação, desenvolve, naquele momento, o "prazer visual" característico de um *voyeur*. A paixão de ver é uma premissa que explora as diferentes questões trabalhadas nesse gozo de mostrar/esconder que a imagem cinematográfica proporciona. Nela, as leis do simbólico ficam ausentes da relação eu/tela. Interromper o fluxo das imagens, nesse momento, seria o único abalo capaz de quebrar esse isolamento. O sujeito desse olhar e dessas fantasias estaria sendo roubado de seu sonho, de seu desejo de olhar, de seu gozo, atividades que possibilitariam, sempre, um pouco mais de prazer nessa realização alucinatória de desejos.[3]

Vistas essas particularidades a fim de se compor a cadeia imaginária, é possível perceber que o enredo apresentado é dividido em duas partes fortemente entrelaçadas de acordo com um recorte feito para o estudo da obra de Buñuel em questão: uma história que se passa antes de as personagens principais se encontrarem e uma história que se dá depois.

No filme, quando algumas cenas mostram a preferência por uma liberdade - diga-se imoderada ou exagerada por fugir aos padrões de um filme de ficção – a exemplo daquela em que se vê um leitão ser carregado no colo de uma cigana como se fosse um bebê, a associação das imagens em tela com cenas oníricas procura expressar o absurdo e a incoerência compartilhados na tarefa extremamente trabalhosa que se dá a complementar. A cena é retratada com aparente

[3] Diante disso, é o caso de se perguntar, como o faz Aumont (2001, p. 78-79), para que a imagem possibilita sua realização; o que essas imagens necessariamente trazem ao imaginário e ao simbólico; por que quase todas as sociedades humanas fizeram uso da imagem e, finalmente, como as imagens são olhadas.

unesp

propósito documental, uma vez que não há aí os conceitos que exerceriam uma espécie de influência para atenuar fatos trazidos pela imagem. Esta é apresentada numa forma de falta de inteligibilidade e ordem. É o mergulho que se torna fragmento essencial para alcançar os mais escondidos materiais para significar um sonho, uma vez que a tendência das imagens oníricas também é perder, por completo, qualquer ligação dada por um processo de conexão lógica. De forma nada esquemática e às vezes rústica, a imagem provoca um estímulo visual que pode representar, tanto para o sonhador quanto para o melhor dos intérpretes, o grotesco capaz de se expandir livremente e identificar o sentido a partir da imagem deformada. Seria uma forma de libertar o conteúdo latente da censura que aí atua para se ligar à liberdade da força psíquica, não impedindo as imagens de se manifestarem.

Dessa maneira, o modelo que se apresenta enquanto matriz de constituição para um espetáculo, prevê um desempenho do espectador que reflete a seguinte colocação formulada por Requena (1995): coexistem um olhar e um corpo; entre ambos interpõe-se uma distância, sendo o componente registrado como uma carência. No sofisticado confronto que surge nessa experiência, fundam-se as primeiras percepções que fazem erigir, na rede relacional, o recurso imaginário para constituir o espetáculo. A criatividade, operada para direcionar a busca do sentido, possibilita a opção de se transformarem os confrontos. É instalado um olhar que se firma como a realização do desejo de se perceber como algo diferente, ao mesmo tempo que, pela distância que caracteriza a falta do corpo, exibem-se as disposições de um mundo magicamente enunciado em comunicação. Sem rodeios, esses componentes firmam a base circunscrita na manifestação do olhar que se oferece para a montagem da fabulação. Fortemente exposta a uma "situação de sedução", a percepção visual proporciona, nesse momento, em virtude de um vínculo estabelecido, o interesse de uma co-realização ao perceber, plenamente manifesto na outra extremidade da cadeia pragmática, o elemento submetido à interação de ser oferecido em projeção. Instaurada a primeira etapa do princípio formador de certa totalidade, e mediante a sincrética escolha efetivada acima, o que se extrai dessa leitura particular, enfeixa todo o percurso dado pelo caminho a ser desenvolvido no estudo do filme tomado como objeto deste estudo e colocado para fins de uma abordagem analítica. A partir das magistrais composições que se apresentam como visuais, é que se terão os critérios para as investigações propostas a serem desenvolvidas como objetivo constituído.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2. Espectador e cinema - identificações possíveis

Os aspectos analíticos de uma obra poética fazem-se presentes a partir do momento em que um sujeito se dispõe a um trabalho de leitura, procurando atribuir um sentido ao texto que tem diante de si. O analista defronta-se com um jogo singularmente configurado em que os contornos expressivos constróem qualidades visíveis e invisíveis a partir do lugar que escolheu para olhá-lo.

Poder-se-ia considerar, seguindo os conceitos firmados por Casetti, que um enunciatário, através de uma câmera, efetua um olhar e, a partir daí, os valores que lhe são válidos são acrescidos de voz em *off*[4], títulos, música, cor, fala, para adquirirem, por uma série de figurativização, um papel que, "junto a um corpo, delineia em sua plenitude o que se chama um espectador" (1996, p.77). Essa orientação leva a estabelecer que, manipulada a dimensão escópica do desejar ver, é autorizada a opção de se assumir uma postura que sugere um *tu* estabelecido no jogo firmado entre "quem" mostra e aquele "para quem" se mostra. Casetti (1996) ressalta ainda que o "quem" e o "para quem" não podem ser lidos como indivíduos protagonistas de um mundo empírico, mas devem ser supostos enquanto

> [...] princípios de construção do texto: *operadores* que definem o fazer-se e o dar-se do filme. Podemos chamá-los *sujeitos* no sentido em que se fala de 'sujeitos lógicos': são respectivamente o enunciador e o enunciatário, que se alienam com o enunciado sobre o qual operam (CASETTI, 1996, p.78).

Dessa particular consideração, surgiriam três elementos respectivamente combinados que resultariam numa dimensão utilizada para tecer a significância do objeto referencial, possível enquanto postura assumida na rede manifesta expressivamente: "o gesto de apropriação mediante o qual se vê ...(*eu*); o gesto de destinação com aquele que se leva a ver ... (*tu*), e o que ou quem é visto ... (*ele*)." (Casetti, 1996, p.78).

A constituição desses aspectos ora assinalados e implicados na articulação fundamental do texto fílmico leva a caracterizar as tênues marcas que determinam tal fenômeno e a vincular todos esses elementos ao nascimento de uma posição discursiva. Dito de outra forma, o que

[4] Segundo Gaudreault e Jost (1995, p. 81-82), a voz em *off* designará aquela "voz de alguém a quem não se pode ver mas que certamente é ouvida num espaço contíguo denominado campo-contra-campo".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

parecia um engenhoso rébus sem sentido, pode construir-se, pelo olhar do espectador, numa sugestão aparentemente formadora das diversas virtualidades que se atualizam em outras leituras. Estas últimas são possíveis, por isso mesmo, em função daquele que, instaurado como o núcleo agenciador da intersecção que termina como produto de um enunciador e de um texto dados, estabelece o processo que considera o surgimento de outras formações textuais. Vislumbrado na sombra e percorrido pela inquietação, ele recebe o nome de espectador. Constituído por afetos, emoções e pulsões, o espectador de cinema passa a ser considerado como um "sujeito desejante", envolvido na complexa rede de realidade das imagens. De acordo com Aumont (1995, p.225), "[...], o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe nem na película nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade".

Com certeza, se se quiser designar ideologicamente uma realidade para a qual não existe uma referencialidade precisa, o espectador aparece caracterizado como autor de uma leitura política, social, histórica ou uma outra, dependendo de sua vontade e possibilidades diante das exigências impostas pelo trabalho que pretende desenvolver ou no qual se vê enredado[5]. A verdadeira pertinência, assumida na transferência da conversação textual, leva-o a implicar-se na relação das formas expressivas dadas por esse mesmo texto, concorrendo para uma relativa produção de sentido.

---

[5] Jiménez (1993) apresenta alguns tipos de leitores para que se possa ter um conceito com o qual lidar: o *leitor concreto* que não é o empírico, aquele que se encontra vivendo no mundo real, mas um sujeito semiótico, instalado a partir da relação entre a obra e o sujeito empírico e identificado como um receptor que, pragmaticamente, busca novos sentidos, não só históricos, documentais, mas, inclusive, os sentidos da ficção; o *leitor abstrato,* que não encontra existência fora do relato e que, portanto, precisa ser buscado enquanto operação reflexiva; o *leitor ideal*, aquele que se procura para preencher as muitas versões a serem apresentadas por um "segundo autor". Este leitor ideal seria como alguém pretendido por esse autor, aquele a quem ele possa se dirigir enquanto "seu público", de tal modo que esse público aprovaria tudo que fosse escrito. Esse segundo autor pode, às vezes, chamá-lo de "curioso", "amantíssimo", "atento", etc, à maneira de Machado de Assis; finalmente o *leitor implícito* que não é o leitor concreto, nem o leitor abstrato, nem tampouco o leitor ideal, mas aquele para quem, em determinadas ocasiões, o autor implícito ou 'segundo autor', adota uma atitude determinada e usa técnicas concretas nesta obra precisa, diferenciando-a de outras, e se dirige a esse 'leitor', de um modo singular, tornando-o diferente dos outros três. Seria, no dizer de Genette (1979), aquele leitor *possível,* integrando um *mundo possível.*

A obra poética completa-se por uma leitura que é concretizada por um espectador enquanto instância co-enunciadora, pois nenhum dos modelos de leitor apresentados anteriormente deve ser confundido, como já se aludiu, com o sujeito empírico. A leitura será realizada por aquele sujeito semiótico que instala um ato de interpretação, visando, segundo estratégias selecionadas, construir efeitos de sentido de acordo com esta ou aquela perspectiva, a partir de determinada rede relacional.

unesp

Mais precisamente, a leitura de *Esse obscuro objeto do desejo* será feita no âmbito estrito da narratologia enquanto texto ficcional, atualizando o universo diegético que envolve o filme citado como um texto desencadeador de evidentes contrastes, elaborados para as possíveis investigações narratológicas.

3. Caracterizações identificatórias

Partindo dessa visão funcional e podendo conjugar outras maneiras, primeiramente considera-se o espectador como alguém que, ao se deparar com as imagens numa sala escura, predisposto a assistir a um filme, vê desencadearem-se efeitos de sentido por ele buscados enquanto desejo e os quais ele procura realizar: buscou diversão e espera que alguém lhe conte uma história. Este espectador sente-se de tal forma atraído pelas imagens que, fantasiosamente, elabora um processo de relação subjetiva com as personagens que se movimentam num espaço dimensionado em tela, sendo levado a identificar-se com essas mesmas personagens. Encarado sob essa perspectiva, sem dúvida ele é despido de suas próprias roupagens, alheando-se de si mesmo. Dessa maneira, ou se contenta com a historieta contada, ou pode ir às raias do paradoxo, levado pela corrente de uma narratologia completamente ambígua. O espectador busca o sentido na espiral da intertextualidade das linguagens cinematográficas e adota, a partir daí, um trabalho de análise apoiado numa reconstrução que o levará a atualizar em um filme ideal, seu próprio texto.

Emaranhado inicialmente por uma série de analogias que permitem enredar-se entre as estruturas do sonho e do cinema, o espectador, intuitivamente, deixa-se aprofundar no vínculo que estabelece ao se projetar no mundo ficcional e absorve o mundo da tela em si mesmo. Isolado numa sala escura, é-lhe reservado o direito de se retirar do mundo (mesmo que seja por uma hora, duas, no máximo) e estabelecer certos tipos de exercícios espirituais que aparentemente o levam a se lançar na desencadeante relação eu/imagem do suposto semelhante ali representado.

Embora os conceitos de Jiménez (1993), firmados sobre bases de Genette (1979), sejam de utilidade para o tratamento do objeto fílmico, eles requerem algumas adaptações, inclusive da própria terminologia, substituindo-se *leitor* por *espectador*.

unesp

De posse de tal desejo, ele estabelece uma relação chamada "dual imediata, própria ao *imaginário*; essa entrada no imaginário precede o acesso ao *simbólico*" (Aumont, 1995, p.245). No cinema, essa identificação resulta naquela em que o espectador se faz identificar "com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como o sujeito privilegiado, central e transcendental da visão" (1995, p.260). Trata-se de uma simbiose que o aproxima de tal maneira das realizações evocadas pela história que está sendo contada que é impossível separar-se do "primeiro impulso de participação" (1995, p.237), principalmente no caso do cinema de ficção. Encontra-se, não se pode negar, participando das cenas fílmicas, como mediador de um determinado sentido. Eu e outro apresentam-se como correspondentes de um mesmo esboço. Esse momento, que diz respeito a uma noção de intensa subjetividade, corresponderia ao que Freud (1981), e depois dele Lacan (1977), caracterizou como a primeira analogia que o bebê faz ao se distinguir pouco ou quase nada do rosto da mãe. Bebê e mãe seriam uma mesma coisa, uma espécie de espelho/tela. Tem-se uma superfície delimitada, puramente imaginada, não representável, a qual somente aos poucos isola determinados conjuntos do mundo para poder organizá-los, mais tarde, em um outro objeto total. A sucessão das imagens intensifica notadamente a criação de ligações que propriamente não existem na tela. É ele, espectador, inteiramente entregue à articulação dessa relação dual eu/tela, que se vê mediado por uma certa transcendência.

Envolvido numa arte que o faz participar intensamente da movimentação revelada na tela, é convidado e conduzido por uma câmera que registra e revela "o mundo em outra escala" (Xavier, 1989, p.374).

É, portanto, com esse impulso de estabelecer relações entre visível e invisível que o espectador de cinema pode organizar-se para uma leitura do que lhe é apresentado, leitura de uma imagem que não é simplesmente a imediata, mas que pode ser inferida pelas operações do aparato cinematográfico, quando tenta aprofundar-se na análise discursiva. Mesmo pretendendo a representação do mundo, sobretudo quando se dispõe a realizar um documentário, sabe-se que as imagens em tela resultam de uma elaboração e de procedimentos que a afastam sensivelmente do mundo fenomenológico (Aumont, 2001).

Pode-se dizer, por conseguinte, que o propósito da imagem cinematográfica parece ser o de re-significação, proveniente de um passado enunciado. Ao se lidar com o universo semiótico,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

este pode tornar-se aquele universo dos possíveis, regendo outra camada intertextual onde "sim" e "não" coexistem.

Identificado naquele primeiro momento com o "semelhante" da tela, *a posteriori*, as combinações de participação no processo fílmico flagram o espectador realizando criações que poderiam ser chamadas de imaginável da realidade.

Segundo Xavier (1989), toda organização da montagem no cinema requer um tipo de manipulação que leva a imagem visual a estruturar-se em outra verdade de efeitos, focalizada pelo movimento do olhar da câmera:

> Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então este efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar. Nesta apropriação ilusória da competência ideal do olhar, estou, no centro, mas é o aparato que aí me coloca, pois é dele o movimento da percepção, monitor da minha fantasia (XAVIER, 1989, p.377).

Em outras palavras, o cinema tem o poder de produzir dupla identificação[6] no espectador. Pela identificação primária[7], o espectador aproxima-se das personagens e vive emoções parcialmente amalgamadas nos sentimentos observados em tela ou suscitados pela narrativa.

Através da identificação secundária, produz um trabalho de identificação com a objetiva, como um olhar que vê, no instante presente da projeção, aquilo que foi captado anteriormente pela câmera. Produto de uma construção, as unidades fílmicas aglutinam-se na ilusão de apresentar uma sucessão de pequenos fragmentos num espaço contínuo que constitui o *plano* (Vanoye, 1995, p.37-38). Através do olhar da câmera, há a tentativa de assinalar a impressão

---

[6] O conceito teórico de *identificação,* sustentado por Freud (1981), manifesta-se na forma mais primitiva e original que estabelece os laços emocionais de um sujeito com outras pessoas, enquanto apresentação de uma instância em si mesma ambivalente desde o início: ela se caracteriza por poder tornar-se uma expressão de ternura ao mesmo tempo que funciona como um desejo de afastar-se de alguém. Tal operação constituirá o indivíduo humano e resultará no produto dos seus próprios impulsos, emoções e fantasias, influenciados que são pelas boas e más experiências vivenciadas por ele desde o nascimento (Freud, 1981, p. 2585-2588).

[7] A identificação primária no cinema deve ser cuidadosamente distinguida da identificação primária em psicanálise [...]: "nem é preciso dizer que qualquer identificação no cinema (inclusive a que Jean-Louis Baudry chama de identificação primária), por ser o ato de um sujeito já constituído, que já superou a indiferenciação primitiva da primeira infância e teve acesso ao simbólico, depende, na teoria psicanalítica, da identificação secundária. A fim de evitar qualquer confusão, Christian Metz propõe reservar a expressão 'identificação primária' à fase pré-edipiana da história do sujeito e chamar de 'identificação cinematográfica primária' a identificação do espectador com seu próprio olhar" (Aumont, 1995, p.259).

unesp

daquilo que seria uma "realidade" provida de continuidade e de homogeneidade, manifestas na maneira formal do trabalho. É o chamado *raccord,* "definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade"* (AUMONT, 1995, p.77) que constitui, como conseqüência, o interessante efeito das manifestações.

Essa perspectiva é exemplificada, no filme em análise, quando em um primeiro plano de uma cena específica, uma determinada personagem é mostrada olhando alguma coisa fora de campo. Quando ela identifica aquilo que lhe chama a atenção, o plano seguinte mostra o objeto daquele olhar e volta para si mesmo num movimento de certa velocidade para determinar a direção que se repete num segundo olhar, na mesma direção. O gesto da personagem iniciado no primeiro plano, supostamente tentando reconhecer algo, termina no plano seguinte sem que o espectador perceba a mudança de ponto de vista. A visão daquela que desencadeará todo o trabalho de deciframento inserido no texto fílmico, "permite constatar que o '*raccor*d' pode funcionar colocando em jogo tanto elementos *puramente formais* (movimento – independentemente de seu suporte) quanto elementos *plenamente diegéticos* (um 'olhar' representado)" (Aumont, 1995, p.77).

A partir daí, o espectador supõe, analogicamente, o direito de concluir que "as técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação" (Aumont, 1995, p.237).

Caracteriza-se, com essa construção intratextual, o propósito, que servirá de ancoragem para estabelecer certos esboços dados pela teoria psicanalítica, de suprir as explicações necessárias para um melhor entendimento teórico sobre *identificação.*

Convém esclarecer que aquele espectador, agora inserido numa outra relação de transformação radical, ver-se-á enredado não mais no amálgama de uma identificação com o outro, mas precisará registrar, ainda, uma passagem para o simbólico. Ele se caracterizará como o constituinte de um sujeito semiótico, instaurado numa singularidade capaz de efetivar diferentes leituras provenientes das diversas linguagens que o cinema pode efetivamente lhe oferecer. Entretanto, em nenhuma das hipóteses de identificação, ele perde a noção de alteridade, isto é, de sua essência pessoal de sujeito observador.

O trabalho de identificação, agora chamada de secundária, sucederá e substituirá as primeiras relações feitas imageticamente com as representações colocadas na tela.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Compromissado pelo acúmulo da multiplicidade das experiências culturais cuja intensidade forma seu contingente expressivo, o espectador é percebido como um provocador que engendra o funcionamento exterior de todo esse aparato significativo. Surge uma ruptura a realçar a esfera da representação. A forma dada pela intencionalidade do olhar revela-se como advinda desse produtor de figurações tendenciosamente criadas por ele em espiral. Quanto mais arraigada a força de sedução da cena que o envolve, tanto mais a superfície externa modifica a natureza interna do ponto de vista fabricado pelo olhar. É como se o *ver*, que ocorre nesse exercício, fosse apresentado como algo imaginado e, ao ser comunicado ao espectador, passasse a ter uma existência própria e pudesse também ver algo que se encontra ausente. É-lhe dado o trabalho de perceber que o mundo se filtra entre um olhar exterior organizado numa aparência das coisas e um olhar cuja existência foi marcada anteriormente à circunstância apresentada. Esta não pode ser confundida com as atuais circunstâncias da sala de projeção. A identificação especular que ele mantinha com o outro circula agora noutro desejo. Percebe-se, na própria temporalidade que envolve as imagens, uma outra coisa que, junto com a câmera, pode estar em toda parte, ao mesmo tempo, e que não está em lugar nenhum.

> [...] o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor (XAVIER, 1989, p.370).

Mais fascinante que o próprio desvendamento evocado, fica a heterogênea transformação contida na intimidade das cenas retratadas. Hipoteticamente, as imagens sugerem uma curiosa poeticidade, inserida numa glorificação implícita em encantamento. Difícil não se envolver no intenso desdobramento do sentido ficcional.

4. Enunciação no cinema - um encontro singular

Como se observa, os aspectos de verossimilhança da realidade fenomenológica presentes num texto fílmico e as manifestações fantasmagóricas do imaginário suscitam questionamentos sobre quem estaria se utilizando da gestualidade posta em movimento para poder, em conseqüência, deixar-se enunciar em uma *voz*. Esta autorizaria o relato ao determinar

unesp

semioticamente em que condições um certo objeto impõe-se como objeto significante para aquele que lê.

De acordo com a investigação proposta, primeiramente a *semiótica* seria considerada não como aquela que tem por objeto essencial apenas o estudo dos signos, mas que se interessa também, segundo Landovski (1982), pela construção de uma teoria que leve mais caracteristicamente a uma produção de sentido. Entende-se, com tal afirmação, que a significação está presente "em toda parte, tanto nos discursos, quanto nas práticas diárias", e, ainda mais, "tanto nos objetos culturais que produzimos como nas realidades naturais que interpretamos. Decorre daí que nada do que interessa às ciências sociais e humanas pode deixar o semioticista indiferente [...]" (Landowski, 1982, p. 58).

Caberia, dessa forma, perguntar-se, a título de exemplo, "quem" estaria produzindo o relato na película em produção. Inicialmente, o *quem* poderia ser confundido com aquele autor que estaria falando pela boca de um de seus personagens ou poderia também ser confundido com aquela personagem que estaria falando por si mesma, sem estar determinada por seu autor. Construído simbolicamente para expressar todo um aparato cultural ausente, podendo "ser interpretado pela perspectiva de um *saber organizado* por um organismo de conhecimentos pré-construídos, que se articulam no texto em um ato discursivo" (Bettetini, 1984, p.37), o intercâmbio comunicativo se instauraria por meio do sujeito "que se dissocia habitualmente em distintos sujeitos textuais" (1984, p.86), para expressar o *fazer-se* e o *dar-se* do filme.

Percebido como uma instância sem corpo material, um sujeito, dito sujeito da enunciação ou enunciador, ou meganarrador, é transformado em um aparato de significação e de comunicação pretendidas para a instrumentalização de sentido que fornecerá, ao enunciatário, as diversas "leituras" implícitas no mundo de referências. Vale acrescentar, que emanando de uma heterogeneidade de significações como as propostas por um filme, a leitura de quem estaria enunciando o objeto filmico deixa-se perceber e se define por significativas marcas textuais através de movimentos de câmera, por jogos de tomada de cena, de enquadramento, através de efeitos de montagem, além de integrar um expressivo jogo de cores, música, recurso da voz em *off*, assim como a mímica, etc.

Esses rastros completam, no cinema, aquilo que se convencionou identificar como sendo as marcas enunciativas, embora pudessem ser acrescidas, em determinadas cenas, de ruídos e

unesp

música, considerados todos como uma espécie de simples adjuvantes que servirão para a coesão cênica que se dá em mostração pelos elementos visuais.

Considera-se o som como uma expressão que favorece, de certo modo, o irrealismo da narração e da representação posta em cena na relação entre som e imagem. Para Aumont (1995, p.49):

> Essa espacialização do som, que caminha junto com sua *diegetização*, não deixa de ser um paradoxo, se pensarmos que o som fílmico, que sai de um alto-falante geralmente escondido, às vezes múltiplo, está de fato bem pouco ancorado no espaço real de uma sala de projeção (ele como que "flutua", sem fonte bem definida).

Com efeito, durante o desenrolar do enunciado, uma voz em *off*, o latido de um cão e a ausência quase total de música, todos eles elementos sonoros, deixam supor a formação de um correspondente que se efetivará, mais tarde, pela discursivização, como os arranjos de um inquietante desespero assumido pela personagem masculina quando se vê sozinho e abandonado por aquela que considera ser sua única razão de viver.

Dessa maneira, parece oportuno considerar que um trabalho analítico como o presente não tem a preocupação de discernir o corpo desse sujeito enunciador, pois o que interessa é dissecar o projeto de um *dizer*, emitido pela instância enunciadora. Seu propósito está em verificar como o enunciador produz certo enunciado e formular condições e predeterminações que o auxiliarão a inserir, no texto, aquela imagem simbólica de um *saber* que focaliza certo conjunto de dados. Esse saber torna-se cambiante com outros conjuntos do mundo ficcional de uma narração e pode oferecer, ao enunciatário, o *fazer* de uma interpretação que, explícita ou implicitamente, acompanha o texto em todo o seu percurso.[8]

Servindo-se da citação acima é que se poderiam utilizar os conceitos apresentados e integrar, no papel de produtor simbólico de uma prática discursiva, o então sujeito da enunciação como elemento de um princípio ativo que tem certa qualidade e cumpre certos atos enquanto aparato cultural. Pode ainda esse mesmo sujeito acumular sobre si certos indícios produtores de

---

[8] Entendendo o texto audiovisual como uma organização que se dispõe a apresentar certas informações de articulação semântica e simbólica para se compor de forma a adequar-se para fins comunicativos, o enunciatário seria entendido como um organismo unitário do jogo conversacional que se predispõe, segundo o projeto do sujeito da enunciação, a concluir, no fluxo do discurso textual, seu hipotético papel de destinatário de uma mensagem. Como fruto de um simulacro semiótico, estaria o enunciatário junto com o enunciador, formando "dois aparatos culturais ou duas instâncias simbólicas como pontos de referência do intercâmbio do saber que elegem o mesmo texto para que seja seu veículo" (Bettetini, 1984, p.121).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sentido e uma intencionalidade transformadora de relações, sem se deixar confundir com o sujeito empírico.

Procurando estabelecer este intercâmbio entre enunciador e enunciatário, dispor de um espaço para ocupar-se do sujeito enunciador, ou seja, daquele que dá a conhecer os rastros de construção do sentido deixados por ele mesmo, é, na verdade, dispor de um espaço para investigar quem verdadeiramente fala através da tela ou, segundo Bettetini (1984), quem rege as linhas na troca discursiva que se estabelece entre a imagem e o espectador.

Visto como outra instância simbólica projetada como o ponto de referência expressa no intercâmbio do *saber*, o enunciatário viria a se estruturar como o destinatário da comunicação audiovisual, para quem o sujeito enunciador projetaria seus rastros durante o ato comunicativo para que ele reproduzisse, pode-se dizer, visual e auditivamente, a comunicação do citado saber organizado. Fruto de uma ilusão, essa incorporação de *ver* e *ouvir* estaria controlando a evasão para o próprio mundo fictício da irrealidade verossímil. O "eu" falante busca um "tu" para ser qualificado como intérprete no deslocamento do saber.

A partir dessas considerações, cabe esclarecer ainda que, pelo exposto, o resultado da manifestação discursiva firma-se pela presença a ser restabelecida por uma concretização de procedimentos sobre o discurso, estruturando-se como a instância que responde, em última análise, por todas as decisões da tessitura de um enunciado. É a chamada *enunciação*[9], entidade fundadora de um texto ou de um discurso a qual se organiza para lidar com as estruturas narrativas, para preencher posições sintáticas vazias de sujeito e de objeto-valor, e que situa tais estruturas em determinado contexto interno ao enunciado. Essa instância lança mão de bases a partir das quais se articulam pessoas, lugares e tempo de um discurso para sugerir a presença do sujeito enunciador. Segundo Casetti (1996, p.42), no cinema, a enunciação:

> oferece o ponto zero (o *ego-hic-nunc*, vale dizer, o quem, o onde e o quando) razão pela qual se distribuem as diversas partes em jogo; as pessoas, sobre a base do *quem* da enunciação, podem estruturar-se em eu/tu/ele; os lugares, sobre a base de seu *onde*, em aqui/ali, em outro lugar; os tempos, sobre a base de seu *quando*, em agora/antes ou

[9] O conceito de enunciação foi originalmente proposto por Emile Benveniste (*Problemas de lingüística geral*, 1976) para recobrir a noção de ato individual de apropriação da língua em cada situação de fala, ou seja, em manifestação singular e irreprodutível. Em razão de sua sintética eficácia, o conceito passou a ser adaptado, por muitos autores, para a investigação de textos construídos sobre diferentes suportes, como teatro, pintura e cinema.

unesp

> depois/então. Quaisquer que sejam as eleições efetuadas, a existência e os parâmetros de referência de um discurso fílmico dependem em sentido estrito da enunciação.

Por conseguinte, é a enunciação que, admiravelmente, fará a condensação daqueles mundos arquetípicos, habitantes, todos, do mistério dos sonhos e que se completam para poderem criar determinada figura cujo referente não existe necessariamente no mundo exterior. Vista dessa forma, essa investigação intensifica-se à medida que aquilo que produz e emite mensagens e informações, como é o caso de um filme, pode estar se escondendo na dimensão textual do sujeito da enunciação, permitindo-se abarcar todo um contexto social contemporâneo.

Em tela, a enunciação, a partir desses fenômenos subjetivos, estaria referencializando a soma das informações implícitas que repousam numa intencionalidade maior e se responsabilizaria por agenciar em si mesma a transformação de um filme em objeto metadiscursivo. Conjugaria, pelos assentamentos apresentados, os pólos de enunciador e enunciatário, entidades sem corpo físico, que não se confundem com o autor e o leitor, podendo ser perscrutadas apenas por meio do enunciado: conceitos de interdependência definidora, enunciação e enunciado só podem ser compreendidos enquanto partícipes do mesmo processo. Vale dizer que essas inferências sobre como ocorre ou como se manifesta a enunciação podem fazer supor a dialética que se estabeleceu entre cinema e "realidade", ao se justaporem todos esses conceitos.

Um tal corte para uma eventual confrontação entre o quanto se mostra e o quanto há no "mundo" da ficção, resulta de um trabalho metadiscursivo constituído pela iluminação, roteiro, atores, diretor, edição, todos componentes de um fora de campo diegético, mas, indiscutivelmente, necessários para a composição do significante visual fílmico. A questão que envolve o som no filme e sua conseqüente relação com a imagem e com a diegese, continua sendo uma problemática que abarca diferentes condutas. A aproximação entre a complexidade dessas linguagens e das produções cinematográficas relaciona-se com esse filme de Buñuel, por exemplo, pela freqüente utilização da voz em *off*, pelos ruídos de explosões, de batidas de carro, das batidas do sapato de Conchita no chão quando dança flamengo, um forte ruído do trem, além de outros sons como o "clic" da ratoeira, o som dos passos de Mathieu, os quais somente mais tarde são justificados pelo relato fílmico ou nem mesmo recebem qualquer justificativa.

É a partir dessa combinação coletiva de intercalar os planos durante o desenrolar da película, que a enunciação fílmica pode vir a relacionar-se com diversos outros territórios

unesp

expressivos dos quais toma emprestados alguns elementos para poder articulá-los em forma de objeto diferente. Surge todo um universo imaginário intertextual, próprio do cinema, dado a construir a representação de universos fictícios. Durante a enunciação, o mundo que surge das falas do enunciador é "verdadeiramente" um outro mundo e, nesse caso, "a eleição do modelo narrativo implica uma clara tensão entre a imprevisibilidade dos sucessos e a forçada inclusão de seus simulacros dentro das formas de uma determinação já predisposta a nível da prática de discurso" (Bettetini, 1984, p.69).

Ora, desse ponto de vista, o objeto do saber recusa limites e mostra um vastíssimo nível de conceitualização que leva a considerar as idéias como um intento científico, demonstrado por Lyotard (1993), de um *saber-fazer, saber-viver, saber-escutar,* enfim, uma competência. Trata-se de depreender um princípio geral que transforma o saber, em algo:

> [...] que torna alguém capaz de proferir 'bons' enunciados denotativos, mas também 'bons' enunciados prescritivos, avaliativos [...] Não consiste numa competência que abranja determinada espécie de enunciados, por exemplo, os cognitivos, à exclusão de outros. Ao contrário, permite 'boas' *performances* a respeito de vários objetos do discurso: a se conhecer, decidir, avaliar, transformar [...] (LYOTARD, 1993, p.36).[10]

Lyotard afirma ainda que o saber não se encontra reduzido simplesmente à ciência ou ao conhecimento, pois, se assim fosse, este estaria restrito ao conjunto de enunciados que viriam descrever e até mesmo denotar certos objetos em detrimento da exclusão de outros. Seriam, estes enunciados, suscetíveis de ser declarados apenas falsos ou verdadeiros. Por outro lado, tais enunciados apresentam-se sob a dimensão desse saber como uma forma transitiva da qual os sujeitos se utilizam para transmitir ou ocultar o conteúdo de discursos exercidos no texto. A partir dessa porção palpável, o enunciado faz supor a existência da instância que o produziu, ou seja, se há enunciado, é porque houve enunciação e vice-versa. Cabe ressaltar que o estudo do mesmo expõe um perfil de *sujeito enunciador*, dono de um dizer explícito ou camuflado, que deixa traços diferenciadores enquanto organizador de diferentes relatos e possuidor de um saber articulado no texto que apresenta.

---

[10] Para Lyotard (1993, p. 36), diferentemente da semiótica, o termo *performance* resultaria da formação pertinente adquirida por um sujeito quando se considera constituído de várias "espécies de competência". Seriam enunciados tanto avaliativos quanto prescritivos, a comporem e a serem admitidos como a "opinião" que legitima aquele que sabe, formando, a partir daí, a cultura de um povo.

unesp

Considerados como um tipo de recorrência discursiva a efetivar-se em sentido, esses recursos prestam-se todos a indiciar a presença do enunciador no enunciado, já que constituem decisões de uma ordem particular na qual pautam a leitura da obra.

O melhor caminho talvez seja dado por aquele aspecto que, ao ser focalizado como um efeito de referente, estaria se tornando cultural em dimensões de ordem figurativa. Esse aspecto faria transformar palavras e imagens em uma contingência expandida no fator que conferiria a condição de experienciar a desintegração das certezas.

5. Da obra ao texto – a construção dos sentidos possíveis

O fato de o objeto de análise deste trabalho apresentar-se sob suporte fílmico, dá-se por ser o filme um lugar de confluência de diferentes linguagens como a gestual, a arquitetônica, a de vestimentas, a musical, e, inclusive, a verbal. Para abarcar uma variedade de significâncias como a pretendida, a intertextualidade apresenta-se como ancoragem a envolver um mundo simbólico que não se desvenda facilmente, mas apenas sugere novos caminhos.

Na tentativa de melhor compreender a noção espectatorial trazida pelo viés desse enfoque, recorreu-se à relação, estabelecida por Roland Barthes (1977), entre *obra* e *texto.* Mesmo optando por não se utilizar aqui o rigor da oposição entre os termos *obra* e *texto,* sugerida pelo autor, ela é elucidativa. Segundo sua proposição, a *obra* seria o artefato material disponível ao leitor hipotético, e o *texto* corresponderia ao produto de um ato de leitura destinado a extrair um sentido plausível, construído individualmente e mediante determinados recortes preferenciais do sujeito frente ao universo de estímulos suscitados no contato com a obra.

Muitas vezes dominante, o texto resultaria da necessidade de se atualizar um aspecto valorativo em uma estratégia usada para comunicar determinada mediação de sentido. Ele estaria envolvido num resultado de oposições, em que possível/impossível gerenciariam o paradoxo da deformidade de quem detém o poder sobre a construção do sentido. Este transformaria as estruturas da comunicação, presentes no terreno discursivo de uma ideologia, em um princípio pertinente assinalado como "objeto significante" e como "unidade de discurso". O texto seria caracterizado mais como resultado de um tipo de produção, do que especificamente como um produto, podendo ser considerado, em sua amplitude, como fruto da operação semiótica de investimento de sentido em fissuras deixadas pela obra. No drapeado da construção do enunciado

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

fílmico, o processo analítico deve centrar sua investigação, deitando os olhos sobre combinatórias de recursos emanados das diferentes linguagens que se entrecruzam para a constituição da obra e sobre o ponto de vista de onde ela se dá a ver, a ser lida como texto ou textos. Conforme observa Carmona (2000, p.66):

> O problema está menos no estudo dos significados do que na análise da operação de significar. Nesta operação se articulam duas oposições diferentes: *a partir de onde se fala e a partir de onde se olha.* Ambas estão implicadas no processo, e seu enfrentamento dialético produz a transformação do *significado* (codificado, histórica e socialmente objetivável) em *sentido* (não codificado, e, portanto, somente existente com resultado de uma operação de leitura).

Fica evidente, portanto, a conseqüente situação de haver tantos textos quantos sejam os atos de leitura realizados em uma mesma obra.

Vista nestes termos, esta conceituação de texto e obra aplica-se tanto ao verbal quanto às produções não-verbais ou heteromatéricas, como o cinema, caracterizado como lugar de confluência de distintas linguagens. Embora o cinema seja um meio de expressão de natureza notadamente temporal, já que a noção de movimento ganha um efeito de realidade a partir da projeção de vinte e quatro pictogramas por segundo em seqüência linear (excetuando-se evidentemente a nova tecnologia digital, que dispensa a película), ele tem ainda por característica ser espacial, uma vez que as imagens são projetadas globalmente em um plano, a tela.

Criado para expressar os mais variados sentidos e emoções, o cinema caracteriza-se, na modernidade, principalmente, por possibilitar uma leitura não linear, mas que também pode, ao contrário, ser lido, segundo Aumont (1995), como uma maneira 'polifônica' de se enunciar. Com seus artefatos culturais diversamente manifestados, parece ter a capacidade de abarcar todo o ecletismo resultante das culturas reinantes, fazendo-se interessantíssimo campo de investigação, tanto para a prática da análise a que se propõe esse estudo, quanto para a prática discursiva dos audiovisuais em geral. Mas, em particular, a interpretação que aqui se delineia buscará extrair da leitura da obra de Buñuel um texto que, como se verá adiante, realça a relação genérica entre cinema e psicanálise e a verticaliza no aprofundamento de algumas manifestações concretas dessa relação no filme sob análise.

unesp

Reviravolta: 'Não consigo te conhecer' quer dizer: 'Nunca saberei o que você pensa verdadeiramente de mim'. Não posso decifrar você, porque não sei como você me decifra.

(Roland Barthes, 1989, p.134)

II – NARRATIVA

1. A organização formal na produção de um efeito de sentido

Tão importante quanto as configurações enunciativa e estilística, baseadas na construção das marcas deixadas pelo enunciador, é a articulação de pontos de vista que podem ensejar a visão fragmentada do mundo e do próprio espaço psicológico das personagens que se dão em mostração na tela. Mais do que detectar este ou aquele sentido do filme, cumpre ao processo analítico verificar de que maneira o enunciado sugere determinados efeitos de sentido.

Um dos procedimentos enunciativos mais eficazes para a instauração dos sentidos de envolvimento ou distanciamento das personagens é o *foco narrativo* que orienta o narratário, pressuposto pelo enunciado fílmico, em direção à perspectiva traçada pelo enunciador. Para designar esse processo, Genette (1979) propõe o termo *focalização* em lugar de *visão, campo* ou *ponto de vista,* lembrando que a questão consiste, antes de tudo, em determinar qual é o *foco* do relato, entendendo-o como um recurso que se pode manipular para se obter um determinado efeito, e não outro. Além do mais, um motivo que determina o uso dos conceitos de Genette é seu incontestável poder de resolução para questões da narrativa. Mesmo tratando-se da fílmica, e a despeito de haver algum instrumental já elaborado para o fim específico, nenhum deles atingiu, até nossos dias, o requinte teórico mostrado pelo referido estudioso da narrativa.

A contribuição legada por ele obedece a um esquema já proposto por Todorov em 1966 e considera as relações de conhecimento que se podem estabelecer entre narrador e personagem quanto à porção de conhecimento que o primeiro tem sobre as ações do segundo (saber mais, igual ou menos que as personagens).

Parece oportuno adicionar que, para se estabelecer qual é o "foco", como o chama Genette (1979), ou qual a "perspectiva" do relato, existem pelo menos três possibilidades:

1) o relato *não focalizado* ou de *focalização zero,* em que o narrador é considerado como "onisciente" e utiliza em seu discurso uma fala que constata um saber superior ao de qualquer outra personagem;
2) o relato em *focalização interna fixa* que se evidencia como se tivesse sido filtrado pela consciência de uma determinada personagem, podendo ser *variável* ou *múltiplo.* No primeiro

caso, acontece de a personagem focada mudar durante o percurso narrativo e, no segundo, o mesmo relato é evocado em ocasiões distintas por diversas personagens;

3) o relato em *focalização externa* que assume uma postura de não permitir ao leitor ou espectador conhecer pensamentos ou sentimentos do herói da história.

No caso de *Esse obscuro objeto do desejo*, narrando em um nível intradiegético (uma história sendo narrada dentro de uma outra história), a personagem masculina Mathieu conta aos companheiros de viagem, reunidos numa cabina de trem, aquilo que lhe ocorreu há algum tempo: uma garota vinda da Espanha, no momento trabalha como a nova arrumadeira em sua casa. Mathieu se encanta com a adolescente e começa a interrogá-la. Ele fica sabendo que ela é espanhola, veio para a França aos dez anos e fala bem o francês. O diálogo é interrompido entre os dois porque a esse narrador atualizado como se fosse uma câmera (também chamado de heterodiegético por Genette), interessa mostrar outras questões, dar outros rumos ao desenvolvimento da história. A narratividade diegética mostra, então, os terroristas que estão colocando algumas estratégias francesas em perigo e opina a respeito de tais grupos: sobre os motivos políticos que os movem para o ataque, se são *gangsters* ou não, o nome desses grupos, qual grupo se saiu melhor, como foi o último ataque, as armas usadas no momento da rebelião.

Esse narrador apresenta-se agora estranho, ausente da história. É como se fosse apenas uma voz a falar em grupos armados que apavoram Paris e que a câmera registra, pura e simplesmente, em aparente seleção aleatória e sem organização, num jogo temporal concebido como elemento mediador que impõe seu ponto de vista no momento seguinte.[1]

A seguir, no mesmo processo de corte, tem-se outra tomada de cena sugerindo mostrar novos interesses de Mathieu a respeito da personagem feminina Conchita: ele quer saber o que ela fazia antes e onde trabalhava, de que região da Espanha ela veio, quem era o pai, etc. Acontece nesse ponto, de repente, uma outra surpresa: ele promete não tratá-la como doméstica porque não é assim que a vê.

---

[1] Tal narrador que vinha se apresentando até então como um narrador verbal, ou seja, intradiegético e visualizado, passa a dividir, com essa manipulação, a narrativa com um grande imaginador extradiegético e invisível, que se manifesta ao expressar o conjunto audiovisual. O relato se oferece ao espectador, por um instante, em *focalização externa*.

unesp

Inicialmente, o procedimento analítico dessa leitura busca, de acordo com os estudos realizados por Vanoye (1994, p.52), verificar como uma interpretação *crítica* remete o analista a perceber:

> [...] porque e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou fílmico) produz sentido (ou interpretações semânticas). Em outras palavras, a interpretação crítica (o termo *criticar* não comporta aqui conotação avaliativa, nada tem a ver, ou pouco tem a ver, com a crítica), interessa-se pelo sentido e pela produção de sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e 'o como isso se exprime', conexões sempre conjeturais, hipóteses que exigem todo o tempo ser averiguadas pela volta ao texto.

É possível dizer, com base nesse dispositivo, que a análise do enunciado fílmico em questão é construída a partir do momento em que suas significações conseguem desencadear o envolvimento e a aceitação de uma imagem (icônica ou não) como a fundadora da curiosidade de quem a pressupõe. Ressalta-se a qualidade que essa imagem adquire de emanar certos sinais aptos a despertar, ainda, a aquisição de determinada postura para uma leitura convenientemente adequada, que dê, conforme a reconstituição imaginária, uma diegese à pretendida comunicação ou expressão. Assim, o enfoque de leitura ou fruição da obra será mantido ora sobre a sintaxe narrativa, ora sobre a sintaxe discursiva, uma vez que é esta última a instância assumida por um sujeito que, de posse da enunciação, converte os outros dois níveis da estrutura narrativa, o fundamental e o narrativo, em estruturas discursivas para particularizar de maneira teórica a qualidade de sua comunicação.

Constata-se, pois, na estruturação da narrativa, que esses conceitos, embora formulados para tratamento do verbal, aplicam-se à análise de procedimentos de focalização e ocularização fílmicas, conforme já o demonstraram Metz e Jost. Ambos os autores propõem abordar esta confusão reinante entre *ver* e *saber* como sendo uma presença relativizada da relação que sugere estabelecer o que a "câmera mostra e o que a personagem supostamente vê" (Gaudreault ; Jost, 1995, p.140).

O termo resultante desse conceito, "ocularização", não necessita ser encarado como um neologismo, uma vez que, lidando com o cinema, o olho do espectador transformar-se-á num grande olho sancionador de realizações decorrentes de suas leituras experienciadas pela manifestação do relato. Esse espectador simplesmente não se contenta com as funções habituais dos olhos e se impregna, amiúde, de outras correspondências, outros pensamentos, outras

unesp

subjetividades, fazendo com que os sentidos, de uma forma ou de outra, se *ocularizem*. Tanto as realizações mais imediatas, quanto as que surgem *a posteriori*, ensejam colocações que sugerem uma pulsão em plasmar um sentimento de profundo assombro, em querer configurar *o visto* e o *percebido*.

Advém disso, um outro rumo na expectativa de manifestar o termo "focalização" como sendo a maneira cognitiva conseguida pelo relato para expressar seu ponto de vista. Não se deve esquecer de que, no cinema, mais do que o *falar*, há a questão do *ver*, ou melhor

> [...] toda imagem expressa inevitavelmente *um ponto de vista* ao ser carregada de intencionalidade, de juízo sobre o que mostra, já que a mera operação de recortar um enquadre no *continuum* do visível, deve ser lida como operação reveladora de uma vontade, ou caso se queira mais precisamente, de um sentido (CARMONA, 2000, p.194).

A partir dessas colocações, a série de acontecimentos na história pode ser percebida por uma espécie de alternância que camufla o tipo de focalização empregada pelo sujeito enunciador como possíveis posturas na relação com a imagem cinematográfica. Resta ao espectador servir-se das propostas enunciadas e realizar, enquanto escolha, a liberdade para a leitura da obra que se dá ao expressar-se.

2. As instâncias que se enunciam

Assumindo que a semiótica configura-se como teoria que respalda a análise dos sentidos projetados por um texto mediante um percurso gerativo a ser percorrido, recorre-se como roteiro a ser desenvolvido no presente capítulo, a alguns de seus princípios orientadores da organização da narrativa nas relações que se estabelecem entre a enunciação, o discurso enunciado e as diferentes projeções da enunciação, as quais resultam no seu produto, o discurso em construção.

Inicialmente, para o propósito assentado como escolha analítica, a sintaxe narrativa é entendida por Barros (1988, p.21)

> [...] como o simulacro do fazer do homem que transforma o mundo. Desvendar a organização da narrativa consiste, portanto em descrever e explicar as relações e funções do espetáculo, assim como em determinar seus participantes.

Ela oferece a maneira como esse parecer deve ser gerado para que se possam percorrer os caminhos das "mudanças de estado", tanto quanto os "estabelecimentos e rupturas" de contratos

empregados por essa sintaxe. Conceitos como Percurso e Programa Narrativos funcionam como uma espécie de mediadores entre os elementos narrativos que são dados de forma explícita ou implícita num texto para proporcionarem não um modelo único a ser seguido, mas um instrumento de análise assumido por um sujeito enunciador.

Estabelece-se, a partir do exposto como definição de Programa Narrativo, a seqüência de estados e/ou transformações que se desencadeiam a partir de uma relação estabelecida entre S (sujeito) e O (objeto). Entendido como um papel actancial, o Sujeito formula as operações de transformação que, durante o Programa Narrativo, redefinem a relação mantida com o objeto o qual somente adquire valor, se mantiver uma ligação com o próprio Sujeito. Para se poder adequar essas duas dimensões envolvidas, duas espécies de sujeitos surgem para constituir esse fenômeno semântico: "sujeitos de estado, caracterizados pela relação de junção [...] , e os sujeitos de fazer, definidos pela relação de transformação" (Greimas ; Courtés 1979, p. 446). Apresentada a proposição dessa maneira, se o Sujeito mantiver uma relação de conjunção com o objeto-valor desejado, dir-se-á que ele mantém um estado eufórico com esse objeto. Ao contrário, se se apresentar em relação de disjunção com o objeto-valor, terá, como resultado, um estado de disforia, havendo, portanto, uma transformação de estado sofrida pelo Sujeito.

Partindo dessa articulação, o presente estudo utilizar-se-á dos instrumentos teóricos que a semiótica, enquanto suporte para análise de textos, pode oferecer. Tais instrumentos permitirão que se ordene o sentido encadeado na significação da história que é contada, e na performance das personagens efetivada na ação de Sujeitos capazes de saber e/ou poder realizar tarefas. É preciso lembrar que a *performance* é um tipo de Programa Narrativo necessário à narratividade para que aconteçam as transformações de estado pressupostas no interior da diegese. Considerando-se sua forma de execução pelos Sujeitos, a performance afeta todos os estados de junção entre esses sujeitos e o objeto-valor. Resultam desse processo, as conseqüentes transformações nos comportamentos que são premiados ou punidos, nas reações e respostas provocadas pelas e nas demais personagens, enfim, nos fracassos e sucessos obtidos pelos Sujeitos durante o percurso narrativo.

Analogamente, as diferentes manifestações percebidas no discurso em função do trabalho de investigação, são o resultado das relações que se estabeleceram com os outros níveis, fundamental e narrativo, intimamente ligados pela sintaxe narrativa para possibilitar a combinação dessas mesmas relações. A análise desses três níveis: fundamental, narrativo e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

discursivo, é encaminhada, portanto, para um tipo de esclarecimento sobre eles e para dizer-se como se compõem para organizar suas gramáticas. Cada uma delas possui uma sintaxe que se constitui no estudo das regras e das relações de combinação entre os elementos que compõem cada um dos níveis.

A percepção do nível fundamental faz-se a partir do momento em que se opõem duas abstrações mais gerais, muitas vezes percebidas, por exemplo, como vida vs morte; claro vs escuro; parcialidade vs totalidade, as quais resultam em categorias *eufóricas* ou *disfóricas*, mantendo-se respectivamente uma relação de *conjunção* ou de *disjunção* com um objeto-valor determinado. Esse nível é chamado mais propriamente de o nível das oposições semânticas.

Como é preciso atualizar esse percurso para um outro nível, o narrativo, a oposição semântica do nível fundamental traduz-se por uma narrativa que, desenvolvida a partir das ações de um Sujeito que se reveste com um papel actancial abstrato, realiza as operações de transformação requeridas no sintagma elementar da narrativa para a apresentação de um programa narrativo. Este

> [...] constitui-se de *um enunciado do fazer que rege um enunciado de estado*. Ao integrar os estados e as transformações, o programa narrativo, e não o enunciado, deve ser considerado a unidade operatória elementar da sintaxe narrativa [...] Pelo fato de transformar estados, o sujeito do fazer altera a junção do sujeito do estado com valores e, portanto, o afeta (BARROS, 1988, p.31-32).

Finalmente, organizando todos esses elementos, surge o nível mais complexo do percurso gerativo, no qual se desvela a enunciação e se manifestam os valores sobre os quais o texto se assenta: o nível discursivo. Com ele se estabelece a criação de um eu, de um lugar e também de um tempo para que a narrativa possa se desenrolar e estabelecer delimitações na relação com o destinatário. Ou melhor, para que possa dar a perceber qual a posição ocupada por este último, qual o nível de saber de que ele dispõe e se acredita ou deixa de acreditar na veracidade da história que está sendo narrada. É neste nível que as ideologias discursivas encontram os valores sobre os quais ele (discurso) pode ser criado.

Pressupondo as significações encontradas nos níveis abordados, far-se-á uso dos conceitos semióticos de cunho greimasiano para dar a perceber o duplo relato que se estabelece numa película fílmica, intensificando a dialética que problematiza a linguagem cinematográfica: 1) "a palavra que opera os desníveis narrativos" (Gaudreault ; Jost, p.59) e 2) a mostração fílmica

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

propriamente dita, que se encarrega de colocar-se numa situação delegada de (sub)narrador enquanto expansão que *sugere* a significação sem *dizer* exatamente sobre o elemento implicado na relação. Ou seja, no filme abordado, embora seja a personagem Mathieu que esteja oralmente contando uma história, dando *a priori* alguns elementos para a ocorrência da análise de estruturas narrativas, de forma concomitante, um meganarrador segue apresentando, ao longo desse relato verbal, todo um eixo que se concretiza em expressões de imagens visuais e metafóricas, de som, de música, do texto escrito e das palavras. Combina, assim, palavras e mostração, numa (sub)narração que não existe no romance, uma vez que neste há apenas a língua escrita.

3. A história em narração.

Para a semiótica encabeçada pelo Groupe d'Entrevernes (1979), sob influência greimasiana, um *texto* apresenta-se como objeto de estudo, porque o objetivo é procurar descrever e explicar *o que o texto diz* e *como ele se organiza para dizer o que diz.* Segundo essa mesma linha teórica, um texto é ainda 'um todo de sentido', entendido como *objeto de significação* e como *objeto de comunicação* que se estabelece entre dois sujeitos.

O objetivo nesta análise, especificamente, não é conceituar ou teorizar, para além do que já foi exposto, sobre o que vem a ser um texto, senão estudá-lo enquanto entidade dada por um narrador, disposto a apresentar sua própria leitura do texto que produziu.

Há, pois, que se considerar, a partir daí, pelo menos dois aspectos: em primeiro lugar, o cinema não tem por objetivo exclusivo simplesmente apresentar um texto narrativo, apesar de grande parte das produções fílmicas estruturar-se sobre o relato de estados e transformações de sujeitos relacionados a objetos; em segundo, mesmo na hipótese de trazer uma narrativa, esta só pode se manifestar mediante uma organização discursiva, ou seja, pelo revestimento dos actantes por atores, figuras discursivas que desenvolvem seu percurso no tempo e no espaço.

Cabe esclarecer, para a contribuição da leitura, que a produção discursiva caracteriza-se por uma intencionalidade que converte um conjunto de simples virtualidades num objeto concreto e localizado. Segundo Casetti (1996), é *concreto* enquanto realidade perceptível, e *localizado* enquanto coisa que aparece no mundo. Para se poderem atualizar os esquemas narrativos propostos em estratégias discursivas e, assim, constituir a leitura dada pela polifonia

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de vozes, lançou-se mão da enunciação para a identificação das marcas deixadas pelo sujeito enunciador durante seu processo de produção do discurso enunciado.

O estudo de *Esse obscuro objeto do desejo* expõe um meganarrador que, entendido como o enunciador do filme, dá a perceber que o primeiro desafio enfrentado, ao se assistir ao filme, é o de acompanhar, com o olhar, as cenas trazidas pela narração. Vale lembrar que tais imagens mostram um carro que, percorrendo uma determinada rua, pára e dele desce uma personagem masculina, que se dirige a um local de venda de passagens. Seguem-se imagens sobre um pedido de compra da passagem, a frustração de não ter a cabina desejada, o acerto para serem trazidas as malas, a volta para casa, o fardo cruzando a cena, a pergunta feita ao mordomo, a entrada na casa, a visão do aposento em desordem, o diálogo mantido com o mordomo, a saída da casa. Depois, uma outra cena em que há um chofer, um outro carro, a entrada de um homem nesse veículo, uma explosão. As chamas do carro em fogo, o desvio de caminho, o dirigir-se para a estação férrea, a indicação do lugar do mordomo num outro vagão do trem, os soldados, a grávida descendo do trem, o encontrar-se ali aguardando a partida que o levará de volta a Paris. A chegada de outras personagens, o balde d'água jogado na personagem feminina.

É pelo processo de mostração fílmica que a cena desencadeadora de toda a trama apresenta a jovem numa plataforma de trem, momento em que é surpreendida por aquele balde d'água. Outras personagens da história e os espectadores ficam surpresos com tal atitude. Não se espera comportamento tão inusitado, pois é algo estranho para uma seqüência desencadeadora da cena até então. Tanto eles quanto os espectadores querem, a partir daí, saber o porquê desse acontecimento.

O interessante é mostrar que, nesse frenesi de imagens, a atenção do espectador é solicitada cada vez mais e mais. Emaranhado nessa fragmentação inicial, ele (espectador) apenas se reconhecerá no momento em que se permitir formular a reconstrução das unidades criadas para a busca de sentidos.

4. A imagem cinematográfica como narrativa

Ao adotar, como fez Genette (1979), os aspectos da realidade narrativa, faz-se necessário esclarecer uma distinção entre os termos denominados *história, narrativa* e *narração.* Entenda-se o primeiro, *história*, como "o significado ou o conteúdo narrativo" [embora, como reafirma o

mesmo autor, esse conteúdo possa se revelar, às vezes, de uma maneira fraca na sua dramaticidade ou apresentar também um "fraco teor fatual"]; como *narrativa* propriamente dita, pode-se entender "o significante, o enunciado, o discurso ou o texto narrativo em si". Fala-se em *narrativa* quando se apresenta o discurso oral ou escrito que é proferido por alguém, sobre fatos que possam estar relacionados a um acontecimento ou a uma série deles e que envolvem o ato de narrar enquanto tal e tomado em si mesmo. Finalmente por *narração,* entenda-se "o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar" (Genette, 1979, p.25).

Partindo dessas considerações e supondo-se que o cinema, ou, mais precisamente, o filme baseia-se numa imagem temporalizada, há a necessidade de acrescentar a esse modelo a complexidade que envolve a narrativa fílmica enquanto manifestação trabalhada num "bloco de espaço-duração", como o disse Gilles Deleuze (1990). Não se pretende, nessa oportunidade, apresentar de maneira determinante e exaustiva o que seja uma narrativa, nem tampouco abordar a narrativa literária. O objetivo é dizer *como* uma narrativa, na condição de categoria abstrata, consegue se impor enquanto necessidade inicial de se legitimar, conforme aponta Aumont (1995), numa "gramática fílmica" para que o espectador reconheça e aceite o que lhe está sendo contado em tela.

Nesse primeiro contato são expressos, denotativamente, "os objetos e as ações mostrados na imagem" (Aumont, 1995, p.107). Apresenta-se, em seguida, uma coerência interna que gravita, naturalmente, nos diversos momentos de escolha do diretor, na simetria das leis do gênero adotado, no conjunto das peculiaridades expostas no desenvolvimento das seqüências narrativas e fílmicas para manifestar-se, finalmente, num ritmo organizado em função da própria leitura do espectador. A coerência interna gera a veridicção, isto é, o "dizer verdadeiro" que corresponderia ao "crer verdadeiro", mesmo enquanto ficção. É dele que boa parte dos efeitos narrativos reconhecidos como surpresa, suspense, enveredamento temporário, relacionam-se para poder criar as condições expressivas que se darão tanto na manifestação escópica quanto na aplicabilidade de uma leitura pertencente a um processo de transmutação debruçado, inevitavelmente, no "acontecimento" narrado. Assim, um determinado número de procedimentos codificados pelo enunciador e a serem apresentados em tela, manifesta-se como um tipo de produção e invenção, dos quais ele se utiliza para intensificar o desenvolvimento do mundo ficcional já existente no imaginário.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

É por esse motivo que o objetivo desta análise centra-se na *narrativa* em sentido restrito e em seus problemas, divididos em três categorias principais: 1) o *tempo*, envolvendo ordem, duração e freqüência; 2) o *aspecto*, analisado enquanto ponto de vista ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; e 3) o *modo*, ou seja, a distância que o narrador assume em relação à suas personagens, resultando num campo de análise que ele não poderá deixar passar despercebido, enfocando o que se conhece pelos termos *telling* (contar) e *showing* (mostrar), conceitos já amplamente teorizados na novela, mas diferentemente empregados numa película, na medida em que as ações, no filme, podem ser mostradas sem ser ditas.[2]

Aumont (2001) ilustra esta combinação muito bem, quando diz que a mostração, o *showing*, caracterizaria-se, é importante ressaltar, como aquele nível de total potencialidade na narrativa, permanecendo ligado à imagem em si mesma. O que se privilegia nas seqüências narrativas parece ser a "completa eliminação do narrador do processo de comunicação" (Gaudreault ; Jost, 1995, p.33), característica principal desse processo. Ou seja, o *showing*

> [...] consiste em privilegiar [...] a reunião em um mesmo 'terreno' (em uma mesma cena, para ser mais concretos) dos diversos personagens do relato. Para isso, se recorre a atores cuja tarefa será a de fazer reviver, diretamente, (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que supostamente tenham vivido (antes e em outra parte) os personagens que personificam (GAUDREAULT; JOST, 1995, P.33).

Aquela unidade será, então, alcançada não com a eliminação das diferenças, mas por meio das oposições. Percebe-se que há um outro que, entretanto, não deixa de ser o si mesmo. Numa relação especular, o eu e o outro são o mesmo, e as imagens vão proporcionar, ao espírito, sua realidade identificável.

O outro termo, o *telling*, estaria ligado à seqüência de imagens colocadas em tela durante o trabalho de montagem dos planos entre si. No momento em que a narrativa se atualiza, proporcionando informações sobre os sucessivos acontecimentos que envolvem as personagens, concretiza-se o discurso narrativo, característica do processo de *telling*. O efeito narrativo de selecionar imagens e gestos provavelmente é a razão pela qual o espectador é envolvido, sendo-lhe imposto, de maneira ilimitada, a forma de, minimamente, narrar um duplo relato fixado em imagem e som.

---

[2] Esses termos, *showing* e *telling*, já foram amplamente utilizados antes por Booth e Lubbock, ambos estudiosos da narratividade.

unesp

Retomando esses princípios, Aumont (2001, p.246) vai ainda mais longe com suas afirmações, ao dizer que

> [...] a narrativa (e até este embrião de narrativa que é o acontecimento) se inscreve menos no tempo do que na seqüência. É certo que há duração da narrativa, mas esta se define também pela *ordem* de sucessão dos acontecimentos. [...] numa narrativa (em imagens) nem o enunciado nem a enunciação são necessariamente temporalizados; é que o mais importante é a ordem da narrativa, cujas modificações podem chegar a transformá-la em algo diferente de uma narrativa (um "estudo" ou uma "sinfonia", por exemplo) [...] a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético.

Seria aquele dito "instante" representado que possibilita ilustrar princípios icônicos manifestos em todas as épocas, ao mesmo tempo que ilustra todo o tipo de imagem referencial.

Nesse sentido, pode-se ainda sustentar que, ao se tomar por base os artifícios enunciativos que atestam a polifonia discursiva no cinema, o conjunto dos acontecimentos fica na mira de uma instância autônoma dada por um certo enunciador. Este delega voz a um narrador implícito que comanda todo o processo por via do visual, do verbal e do sonoro, podendo ser analisado todo o aparato referencial da montagem dos planos e de sua seqüencialização. Esses recursos fabricam um tempo marcadamente artificial e sintético, levando o espectador a relacionar os blocos num tempo não-contíguo na realidade. Foram esses traços, sem dúvida, que levaram o cinema a direcionar-se em busca de uma narratividade, resultando numa representação ficcional de lógica que aspira à perfeição.

Inicialmente, o nível micro-narrativo permite tecer considerações sobre a estrutura temporal que, tomada em suas grandes articulações de *ordem, duração* e *freqüência,* e nos termos da teoria de análise do cinema, trazida por Carmona (2000, p.188) leva a supor que:

> [...] o caráter necessariamente *seletivo* do relato cinematográfico, que obriga a que todo discurso tenha de eleger quais sucessos e quais actantes mostrar e quais manter implícito, estabelece uma série de *relações entre tempo diegético* (ou tempo da história) e o *tempo representado* (tempo do discurso) que podem ser analisados em termos de ordem, duração e freqüência.

Dessa maneira, fala-se em *ordem* ao fazer uma referência em que o discurso *(re)situa* os acontecimentos da história como lhe aprouver. Ele se apresenta caracterizado em *flashback* e *flash-forward,* constituindo-se o primeiro, geralmente, da combinação de uma volta do nível

unesp

verbal e uma representação visual de um acontecimento, e o segundo, consistindo em perceber uma imagem antes de ter seu lugar na cronologia normal.

Por outro lado, fala-se em *duração* quando o tempo da projeção do filme traça paralelismos que podem ser comparados ao tempo da diesege, tão importante em narratologia. Assim, os quatro principais ritmos narrativos, podem resumidamente ser citados como *pausa,* assinalada em uma duração do relato que corresponde a uma suspensão temporal diegética; *cena,* em que o acontecimento que se narra, duraria, na diegese, tanto quanto o tempo necessário para narrá-lo, ou seja, é a chamada "cena dialogada"; *sumário,* utilizado para resumir um tempo diegético que se supõe ser mais extenso do que os acontecimentos representados; e, finalmente, *elipse,* que se apresenta como algo diferente do sumário, na medida em que seja uma supressão temporal supostamente inútil para fins de economia narrativa e que intervenha entre duas ações distintas.

Fechando o bloco da significação temporal, a *freqüência* seria a relação entre um suposto número de vezes que se evoca este ou aquele acontecimento com o número de vezes que se supõe que esse acontecimento venha a ocorrer na diegese.

O filme em questão não parece manter uma lógica de vínculos, ou seja, o rigor formal dos cânones clássicos como sugestão a ser seguida. O vínculo entre as cenas desencadeia-se, antes de mais nada, baseado num ritmo que tende a englobar motivos visuais e ideais mais do que quaisquer outros, sempre alcançando o espectador, segundo determinadas linhas emocionais. Relembrando em *flashback* o primeiro encontro com Conchita, quando disse a ela que não iria tratá-la como empregada, a personagem Mathieu, ao narrar com um *flash-forward*, leva o espectador a inferir todo o percurso que desenvolverá para ter Conchita a seu lado. A partir daí, durante uma hora e três minutos, *pausa, cena, sumário* e *elipses* desenvolvem-se do passado ao presente, culminando por trazer o espectador, novamente, à mesma situação do princípio: um reencontro.

Esses recursos marcadamente despertam a curiosidade do espectador e transformam, a partir de então, aquele primeiro espectador num co-produtor do texto, pois estão ali os efeitos dados pela sua leitura. Opera-se uma dependência em que *autor* e *espectador* se completam: um não existe sem o outro. Um autor tem um público alvo e é a ele que se dirige. Dependerá das *técnicas* empregadas pelo *autor implícito* disfarçado em *narrador*, a capacidade de o filme

unesp

despertar e manter o interesse em seu relato enquanto um discurso produzido, de modo a envolver um tempo, um espaço e as personagens.

5. Mediação entre narrativa e discurso

Na medida em que todo esse processo significativo implica certa forma de articulação das diversas operações mencionadas, os princípios abordados até o momento são efetivados pelo sujeito da enunciação que, garantido pelo processo de veridicção, estabelece a relação entre discurso e mundo criado por aquele. Sob esse ponto de vista, procurar-se-á manter o foco sobre o investimento realizado pela instância enunciadora, o qual resulta no desenvolvimento de temas e figuras que recobrem a organização das estruturas narrativas, para se poder observar se essas linhas estruturais foram mantidas na relação entre os elementos discursivos. Propõe-se o reconhecimento de uma referência que, pressupondo o aparecimento de desvios, de certas expansões e até de variações narrativas, estrutura e assume "o reconhecimento dos dispositivos modais da narrativa que permitem reinterpretar a sintaxe narrativa em termos de sintaxe modal" (Barros, 1988, p.42).

Estabelecendo-se, dessa maneira, uma regularidade sintagmática na organização da narrativa, dá-se o nome de *Esquema Narrativo* a essa espécie de modelo lógico de estruturação, podendo, por outro lado, acontecer também de sua totalidade não aparecer manifesta no texto finalizado, ficando, então, alguns percursos encobertos implicitamente. É através dos Esquemas Narrativos que se pode examinar o que as narrativas apresentam em comum e no que se diferenciam de acordo com suas variações e expansões através dos elementos que as compõem. Elas reproduzem esse princípio de variação e oposição inclusive em nível de discurso.

Numa hierarquia sintática, percebida no Esquema Narrativo de Base "transformar desigualdades pela prática da dominação", identifica-se, no enunciado sob análise, o primeiro Programa Narrativo que seria "conquistar o amor de Conchita". Implicitamente surge um Programa de *doação*, pelo fato de se verificar pela mostração fílmica, os investimentos que a personagem Mathieu conjuga em relação à personagem Conchita e à mãe dela. Com dinheiro e dedicação, ele transforma a vida dessas mulheres de sujeitos desprovidos de dinheiro em sujeitos em conjunção com esse objeto.

unesp

A partir daí, o eixo das pressuposições "ao representar a ordem lógica dos Programas Narrativos" (Barros, 1988, p.89), converte-se em eixo de uma consecução temática da "dominação", figurativizado pela tentativa de sujeição do homem pela mulher. Conchita escolhe o percurso da manipulação, fazendo Mathieu enfrentar provocações, sedução, tentações e intimidações. Combinando situações limite que afetam tanto a si mesma quanto a Mathieu, quotidianamente ela envereda por caminhos que os levam ao desencadeamento do insuportável. É preciso acrescentar que, para concretizar esse tema, o mesmo será figurativizado nos discursos religiosos de Encarnación Perez, que tenta convencer Mathieu de que ela e a filha são mulheres "santas".

Talvez seja interessante observar que, reiteradamente, a estratégia mantida pelo enunciador de forma a construir a coerência interna do discurso, foi tecer um tipo de relação que levará o espectador a perceber, *a posteriori*, os conteúdos que tais enunciados mantêm na semântica discursiva, a fim de que a relação entre o substantivo próprio Encarnación e as significações dadas pelo nome, circule no discurso e dele para o enunciatário.

O termo "encarnar" recupera o pensamento de que o filho de Deus ter-se-ia feito homem encarnado na pessoa de Jesus para salvar o mundo. Na prática do Bem, humildemente teria saído em peregrinação para pregar a palavra da sabedoria, como lhe determinara seu pai. Os homens deveriam ser bons, puros de coração, sem pecados, tementes a Deus, e esperar no caminho da justiça e da verdade, infatigáveis para ouvir a palavra do Senhor e, principalmente, deveriam afastar-se de todo pecado. Segundo Jesus, também não deveriam desprezar a oração dos órfãos nem os gemidos das viúvas.

No espectro que conota o desejo de expressar a novidade trazida pela transformação citada, a experiência possibilitaria assinalar o transporte que pode ser feito de "encarnar" o filho de Deus para o termo Encarnación Perez. A partir dessa prática, que significaria essencialmente o preenchimento de uma posição adotada para conseguir o que se deseja, Encarnación sujeitar-se-ia em formular princípios morais de recato e religiosidade para, inversamente, prover-se não da *palavra* pacientemente trazida por Jesus, mas de um fingimento que, ideologicamente, dota-a com gordas ofertas dadas por outrem. Implicada num comprometimento ético que promove uma posição de vítima excluída, que necessita de proteção, Encarnación sustenta uma técnica de não querer mudar a capacidade adquirida de construir e reconstruir a farsa, impregnando-a de evidências teatralizadas. Encarnando a ambição de adquirir, possuir, ter, constitui-se ela

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(Encarnación), do incessante trabalho que funde um bom diálogo com o mais evidente disfarce da grandeza da alma.

Ela passa os dias na igreja, rezando pela alma do falecido marido, acreditando ser fértil o campo que escolheu: basta lastimar-se para obter a necessária porção que possibilitará o suprimento de seu desejo (dinheiro e comida). Apoiada pela filha, ela apresenta um sofisticado repertório que lhe oferece as recorrências da eficácia em representar a tragédia inventada.

Como resultado dessa exposição, o estado disfórico acima descrito modifica-se e um segundo Programa pode ser estabelecido para que seja encarnado pelas duas personagens aí envolvidas: o Programa Narrativo de *espoliação*. Enquanto Encarnación invade limites de não se conter com lástimas de pouca sorte interferindo em sua vida, Conchita, ao perceber que sabe e pode atingir seus objetivos de também conseguir dinheiro, opera um *fazer* disjuntivo em relação a Mathieu: ela promete o corpo, obtém dinheiro e vai embora. Esses elementos são revestidos no filme por aqueles valores que retratam, na vida cotidiana, a miséria da vida corriqueira, constatada pelo determinismo do desprovido de dinheiro, do marginalizado sem direito à nada. Contesta-se e reivindica-se o direito à igualdade, mas a delegação à pobreza parece incontestavelmente o absurdo assentido em todas as populações do mundo. É um Sujeito do *fazer* (Conchita), diferente do Sujeito de *estado* (Mathieu).

Surge ao mesmo tempo, com essa proposta de examinar tal relação, a possibilidade de se revestir esse Programa com o tema da "exploração da mulher comprada para o prazer" ou com o tema da "sexualidade da mulher-objeto". Fonte de suas próprias experiências, Conchita fica investida do suporte negativo ao qual não corresponde a pulsão de vida desencadeada por Mathieu e torna-se desejo, aquele objeto-valor de um Sujeito recoberto pela personagem. Supondo-se que o sujeito desejo só existe pela ausência do objeto ou por aquele aspecto negativo da presença, ou pelo aspecto negativo do não-presente, o sujeito de estado Mathieu projeta no significante performativo, enquanto papel actancial, todo um acordo com o objeto-valor com o qual está se relacionando (Conchita), e estreitamente o provê de valor-descritivo (dinheiro) e adia o casamento[3].

---

[3] Durante o percurso gerativo, quando se passa da semântica fundamental para a semântica narrativa, os valores virtuais são selecionados e convertidos em valores atuais. "A atualização dos valores ocorre [...] o valor é investido no objeto e relacionado, por disjunção ou conjunção, com o sujeito. Só assim, inscrito na estrutura sintática, o valor se torna legível e faz do objeto um objeto-valor" (Barros, 1988, p.45-46). Caso a relação do sujeito com o objeto dê-

Emprestada à produtividade de *fazer-crer* fornecedora da saciedade, Conchita nega o fundamentado essencial em sua feminilidade erótica; aceita a ajuda financeira e representa o jogo de provedor da falta. Ao se impor como o objeto ausente que uma vez já esteve presente, torna-se necessidade de se fazer sentir enquanto conteúdo transformado em continente desejado e prolonga a ausência. Visto sob este prisma, tal objeto-valor, intimamente, gera a ilusão da unidade perdida e passa a desencadear o mistério do feminino pensante como ponto interior a concentrar imagens e fantasias que a instauram. Tem-se aí o que determina o ser não individualizado, pronto a traduzir-se na dinâmica psíquica da pessoa voltada para a busca.[4]

5.1 A significação em abismo

Da conseqüência dos dois primeiros Programas Narrativos, *conquista* e *espoliação*, outros dois surgem no *Esquema Narrativo*: o Programa Narrativo da *renúncia* e o Programa Narrativo da *apropriação*. Ao doar-se inteiramente a Conchita, Mathieu renuncia aos outros prazeres que a vida poderia proporcionar-lhe: viagens, diversão, mulheres, família. Ele é rico e poderia, assim, cumprir um Programa modalizado com essas condições, se fosse o caso de uma narrativa regida pela lógica. No contexto dramático e passional do filme de Buñuel, entretanto, a personagem queixa-se ao primo que sem ela não consegue viver; que os dois últimos meses foram os piores

---

lhe existência semiótica, o conjunto de traços semânticos investidos no objeto em junção com o sujeito "atribui-lhe existência semântica". Desta depende a (sub)divisão daqueles valores narrativos em valores 1) *descritivos* que se dividem em "valores *objetivos* (consumíveis e armazenáveis) e valores *subjetivos* (prazeres , estados de alma) e 2) valores *modais* (o saber, o poder, etc)" (*id. ibid.* p.46).

[4] Talvez se possa fazer aqui um avanço para tentar um esclarecimento sobre a busca a que todos os indivíduos estão sujeitos, e, por analogia, revestir as personagens principais do filme com o mesmo princípio. Em seu artigo publicado em 1920, *Além do princípio do prazer*, Freud (1981, p. 2507-2545) aponta para a brincadeira que consistia em formas de esconder e mostrar um objeto, desenvolvida por uma criança. A brincadeira, a princípio, era um movimento de atirar para longe de si (longe da vista) um objeto, acompanhado por um som de *ó-ó* representando o prenúncio da palavra *fort* que, em alemão, significa "ir embora", "longe". Quando mais tarde a criança passou a ter o brinquedo amarrado a um barbante e podia estabelecer movimentos de atirar longe (desaparecer) e trazer de volta (aparecer), este segundo movimento era acompanhado por um alegre *á-á*, substituindo o vocábulo *da* (eis aí). Freud percebeu, então, a relação desse comportamento: a criança antecipava a satisfação de um desejo – a mãe podia estar ausente por algumas horas sem que a criança causasse reboliços. Ela se compensava representando o desaparecimento da mãe com o regresso do objeto que tinha ao seu alcance. O fato de jogar fora objetos materiais e em seguida poder trazê-los de volta, investia-a da fantasiada satisfação de controlar as idas e vindas de sua mãe. É como se tivesse a confirmação de controlar seus sentimentos de perda, triunfantemente consolidados.

O que se pode depreender pelo exposto é que, por analogia, mediante este mesmo tipo de jogo, Conchita estabelece o mesmo princípio controlador. Desaparece, ilustrando uma ausência a ser preenchida (Mathieu busca-a

unesp

de sua vida e é exatamente ao apropriar-se do desejo de Mathieu para manter-se coberta de recursos financeiros que Conchita elimina-o enquanto ser humano e aprisiona-o a seu lado. A fragmentação demandada nessa forma de êxtase possessivo, deixa supor o aparecimento de um outro Papel Temático: o tema *da dominação masculina pela mulher,* o qual se associa especialmente aos outros Programas já citados. Primeiramente, aquele percurso do destinador julgador, desempenhado por Encarnación Perez, ao avaliar a conduta do marido morto e de mulheres por ela julgadas incorretas, mantém a linha que conduz e relaciona os percursos destinados a preencherem o Programa Narrativo da dominação. Esse programa deixa supor que a mulher ao invés de amar um homem, deve amar primeiramente a si mesma e, somente depois, amenizar essa dolorosa incompletude com fantasias de inclusão, como a de ter um homem para o prazer. É o tema da mulher que se destina a seduzir, mas não aceita nem consegue a satisfação amorosa. A temática retoma o arquétipo da "*femme-fatale*", a mulher sedutora e de antropofágica ação sobre o ser com o qual se relaciona, nutrindo-se de todas as suas qualidades e aniquilando-o pela gestão vampiresca.

Pode-se dizer que, mais do que isso, a fêmea fatal metamorfoseia-se em devoradora bestial, feroz, de desejo animalesco e, por isso, perigosa. Parece não temer, onde quer que esteja, nada do que lhe foi concedido e proporcionado pelos delírios da ação em devorar. Encontra-se sensualmente possuída pelas vibrações que ultrapassam a matéria da alma e volta-se para a própria substância do poder isolado. Segundo Beauvoir (1980, p. 87), "Uma coisa é ajoelhar-se diante de um deus forjado por si mesma e que permanece distante, e outra entregar-se a um macho de carne e osso".

Sugestivamente voluptuosa à distância, Conchita estabelece uma barreira amorosa e desencadeia uma impossibilidade de passar do amor ideal ao amor sexual. "Ama" Mathieu como ídolo "interessante", como aquele agradável sentimento de permanecer inacessível. Quando ele consolida de forma plena suas exigências, deixa de ser inacessível para transformar-se, aos olhos de Conchita, naquele ser vulgarizado, comum, que ela se presta a desprezar. Mais que qualquer consolidação, ele suscita a imaginação de fazer-se permanecer como um tesouro que fascina ao invés de impressionar como coisa a ser possuída. Ela, estranha em sua liberdade sufocante, faz

---

em toda parte), mas volta para não ter a presença negada e continuar, prazerosamente, controlando a situação mediante as promessas que faz.

unesp

menção de abandonar-se às carícias, mas as nega continuamente e mata o desejo em si. Pronta a seduzir, investe-se de perigosa feminilidade e reina como a mais inquietante das soberanas.

Além disso, desperta para a sensualidade juvenil, dimensiona seus princípios de conveniência na base do desconcertante negócio amoroso. Não querendo mais ser criança, mas também não querendo ser adulta, alimenta, cada vez mais histericamente, seus encontros com Mathieu. Chamando a atenção, opera numa espécie de instintos mecanicamente sedutores que se revelam, sua deliberada maneira de negar a sexualidade. Serena, aceita as carícias que certamente dominarão o mundo masculino para que Mathieu, assustado, seja vencido em sua natureza viril. Singulariza-se na arrogante frieza, calculando estrategicamente os próximos encontros. Domina, sádica, o prazer que Mathieu sente, evidentemente, derrotado. Escraviza e, desse desdobramento, aparece, muitas vezes, retomando as propostas da narratividade e a sucessão de transformações adotada pelo sujeito do fazer. Particularmente erigida numa espécie de relação incestuosa (ele tem idade para ser seu pai), ela conjuga, em última instância, o sentido contrário da amante amorosa.

É dessa forma que, alterados os estados enunciados pela performance do sujeito destinador-julgador, Encarnación Perez, aqueles últimos Programas Narrativos (renúncia e apropriação), podem ser reunidos sob o tema geral da "marginalização", figurativizados na esfera sócioeconômica, por exemplo. Conchita conta que migrou vinda da Espanha para a França em busca de melhores condições de vida, mas conta, também, que não consegue se acostumar com as pessoas e com o que acontece; às vezes sente-se perdida e não gosta de trabalhar. Supõe-se, então, que ela e a mãe vivem em condições não tão favoráveis economicamente quanto desejariam. Agravando-se a situação com a perda do pai que se suicida, saem ambas em busca de objetos-descritivos concretizados em dinheiro, casa e comida, e fazem todo um percurso que lhes dá competência para agirem assim. Enquanto Encarnación *sabe* sustentar a idéia de que são mulheres recatadas, sérias, pobres, mas honestas, de que ela vai devolver o dinheiro tomado emprestado quando puder, Conchita *pode* e *sabe* oferecer partes do corpo para se deixar tocar pelos homens ou oferecer o corpo inteiro em sessões de voyerismo nas boates. Os meios empregados para atingir o objetivo são diferentes, mas ambas recobrem o sujeito operador competente. Uma tem o corpo bonito, e a outra, uma fala que convence. Se a primeira tentativa deu certo, qualificaram-se para seguirem adiante com o plano e tornarem-se suficientes para obter

unesp

o que querem. Sabem fazê-lo e acumulam, a partir daí, a modalidade necessária à realização do *poder-fazer*.[5]

O sujeito encarnado por Mathieu, por sua vez, desenvolve percurso correlato ao de Encarnación, numa espécie de performance especular. Aceita os argumentos da mãe, oferece-lhe dinheiro como recompensa antecipada na expectativa de mantê-la como co-adjuvante no processo de conquista de Conchita e nessa circunstância, qualifica-se como modelo provedor. Querendo *saber* sobre o que ela pensa e sobre o que resolve fazer, Mathieu cria a possibilidade de, com esse movimento, contribuir com dinheiro a fim de obter informações, firmando-se com tal movimento, um contrato de troca.

É sob essa marca de adversidade, pronunciada pelos últimos acontecimentos, que Mathieu encontra-se agora e por isso narra, aos companheiros de viagem, como tem sido difícil conquistar a bela Conchita. Narra também as conseqüentes frustrações por que tem passado por causa dessa afronta. Remete, então, a atenção das personagens e a do espectador a um passado recente, enunciado em *flashbacks* implicados na mostração fílmica.

Mantendo a atenção do espectador, ao narrar os fatos por uma instância mediada na relação do discurso com o destinatário da mensagem, Mathieu deixa manifestarem-se relações entre o sujeito da enunciação e o enunciado ou discurso que, no momento de sua atualização, estabelece diferentes significações com o enunciador e o enunciatário. A personagem ora mostrada em debreagem enunciva, ora mostrada em debreagem enunciativa, localiza temporal e espacialmente programas narrativos concomitantes, que resultam da escolha de um *aqui/agora* ou de um *lá/então*[6]. Neste sentido, quando a enunciação mostrar-se afastada do discurso, os fatos serão narrados anteriormente ao momento de se enunciar e esse recurso recebe o nome de *debreagem enunciva*: o sujeito enunciador mantém relações temporais que produzem um efeito

[5] O sujeito da relação-função reveste as personagens Conchita e Encarnación, apresentando-se para desenvolver uma performance pelo *querer-fazer* (conseguir dinheiro). Um investimento semântico complementar em relação à transitividade da função *junção* permite instrumentalizar as duas personagens como tendo a competência necessária para conseguir o objeto-descritivo dinheiro.

[6] Esse recurso, denominado por Greimas de *debreagem*, consiste na operação de fazer saltar evidências que criam o sujeito, o tempo e o espaço da enunciação, ao mesmo tempo em que mostra a representação actancial/actorial, espacial e temporal do enunciado. Tais operações servem para mostrar que essas projeções inserem o discurso em um determinado lugar e num determinado tempo que não são aqueles do enunciador, mas que mostram uma personagem assumindo a narração como se fosse o sujeito da enunciação. Conseqüentemente, será delegada a esta, a força de explorar pela debreagem, as assim chamadas categorias de pessoa, de espaço e de tempo.

unesp

de afastamento do discurso. Isso cria uma objetividade capaz de dizer a mera representação da realidade, num desdobramento de "ele", num espaço do "lá" e num tempo de "então". Com o apagamento da enunciação, conseqüentemente sua neutralização canaliza-se para a produção de realidade.

Por outro lado, para se criar um efeito de subjetividade do discurso, a enunciação se apresentará como um outro tipo de debreagem, a chamada *debreagem enunciativa*, e criará um "eu" narrador que assume o discurso em primeira pessoa, num espaço do *aqui* e num tempo do *agora*.

Ao assumir a narração no lugar do sujeito da enunciação, a personagem Mathieu é apresentada como aquela que sofre muitíssimo enquanto conta sua história de amor frustrado. Contando essa história em *debreagem enunciativa,* o enunciador parece deixar claro que quer proporcionar ao espectador a ilusão de estar ouvindo as 'verdadeiras' palavras daquele que supostamente participou dos fatos narrados, simulando a presença do que foi vivido ou presenciado pelo narrador. Ao longo do filme, o sujeito da enunciação deixa ouvir a voz do narrador para criar efeitos de sentido que ora se aproximam, ora se distanciam da enunciação. Esse recurso deixa o enunciatário num estado de completa ignorância, pois nem mesmo ele, enunciador, atinge o estado de certeza de saber sobre as personagens. Estas são marcadas pelo provável, pelo desejo de realização que talvez nunca se concretize, pois se apresentam em disjunção com a felicidade almejada.

Desembreadas nessa intratextualidade, as personagens dão a perceber diferentes ilusões de enunciação que, distribuídas em voz e saber diferenciados, revelam distintos esquemas argumentativos. A competencialização pela "dominação" realiza-se, de forma concomitante, à medida que os sentimentos de confiança e de bem-querença da personagem Mathieu em relação às duas mulheres vão se transformando em confiar/não-confiar. Poder-se-ia supor que, se ele quisesse ir embora, deixá-las à mercê da sorte seria perfeitamente justificável pois "já fora abandonado, poderia devolver com a mesma moeda". Mas, a partir do momento em que tenta combinar "domínio" com outras modalidades, ele revela que quer ficar; vê-se totalmente envolvido em outros Programas e Percursos Narrativos e vai-se deixando dominar.

É importante observar que também as imagens, mais do que as falas, respondem, no caso do filme, por essa impressão de afastamento ou aproximação. Com certeza essa impressão é

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

devida mais a recursos cinematográficos, como ponto de vista de captação das imagens, iluminação, nitidez ou difusão e uso do espaço, do que propriamente a recursos lingüísticos.

5.2 O aprendizado que se revela

Verificado o que foi exposto acima com o estabelecimento do Programa Narrativo da espoliação, é curioso observar o percurso do sujeito figurativizado pelas duas personagens (Encarnación e Conchita), ao desenvolverem o *fazer-crer* que necessitam de ajuda. Segundo Landovski (1982, p.154)

> [...] é preciso admitir a existência de dois níveis de funcionamento do 'crer' e sua relativa autonomia: crer (ou não crer) *no que diz* alguém é uma coisa: crer (ou não crer) *naquele que diz* alguma coisa é outra.

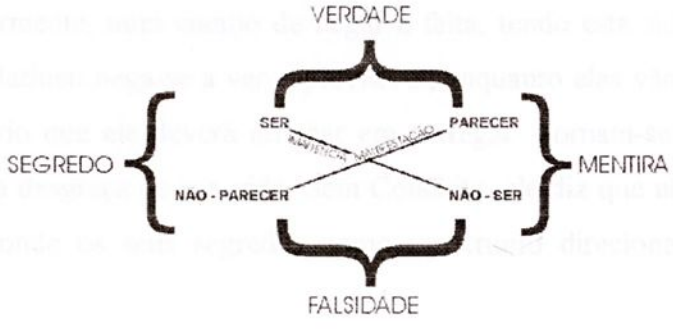
É dessa forma que, atualizados os arranjos expressivos em suas falas como recurso utilizado pela enunciação, o sujeito concretizado por Encarnación Perez desenvolve um percurso de fazer persuasivo bastante repetitivo, levando-a a dispor, supostamente, da credibilidade de Mathieu. Toda vez que se encontram, ela choraminga a condição de mulheres pobretonas. Ele aceita essa fala de condição de falta já previamente estabelecida por Conchita e se vê diante do problema de nelas acreditar e tomá-las como fardo a ser carregado e sustentado por ele. Sua performance principal consiste em dotá-las de bem-estar material. Mesmo tendo contribuído para que Encarnación fosse morar em outra casa longe de Conchita, Mathieu mantém seu sustendo pelo envio de pequena ajuda financeira. Queixando-se ao primo, deixa claro que, embora não a veja, sempre lhe envia pequenas quantias de dinheiro.

O mecanismo que se apresenta, para ser desenvolvido por Encarnación e Conchita nesse percurso modalizado, parece estar revestido do Papel Temático da *dissimulação*. Direcionando uma vida social, na qual de certo modo elas se reservam e asseguram-se no retraimento, há indícios de que Encarnación Perez desenvolve um percurso de ilusão da falta como sendo a condição de um certo *modus vivendi*. "Não tenho pensão, não sei fazer nada [...] Ofereceram-me um lugar de zeladora, mas sou orgulhosa. Prefiro beijar o mármore da igreja do que varrer portas [...] É de bom coração. Estamos passando por momentos difíceis". Mas ao visualizar-se esse

percurso, outras constatações aparecem para serem inseridas, compondo as oposições semânticas sugeridas pela relação, entre dissimulação e fidedignidade.

Neste ponto, estreita-se com tamanha intensidade a expectativa de fundamentar a ordenação veridictória que, quando centra-se a atenção para o que se possa constatar com aquilo que está visível, valoriza-se a colocação de perceber insólitas figuras a representar a enigmática linguagem das mais recônditas sensações. Modalizado pela paixão do *querer-ver* a mulher amada revestida de uma certa suavidade a ser preservada, Mathieu não atinge o propósito que se define pela aparência. Julga confiável aquela que lhe parece honesta e não percebe, em conseqüência, o profundo desejo de Conchita em transgredir esse *parecer* que pode expressar-se de maneira a buscar novas experiências, permitindo-lhe sugerir um *saber* plasmar-se em inquietantes configurações de ser dissimulada.

Recorrendo a essa demanda para caracterizar o momento da modalidade veridictória, ou seja, tomar não a *verdade*, mas o *dizer verdadeiro*, pode-se apelar para o quadrado semiótico greimasiano, articulado como categoria modal em /ser/ vs. /parecer/ e atualizar o fazer interpretativo das personagens, como segue:



(Greimas ; Courtés, 1979, p.367).

Para que se considere um enunciado de estado como verdadeiro, segundo esse conceito teórico, é preciso que se parta da manifestação – parecer ou não-parecer – e se infira a imanência – ser ou não-ser. No caso citado acima, pode-se iniciar pela manifestação – Conchita *parece* recatada, pura, honesta – e chegar à imanência – Conchita *não-é* recatada, pura, honesta. Ou ainda, Conchita *não-parece* aproveitadora, agressiva, má, mas o *é* ("[...] e faço só o que me agrada, de manhã à noite. É assim [...]"). Dessa maneira, a origem da atenção que se desloca em

busca do preenchimento veridictório, interpreta o estado de pureza e recato como mentiroso (parece, mas não é) e, conseqüentemente, como falso (não parece e não é); e seu estado de maldade e agressividade como secreto (não parece e é) para, em seguida, confirmar-se como verdadeiro (parece e é).

Supõe-se que o problema levantado por esse questionamento não é o de inserir a natureza dos atos ou a natureza do caráter de Conchita na ordem dos contrários – ser/parecer; não-parecer/não-ser – mas sim, inseri-los na ordem da implicação: *parece* honesta, mas *não-é*; *não-parece* aproveitadora, mas *é*.

A partir daí, o apontamento dessas conflitivas citações levam a pensar que o discurso se faz atualizar para qualificar a ação. Conchita e Encarnación sabem como abordar Mathieu e podem fazê-lo para que tenham sua condição de vida melhorada. Se uma o seduz pelo prazer de oferecer partes do corpo, a outra impõe uma condição de carência a ser sustentada, deixando-o num caminho que parece o da indissolução entre o corpo e o espírito. Ele constrói essa união de forma tão simbiótica que nem mesmo uma mágica metamorfose poderia fazê-lo desistir da busca pela amada. Converte-se essa busca numa espécie de gozo direcionador da fruição de seus sentidos. Ele se deixa invadir pela impressão de que talvez um dia seja correspondido e embrenha-se, posteriormente, num campo de negar a falta, tendo esta sido anunciada repetidas vezes por Conchita. Mathieu nega-se a ver o previsível, enquanto elas vão se transformando em uma espécie de martírio que ele deverá arriscar em carregar. Tornam-se fardo pesado estando como que encubando a desgraça de sua vida. Sem Conchita, ele diz que não consegue viver; em contrapartida, ela esconde os seus segredos como um trunfo direcionador de outros papéis temáticos.

Dessa maneira, no que concerne às relações estabelecidas, a temática da dominação continua a ser desenvolvida à medida em que ambas (Encarnación e Conchita), mesmo passando por uma crise financeira, não se dispõem a trabalhar. "Minha filha ajuda, mas não quero que trabalhe", diz Encarnación. "Por quê"?, Mathieu lhe pergunta. "Pelos maus exemplos. Nem imagina o que se ouve. Se ela ouvisse tudo o que dizem, há muito não estaria em casa. Não se preocupe com o dinheiro. Devolverei quando puder".

O prazer em tê-lo como presa fácil, provedor de seus mínimos caprichos, continuará até se esgotarem as necessidades, supostamente inseridas num jogo sem fim.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

5.3 A nostalgia enunciada no abandono

A confirmação do aumento da falta de confiança em Conchita expressa-se na necessidade que Mathieu demonstra em queixar-se ao mordomo e ao parente próximo sobre aquilo que sente ao perceber-se sem a companhia de Conchita.

Tendo sido abandonado várias vezes por ela, Mathieu confessa ao primo que se sentiria desarmado se a desposasse. Supõe-se que esse 'desarmado' significaria o abandono total: vendo-se provida de dinheiro, Conchita jamais voltaria em busca de amor. Sempre que volta, volta em busca de mais objeto-descritivo dinheiro. Neste Programa Narrativo, a disputa pelo mesmo valor parece andar na contramão do desejo que envolve os dois actantes sintáticos Sujeito de estado e Sujeito do fazer. Numa relação que envolve valores, enquanto o Sujeito S1 (Conchita) aparece modalizado com o saber/poder extorquir valor descritivo dinheiro, o outro Sujeito S2 (Mathieu) é apenas parcialmente competencializado para ter o valor-modal amor de S1. Embora ele *queira* e *deva* ter esse amor (ele dá dinheiro para isso), Mathieu não-*pode* tê-lo porque lhe é negado e não-*sabe* o que poderia realizar além de prover com dinheiro para ter mais do que os seios, pernas e boca, as únicas partes do corpo permitidas por Conchita a ser tocadas.

Modalizados de maneira tão opostas, um nega amor e outro oferece dinheiro, a relação entre estes Sujeito do fazer e Sujeito de estado caminha em direção a tornar-se mais e mais fragilizada.

Assim, no percurso narrativo do Sujeito, Conchita assume a posição do Sujeito do saber-fazer (extorquir dinheiro), enquanto Mathieu é Sujeito do não-saber-fazer (não é correspondido) – o dinheiro é objeto-descritivo que o Sujeito S2 (Mathieu) troca com o Sujeito S1 (Conchita) que, por sua vez, também lhe oferece o objeto-modal (corpo, presença física) com parcimônia, sempre prometendo mais (amor, sexo). Por isso, dá-se a perceber que, pela performance desenvolvida aqui, S1 fica desinvestido da interpretação veridictória em relação a S2: Mathieu sente-se incapaz de acreditar nela. "Ainda vou precisar esperar? [...] Você só está comigo pelo meu dinheiro. Pelo conforto que ele traz [...] Sou muito velho talvez" - "Você? Ao contrário, detesto os jovens. São idiotas; gosto de pessoas de sucesso como você". A partir daí, a personagem Mathieu verifica que, embora suas ações estejam de acordo com a promessa implícita de ter amor, esse sistema de valores não é o mesmo presente no sistema de valores de seu oponente. Sente-se espoliado e sem

direito a reclamar, pois, ao fazê-lo, esta é a desculpa encontrada por Conchita para abandoná-lo. Com medo, ele aceita a submissão.

Dessa forma, ao enunciatário-espectador fica a tarefa de se reportar a suposições e observar mais singularmente os percursos narrativos concretizados por Mathieu e Conchita. Apresentados inicialmente nos Programas em estado amoroso disjuntivo, tais Programas jamais serão preenchidos pela expectativa de conjunção eufórica entre as duas personagens. Resulta dessa posição, pelo contrário, um estado passional de tristeza, amargura e espera angustiada. Toda vez que Conchita some, Mathieu não sabe como lidar com a idéia de abandono. Isso lhe provoca uma espécie de ambigüidade desesperadora e ele se vê emaranhado num mundo de desejos carnais que se confundem com o cotidiano.

Revestido do Papel Temático de homem rico e bem sucedido, é-lhe negado, por outro lado, o Papel Temático de amante concretizado. Negligenciadas as suas confissões de homem apaixonado, resta-lhe conformar-se com a condição de homem exclusivamente provedor monetário, permanentemente obstinado pela conquista. Essa determinação instala sucessivas situações potenciais de concretização do amor que lhe é negado, e mantém, dessa forma, o espectador fascinado pela narrativa. O recurso enunciativo da pendência permite à enunciação criar novos investimentos que possibilitam equilibrar estados de imensa tensão (Mathieu acredita tê-la perdido) com estados de aparente relaxamento (passeia com Conchita às margens do Sena).

Marcando estrategicamente a organização discursiva, o enunciador faz expressar, com esse momento, um tratamento conflitivo diferente. Ao mesmo tempo que vive uma situação dramática desencadeada pelo medo de perder a mulher amada, uma outra situação aparece para registrar a oposição ao dramático: é cômica a fala de Encarnación Perez dizendo-se mulher recatada, de bons princípios religiosos, bons costumes, viúva fiel ao marido morto, podendo, dessa forma, ser recoberta pelo papel temático da "ingenuidade aparente". Critica o marido pelo fato de não lhe ter deixado nenhuma pensão depois do suicídio, mas sequer aceita a proposta de trabalho pela quantia que lhe oferecem (prefere "beijar o mármore da igreja"). Insinua a Mathieu a falta de dinheiro nos vários momentos em que se encontram e toda vez, rapidamente, reafirma a citação quando ele lhe oferece ajuda. Seus gestos são rápidos, assim como são rápidas as suas saídas de perto dele. É como se precisasse deixá-lo a sós com Conchita para que esta também pudesse extorquir-lhe. E tudo isso acompanhado de promessas de devolução do dinheiro que tomou emprestado.

unesp

Diante do que se tem observado, pode-se supor que a ilusão de confiança que Mathieu vinha depositando em Encarnación dissipa-se à medida que ela se compromete, conforme mostra o esquema narrativo de base, figurativizado por diferentes situações discursivas, a devolver-lhe o dinheiro sem nunca fazê-lo. O precário equilíbrio que parecia existir entre eles é ameaçado pela ruptura das bases do contrato fiduciário. Ele não consegue vê-la morando num lugar fixo e essa perspectiva é incompatível com a modalização de querer tê-la como informante dos desejos mais escondidos de Conchita. Surge a *apropriação*. Há a sugestão de que Encarnación ilustra essa relação como uma contínua co-adjuvante apropriadora, que se posiciona como um prestador de informações e garante a ele uma suposta competência de dominação. Mathieu acredita que, com a ajuda de Encarnación, terá o amor da filha dela e, profundamente regido pela vontade das duas mulheres, sente-se compromissado em esperar a troca de favores.[7]

Vale observar que, revestidos de verossimilhança e combinados os critérios de enunciação, os Programas Narrativos atingem o espectador com imagens visuais. Estas, como qualquer outra forma de narração, "supõem a comunicação de informações entre duas instâncias situadas cada uma delas em um extremo da cadeia", ao referirem-se à narração fílmica (Gaudreault ; Jost, 1995, p.72). Ao enunciatário são transmitidas articulações de comunicação que enunciam aquelas informações provocando a evolução do universo diegético do qual participam distintos personagens sustentadores do relato. Com efeito, essas imagens relacionar-se-ão com o mundo, com o sentido que projetam e, por fim, com o próprio sistema semiótico, ou seja, a imagem voltada para si mesma.

6. Da transparência das imagens à opacidade do sentido

Ficção trazida como realidade e imaginação revelam-se embaralhadas, dessa maneira, numa intertextualidade recheada de associações que parecem não se apresentar arbitrárias. São sugeridas camadas de sentido, entrelaçadas na plurissignificação de um processo articulatório cuja maneira de se exprimir resulta, predominantemente, de construções independentes.

[7] Esse Programa é desenvolvido através de várias situações em que eles se encontram e Mathieu sempre ouve a mesma ladainha de Encarnación e de Conchita: ou seja, a de que elas são mulheres recatadas, mas sem dinheiro; no momento passam por dificuldades, mas preferem que seja assim porque o pecado nunca passou uma noite naquela casa. Resta evidentemente perceber se esses valores são confiáveis.

unesp

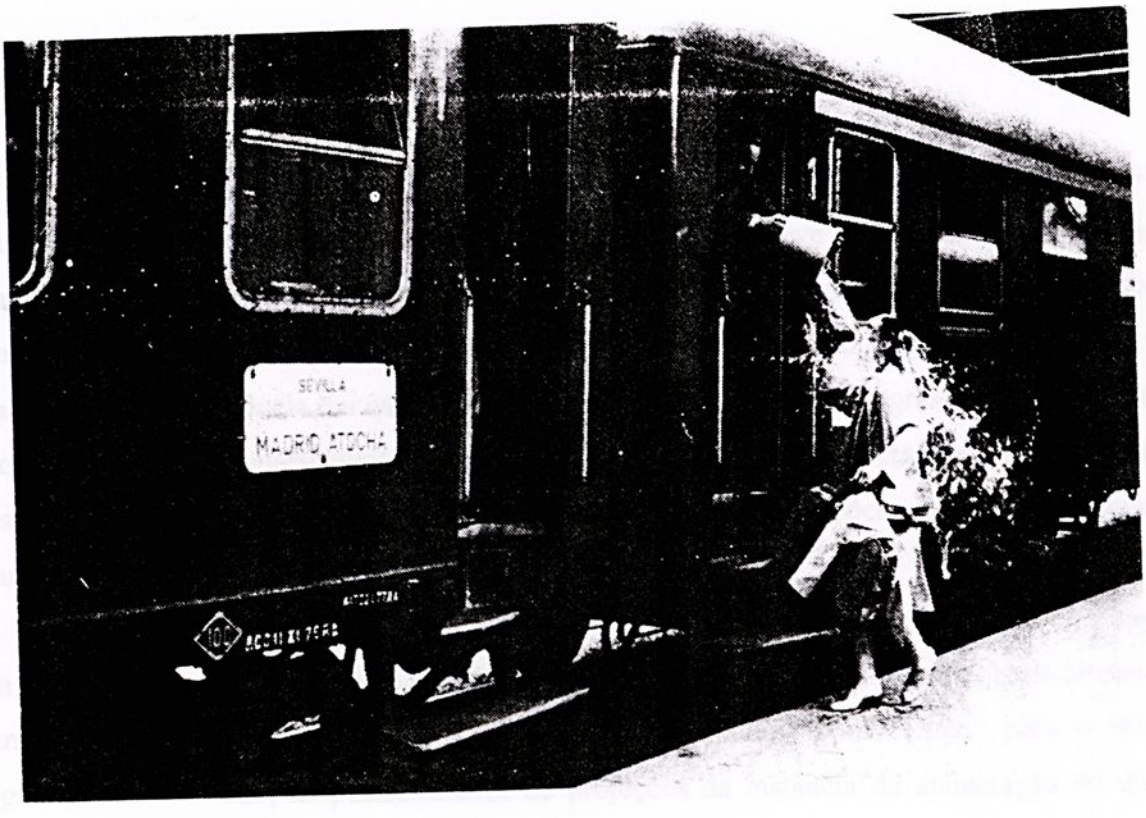
Esses dados repetem-se durante toda a trajetória fílmica como uma forma de articulação dos elementos iconográficos da cena com a estruturação da narração. Elaborado dessa maneira, um signo analógico confunde-se com os objetos do mundo cotidiano, indo resultar, com relativa freqüência, em agenciador de uma confusa visão. Confusa porque também não é dado saber ao espectador se a personagem feminina Conchita poderia ou não fazer parte de um grupo revolucionário, o GARMJ (Grupo Armado Revolucionário Menino Jesus), agravando ainda mais a ambigüidade que paira sobre ela. A moça é contratada para trabalhar na casa de Mathieu, mas está sempre desaparecendo. Tem a dança como hobby e não gosta de trabalhar. Envolvida em mistérios, aceita o dinheiro que Mathieu lhe oferece, mas não lhe conta maiores detalhes de sua vida. Não se deixa envolver. É sempre acompanhada por um amigo, Morenito, também muito misterioso, cuja vida é omitida pelo enunciado fílmico. Ele vive sob a sombra de Conchita e estes elementos oferecem à narrativa o suporte para o sentido de "transgressão", numa relação de presença/ausência, exposição/ocultamento, em situações de assalto, violência, enfim muito próximas do crime, mas pouco elucidadas.

Dessa forma, é como se o sujeito da enunciação vinculasse signos analógicos desse filme a uma pluralidade de significações extratextuais, acentuando-as quando se percebe que os sentidos de algumas dessas imagens parecem possibilitar a visão de alguns obscuros conteúdos do mundo interior das personagens. Exterioridade e interioridade passam a constituir um jogo de insinuações que, irradiado pela ambigüidade, jamais será dado a conhecer.

Pelo relato das ações, Mathieu aproxima-se de Conchita por desejá-la ardentemente e pela vontade de saber mais sobre ela. Sua curiosidade intensifica-se ao sentir-se atraído pelo misterioso jeito de ser de Conchita e pelos indícios que ela lhe dá. Esses indícios se apresentam como perturbadoras revelações tais como a de ela ser virgem ou não, de gostar de dançar, de viajar, de ser rebelde. Envolta nesse mistério, não é dado saber se ela tem ou não algum compromisso que a envolveria no contexto político da história recente da Espanha ou da França, países que lhe servem de moradia.

Desse ponto de vista, o filme tem uma exposição narrativa em que o comprometimento com as denúncias sociais é tênue, já que estas são apenas mostradas, indiciadas, deixadas à construção significativa do enunciatário, sem nenhuma outra implicação maior do que a simbólica.

unesp



INSUPORTÁVEL. O sentimento de um acúmulo de sofrimentos amorosos explode neste grito: 'Isso não pode continuar'.

(Roland Barthes, 1989, p.132)

III– O DISCURSO EM PRODUÇÃO

1. A tarefa discursiva

Segundo Barros (1994) e à luz do anteriormente teorizado por Bettetini (1984), é o sujeito enunciador que, ao emanar e responder pelo enunciado, não deve ser confundido com o sujeito empírico. De posse da enunciação, ele fará as "escolhas" de pessoa, tempo e espaço para transformar a narrativa em discurso. Dessa maneira, considerando o conjunto enunciativo como aquele fundo de referência em que se articula uma intertextualidade progressivamente estruturada enquanto contexto representado, o enunciador realiza os mais diversos procedimentos para desenvolver a argumentação, os atos de fala e as pressuposições presentes na semântica enunciativa.

Instaurado esse sujeito com a posse de um enunciado, estabelecer-se-ão as relações entre um enunciador e um enunciatário para que seja percebida a forma da mediação entre as estruturas narrativas e as discursivas. A partir daí, serão examinados, com efeito, para o princípio organizador do estudo, as possibilidades de projeções da instância da enunciação no discurso enunciado e as projeções das relações argumentativas entre enunciador e enunciatário, capazes de representar toda a sintaxe discursiva. O discurso define-se, então, como pode ser percebido segundo a mesma autora, "ao mesmo tempo como objeto produzido pelo sujeito da enunciação e como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário" (Barros, 1994, p.54). Trata-se de, a respeito de estabelecer tal leitura, pressupor a existência de alguém que se interesse em desempenhar o papel de parceiro reconhecido, no outro lado da tela.

Dessa maneira, não parece simples considerar-se que *enunciador e enunciatário,* coadjuvantes no processo enunciativo, apresentem-se como o material significante do princípio ordenador desse processo semiótico, sendo considerados, sob o ponto de vista em questão, como indispensáveis para se tratar a noção aqui proposta. Pode-se supor, a partir dessa meta a ser alcançada, que, implicadas num *fazer persuasivo* e num *fazer interpretativo,* respectivamente, tais instâncias darão as coordenadas quando se propuserem a examinar as projeções da enunciação dadas por um sujeito que buscou produzir um objeto, diga-se objeto discursivo, na tentativa de atingir um determinado fim. Os processos argumentativos adotados pelo tal sujeito da enunciação farão com que se acrescente à definição de discurso, aquele "objeto de comunicação

manipuladora entre enunciador e enunciatário", posto em evidência para o procedimento da interpretação (Barros, 1994, p.63).

É no nível da estrutura discursiva mais do que no nível da estrutura fundamental ou narrativa, componentes, todos, de um percurso semiótico gerativo de sentido, que o propósito fica evidente. Por se saber que o enunciador do discurso é colocado, de acordo com Barros (1988), como o destinador-manipulador que leva o destinatário a crer naquilo que diz, uma interpretação, cognitiva e pragmaticamente envolvida, reserva-se o direito de estabelecer um contrato fiduciário[1] para organizar as estruturas modais presentes na semiótica dos discursos. Estabelecidos os valores contratuais a fim de estruturar não a "verdade", mas seu "dizer verdadeiro", o sujeito enunciador constrói toda a manifestação de competência transformadora nas marcas e pistas deixadas implicitamente ao longo de seu discurso.

Tendo como ancoragem a teoria semiótica de cunho greimasiana, pode-se dizer que o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas fabrica discursos que tendem a criar efeitos de verdade ou de falsidade, que *parecem* falsos ou verdadeiros e como tais, devem ser interpretados. O que surge são valores apreendidos e pretensamente expressos em forma de

---

[1] O termo, de origem jurídica, merece alguma atenção, uma vez que a semiótica apropria-se dele para empregá-lo com sentido distinto. A realização comprometedora dada pela fidúcia (fé ou confiança) daquele que fala é definida na técnica jurídica como a estipulação da última vontade de um sujeito que tem a intenção de constituir outra pessoa o herdeiro indicado, na herança sucessiva deixada por ele. Segundo o direito romano-germânico, *fiduciário* seria aquele a quem se obrigaria administrar os bens recebidos de outrem na condição imposta de repassá-los, cumprindo uma finalidade determinada pelo primeiro sujeito. A eficácia da demanda atenderia à consideração de se acreditar que a resolução do problema consistiria no ordenamento circunscrito na doação de uma quota disponível quando o bem fosse transferido novamente, mediante o pagamento, ao seu antigo dono. Assim é estabelecida a dicotomia *fidúcia/fiduciário* no âmbito do Direito.
Na semiótica greimasiana, o contrato fiduciário enunciativo, virtualmente estabelecido entre enunciador e enunciatário, pronunciar-se-ia por marcas deixadas no enunciado pelo enunciador para *fazer crer* nas estratégias usadas a constituir o seu discurso, criando o efeito de "verdade" interna do enunciado. O enunciador deixaria transparecer acordos firmados com o enunciatário ao lhe propor um princípio de que o enunciado *A* deveria ser lido como *A* para manter a restrição imposta. Na hipótese de um desacordo, o enunciado *A* deveria ser lido como não-*A*, regendo, dessa maneira, os diferentes mecanismos discursivos empregados na constituição de distintas estratégias de persuasão. Segundo Fiorin (2001, p.39), "esses contratos determinam a atribuição de estatutos veridictórios distintos aos dois tipos de discurso". Atesta-se dessa herança, o ajuizamento discursivo firmado em "dois efeitos de sentido distintos: a franqueza ou a dissimulação" (2001, p.40). É a hipótese discursiva usada pelo enunciador para desenvolver um dizer sem ter dito para simular qualquer tipo de moderação afirmada expressamente de um jeito enfático, ao mesmo tempo que pode sensibilizar por uma ênfase fingida, dizendo de maneira bastante atenuada. "[...] o contrato fiduciário é um contrato enunciativo (ou contrato de veridicção) que garante o discurso-enunciado; se o contrato fiduciário sanciona um programa narrativo no interior do discurso, falar-se-á então de contrato enuncivo" (Greimas, 1979, p.184).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

temas. Estes, ao longo do percurso discursivo, são investidos figurativamente e são reconhecidos, a partir daí, como "veridicção" ou "dizer-verdadeiro".

Para que essas acepções possam ser articuladas, o enunciador reserva-se o poder de organizar os acontecimentos da narrativa no texto, segundo a ordem chamada *figurativização,* o que se verifica no filme do diretor aragonês.

Supondo-se, nesse caso, que o elemento *trem* tenha sido selecionado durante o processo fílmico, pela operação de significação para se construírem as configurações intertextuais do discurso, transforma-se esse processo narrativo em conotações tais que resultarão, mais tarde, num tipo de irradiação dialógica que esse processo mantém com a seleção. O trem, selecionado como elemento que alavanca todo o relato, enseja o aparecimento de duas diferentes formas de mostrar o relato em *polifonia*, percebidas no relato: uma enquanto narrador, e a outra, como "mostrador" dos focos narrativos.

Essa pode ter sido a estratégia discursiva utilizada, quando se percebe que o narrador manifesta-se como contador de histórias, enquanto o mostrador posiciona-se para modular as diferentes manifestações que se atualizam na gesticulação dos atores em cena, nas cores e sons utilizados, na focalização da câmera, além da decupagem de tempo e espaço. Tal recurso permite perceber a discordância decorrente do processo dialógico entre a "voz escritural" de Mathieu e a "voz" que foi conformada de acordo com os signos compostos em analogia pela linguagem fílmica, a fim de que fosse acionada pelo "mostrador".

Entrelaçado na articulação desses elementos, o espectador-enunciatário talvez leve algum tempo a perceber que a voz narrativa, durante a passagem do filme, liga-se de maneira muito forte ao sentido trem/tempo. Alternando enquadramentos que mostram o trem a percorrer a linha férrea com a história narrada por Mathieu em seu interior, os supostos significados que surgem daí adquirem uma espécie de entoação, nascida da posição de se dizer que, metaforicamente, esse ícone "trem" corresponderia à linha do tempo e à linha da própria vida. Criado para a reprodução de efeitos de realidade, o discurso, aqui figurativamente transcrito, apresenta o sentido como dimensão de fazer-crer. O discurso instaura, com esse movimento enunciativo, a co-presença de ações simultâneas para se articularem pessoas, lugares e tempo fílmicos, todos eles representados em expressividades produzidas.

Rearticula-se, portanto, neste momento, o revestimento discursivo do tema da espoliação do Esquema Narrativo, uma vez que:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> [...] o sujeito da enunciação, querendo reconduzir a uma simples operação [...], se dá a conhecer apenas por indícios, apenas por uma série de emergências internas ao filme [...] este ponto de vista agrupa muitos aspectos diversos; por exemplo, como este é ao mesmo tempo o lugar de uma percepção, de um saber e de um crer [...] (CASETTI, 1996, p.43).

O Programa Narrativo, acima citado, supõe-se concretizado, por esse processo, no interior de um trem, de onde se atualizam as falas para fazer parte do desdobramento da enunciação e dos Percursos Narrativos a serem cumpridos pelas personagens em ação. O trem é o correlato temporal do Programa Narrativo "contar" de Mathieu, programa que consiste na conquista da atenção dos companheiros de viagem e também do próprio espectador em querer ouvir. É um correlato no qual se constata o estado inicial de disjunção de Mathieu e Conchita, sendo também o correlato da modalização de Mathieu em querer realizar o já citado 'contar', condição básica para a realização do Programa Narrativo da conquista do amor de Conchita.

Mais do que a relação que a imagem mantém com o mundo, o importante, neste caso, é a presença de elementos caracterizadores, os quais se mostram para uma análise enunciadora dos sentidos que ela projeta. Simulando os elementos correspondentes da enunciação, tal imagem é considerada aceitável se, além de conter os traços de uma gramaticalidade determinada num acontecimento sintático e uma atribuição num plano semântico, revelar-se, no plano pragmático, adequada no quadro geral do discurso.

Acrescida da narrativa verbal, a mostração das imagens passa a ser correspondida pela ação descrita nos planos seqüência. Com a progressiva relação estabelecida entre figuras e temas, essa mesma relação, sustentada pelo estranhamento que se mostra pela figurativização de um suposto "aprisionamento", serve para indiciar que o resultado dessa figura, inicialmente invisível, na verdade constituir-se-á na imagem apropriada para se ligar às conotações advindas dos diversos expoentes metafóricos, todos eles marcas de associações veridictórias. Vale dizer que, em sua outorgada posição fixa de narrador, Mathieu detém a representação ideológica de estar aprisionado pelo desejo de manipulação de Conchita e pela história em narração.

Ao tratar desse tema, para que seja assegurada a manutenção semântica, o sujeito enunciador reproduz suas marcas do nível narrativo no discurso e faz uso de uma instância reveladora que particulariza uma abstração.

unesp

Essa breve incursão na abordagem do assunto ora proposto não tem por finalidade discutir a relação que uma imagem icônica pode manter com o real, mas apenas dizer como se convertem:

> certos elementos da expressão do mundo natural em traços do conteúdo das línguas naturais [...] . A relação intersemiótica – mundo e linguagem – não deve ser entendida como a instauração de laços analógicos entre a realidade e o discurso ou de confusão entre imagens do mundo e figuras discursivas. O discurso figurativizado resulta da construção do sentido efetuada pelo sujeito da enunciação [...]. O discurso não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre mundo e discurso, a mediação da enunciação (BARROS, 1988, p.117).

Essa noção, intensamente discutida e desenvolvida por estudiosos do assunto, permite que se faça uma aproximação com as impressões causadas pelo mundo natural, sem, contudo, esquecer-se de que, no campo ficcional, o objeto filmado remete a elaborações de outras estéticas de apropriação.

2. A sintaxe do olhar

Antes de começar a abordar os resultados propriamente ditos, inferidos pela leitura da sintaxe discursiva, seria interessante que se atentasse para um depoimento de Roland Barthes.

O semioticista conta que, certa vez, ao receber uma fotografia sua, sentiu uma espécie de vertigem - do tipo identificada com o tema do filme *Blow-up,* dirigido por Michelangelo Antonioni -, pois não conseguia lembrar-se de onde ela havia sido tirada. Examinava o pulôver e a gravata para tentar recordar-se das circunstâncias em que aquela foto poderia ter sido feita e, mesmo assim, parecia-lhe impossível lembrar-se do fato. Entretanto, não podia negar que havia estado lá porque a foto era sua. Procurava atinar com os elementos que estavam, naquele momento, constituindo um fenômeno de intertextualidade e cuja plasticidade não podia se reduzir às simples identificações de configuração, sequer para a própria pessoa retratada. Acrescentava, ainda, em seu relato, que foi ao vernissage, na tentativa de tomar conhecimento daquilo que já não sabia mais a seu respeito (Cañizal, 1990, p.63-64).

Seguindo as marcas desse depoimento, poder-se-ia falar que, baseando-se num desejo de transformar o que via num conhecimento daquilo que não sabia mais de si mesmo, o semioticista procurava, por outro lado, ter conhecimento dos fatos que a própria representação estava ocultando a seu respeito. Ou seja, aquela foto estava, de maneira complementar, tomando a forma de um outro relato ou, em outras palavras, aquela foto escondia, quando menos, um outro texto.

unesp

Referindo-se ao contexto mais amplo de inserção da imagem representada e do tratamento que a mesma pode sofrer por meio dos processos de edição, pose, fotogenia, todos a serviço da construção de um sentido que transcende a simples analogia com os seres e objetos do mundo, Barthes (1984 b, p.14-15), acaba por concluir que

> [...] todas as reproduções analógicas da realidade: desenhos, pinturas, cinema, teatro [...], cada uma destas mensagens desenvolve de uma maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem complementar, que é aquilo a que se chama vulgarmente o *estilo* da reprodução; trata-se então, de um sentido segundo, cujo significante é um certo "tratamento" da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete para uma certa "cultura" da sociedade que recebe a mensagem. Em suma, todas estas "artes" imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela.

Todas essas observações querem fazer parecer, enfim, que infinitas vezes a semiótica tem servido de instrumento para o estudioso, quando ele se dispõe a procurar algumas hipóteses de compreensão que o levem a atribuir sentido a certa relação que se estabelece entre um discurso fotográfico e/ou fílmico e determinados traços do mundo, cuja representação não se encontra, por assim dizer, colocada tão visivelmente. Entre os sinais objetivos codificados intencionalmente pela câmera e as associações subjetivas apreendidas pelo desejo de ver, estabelece-se uma relação que investe de forma singular o apropriar-se de pequenos fragmentos deslocados do real.

Por isso é importante complementar que a manifestação do olhar enquanto fio que conduz aquilo que o narrador propõe, pode ser analisada como a ocularização da atitude de *deixar saber* sobre a trama apresentada. No filme sob análise, a representação da trama, que se inicia com a personagem masculina Mathieu jogando, de dentro de um trem em movimento, um balde d'água na personagem feminina Conchita, que prestes a subir neste mesmo trem, culmina com a surpresa do espectador, sugerida especialmente pelo espanto das personagens que presenciam o ato. Mathieu diz: "se quiserem, posso começar a contar o que aconteceu."

Dado ser o texto fílmico um dialogismo, segundo Aumont (2001), tem-se um *eu te* digo e *te* mostro que algo vai desenvolver-se a partir daí. Os sentidos aguçam-se em busca da descoberta do que está acontecendo. A curiosidade do espectador é despertada para a procura de uma significação: ele quer saber aquilo que pode esconder-se por trás do enunciado fílmico. O 'ver' e o 'ser visto' deslocam-se para além da diversidade enunciativa, para tentar perfazer a função escópica sobre a qual repousam o sentido e o valor das imagens.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tendo como ancoragem a teoria de Landowski (1982), sob o regime de 'visibilidade', é a partir da sintaxe do *ver* que se estabelecerá o que ele convencionou chamar de *dimensão escópica* das relações intersubjetivas. Admitindo-se ser o filme, neste caso, uma história em narração, o relato supõe uma transmissão ou, mais precisamente, uma circulação de saber entre um sujeito S1 (Mathieu) que conta a história e detém o objeto-valor "saber sobre os fatos ocorridos", e um sujeito S2 (espectador e personagens do trem que assistem à cena em que Mathieu joga a água de um balde sobre Conchita). Ao espectador interessa conhecer a razão da fúria de Mathieu. O esquema de circulação do saber diz respeito à dimensão pragmática do relato e supõe a modalização do fazer (contar) de S1 pelo *poder, querer* e *saber* e, secundariamente o *dever* contar, em virtude da reação de perplexidade das personagens. Mas é sobretudo a partir do poder de S1 e do querer de S2 que se desenvolve a narrativa: "se quiserem, posso começar a contar o que aconteceu".

Por outro lado, a dimensão cognitiva (o conhecimento dos fatos) supõe, nesse processo de circulação de saber, um desenvolver escópico, tendo em vista tratar-se o filme de uma modalidade de enunciado dada a *ver*. Conseqüentemente, S1 precisa estar modalizado pelo *querer, poder, saber* ou *dever* mostrar, ser visto, e S2, igualmente modalizado para *ver*. Tratando-se, entretanto, de um filme de Buñuel, é de se esperar que as cenas não obedeçam ao esquema canônico das modalizações, de modo que a construção do sentido deve encarregar-se de estabelecer relações levemente indiciadas no enunciado e, por conta e risco da interpretação, o espectador deve organizá-las na rede relacional, capaz de suscitar alguma significação. O sentido, neste caso, não é dado *a priori;* constrói-se, no próprio processo analítico-interpretativo, valendo-se inclusive de recursos de outras áreas do conhecimento, exteriores à semiótica para enfeixar sentidos à rede relacional em tessitura.

É curioso observar que, se o filme ora mostra, ora sonega dados ao espectador, o mesmo ocorre nas relações observadas entre Conchita e Mathieu. A relação especular entre as situações apresenta Conchita como um sujeito S1 modalizado para dar a ver e a saber, e Mathieu, um sujeito S2 apenas parcialmente competencializado para ver e saber: ele quer, mas não pode conhecer tudo sobre a mulher que ama. A competência do receptor em descobrir o movimento que vai gerar os vários sentidos é o objeto dessa construção. A esse respeito, os vários fragmentos, muito breves, surgem de uma mostração a se manifestarem como o suposto sujeito do olhar.

unesp

Na "fonte de luz", condição indispensável para a visibilidade, talvez resida o primeiro ponto de interligação entre a dimensão escópica e os aportes da psicanálise, chamados a enriquecer o estudo a seguir.

3. A ordem enunciada em narração

Ao se ler ou assistir ao desenrolar de uma narrativa, espera-se poder contar com algo que se desenvolva de maneira linear, acostumado que se está ao modelo clássico, apresentado numa disposição e sucessão de acontecimentos com um começo, meio e fim. Essa prática possibilita envolver, assim, uma cadeia de acontecimentos que, numa relação de causa-efeito, tem seu desenvolvimento em determinado lugar, em determinado tempo e em determinado espaço.

No filme em estudo, entretanto, a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese apresenta-se em *flashback* e sua disposição na narrativa traz uma duração variável desses acontecimentos, fazendo surgir um verdadeiro confronto das anacronias (segundo Genette (1979), este termo pode ser entendido como as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem do discurso). Essa ordem relaciona, conseqüentemente, duas temporalidades diegéticas, *aqui,agora/lá,então*, inscritas pelo trabalho do sujeito-enunciador ao instalar as personagens em posições eu/narrador/ eles, constituintes todos do relato narrado.

A estrutura temporal, neste caso, é quebrada e o que se tem, durante toda a trajetória fílmica, é um narrar, no presente, o que aconteceu no passado, e um tentar entender do passado o porquê da situação presente. Vinte e oito segmentos narrativos são dispostos em vinte situações marcadas, temporal e espacialmente, trazidas à cena como segue no esquema abaixo. Uma clivagem, que rompe a estrutura linear, apresenta a personagem feminina Conchita ora como loira, ora como morena, constituindo, essas oposições, um prenúncio de jogo entre claro e escuro, mostrar e esconder, mediante a utilização de duas atrizes, Carole Bouquet, loira, e, Ângela Molina, morena, para representá-la.

unesp

ESPAÇO	MARCA TEMPORAL	PERSONAGEM	AÇÃO	DURAÇÃO DA CENA/ FRAGMENTO
Plataforma da Estação	Dia	Conchita/Loira	É molhada por Mathieu	1'30''
Casa de Mathieu	Dia Dia Noite	Loira Loira Morena	Com vaso de flores Servindo vinho Leva licor a Mathieu	20'' 30'' 2'
Hotel na Suíça	Dia	Loira	Devolve a Mathieu os francos roubados pelos amigos	1'20''
Em casa de Conchita	Dia	Loira	Mathieu visita-a	3'40''
Em casa de Conchita	Dia	Morena	Ensaiando uma dança	4'50''
Num restaurante	Dia	Loira	Trabalha na portaria	3'45''
Na casa de campo	Noite	Morena	Não se entrega a ele	4'25''
	Noite	Loira	Saindo do closet e preparando-se para deitar	2'30''
	Noite	Loira	Pergunta se quer que vá morar com ele	60''
No restaurante – Mathieu e o primo esperando-a	Dia	Loira	Ela foi visitar a mãe	60''
Às margens do Sena	Dia	Morena	Tirando fotos, pergunta a Mathieu porque quer fazer amor com ela	1'15''
Na casa de Mathieu	Noite	Loira	Na cama com ele, oferece-lhe apenas os seios	3'20''
	Noite	Loira	Depois de ouvir barulho de batida de um carro na rua	2'20''
Na casa de Conchita	Dia	Loira	Expulsas da França, ela e a mãe	45''
Em Sevilha	Noite	Morena	Reencontro dos dois – oferece os cabelos para Mathieu beijar	1'50''
Na boate Gurugu	Noite	Morena	Dançando no palco	1'50''
Na boate Gurugu	Noite	Morena	Dançando nua no quarto para os turistas	3'50''
Na casa que Mathieu comprou para ela	Dia	Loira	Mathieu lhe dá o título de propriedade dessa casa	1'10''
Na mesma casa – dia seguinte	Noite	Morena	Conchita ri dele	3'00
No jardim da casa dele – manhã seguinte	Dia	Loira	Ela veio saber como ele "estava morto"	55''
	Dia	Morena	É espancada por ele	2'00
No trem	Dia	Morena	Joga água em Mathieu	50''

Na rua	Dia	Morena	Dirigem-se para pegar um táxi	25''
	Dia	Loira	Os dois passeando na rua	20''
Num shopping	Dia	Loira	Olhando a bordadeira na vitrine	1'10''
	Dia	Morena	Explosão de outra bomba	10''

Tais segmentos narrativos comprometem-se indefinidamente com o próprio relato sem haver uma preocupação, por parte do enunciador, com um ponto qualquer que se pudesse juntar à narrativa primeira. *Esse obscuro objeto do desejo* traz a história narrada em primeira pessoa por um narrador-protagonista que, distanciado no tempo, mostra claramente a oposição que se apresenta entre um *eu-que-narra* e *um-eu-narrado.* Atualizado primeiramente num sujeito quarentão que viveu, segundo ele, importantes aventuras e experiências, o narrador relata, a partir dessa posição vivida e, portanto, da maturidade, aquilo que aconteceu em sua existência quando conheceu uma adolescente e apaixonadamente passou a agir em função dos caprichos de tal criatura. Esse distanciamento no tempo caracterizará a postura de uma personagem que, desse local, cambia a narração ora em primeira, ora em terceira pessoa, transformando os espectadores, sujeitos desejosos de saber o que aconteceu com essa sua experiência amorosa fracassada. Esse aspecto dual de primeira pessoa, aponta o distanciamento que caracteriza a ambigüidade.

São feitas simples alusões ao passado da personagem feminina Conchita e de sua mãe Encarnación, delineando uma perspectiva de repetição dos hábitos, condutas e modo de agir e pensar dessas personagens.

Ao articular a progressão narrativa dessa maneira, discursivamente a relação argumentativa entre enunciador e enunciatário permite que se explore essa projeção da enunciação no enunciado como maneira de levar o enunciatário a crer nos conteúdos narrativos dados em pressuposição. Entretanto, uma inserção em outras representações baseada sobre alguns constructos psicanalíticos pode suscitar uma leitura diferente.

O impacto, percebido na ruptura que se estabelece entre o vazio, deixado pela separação mãe/bebê, e a defesa instalada para tentar proteger-se desse vazio, leva a pensar no horror que é para um ser, feminino ou masculino, a constatação de se identificar como ser incompleto. A onipotência, reinante até então, dava conta ao bebê de se sentir concebido em unificação ou

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

totalidade. O desejo inicial é aquele do absoluto, da fusão total com o ser amado, a mãe, doadora de satisfações completas.

Apresentados tais subsídios para organizar a sintaxe e a semântica do discurso, infere-se que a fria queixa de Conchita mesclada na própria fala mostrada em seu comportamento de dizer-se incapaz de amar, deixa clara a concepção referida de que o agressor, aquele pai, enquanto agente da falta, da perda, da castração, não foi ainda identificado como possibilidade de viver novas situações, mesmo que angustiantes. Se tudo dentro dela permanece prazeroso tal qual o bebê incorporado à mãe, todo o de fora, também deveria ser. Conchita parece estar vivendo um momento de organização auto-erótica em que um Terceiro não se interpõe entre ela e o mundo interior. O prazer natural ainda não vivenciou as saídas de uma Conchita interna e de outra externa. Não há outro nem outra imagem. Todas as suas próprias imagens, tanto a fascinam quanto a decepcionam. ("Você viu como sou bonita? Agrado a você?"- "Às vezes me sinto perdida. Não consigo me acostumar"). Ela não se permite que o desejo a mova para outros impactos, para outras insatisfações, tão necessários, todos, para o progresso diferenciador do *dentro* e do *si mesmo*. Mesmo quando, reiteradamente, abandona Mathieu por algum tempo, tem traçada a possibilidade de voltar para ele e para si mesma.

> A mulher se constitui como envelope, centrado sobre esse objeto interno indefinido. O narciso terá necessidade do seu espelho ao longo de toda a sua vida: da semente até a flor, e mesmo depois até o fenecimento [...] O *si-mesmo* primitivo já seria dualidade, ou apenas unidade? Ou ainda continuidade palpável? Que ele reúna em um único núcleo indiferenciado dentro/fora, continente/conteúdo, todo e partes, tátil; e visual, pulsão vital e pulsão mortífera [...] (ANZIEU, 1991, p.26).

É como se a aspiração à auto-satisfação ou a uma satisfação plena, estivesse significativamente identificada em suas expressões narcísicas. Ela prefere valer-se de uma intransponível barreira a desenvolver um afeto que revelaria o desejo humano de encontrar o outro; não se permite experiências que movimentariam o desejo de chegar à saciedade na relação; permanece altiva, longínqua.

De forma semelhante, na indefinição entre loira e morena, dia/noite, duas atrizes parecem constituir-se na base angustiante como fonte das relações objetais indiferenciadas. Conchita parece não distinguir a representação inicial da mãe continente do objeto que foi incorporado daí. O olho ainda não percebeu outros olhos e, assim, ela não se sente modificada em amplitude para

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

perceber Mathieu. Tudo é uma única visão, e a confusão resultante envolve também o espectador, manifesto nessa evidente busca por uma separação.

Pode-se dizer que esse "entrançado" da narrativa, a que Barthes (1972) dedicou atenção especial, desperta, no espírito do espectador, uma sugestão de verdadeiro ir-e-vir em ziguezagues, verdadeiras contorções narrativas para o olhar desse mesmo espectador. Por isso, "comentar o discurso narrativo de um filme será, em conseqüência, abordar as relações entre relato e história, entre relato e narração e (na medida em que se inscrevem no discurso do relato) entre história e narração" (Carmona, 2000, p.187).

Com base nestes assentamentos teóricos, já se podem observar alguns aspectos da organização narrativa da obra de Buñuel sob enfoque. Neste caso, não se está propriamente frente a um autor, mas diante de um narrador que mostra a peculiaridade de delegar vozes às personagens.

4. Apaixonantes envolvimentos

Há muito a Semiótica tem abrigado, ao mesmo tempo, sob a forma de um discurso enunciado, a palavra para dizer da modalização do ser enquanto "estados de alma" e a produção de um desejo muito especial que abarca, dessa maneira, a faculdade inspiradora da "realidade" interior. Baseada numa certa sintaxe que envolve a retórica passional, ela deixa refletir sobre o sentir e o pensar desse encontro que é, no mínimo, misterioso. Expressando-se através de uma colocação enunciada, poder-se-ia supor, de acordo com Silva (1996, p.13), que o sentir intenta manifestar-se pensando, enquanto a razão teria "seu sentir que o coração ignora". Levam ambos, sentir e pensar, no próprio movimento, uma nova forma de significar que não foi, até o momento, suficientemente desvendada para um novo entendimento. Falar nessa acomodação do imaginário seria, então, uma forma de desenterrar antigos sonhos e mitos que vêm intensificando, há milênios, a simbologia da humanidade para tentar atualizá-los na temerária tensividade que coexiste nas diferentes formas de sensações ligadas ao desejo. A semiótica determinaria, dessa forma, a responsabilidade de se falar sobre as paixões humanas.

Ao enveredar para o cerne da estrutura narrativa que parte da ação, relação de produção e transformação do sujeito para chegar à manipulação e relação de comunicação entre destinador e destinatário, a semiótica faria saber que, para a origem das paixões, como pulsões de vida e de

unesp

morte, ela não tem, nem um pouco, a inocência de alimentar, enquanto suscita determinados argumentos, outra coisa além da encenação dos múltiplos papéis que oscilam entre pensamento e linguagem.

O que implicaria essa regra incrivelmente fascinante seria a invenção de um desvio para atingir a extremidade da linguagem ao se dizer "estou apaixonado". Figurativizando perceptos do imaginário, as "figuras do mundo" metamorfosear-se-iam em "figuras de sentido" que se potencializariam em constituir entidades não acabadas. Reavaliando novos registros do fenômeno citado, vislumbrar-se-iam aí os efeitos de sentido das qualificações ditas modais para modificarem o tal sujeito de estado implicado no empreendimento postulado.

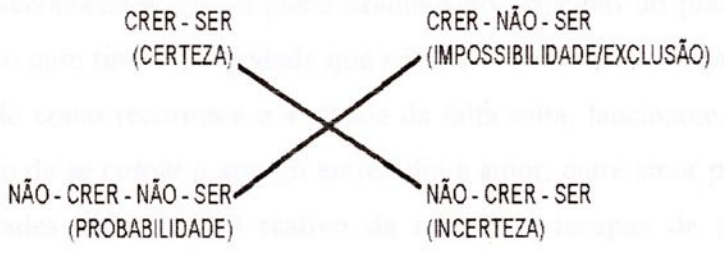
A partir desse confronto, apaixonar-se seria, provavelmente, aquilo que se acha misturado entre os valores que um sujeito nomeia próprio/impróprio e o fracasso da linguagem em determinar a fusão existente na própria força do texto enunciado e a tradição discursiva. Abordar as configurações passionais seria estar, imaginariamente, trabalhando:

> [...] a relação entre a organização modal narrativo-discursiva e as categorias semânticas da estrutura fundamental que estão por trás das paixões, e [...] tentar determinar, horizontalmente, as relações sintagmáticas modais que caracterizam as paixões, a partir de configurações discursivas [...] que constituem 'sistemas de paixões' (BARROS, 1988, p.61).

Dizer-se apaixonado seria dizer-se portador da não-resposta milagrosamente necessária ao reconhecimento do desejo enquanto determinação entre "o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem" para, enfim, estabelecer a síntese passional expressa em sua semântica (Barros, 1988, p.62). Dessa forma, querer dizer sobre uma originalidade sempre imprevista é dedicar-se ao estudo de um sujeito abstrato que, investido até mesmo por uma dimensão inconsciente, torna-se, de certa forma, compreensível para aquele que (não) se encontra apaixonado. Uma vez que se corre o risco por querer saber do segredo aí implicado, espera-se reconstituir, discursivamente, os detalhes implícitos na produção de efeitos de verdade tão necessários para suprir a carência detectada. Colocado como detalhe na posição passiva de objeto significante a ser lido, o discurso passional conota, por assim dizer, uma organicidade incontestável contra a paixão da ignorância. Há a sugestão de se mudar, pela substituição, por deslocamento e condensação, o espaço que ficou da palavra rasurada. No momento em que a tudo isso se opõe o sujeito do fazer persuasivo,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seu destinatário é levado a crer que a procura do estado de "apaixonamento" apresentado parece e é verdadeira. Barros (1988, p.57) relembra em outras palavras que:

> [...] os enunciados já modalizados veridictoriamente [...] denominados verdadeiros, falsos, mentirosos ou secretos – são sobredeterminados pelas modalidades epistêmicas do *crer*, ou seja, sofrem julgamento epistêmico. As modalidades epistêmicas organizam-se em categoria modal representada no quadrado semiótico como:
>
> 
>
>
> O enunciado de estado interpretado é chamado, por conseguinte, *certamente verdadeiro*, (crer-ser e parecer), *provavelmente verdadeiro* (não-crer-não-ser e não-crer-não-parecer), *certamente falso* (crer-não-ser e não-parecer), e assim por diante.

Sabendo-se, portanto, que o ato ou julgamento epistêmico consiste na transformação de um estado de crença em um outro estado de crença, é atingida a circunstância de uma escolha como estratégia para unir, fantasiosamente, o indeciso questionável para além da questão do verdadeiro. Longe do simplesmente não dialogado, o sujeito percebe-se atingido pelo crer-não-ser impossível a repercussão do que sofre e chega ao não-crer-ser incerta sua dor, ou não-crê-não-ser provável sua angústia, mas crê-ser certo seu estranho enamoramento. Portanto nada mais previsível que supor, enquanto efeito de sentido buscado na recuperação da própria liberdade quebrada pela paixão, qualquer que seja ela, o projeto conservador do delírio do discurso amoroso. No gozo múltiplo dado pela exuberância entre o belo e a tensão, manifestam-se os movimentos vislumbrados como a melhor estratégia do segredo. À medida que o objeto é sentido como aquele que não satisfaz plenamente o desejo, a força transgressora compreendida no amor-paixão renasce a cada pequena satisfação, a cada pequeno repouso. O ser amado conserva, dessa maneira, a contradição que se efetiva na frustrante paralisia de não possuí-lo. Tem-se a disposição tensional do permanentemente vivido em desagregação. O encantamento absoluto na busca de novos nascimentos amorosos delira no comumente reproduzido em paixões.

unesp

Aquilo que no pensamento é sentido como falta, como castração, afirma sua demoníaca força em busca do alívio da ferida aberta. Ao mesmo tempo que se vê atirado à angústia diante da possibilidade de perda, o apaixonado vive intensamente a manifestação do encontro encadeado em direção ao obstinadamente escolhido. Recebe uma espécie de paz ao mesmo tempo que tem, na própria infelicidade, o rápido instante da satisfação. As fantasias apaixonadas ganham corpo para que possam recuperar, no limite extremo da linguagem, o que não aceitaram como evidência de sua incompletude. Reconhece-se que o pleno domínio do princípio do prazer está em fuga. Alguém adaptou o choro num tipo de ansiedade que não tem como encontrar prazer. O empático não consegue ser tratado como recorrente e a vitória da falta salta, lancinante, no jogo do caso invertido. É o momento de se coroar o arranjo entre ódio e amor, entre amor proibido e repulsa, entre desejos e crueldades refinadas. O reativo da relação é incapaz de prever o anúncio contestado em jorro de argumentos. Mais uma vez conclui-se que a posse das possibilidades da satisfação plena dos desejos é a renúncia ao objeto total, e a busca de outros objetos torna-se incessante para a formação do contato.

Imaginar a cena descrita distingue o risco de não se terminar nunca o que antes fora interpretado como benevolência da própria vida. O que se busca, nessa permanência secreta é a espontaneidade observada no objeto do delírio. Aquele que é amado, é também aquele que interessa, aquele que desperta a intriga e que responde, em outras palavras, à atração do ser. Tem-se o eterno jogo do vendar/desvendar. O que importa é apenas a promessa secreta do muito próximo, quase atingível que permanecerá. Nem por ele nem por ninguém quer-se pensar bem. Basta a absoluta não-resposta da esperança decorada com lapsos de sorridentes encontros. O grande sonho, outrora com tantas artimanhas, transforma-se em um grande sonho expectante do amor profético. Descobre-se que o vocabulário é, reiteradamente, da ordem do indeterminado da própria natureza e, então, sente-se o apaixonamento como testemunha da própria desconfiança. Do sobressalto anterior recomeça, nesse encontro, a escolha do dever apaixonar-se enquanto dúvida. É-se devolvido ao estado de busca.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

4.1 A perseguição pela promessa – o prazer repetitivo

À luz do que foi estabelecido, bem como pela lógica do que tem sido relatado e pelas ações executadas pelas personagens, identifica-se, como constitutiva de outro dos Programas Narrativos, a leitura de um tema que se poderia denominar de *sujeição de Mathieu aos caprichos de Conchita, reiteradamente impostos sob a promessa dela de lhe conceder o corpo.* Investido dos valores modais *querer, poder, dever* conquistá-la, Mathieu não consegue *saber* como fazer para possuí-la. Essa não aquisição de competência leva-o a agir de modo a relacionar-se com a "modalização do ser que produz efeitos de sentido 'afetivos' ou 'passionais'" (Barros, 1994, p.46).

Considerado o conjunto dessas relações intertextuais, pode-se supor que querer analisar, como se reporta a autora citada, o Percurso Narrativo do sujeito Conchita e o conseqüente encadeamento desenvolvido nos Programas Narrativos apresentados até agora é um trabalho que remete às duas etapas hierarquizadas do dito Percurso, ou seja, à etapa de atribuição de competência semântica e à de doação de competência modal. Visto que a primeira está sempre pressuposta na segunda, pois, de acordo com a autora , "é preciso que o destinatário-sujeito *creia* nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular" (19994, p.28), verificar-se-á que o jogo de Conchita, em oferecer-se a Mathieu e em seguida recusar-se à entrega, concretiza-se como Programa da *manipulação* por meio de oito promessas feitas a ele de maneira eminentemente verbal e pelos gestos.

Narrando para as personagens do trem aquilo que também já tinha narrado ao primo, Mathieu menciona a primeira promessa de entrega que lhe foi feita quando Conchita o abordara com o oferecimento de um bombom. A segunda promessa estabelece-se quando ela vai sentar-se em seu colo, depois de ter-lhe entoado uma cantiga em que perguntava se queria que ela fosse sua amante. Entretanto, bastante rápida, Conchita dá um jeito de dizer que a letra da música não é dela e que, portanto, qualquer pensamento dele nesse sentido está descartado. A terceira promessa firma-se quando ele, demoradamente, beija-lhe as mãos depois de ela ter-lhe contado que ainda era virgem. A quarta aparece em forma de um bilhete, escrito para dizer que "queria" entregar-se a ele. A quinta, quando diz explicitamente a Mathieu que será sua amante na casa de campo. A sexta, em Sevilha, ao oferecer os cabelos para ele cheirar quando se reencontram depois de um tempo separados. A sétima promessa apresenta-se sob forma de um discurso

unesp

choroso, em manter-se intacta para ele, após discutirem na boate onde ela se mostrara nua para alguns turistas estrangeiros. E, finalmente, a última promessa vem acompanhada de um escárnio quando, ela, na casa que acabara de ganhar, pede-lhe para limpar os bigodes sujos de ovo. Como ele não entende o espanhol, idioma utilizado por ela, Conchita rapidamente se corrige e promete, em francês, dissimuladamente, a entrega para o dia seguinte, à meia-noite.

Todos esses indiciamentos são encontrados ao longo do plano enunciativo por certos movimentos da câmera que, segundo Peña-Ardid (1999), não dependem apenas da visão de uma personagem, mas se convertem num procedimento que revela melhor a existência de alguma coisa oculta na história do filme.

Na segunda etapa do Percurso Narrativo, a da atribuição de competência modal, constituindo a fase da manipulação propriamente dita, Conchita elabora planos perturbadores em relação a Mathieu, levando-o a perceber que se *quiser* possuí-la, *deverá* fazer algumas coisas, como dar-lhe dinheiro, por exemplo. O jogo estabelecido para aquisição desse objeto-descritivo desencadeia tipos clássicos de manipulação, levando o espectador e Mathieu a produzirem desenfreadamente uma tensão por querer saber a revelação de alguma verdade. Conchita *tenta-o* ao propor-lhe uma recompensa: entregar-se a ele. *Intimida-o* quando percebe que pode ameaçá-lo sem perdê-lo. Então, cumpre um ritual de deitar-se todas as noites ao seu lado, sem completar a promessa. Assim, como se fosse um espetáculo de dança, gradual e persistentemente ela o *seduz,* emitindo opiniões positivas sobre ele ter os olhos "ternos e brilhantes", por amar a felicidade e saber que ele vai dar-lha no momento que ela pedir. E Conchita culmina com a *provocação* parecendo irromper nele verdadeiros momentos de angústia, quando ela lhe diz que "virá aos poucos", que não é moça "desse tipo", que "queria" entregar-se a ele, ou pelo fato de ela não querer dormir no mesmo quarto que a esposa dele dormiu.

Fundamentado em tamanha particularidade, o programa repetidamente desenvolvido por Conchita, torna o apaixonado Mathieu totalmente manipulado por ela. É preciso que se note o desenvolvimento da completa tipologia da manipulação para que se percebam as conseqüências devastadoras às quais este estratagema leva o sujeito operador, encarnado pela personagem Mathieu a sentir-se envolvido. Então pode-se perceber que:

Tentado inúmeras vezes pela moça, com a promessa de entrega do corpo, Mathieu vê-se comprometido, como numa espécie de abismo, em buscar por Conchita, toda vez que ela desaparece.

unesp

Intimidado pelas promessas de ser deixado, caso Mathieu a obrigue a entregar-se a ele, com o que Conchita antecipa a morte da relação que estaria sacramentada com um casamento, se ela assim o quisesse e tivesse se interessado por ele, além do dinheiro.

Provocado pela permissão de tocá-la na boca, seios e pernas, Mathieu impressiona-se a tal ponto que não mais adquire a competência de livrar-se dela. Pede a ajuda do primo para tentar esquecê-la, mas não consegue alcançar o objetivo. Ao contrário, incessantemente constrói suas fantasias de não separação, chegando a dizer ao primo que não consegue viver sem ela.

Seduzido até mesmo pelas falas de Conchita, Mathieu deixa-se envolver pelo deslocamento dos olhares que ela, agora completamente segura da dominação dos desejos dele, consegue pulsionar requintadamente. Encontra-se ele ambiguamente enredado nesses caprichos: quer fugir, mas absurdamente sente-se preso nessa espécie de contagiante ironia. Parece perceber a morte ("queria possuí-la, mas, quando ela está do meu lado, fico realizado. Já não peço mais"), mas não se esquece de presenteá-la com dinheiro e bens materiais, tentando ganhar pelo menos seus carinhos e sua companhia.

Atrelado diretamente à manipulação, por ter composto toda essa rede, o manipulador encontra-se munido de uma *competência* que o levará a saber e/ou poder fazer. Conchita domina esse saber, na medida em que impõe certos discursos que seduzem Mathieu tais como o de ser *"mocita"* ou "serei sua amante naquela casa". Tais ocorrências atualizadas conferem-lhe um tal poder, que nenhum outro sentimento de Mathieu conseguirá desviar-lhe a atenção, a não ser o desejo de ficar, obsessivamente, idealizando-a como fêmea a ser possuída. Ele sonha com ela, deseja-a, ama-a a ponto de confessar ao primo que nada mais tem importância a não ser a satisfação de tê-la a seu lado.

Inserindo aí o outro ponto de vista da semiótica, chamado *paixões,* chega-se à modificação do sujeito de estado, tentando, segundo Barros (1994, p.47), "determinar qual o arranjo modal e qual a estrutura narrativa que caracterizam e sustentam as denominações de paixões como a *cólera,* a *frustração*, o *amor* ou a *indiferença"*.

Torna-se, então, curioso perceber, a partir de tais colocações, como Conchita, com vistas à apropriação dos valores desejados por Mathieu, vai edificando verdadeiras criações, planejando minuciosamente os momentos de ausência da vida dele, os quais resultarão em roteiros ritualizados, completando-se enquanto paixões lexicalizadas. Ela desaparece por algum tempo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(*frustra-o* em sua aceitação de não suprir a falta), mas volta para devolver-lhe o dinheiro; torna a desaparecer, mas reaparece no restaurante que ele costuma freqüentar (devolve-lhe a satisfação expressa na alegria de viver). Entretanto, ela apenas investe suas pulsões vitais no relacionamento, mas não permite a transformação situacional em uma concreta expressão sexual. Prolongando a falta temporalmente, lexicaliza a *indiferença* e a usa para amargurá-lo, desprezá-lo. Adia a entrega para "aquela casa", para "amanhã", para "a meia-noite", levando, com essa possibilidade interrompida, à insatisfação e à decepção *colérica* de Mathieu. Legitimamente ela se coloca como um agressor erótico que dá ao outro apenas a fantasia da prática sexual amorosa, mas não consegue amar. "O amor, segundo Kristeva (1988, p.54), seria, contrariamente à identificação mórbida mencionada, esta unificação do ideal de identificação e do objeto de desejo". O *amor* cativa; esmagadoramente significa prazer *de* estar, ao mesmo tempo que significa o prazer de estar *com* alguém. Mais do que afeição, o amor verdadeiro é uma aliança na maneira de relacionar-se. Inversamente, Conchita inventa desculpas, revela sua feminilidade, excita, cria seu teatro erótico, representando apenas corporalmente toda a perversidade não coesiva de uma identidade egóica.

Sob este prisma, torna-se útil considerar que, para o conceito de seqüência canônica da narrativa, a sanção não se efetua, uma vez que o sujeito de estado Mathieu não opera a transformação no sujeito do fazer Conchita, e não há, portanto, o reconhecimento do primeiro sujeito. Sem permitir alterações, essa fase fica suspensa e a narrativa converte-se em um processo de circularidade que não suprime a discórdia entre manipulador e manipulado. O fio diegético não evolui e, reiteradamente, a cada tentativa de conjunção do sujeito com o objeto-valor, não prossegue. A atuação das personagens restringe-se a um estabelecimento de busca do prazer, de promessas, de adiamentos a enunciarem-se num não cumprimento das promessas pré-estabelecidas. A história engendra, em si mesma, apenas séries de enunciados de *fazer* e de *ser*, em que são compreendidas claramente as fases da manipulação e da competência desenvolvidas pela personagem feminina sob enfoque.

Todo esse ritmo, organizado dramaticamente, culmina num plano seqüência de uma cena que promove o sadismo à revelia. Fingindo entregar-se a Morenito e convidando Mathieu para presenciar a cena, Conchita mais uma vez desencadeia o início de certas seqüências a comporem fortes tendências de uma trágica explosão, evidenciado pela montagem das mãos de Mathieu que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seguram as grades de um portão. O espectador testemunha, passivamente, o grotesco da situação em que Mathieu tenta fixar o olhar no quadro onde sua Conchita está sendo possuída por outro homem. A configuração espacial instiga a pensar numa clausura, porque ele não pode transpor o portão fechado à chave, além de também não conseguir mover-se do local. Quando finalmente dá alguns passos para trás, a ruela escura que o envolve sugere a sensação negativa de estar acabado, morto, testemunhando ser a vítima de sua própria armadilha. Acabara de presentear Conchita com essa casa, palco de sua surpresa.[2]

A retenção da cena nessa espécie de corredor escuro sem fim atesta, em última instância, o teor das artimanhas enunciativas[3] dadas pela enunciação. Os latidos de um cão em *off*, os sons dos passos de Mathieu, harmonizados numa composição, deixam entrever o intento dilacerante disposto na cena, produzindo, dessa maneira, determinados efeitos que destacam a importância da personagem masculina. Tem-se a impressão de um choro, uma situação de desespero a ser solucionada em outro lugar fora dali. O timbre do latido parece ser curto, cortante, lembrando um tempestuoso sentimento de abandono. Mathieu afasta-se do local, mas volta numa espécie de impulso para confirmar o inaceitável.

Com esse exercício de estabelecer a antiga dinâmica tempo-espaço quando encadeou planos de pouca duração, o enunciador elege movimentos de câmera para realçar o clima tenso dado à própria cena. As mãos de Mathieu crispam-se para segurar as barras de ferro do portão e, indistintamente, ele busca mobilidade contínua. Segundo Aumont (2001), esse procedimento

---

[2] Do ponto de vista tímico-fórico, não se verifica a oposição entre tensão e relaxamento, euforia e disforia. A tensão, manifesta sob a forma de espera (expectativa), em geral, não-eufórica, é sucedida pela frustração (ausência) que se manifesta ordinariamente pelas paixões de ódio, rancor, e expõe os sentidos de falta, prostração, falência e desânimo, todos disfóricos, senão tensos, extenuantes, mas nunca relaxados.

[3] Gaudreault e Jost (1995), partindo de fenômenos subjetivos, procuraram descobrir rastros enunciativos nos filmes e apresentam a relação de seis marcas distintas: 1) *o uso do primeiro plano,* que sugere destacar um determinado elemento por oposição a outro, isto é, a câmera significa à medida que mostra e também por omitir/mostrar certos objetos; 2) o *deslocamento do ponto de vista para baixo ou para cima do nível dos olhos,* que deixa prevalecer o olhar deste ou daquele personagem numa visão subjetiva em detrimento do ponto de vista abrangente; 3) a *representação de imagens que parecem estar afetadas por qualquer deformação, caso sejam comparadas ao que se concebe como visão normal* pela realização de um olhar extremamente subjetivo, manifesto principalmente nas cores das imagens, no encadeamento, na alteração do ritmo, podendo remeter a uma deformação dada por uma personagem bêbada, míope, drogada; 4) a *sombra da personagem*, recurso enunciativo utilizado para adiar ou ocultar a identidade da personagem numa vã tentativa, posto que a sombra referencializa-se por contigüidade física de algo ou de alguém; 5) a *materialização na imagem de um dispositivo como o visor,* em que o enunciador delega a uma fechadura, a uma janela, aos binóculos, a revelação dos acontecimentos; e finalmente, 6) o *estremecimento, o movimento entrecortado*

serve para mostrar uma espécie de "ruído" visual, numa mistura que o olho não consegue distinguir rapidamente. Em movimentos irregulares muito bruscos, a figura de Conchita surge, dizendo os piores despropósitos que Mathieu jamais supôs pudesse ouvir: ter-lhe horror, estar livre dele, desprezar suas mãos quando lhe tocavam o corpo, sentir ânsias, cuspir após cada um de seus beijos, etc.

A montagem de imagens volta a mostrar as mãos de Mathieu, seu rosto, as mãos novamente, Conchita falando, falando, numa espécie de alucinação para deixá-lo à deriva. A persistência nessas frações de segundos mostra os efeitos de reação causados em sua dor, culminando pouco a pouco numa espécie de neblina que mascara a imagem, perdendo a cor e a forma. O rosto de Mathieu desaparece e a cena é interrompida para trazê-lo numa outra tomada que o levará de volta à casa. Quando tudo parecia estar acabado, Conchita volta, no dia seguinte, a procurá-lo para saber como ele "estava morto".

A dinâmica, então, inverte-se; desta vez é ele quem parte, vai embora, depois de espancá-la. Mas ela o procura no trem, e a ciranda recomeça, de novo, enigmaticamente. Vale dizer: a personagem feminina acha-se dotada de um segredo, que no momento é o motor do enigma a não ser desvendado. Ela se desvencilha do toque dele e uma bomba explode. Tudo regido por uma montagem expressiva que sugere a elaboração plástica e estética dos elementos filmicos.

4.2 Figuras da paixão

Atualizando o tema acima citado, o sujeito de estado Mathieu encontrar-se-á ocupando diferentes "posições passionais", indo de uma relação de junção eufórica enquanto sente-se amado, até uma relação de junção disfórica ao frustrar-se colericamente com a indiferença de Conchita.

Efetiva-se o "percurso passional" da *espera*. Segundo Greimas (1979), este percurso caracteriza-se ao se combinarem certas modalidades de maneira a que o sujeito desejante quer-ser cobiçado, acreditando que o outro vá realizar suas esperanças de maneira satisfatória. Imagina antecipadamente poder adquirir o objeto-valor desejado, mas experiencia o paradoxo reforçado pela angústia tumultuada da esperança em não ter o objeto-amor cobiçado. Na história em

---

ou mecânico que sugere um aparato que filma: a visão penetra de tal forma a subjetividade, que as imagens são apresentadas como se fossem o olhar do espectador a confundir-se com a câmera.

unesp

questão, inquietando-se pela impossibilidade de realização do seu *querer* e sinalizando também que sua crença em Conchita está enfraquecendo, Mathieu passa de um estado de *insatisfação* para um estado de *decepção*, comentando com seus companheiros de viagem "Vocês reconhecerão que esse castigo ela havia procurado. Isso se passou ontem de manhã. Pois é, terminou ontem".

Essa fala passa a caracterizar, de maneira perturbadora, a desilusão em que se encontra Mathieu. Acontece, portanto, uma ruptura no percurso narrativo, a qual pode ser indicada pela quebra do contrato da tênue confiança que ainda compromissava Conchita. Percebe-se que as paixões da *decepção* e da *insatisfação,* já apontadas anteriormente, resultarão naquilo que Barros (1994, p.50) chama de "*amargura* (efeitos passionais de insatisfação e de decepção), *desilusão* ou *desengano* (efeitos passionais de decepção apenas), *frustração* (efeitos passionais de insatisfação) e outros". Ele se sente amargurado pela quebra provocada pelos comportamentos de Conchita em fazer-se desejada, e frustra-se à medida que seu desejo permanece apenas no plano perverso da promessa enunciada; desilude-se ao constatar que tem sido desfavoravelmente ridicularizado e desanima-se em tomá-la como a fascinante esposa que o colocaria, favorecido, no topo da utópica relação a dois.

Esse argumento é típico para se dizer que, além da leitura do percurso figurativo a partir da recorrência do traço semântico da degradação de Mathieu, outro percurso se apresenta a serviço do mesmo objetivo*: a corrupção,* mediante ambição dissimulada, que caracteriza Conchita e Encarnación. Mathieu aceita ser explorado pela mãe da moça. É corrompido e corrompe. Embora aposte na existência de uma promessa de ajuda, fica implicado na roupagem de ilustrar a devolução do favor com a aceitação de também se corromper. Oferece dinheiro, mas recebe informações. Supõe-se que fique estabelecida, entre eles, uma relação recíproca de dar e receber. Esses parceiros visam fazer a mesma coisa: corromper para que a expectativa, estrategicamente montada, seja alcançada. Assim, Mathieu deixa-se ludibriar por um certo simbolismo religioso, expresso intrincadamente nas inúmeras vezes em que Dona Encarnación Perez apresenta-se como defensora de princípios morais e religiosos para se fazer-crer merecedora do dinheiro que Mathieu lhe oferece.

Não querendo destruir a possível religiosidade que diz trazer consigo, Encarnación apresenta o sagrado discurso de que passa os dias na igreja, rezando pela alma do marido que se suicidou e que era um "homem valente", mas que só lhe deixara dívidas e nenhuma pensão. Diz não saber fazer nada, que tudo é um problema de mulheres que têm certa educação e, por isso,

prefere "beijar o mármore da igreja a varrer portas" como zeladora. Comenta que são, ela e a filha, pessoas de "alma reta" e que "o pecado nunca passou uma noite aqui". Acrescenta não gostar que a filha trabalhe porque se ouvem muitos *nomes* nas ruas e que não ficaria bem para uma jovem como Conchita ouvi-los. A partir daí, Encarnación Perez apresenta-se como aquele coadjuvante que traria a mulher desejada a Mathieu. Ambos aceitam assumir o outro pólo da corrupção.

Criam-se situações que especularmente repetem a situação explicitada do referido percurso de corrupção e, então, essa mãe aparece simulada como um destinador leal. Mathieu conta com a ajuda de Encarnación, e ela se dispõe a isso. Mas é Conchita que, por esse dispositivo, parece aniquilar o desejo de Mathieu, sentindo-se provocada por um suposto sentimento de honra ofendido. De acordo com essa suposição, quando ele lhe diz que há muitos meios de se fazer um homem feliz permanecendo virgem, ela imediatamente pula de cima de seu peito (estavam deitados), e exclama: "Não! Por quem me toma?"

A partir dessa desconfiança, posiciona-se a incerteza que corresponderia à suspensão da neutralidade fiduciária entre eles. Ambos se consideram não confiáveis e permanecem na mesma obrigação de comportamentos tão recíprocos. Impessoais, suspendem a fiabilidade que costuma passar por entre os sentimentos dos amantes e abstraem-se de uma regularidade garantida na relação a dois. Fica, ao enunciatário, o reconhecimento colocado em outros movimentos dispostos na estruturação da narrativa. Por conseguinte, novas determinações temáticas dão-se a enunciar no discurso como via de garantir a eficácia de seu próprio fazer.

5. A enunciação escondida num contrato fiduciário

Se, como foi verificado pela análise até o momento, a interpretação de uma mensagem envolve o processo de desconstrução, seleção e reconstrução, não se pode deixar de supor que, agrupados esses fatos dispersos na enunciação destaca-se o caráter que o discurso tem em manipular, enquanto elemento de comunicação, e poder oferecer-se como objeto de persuasão entre enunciador e enunciatário. Ver-se-á este último enredado nos movimentos fílmicos que suscitam o instante engendrador de todo o cotexto imaginado.

Pelo desenrolar do relato e da ação das personagens, pela citação dos problemas sociais e econômicos, pela utilização do jargão de Encarnación Perez em ser correta, pelo referir-se a

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

acontecimentos situados em outros momentos fora do trem, tudo isso leva a marcar a autoridade que o enunciado utiliza para dar credibilidade aos procedimentos que costuram internamente o discurso.

Ou seja, pode-se relembrar com Lopes (1987), a partir de Saussure (1995), o valor relacional na construção do sentido, quando ele diz que:

> [...] nenhum elemento de uma mensagem possui um sentido em si mesmo: um único elemento não forma estrutura, não possui, portanto, nenhuma função lingüística (nem forma nem sentido). De fato, a forma e o sentido de um elemento semiótico lhe são atribuídos por todos os demais elementos com os quais ele se associa paradigmaticamente, em sua competência, e sintagmaticamente, na sua vizinhança imediata dentro de dado enunciado concretamente realizado por certa performance; o que equivale a dizer (e teremos de voltar a isso muitas vezes, ainda) que o sentido e a forma de um elemento não são propriedades suas; são, isso sim, propriedades estruturais de uma relação (LOPES, 1987, p.20).

Por meio de mecanismos empregados no desenvolvimento do discurso, o sujeito da enunciação assegura que aquilo que diz é *verdadeiro* - o componente semântico ganhou uma nuance mais forte - e estabelece, conseqüentemente, um contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário. Para o aspecto caracterizador de uma projeção observável entre essas duas instâncias, o que é de importância e originalidade estabelecer aqui, é o jogo que se coloca entre a personalidade psíquica do espectador enquanto apreciação da estima[4] realizada com os fenômenos dados na tela, e o incessante ritmo de aceleração realizado por um querer impressionar-se com esse observável.

6. As citações

A pesquisa sobre os princípios fundamentais da teoria semiótica tem demonstrado que, de fato, sendo a imagem icônica uma linguagem distinta do "mundo natural", possui seus signos particulares e garante, por isso mesmo, a "liberdade intelectual que a análise pedagógica da imagem pode oferecer" (Martine, 2000, p.48).

Assim, seguindo pistas deixadas pelo enunciador, tais como movimentos da câmera, efeitos de montagem, composição figurativa, jogo de tomadas de cena, efeito expressivo das

[4] Por estima, entende-se o afeto enquanto mecanismo explicado pela psicanálise, como a maneira de uma dimensão subjetiva e manifesta superficialmente em emoções que envolvem amor, ódio, cólera, etc (Freud, p. 2017-2083).

unesp

cores, da voz em *off*, a mímica, é possível perceber o intercâmbio comunicativo que se estabelece na intrincada manifestação dos discursos artísticos, vindo a especificar-se no filme em análise.

Como ponto de partida da abordagem analítica, enquanto princípio ordenador de uma prática social identificados para o estudo desse item, tomar-se-ão emprestados, como especificidades procedentes de um discurso, certos fenômenos pertencentes a territórios ditos culturais e que não teriam o menor sentido, se não fossem considerados enquanto conjunto de uma enunciação decisiva.

Em outras palavras, interessa estudar, a seguir, a forma encontrada pelo sujeito da enunciação para estabelecer um matiz dialógico que se manifesta por intermédio de um conjunto de citações que, segundo Cañizal (2000), no cinema, faz o espectador envolver-se, enredar-se numa teia de articulações capaz de incorporar tanto as vozes do tempo, como também as da cultura, além de certas especificações de toda uma comunidade fílmica.

Tal como concebido por Mikhail Bakhtin (1981), o dialogismo pode se estabelecer entre quaisquer fenômenos conscientizados, desde que expressos sob a forma sígnica; estende-se, ainda, à enunciação como um todo, parte isolada de um processo ou até mesmo uma palavra ou uma cena, caso se queira.

> Por último, as relações dialógicas são possíveis também com a sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas deste e com uma palavra isolada nele se de algum modo nós nos deparamos com relações, falamos com ressalva interna, mantemos distância face a ela, como que limitamos ou desdobramos nossa autoridade (BAKHTIN, 1981, p.160).

Por descuido ou desconhecimento, algumas vezes os conceitos de dialogismo e intertextualidade são tomados como equivalentes. No nível mais elementar, qualquer relação entre dois enunciados é intertextual. O conceito do dialogismo fica reservado, segundo Todorov (1981), para o diálogo ou a réplica entre interlocutores ou, caso se prefira, entre enunciador e enunciatário:

> Não há, e é essencial, enunciado sem relação com outros enunciados. A teoria geral do enunciado não é, para Bakhtin, senão uma espécie de desvio inevitável, que deve lhe permitir o estudo daquele aspecto. O termo que ele emprega para designar essa relação de cada enunciado com os outros enunciados é "*dialogismo*" mas este termo central é, como se pode esperar, carregado de uma pluralidade de sentidos às vezes embaraçosa: mais ou menos como transpus "metalingüística" em "translingüística", empregarei aqui, de preferência, para o sentido mais inclusivo, o termo "*intertextualidade*", introduzido por Julia Kristeva na apresentação de Bakhtin, reservando a nomeação "*dialógica*" para

> certos casos particulares de intertextualidade, tais como a troca de réplicas entre dois interlocutores, ou a concepção elaborada por Bakhtin da personalidade humana. O próprio Bakhtin, de resto, incita-nos a tal diferenciação terminológica, uma vez que observa: Essas relações *entre o discurso de outrem e o seu* são analógicas (mas bem entendido, não idênticas) às relações entre as réplicas de um diálogo (TODOROV, 1981, p.95).

Conceituado o dialogismo como um tipo de intertextualidade, resta indicar-se a citação como outra modalidade intertextual, pela qual um texto apropria-se de outro texto de maneira explícita ou implícita, incorporando parte do enunciado de origem. Diferentemente do plágio, a citação não dissimula o ato de apropriação, ordinariamente compreendido como uma homenagem ao texto original. Quanto mais conhecido um texto, maior a sua probabilidade de vir a ser citado por outro, a exemplo do que ocorre com a Bíblia Sagrada.

Criada a condição que possibilita reconhecer no filme cinco citações que congregam um interessante processo dialógico, supõe-se a inserção do sujeito dentre todos os enunciados, revestido de polissemia, como aquele capaz do intento previsto. Tentará esse sujeito, como lhe é de direito, apresentar os aspectos de um projeto que parecem estar mais diretamente ligados à emergência do sentido no âmbito da comunicação de uma forma geral. Terá, como suporte, certos tipos ditos social, interpessoal, assim como lingüísticos, plástico, gestual, espacial, etc.

Construída a representação de um universo fictício no mundo dos sentidos, uma suposta voz do enunciador apresenta cinco situações, dizendo que, primeiramente, integrantes do júri foram ameaçados pelo GARMJ, Grupo Armado Revolucionário Menino Jesus; depois, diz que "os terroristas de hoje são fascinados pelo perigo", que o bando de Bannot tinha um ideal e que, "com revólveres de cilindro, apavoraram Paris durante dias" – que eram "desinteressados liberais, mas, mesmo assim, eram todos gangsters"; terceiro, "os terroristas não cederam", tanto que o avião explode matando duzentas e noventa pessoas; quarto, os combates ocorridos dois dias antes deixaram duzentas ou trezentas vítimas, principalmente civis; e quinto, "o delegado de polícia nos comunica estranhas alianças".

Pelo exposto, observa-se que um ato comunicativo pode ser considerado como um movimento transferencial de saber que se estabelece entre enunciador e enunciatário. A partir daí, o conjunto de interações recíprocas que se dá entre esses dois sujeitos, como algo construído pelo mesmo texto, funda-se como necessário para a construção dos elementos compositivos de sentido, caracterizados por funções distintas.

unesp

Numa progressão gradual, estabelecida pelo enunciador, tais fatos vão-se dando a conhecer e, através do poder textual, os atos de comunicação vão-se estabelecendo de forma que a previsão do enunciatário pode cambiar, comportando-se, segundo Segre (apud Bettetini, 1984, p.127), como conversador "independente". Diz ele:

> Cada passo adiante no texto (e de seu consumo), comporta um incremento do saber transferido, o desenvolvimento de uma interação e, ao mesmo tempo, uma progressiva redução das possibilidades significantes do texto para a definição do volume do saber cuja transferência funda o intercâmbio comunicativo.

É para essas idéias que a presente análise propõe-se doravante a encontrar correspondentes considerados válidos para a transmissão de sentido da instância dita persuasiva.

Para analisar de maneira mais precisa os pontos da abordagem exposta, tomar-se-ão, do enunciado fílmico, as cinco citações destacadas acima, as quais revestem, analógica e simbolicamente, as falas ditas pelos atores em suas conversas e pela voz em *off* reproduzida aqui e ali, como informações que transportam os acontecimentos revolucionários, pipocando em uma nação durante uma época transcorrida.

Seguindo as idéias de Lyotard (1993) ao estudar as metanarrativas de um contador de histórias, pode-se perceber que as citações acontecem sob a forma de relato, o que permite legitimar a maneira narrativa, caracterizada pela pluralidade de jogos de linguagem que se fazem presentes nos enunciados interrogativos, avaliativos, denotativos e nos enunciados deônticos. Segundo o autor:

> Uma análise sumária desta dupla instrução pragmática revela o seguinte: o narrador não pretende manifestar sua competência em contar histórias, mas apenas pelo fato de dela ter sido um ouvinte, o narratário atual, ouvindo-o, eleva-se potencialmente à mesma autoridade (LYOTARD, 1993, p.39).

Dessa maneira, é mais uma vez pelo mecanismo de debreagem, utilizado para realizar o estudo sobre o dialogismo observado no filme de Buñuel, que se hão de tomar emprestados os conceitos sobre valor modal, estabelecidos pela semiótica da Escola de Paris, a fim de se regulamentarem as relações entre as modalidades consideradas até então. Um sujeito da enunciação, *querendo* manifestar-se através de cenas que emitam comentários e contar sobre as frustrações que as personagens sentem diante de uma lamentável situação, mostra o fato de um

unesp

júri ter sido ameaçado por um grupo revolucionário, o GARMJ. Tendo o medo como direcionador de suas decisões, o júri opta por condenar alguns membros do grupo a apenas oito anos de prisão, ao invés de uma pena mais severa, como a condenação à morte, por exemplo, previamente sugerida. Informa, ainda, que esse mesmo grupo praticou um atentado a uma igreja, a de São Damião, deixando um total de quinze mortos.

Reconhecido esse sujeito enunciador como uma especificação da função *fazer*, que em si mesma tem por efeito transformar *estados*, os enunciados citados acima mostrando atentados terroristas, caracterizar-se-ão como operações elementares notadamente de um *poder-fazer* em que os "direitos" do sujeito enunciador apresentam-se considerados pelo valor de transformar. Ele fará das imagens criadas através dessa inferência, as imagens atualizadas de um mundo virtual. Imagens estas que não são indiferentes ao enunciatário, pois a imagem, no cinema, não é indiferente, embora no dizer de Metz (1980), possa ser compreendida como sonho, espelho, fantasia. No cinema, diz ele, a imagem *imagina*, cria ausência.

Esse mecanismo discursivo parece evidenciar que a construção dessa imagem figurativizada, resultando em seu caráter icônico, servirá como situação de mediação entre o espectador e a realidade. Segundo Aumont (2001, p.79), "o valor simbólico de uma imagem é, mais do que qualquer outro, definido *pragmaticamente* pela aceitabilidade social dos símbolos representados".

Ao utilizar-se das figuras do discurso para fazer-crer, o enunciador leva o enunciatário a reconhecer "imagens do mundo", as quais lhe possibilitariam, a partir de então, reconhecer a *verdade* do discurso.

É desse ponto de vista geral que as cenas do filme, que mostram atentados a bomba e outros atos terroristas, misturam noções de um tema de *dominação,* determinado pela aliança de vários grupos empenhados em espalhar o terror, com a história de amor contada por Mathieu. Acreditada pelos companheiros de viagem, a narrativa de Mathieu enfoca o problema de sentir-se dominado pelo medo de ser abandonado por Conchita e, ao mesmo tempo, tomado pelo temor de sofrer algum tipo de atentado terrorista. O narrador prima por marcar, consideravelmente, a longa viagem que constata, pela enunciação, a verdadeira ferida desencadeada pela dependência a Conchita.

A partir desse estado de contemplação que o leva para um envolvimento maior, o espectador é tragado pela trama enunciativa. O filme faz supor que os fatos apresentados na tela

unesp

poderiam acontecer "verdadeiramente" a qualquer um, já que, no seio da "verdade" da ficção, tudo se apresenta como possibilidade de realização. Realização que faz pensar uma Europa constantemente ameaçada por certos valores que a levam a assumir determinadas posições, desagradando partidos de direita ou de esquerda. O espírito crítico desperta o reconhecimento das desigualdades, levando a sobrepujar posições extremadas e resultando em atos de terror.

As projeções conotativas tornam-se inevitáveis: não é pelo fato de se morar neste ou naquele outro lugar que se consegue ficar imune aos ataques provocados pela fatalidade das paixões humanas. Privacidade, segredos e espaços ficam abolidos numa única dimensão de completo desvendamento. A invasão já não opõe resistência, investida que se encontra e sem nenhuma proteção, dentro do percurso figurativo da *dominação*. Incertos também são os estados de expectativa vividos pela espera de novos atentados terroristas.

Só depois de se perceber o tipo de realização discursiva, usado para significar os registros citados, é que se pode dizer que esse modo de narrar não parece ter sido escolhido de maneira aleatória. Para construir a arquitetura do texto, os níveis de debreagem enunciva e debreagem enunciativa destacam-se para produzir um efeito de sentido enigmático que conseqüentemente conduz a narrativa a um estado de supremo renovamento. O caso do Programa Narrativo de Base (destruir pela dominação) citado anteriormente, servirá de suporte para que a aquisição do sujeito do fazer transforme todo o estado de um outro sujeito. Tal Programa pode, efetivamente, ser usado tanto para se dizer dos grupos terroristas em relação à sociedade, quanto de Conchita em relação a Mathieu.

A razão da perplexidade diante da truculenta ameaça, efetivada pelas explosões supostamente provocadas pelo GARMJ, constitui certa rede paranóica diante daquilo que seria um acontecimento apocalíptico para qualquer pessoa. Os sentidos de impotência e temor desenham-se para personagens e, por identificação secundária, para o enunciatário. Teme-se por não se sentir seguro em lugar nenhum. Teme-se a raiva de se descobrir tão frágil e vulnerável diante dos perigos que se espalharam por toda a Terra. Teme-se, ainda, a revelação do modo de sentir, inexoravelmente, medo do mundo. Há a sensação de que nada é seguro, de se estar cercado de extrema violência que não poupa sequer vítimas inocentes. Ao contrário, descobre-se, na roda viva do mundo, aquele que pode ser considerado o filho maldito de toda a humanidade: o terrorismo. Investido de um prazer vingativo, estende-se a todos, dominadores e dominados, como forma de justificar uma guerra. Num constante expansionismo que não só é cultuado como

unesp

forma de dominação, mas também como forma instrumental mercadológica, é estendido a todas as expectativas governamentais e institucionais, desenhado desmedidamente no mundo em que se vive.

Colocado como uma maneira de prontidão bélica, o terrorismo é apresentado como experiência exigida e calculada da manipulação das massas. Outras verdades tornam-se infantis e banais diante de tamanha rede continuamente acelerada. Os espíritos formam-se à espera de qualquer ataque e se vive sob o poder do medo. Globalizou-se o processo da mobilização universal: a consciência do homem moderno está em conformidade com um constante desenraizamento de tudo o que ele vinha construindo, a ponto de sentir-se desterrado, segregado, marginalizado de seu mundo original.

Tentar eliminar o terrorismo, nessa disposição diegética, tornou-se tarefa impossível, uma vez que se encontra estabelecido, enraizado entre as ditas funções normais daquela que se estabeleceu como "vida organizada". Resta a tensão, a espera de novos ataques terroristas, realizados por inimigos cada vez mais diferenciados, variados, mesclados numa infinidade de identificações, incluindo-se aí, talvez, até mesmo a própria Conchita. Já foi sugerida a idéia de ela fazer parte de um grupo armado.

Por outro lado, pretende-se dar lugar à mostra da "obsessão" que as personagens principais carregam consigo na defesa de suas vontades. Dito de outra forma, o enunciado sugere o desejo de transformação do fechado mundo da família burguesa como efeito positivo, para o interior do mundo dos seres humanos. Os detalhes constituídos no processo são apresentados na enunciação textual, esperando-se manter a impenetrabilidade mais ousada num mundo subliminar.

Com esse material, caracteriza-se a *performance* pela disseminação dos Programas, tendo os atentados e a própria Conchita como transformadores de toda uma sociedade, que fica totalmente em disjunção com o objeto-valor segurança, amor, prestígio. O sujeito do fazer, representado por Conchita e pelos atos terroristas, transforma o estado de sujeitos personificados por Mathieu e pela sociedade. Quando, no início do filme, é mostrada uma cena de explosão de um carro-bomba, levando à pressuposição de grupos armados que *podem, sabem e querem* agir para provocar o medo, constrói-se a instância pressuposta de que eles são dotados da competência para realizar a transformação. Inscrevendo-se no arrebatador imaginário da dissolução destrutiva e na trama narrativa, Conchita assume papel semântico equivalente: amedronta Mathieu e ele,

unesp

pelo medo de ser abandonado, segue-a por toda parte sem se preocupar com as conseqüências. Continuadamente entusiasma-se com essa paixão e enfrenta a suposta evocação de sentir-se completamente escravizado por esse amor.

A partir daí, pode-se perceber nas construções discursivas mais significativas que, como tem sido mostrado, o enunciatário é chamado a participar das diversas fragmentações estabelecidas pela enunciação. Um enigma surge como a dinâmica complementar a ser percorrida. É-lhe dado concentrar-se em determinar o desvendamento enigmático mediante a cooperação interpretativa baseada em balizas pinçadas na própria tessitura discursiva.

Camuflado sob essas relações inter-actanciais, o enunciatário pode, então, perceber que o sujeito da enunciação prestou-se a assinalar a hipótese de que o mundo e a cultura não se apresentam como modelos estáveis, mas que, em contrapartida, são a sociedade e a ideologia, as que podem ser investidas como produtoras de seus sentidos.

Por isso, seria significativo constatar que, mesmo no nível do relato ficcional, uma personagem masculina, apresentada como o primo da personagem principal Mathieu, simboliza o momento cultural e juridicamente vivido por uma determinada nação. Esse primo trabalha no Palácio da Justiça como juiz e a cena em questão mostra-o julgando alguns terroristas que estão agindo na França. Importa ao enunciador formular uma conversa com o enunciatário, apontando que o sistema daquele lugar, naquele determinado momento histórico, controla o social. Além de estarem sendo vigiados, controlados por um grupo armado que apavora Paris, o medo também se faz presente a ponto de um júri ser ameaçado pelo grupo GARMJ.

Por outro lado, a cena do início do filme em que uma personagem pede a um chofer para ser levado ao banco, seguida pela explosão do carro, mostra quão frágil encontram-se as relações sociais estabelecidas entre as nações mundiais. Defronta-se o mundo com ataques até então inimagináveis, caracterizados por uma incerta racionalidade produzida pelo efeito da instabilidade imposta ao ser. Mostra-se, como única alternativa, a imposição de idéias e de ideologias, a transformação da esperança de vida progressiva num enganoso e temerário mundo de explosões.

Ao mesmo tempo, a cena tenta enquadrar o problema dos atentados de forma a que se percebam os sinais de conspiração significativamente ousados e terrificantes, os quais resultam de outros atentados e sabotagens com vítimas fatais. Nesse caso, a bandeira da não-razão parece

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ter sido hasteada, enquanto permanece a esperança, afastada da condição humana de se viver em paz.

[...] mas porque a paixão é, por essência, feita para ser vista: é preciso que se veja o esconder: ***saiba que estou lhe escondendo alguma coisa****, esse é o paradoxo ativo que tenho que resolver: é preciso* ***ao mesmo tempo*** *que isso se saiba e que não se saiba: que se saiba que eu não quero mostrá-lo: eis a mensagem que dirijo ao outro.* ***Larvatus prodeo****: avanço mostrando minha máscara com o dedo: ponho uma máscara sobre a minha paixão, mas designo essa máscara com um dedo discreto (e insinuante). Toda paixão tem finalmente seu espectador: na hora de morrer, o capitão Paz não pode se impedir de escrever à mulher que ele amou em silêncio: não existe oblação amorosa sem teatro final: o signo é sempre vencedor.*

(Roland Barthes, 1989, p. 89)

IV – AS METÁFORAS EM MOVIMENTO

1. Figuras da condensação de sentido metaforicamente enunciadas

Considerando-se que o efeito de realidade, tanto na ficção quanto na apreensão do mundo fenomenológico, é construído por um sujeito observador que transforma um mundo inadequado em sua própria construção, há a tentativa de esse mesmo sujeito dizer, de maneira bastante diferente, aquilo que deseja expressar para atender à similitude com o objeto a que está figurativamente se conectando.

Embora a afirmativa pareça um pouco ambígua, poder-se-ia ilustrar o caso, recorrendo-se ao comportamento verbal da criança quando se vê restringida por não conseguir expressar-se adequadamente, devido à limitada aquisição de categorias conceituais de que dispõe. Nessa fase, a criança está, diariamente, em contato com coisas que fogem de sua compreensão e para as quais não tem, ainda, nenhum nome. Incapacitada de definir ou compreender integralmente aquilo de que quer fazer uso, começa a se exprimir lançando mão de uma palavra que conhece para poder adaptá-la a uma nova categoria que não domina. Transfere um determinado termo de seu antigo repertório para a área da categoria destacada. As rápidas alternâncias, das quais faz uso, são capazes de externar as mais remotas figuras para representar, simultaneamente, as duas categorias. Cria uma ilustração para demonstrar a novidade e não busca apenas o parecido entre "aquilo" e "isto", mas encontra, com o novo termo, alguma coisa para a qual sequer existia uma sugestão. O fato de ter mudado fundamentalmente o modo de experienciar as mais recentes significações leva-a a desenvolver aspectos de integração para abranger uma outra totalidade. Desenvolve, vagarosa e laboriosamente, um processo que a ajuda a encontrar um termo equivalente para expressar o que não conseguia fazer de maneira precisa. Assim, acaba encontrando a ponte para exprimir novos "*insights*" que a levarão a construir sua expressividade.

Freqüentemente, é esse tipo de associação que se apresenta também para o iniciante em práticas artísticas, pois, não dispondo a linguagem (seja ela qual for) de conteúdos integralmente facilitadores para designar expressividades, o artista sente-se enfraquecido diante de tamanha organização formal. Até então tinha para si que a origem fundamental da linguagem era ser lógica e revelar, claramente, as coisas pelos nomes. Nomear evocando referências seria a adequação pressuposta.

unesp

As inclinações em assim se revelar pareciam ter sido, a princípio, a busca para esses (efêmeros) fenômenos. O objetivismo prévio da linguagem pressupunha encontrar, por isso mesmo, maneiras de relacionar "objeto" e "nome" de forma a implicá-los racionalmente. O desejado conhecimento totalizante supunha manter uma cumplicidade entre nome e coisa, alma e corpo, amado e amante, numa forma assumida de exatas convicções. Nada poderia ser acrescido à certeza.

Entretanto, as diferentes linguagens de artes como a pintura, o cinema, a música, não permitem a articulação do pensamento em base estritamente lógica, razão pela qual se constituem, as mesmas, meios de expressão, mais do que meios de comunicação.

O espaço psíquico que sinalizava tamanha dependência nominal, começa a teorizar, para o artista, a realização de outros desejos para fugir à simples conveniência estabelecida. Ao conceber outros fatores, tal artista relaciona mecanismos expressos de forma bastante diferente e principia por denotar uma ruptura com a organização que constitui o "mundo" de que dispõe além do material primário idealizado enquanto suprimento totalizador. Ele inicia, então, a retirada de outras regiões, dos diversos sentidos a serem trocados por novas maneiras de contemplação e passa a considerar, a partir de um conjunto transformador, a perspectiva de metamorfosear o existente para outras significações. Dissocia, na verdade, os diversos registros que percebe em diferentes imagens pudicamente desestabilizadoras e refaz o produto como necessidade atuante emocionalmente no espírito. A língua já não dá conta de registrar as trocas contaminadas por outras linguagens. O desvio é sensível; está para além do ato da escrita. A escolha para dizer a deliciosa diferença, acusa a sobrevivência da ilimitada oposição à linguagem habitual. Outras escrituras reconduzem a criação, indefinidamente, ao infinito de sentido, a esse infinito jamais conhecido e, repousam na atividade voluntária que origina a busca de outras fontes que não impedem, de alguma forma, o ilimitado da mente humana. O que, então, é considerado arcaico, fica relegado à categoria da paralisia.

Assim, as "imagens", advindas dessa forma artística de suprir o termo que falta proporcionando uma substituição, estariam referencializando uma invenção que, intelectual e emocionalmente, é criada pelo artista com ela envolvido. Ele seria capaz de transformar um clichê numa imagem poética que é figurativizada para dissolver as noções já fixadas pelo lugar comum. Poder-se-ia dizer que as similitudes que unem esses mundos e as diferenças que os separam, estariam justapostas, nessa relação, para resultar na busca de sentidos metaforicamente

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

implicados. A peculiaridade da percepção faz juntar, por isso mesmo, uma pluralidade de organizações que operam em tantos outros exemplos imageticamente disparatados. De acordo com Bally (apud Le Guern, 1990, p.78)

> [...] Acomodamos as noções abstratas aos objetos de nossas percepções sensíveis, porque é o único meio que temos de ter conhecimento delas e fazê-las inteligíveis aos outros. Esta é a origem da metáfora, que não é outra coisa senão uma comparação em que a mente, enganada pela associação de duas representações, confunde em um só termo, a noção caracterizada e o objeto sensível tomado como ponto de comparação.

O intento de se tocar nesse assunto em benefício de se organizar a criação da instância metafórica presente no enunciado fílmico é intensificar transformações que são percebidas no processo do jogo pragmático, estabelecido entre o enunciatário e o enunciado sob análise. A fim de que a produção de um modelo de conversação proposta entre eles se faça ainda mais relevante devido a quantidade de intercâmbios comunicativos, estabelecem-se a *recepção, compreensão* e *interpretação* para continuar com o propósito do trabalho.

Desse ponto de vista, os três processos ora citados serão abordados de maneira a resultar num instigante espaço expressivo a respeito do qual se busca intensificar uma sobredeterminação dos núcleos interseccionais.

Pode-se dizer, então, que a estruturação de um texto audiovisual implica dificuldades que, segundo Bettetini (1984, p.118), comportam uma transferência de gênero, atingindo não somente uma:

> [...] articulação semântica na organização das informações dirigidas, mas também em suas instâncias pragmáticas. Se um texto é o projeto de um ato comunicativo, ele deverá predispor um plano de ação coerente, organizando globalmente (e hierarquicamente), a seqüência dos atos de conversação simbólica predispostos em sua textura; deverá adequar-se a seu fim comunicativo como organismo unitário, que condiciona a contribuição de cada componente, mais do que a soma de mais ações autônomas e independentes do referido a um programa.

Assim é que, no fluxo do discurso de *Esse obscuro objeto do desejo*, reforça-se a hipótese da conversação posta em ação pelo enunciado e, a partir daí, identifica-se uma sucessão de ações envolvendo os protagonistas da história. Não que esses protagonistas sejam precisamente os nomes citados; pode-se dizer, de preferência, que são antes de tudo os códigos por eles manipulados, ou melhor, aqueles códigos que se deixam assumir por uma função manipulativa cujo sentido geral reconstrói a interconexão das partes. Tais códigos vão além da simples reflexão

unesp

exata de uma realidade externa a envolver mais do que a pura referência. Metaforicamente significantes, justapõem duas ou mais idéias diferentes para constituírem, em si, um todo transformado.

Dessa maneira, configurações semioticamente metaforizadas foram identificadas como seguem e serão o propósito de novas abordagens daqui em diante.

1) explosão do carro-bomba;
2) os terroristas apavoram o júri;
3) os terroristas apavoram Paris;
4) sabotagem na usina elétrica;
5) notícia no jornal: "o Jumbo explode";
6) notícia no rádio: "os combates de anteontem deixaram 200 a 300 mortos";
7) notícias no alto-falante do shopping.

Por essa relação, as associações entre as imagens vistas em tela e os objetos a que se assemelham deixam o espectador absorver-se num perceptivo "lá está" visual, o qual faz parte de um trabalho mais geral sobre a semelhança cujo argumento principal é o propósito de se inferirem novas constituições, criadas para se estruturarem no imaginário discursivo. Ou seja, de acordo com Ricoeur (2000, p.332):

> [...] : baseado no ato predicativo, o desígnio do discurso visa a um real extralingüístico que é seu referente. Enquanto o signo somente reenvia a outros signos na imanência de um sistema, o discurso está sujeito às coisas. O signo difere do signo, o discurso se refere ao mundo. A diferença é semiótica, a referência é semântica.

Certamente supõe-se, por essa expressão, que a metáfora "faz ver" semelhanças intrinsecamente colocadas na cadeia imaginária, pois duplica as relações não apenas com o objeto que representa, mas, além disso, liga o objeto à imagem de um outro objeto. Mencione-se Aldrich (apud Ricoeur, 2000, p.326):

> 'Ver como' é a um só tempo uma experiência e um ato, pois, de um lado, o fluxo de imagens escapa a todo controle voluntário; a imagem sobrevém, advém, e nenhuma regra ensina a 'ter imagens'; vê-se ou não se vê, o talento intuitivo de "ver como" (p.182) não se ensina, quando muito pode ser ajudado, como quando se ajuda a ver o olho da lebre na figura ambígua.

unesp

Assim, quando o enunciador dispõe-se a *dizer* de forma intercambiante e simbólica sobre o *saber* do texto, pode-se considerar que, transformando-se o macro-gênero[1] narrativo para a linguagem do filme abordado, dá-se conta que, nesse mar de sinais, o sistema semiótico permite estruturar a seguinte inferência: os atentados que aparecem durante a trajetória fílmica podem, metaforicamente, representar a fragmentação do mundo atual. Algo está sendo visto diferentemente e é preciso que se considere como essas imagens foram superdeterminadas para mostrar certas culturas e não outras; os povos que se vêem deteriorados numa espécie de não entendimento, em que o mais fraco torna-se cada vez mais fraco, mais ilhado; e o privado, cada vez mais invadido por um turbilhão de acontecimentos que chegam a desviar o homem de suas metas de conquistas inicialmente traçadas como objetivos de vida. "Vê-se" esse mesmo homem perdido em seus próprios sonhos, com pouquíssimos sucessos conquistados e com suas realizações pessoais apenas parciais. Ele continua lutando graças ao instinto de sobrevivência, supostamente edificado com o imperativo de construir ao longo da vida, como exclama o próprio Mathieu, "[...] um novo atentado", em que *novo* dá a idéia de reiteração, de outra vez, de mais um. Essa emissão é recebida, diga-se, não como uma vitalidade assumida, mas como uma conjunção daquilo que certamente não desaparecerá como se esperaria acontecer. Afinal, atentados a bomba não são prazerosos para quem os sofre.

Vistos dessa forma e de acordo com a seqüência narrativa, os componentes sígnicos desse enunciado serviriam para ilustrar a avaliação de um grupo revolucionário que apavora um júri, apavora uma cidade, sabota usinas elétricas. Tais situações, que poderiam aparecer como singulares, tornam-se cotidianas e muito freqüentes a ponto de, implicitamente, provocar e aumentar a ambigüidade reinante no âmbito da expressão. Imagens, palavras, cores, sons, tudo se mistura para o não rompimento do mistério.

A partir dessa perspectiva, tratando-se de marcar uma figura enunciada, os atentados funcionariam como uma metáfora da dor cuja lesão não se encontra mais no corpo ferido. Tem-se a dolorosa sensação instalada nos sentimentos. A imagem mental do ferimento localiza e fixa a dor vivida, alicerçando a lesão da *impotência.* A certeza de que tudo isso nada mais é, talvez, que

---

[1] A eleição da seqüência informativa citada acima, e não de outra, apoia-se na marca da ocorrência na prática audiovisual, de três estratificações categoriais apresentadas como macro-gêneros. Segundo a teoria de Bettetini (1984), elas se apresentam como a "atitude informativa" que simplesmente denotaria, de maneira genérica, as

um sonho, leva à suposição de que o universo ficcional excede à lógica e à linguagem comum. Ou melhor, através do visível chega-se ao intento do invisível. A metáfora foi buscada como o correlato arrebatador de uma despojada criação ressignificada. O que parecia impossível ser feito, encontra a maneira de salvar-se no abandono da mudança. Não é preciso que se diga ao espectador que "isto aqui" é (como) "aquilo ali". Ele percebe a diferença por si mesmo e recria, com a metáfora, aquilo que se encontra encapsulado dentro da própria imagem, inovando, com essas construções, a liberdade de conquistar novas aparências, extravagantes muitas vezes, mas essenciais para as transformações imaginadas.

A partir daí, o encadeamento das figuras que integram diegeticamente o percurso da *insegurança*, comporá a equação que se revela não como algo temporário, passageiro, mas como uma certeza absoluta de algo que se rompeu, de algo sem volta. Surge a angústia, nascida na incerteza de um perigo por demais temido e que persegue a todos. Perigo de explosões nas ruas, de não se condenar à morte, mas apenas a anos de prisão; perigo de ser ameaçado com revólveres, de sofrer sabotagens. Diante de tamanha chaga atingida pelo sofrimento de abandono (não se tem a quem recorrer pedindo proteção), fica a sensação de apenas pertencer ao plano do vivido sem esperança de exprimir a queixa quanto à não cessação de tais atentados.

A dor que fica para o preenchimento do desaparecido bem estar é, segundo Nasio (1997, p.63),

> [...] um sofrimento que pode ocorrer no próprio momento da perda, ou então ressurgir episodicamente ao longo do período de luto. Embora sempre se trate da mesma dor, ela se apresenta diferentemente, segundo os seus aparecimentos: súbita e macia em resposta imediata à perda; ou episódica durante o luto.

Dessa maneira, a dor é instalada enquanto prática de um mal que já foi realizado, de um mal que, nesse momento, surge como a insegurança de um futuro desacreditado. Ao indivíduo restará apenas o fato de preocupar-se com a própria sobrevivência.

---

atividades semióticas do texto que um sujeito traduz para outro; a "atitude narrativa" e a "atitude subjetiva" ou "expressiva", *caracterizando as marcas que o sujeito enunciador imprime em seu enunciado ao expressar-se no texto.*

unesp

1.1 Notícia na imprensa - projeção enunciativa em abismo

Desenvolvido pela análise, o eixo condutor do filme, ou seja, o projeto comunicativo social para uma produção de sentido, é instaurado na interação diegética da narratividade, aquilo que, segundo Bettetini (1984), o enunciatário busca estabelecer sobre o significado dos atentados.

Caracterizada por ser conduzida pelas personagens e pela história fílmica, essa pesquisa acumula um material cujo "sentido" poderá estar recomposto em algum lugar extranarrativo, dispondo, de maneira relacional, o efeito buscado como importância emergencial.

Ainda de acordo com o mesmo autor, a eventual estratégia de um texto narrativo não se dá a expressar apenas de maneira linear, mas também intenta, para a produção de sentido, erigir considerações mais adequadas para poder acrescentar informações transferidas para além do espaço diegeticamente construído. Ou seja, diferentemente de uma produção literária, a produção audiovisual faz-se manifestar quando um sujeito enunciador, lançando mão de outras técnicas (diga-se modalidades e habilidades empregadas especificamente nos audiovisuais), articula-se em adaptações para manifestar sua atitude comunicativa, adequando a organização semiótica do texto para o espaço da tela.

Por isso, tem-se percebido, no transcorrer dessa análise, que a organização enunciativa do texto em questão faz-se primorosa também pela quantidade de elementos com os quais se pode lidar. Multiplicada a questão discursiva sobre a insegurança, seguir-se-á mais pormenorizadamente o fluxo narrativo abarcado pelo enunciador do discurso, enquanto uma possível leitura da "notícia", inicialmente apresentada em forma de periódico num jornal.

Pode-se entender *notícia,* segundo Dijk (1996, p.124), como o texto que:

> [...] não tem como primeira intenção promover bens ou serviços procedentes de uma determinada empresa ou instituição. É claro que, economicamente, a notícia é um bem de mercado que deve promover-se e vender-se. Desse ponto de vista ideológico, a notícia promove implicitamente as crenças e opiniões dominantes de grupos de elite na sociedade.

Enquanto sentido de identidade a ser moldado e sustentado no texto fílmico, pode-se supor que a notícia estampada como manchete principal no jornal do dia, vai desempenhar papel de extrema importância contextualizadora para a continuação do fio condutor da narrativa, mesmo que, embora ainda ambíguo, marque a presença de um enunciador disposto a assinalar tal

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

questão no enunciado apresentado. Vê-se essa notícia, metaforicamente, como um acréscimo do medo já desencadeado por outros acontecimentos. É o tipo de produção que perturba quem lê: "Os terroristas não cederam. O Jumbo explode. 290 mortos." [2]

Sem transcrever um discurso completo, com maiores detalhes sobre o acontecimento, um tal periódico fica limitado pelo tempo e faz-se-lhe obrigatório registrar somente os fragmentos e o resumo da informação. As opiniões, atitudes e outras informações sobre o modelo do falante ficam por conta do espectador. Ademais, esse recurso de especularmente recuperar o processo enunciativo pelo título de uma notícia em jornal, traz algumas implicações na construção do sentido do enunciado, que não podem ser ignoradas. Em primeiro lugar, funciona como um meio de informação sobre o desenrolar da narrativa para o espectador; em segundo, atua como estratégia de ênfase para o assunto, já que surge sob a forma de título de jornal; finalmente, ancora o processo conotativo da superação do obstáculo pelo descarte, como uma espécie de comentário sobre o próprio tema em foco.

Aliás, aludir ao conceito de *comentário* é abordar o enfoque proposto por Carmona (2000, p.45) de que é o referido conceito que proporciona a estratégia informativa de uma estrutura, cujo significado concorre para o intento da articulação enquanto tal, propondo que:

> Podemos definir a atividade denominada 'comentário textual fílmico', como o conjunto de operações realizadas sobre um objeto 'filme' com o fim de descrever seu modo de funcionamento estrutural e o significado que serve de base para sua articulação como tal, e, por outro lado, para propor uma direção determinada de sentido, capaz de justificar a leitura produzida de forma individual quando o filme é abordado do ponto de vista de um espectador [...] O comentário valoriza, não se limita a descrever.

Acrescenta o autor que o espectador ficaria, portanto, livre para produzir a sua leitura sem procurar descobrir o que o diretor do filme estaria querendo dizer, implicando com isso uma outra questão: a da autoria, o que não é o caso.

---

[2] Aqui estaria sugerido, adotando Le Guern, uma outra função da metáfora que não é a de apenas limitar-se à função estética, mas a de manifestar-se, também, quando o falar se caracteriza por um falar bonito, por um falar bem, para que o destinatário da mensagem possa, por ela, sentir-se totalmente atraído.

unesp

O que importa aqui é destacar a percepção de que há outra coisa representada e essa representação seria veiculada quando se conseguisse persuadir, comover e até mesmo provocar no espectador uma reação imposta imageticamente. Tocando em sua sensibilidade emocional, tal efeito estaria prontamente identificado e, mais uma vez, a metáfora seria recorrente enquanto imagem que, de forma intrínseca, se associa à imagem elaborada.

Vale dizer ainda que, considerando-se a elaboração do efeito enunciado, é esta imagem que leva a um encadeamento de outras imagens, as quais devem ser buscadas para formar a *significação*. Quando mais tarde, ao passar por um processo de 'elaboração' que envolve a aplicação, "por parte do espectador, de uma série de códigos e subcódigos que lhe permitem decodificá-los de modo que a informação de chegada é equivalente à informação de saída" (Carmona, 2000, p.52), a significação resultaria num produto individualizado de *sentido*. Ou seja, uma nova carga afetiva é acrescida à afetação precedente para que se desenvolva uma espécie de sentimentos em cadeia, os quais a simples constatação lógica ficaria impedida de elaborar. Dessa maneira, a mensagem registrada acima, referente à explosão do Jumbo, traz em seu título, ao menos, a omissão de um outro texto: o conotado.

Percebe-se, pelo ato da personagem ao jogar o jornal sobre um móvel, que essa mensagem representa, também, alguns aspectos e traços do mundo. Informações são dadas através de uma linguagem que é forçosa e conotativamente visível. Supõe-se que, envoltos na ética dos sobreviventes, os seres expostos à contemporaneidade parecem estar cada vez mais vivendo de maneira isolada em suas redomas individuais, gradeados, separados, enfim, solitários. Caracteriza-se, assim, igualmente, a personagem Mathieu: desapontada, irritada, com medo, talvez. Os componentes desse elemento (jumbo, explosão, mortes) determinam associações a esse seu estado de espírito: tristeza, abandono, irritação. Em virtude disso, novos espaços são abertos para a apresentação de outros poderosos fragmentos que envolvem a mostração do terror e insere-se a prática de que mais um atentado efetivou-se satisfatoriamente, registrando vítimas fatais.

Assim, a presença dessa inferência aparece como algo urgente que não se marca pelo controle ou pela contenção, mas, ao contrário, pela superação do enfrentamento da própria dor. Não querendo enfrentar a dor da perda, o homem nega a morte numa forma de negar a dor. Faz parecer, ilusoriamente, que tudo está bem, que esta é a dinâmica da vida: morrer como herói, sem sobreviver a uma violência que tem aumentado assustadoramente. Morrer tornou-se tão comum que se banaliza a morte. A violência gerando morte, sob quaisquer circunstâncias, está em todo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

canto, importe ou não a quem quer que seja. Não se visa a esta ou àquela classe social, mas todo um contexto de enormes contradições: chacinas, seqüestros, homicídios tornaram-se rotina. Diante de tal enfrentamento, já não se pode manter esse processo de silêncio sobre a morte ou sobre quem morreu. Impossível fingir, não reconhecê-la. Esse tabu parece estar deixando de ser uma característica da sociedade contemporânea para possibilitar, provavelmente, ser visualizado em qualquer época da história da humanidade. O efeito é incontestável e percebe-se refém de alguém sem que se saiba os limites de quem aterroriza. Quem deflagrou o que; quem propõe quando; quem se justificaria; quem se subordinaria a quem; quem interditaria quem, e assim por diante. Já não existe um único aporte de insegurança, mas um ilimitado número deles, esmagando o sentimento de tranqüilidade que se pretendesse identificar na alma de cada ser humano.

Apresentada a questão dessa maneira, fica patente que tal leitura pôde ser realizada ao se perceber que, no espaço da representação, a continuidade dos enunciados que enfocam o relato dos atentados é constituída na descontinuidade que eles assumem na trajetória da narrativa. De outra maneira, não seria possível reconhecer a adequação discursiva, argumentando sobre tal perspectiva. A ênfase recai, na tela, sobre as diferentes posições assumidas pelo enunciador, ao querer sugerir efeitos de sentido nada convencionais às estratégias cinematográficas. Por essa articulação, novos caminhos sobressaem para conquistar a atenção do espectador.

1.2 A notícia no rádio

Marcada a produção de sentido desse discurso fílmico pelo que tem sido exposto até o momento, é de se reconhecer que uma outra notícia, revelada como produto de um complexo plano de expressão, supõe um critério interno sobre a relevância do detalhe.

Há a informação de que no atentado de "anteontem", duzentas a trezentas pessoas foram mortas; eram 'civis' (aqui o detalhe). Percebe-se pela forma de organização, utilizada no enquadre das cenas, que outras informações foram previamente adicionadas aos acontecimentos para registrar um contexto de antecedentes históricos.

O comentário surge, novamente citando Carmona (2000), como ancoragem para decompor e recompor o sentido de um enunciado fílmico que utiliza, para tanto, a estratégia da *segmentação* e da *estratificação* como formas de auxílio para o sistema de relações entre partes. Somente assim o sentido resultaria como significado produzido, e não como coisa já inscrita no

texto. A primeira estratégia diria respeito à decomposição de "um objeto em suas diferentes partes ou tornar essas partes individualizadas para permitirem ser entendidas como partes orgânicas de um todo" (2000, p.53). A segunda diria respeito a como reagrupar esses segmentos de maneira a estabelecer uma determinada hierarquia. Constituir-se-ia a "recomposição dos movimentos para se montar os pedaços separados" (2000, p.54).

Construída essa hipótese, marcou-se com detalhe o fato de um dos muitos atentados ter ocorrido anteontem – nele, civis foram atingidos. Pode-se inferir que, na seleção e no resumo do detalhe do periódico, esteja implicada a reprodução de um modelo que revela, segundo o mesmo autor, a repetição de alguns esquemas que compõem a cena, de tipologias referindo-se a determinados temas e certas personagens ou, até mesmo, de determinadas características técnicas a fim de que qualquer organização simbólica, subjacente ao texto, seja concebida numa variação do significado. Um exemplo do exposto são as cenas que mostram as explosões como que marcadas pela decisão de estabelecer o enigma como característica colocada de antemão no filme: os seres encontram-se ameaçados, expostos, mas não vêem o inimigo. A apresentação de elementos, referindo-se à designação do tema da dominação, envolve enigmaticamente as personagens. Outros elementos, tais como a suposição de Conchita pertencer ou não ao GARMEJ, referem-se à condição da mulher em fazer ou não parte de grupos historicamente envolvidos com o terror, além de poder envolver-se, essa mesma mulher, com a maternagem. Se, de um lado, as palavras da mãe de Conchita mesclam um significado de representação a serviço de trazer-lhes dinheiro, por outro, a própria Conchita nega-se a ser mãe. Sequer se deixa possuir sexualmente.

Tudo isso serviria para envolver o espectador na rede da conversação, mediante a qual a leitura de um filme não se dá apenas por um trabalho dito de resultados objetivos, mas que apresenta, em contrapartida, a possibilidade de, segundo Carmona (2000, p. 58-59) "definir o filme como 'lugar' onde a exterioridade (o espectador) e a interioridade (o sujeito enunciativo que fala no filme em forma de regras de correspondência) se encontram para dialogar".

É dessa maneira que, para o propósito de leitura da cena em questão e sem parecer paradoxal, tenta-se noticiar, também, nesta mesma seqüência narrativa, uma outra informação, ao dizer-se que o vírus BTX aproxima-se de Barcelona, ao mesmo tempo que não é explicado, nem mesmo pelos especialistas, como, nem porque, não se consegue controlá-lo. Que vírus seria esse, não se sabe. Sabe-se apenas que ele causa terror.

unesp

Se o espectador, em geral descuidado, não se propuser a perceber algo além do óbvio, essas irradiações propostas pelo enunciado passarão despercebidas, e ele, espectador, não se dará conta de que o *comentário* não significa simplesmente mostrar o óbvio, mas dá a conhecer, em contrapartida, que um filme é diferente dos outros e que traz infinitas possibilidades de sentido, ao promover o estabelecimento de diversos diálogos com o espectador.

Dada a significação, proveniente de processos desenvolvidos na intertextualidade, há que se observar, no tocante à manipulação das linguagens gestual, visual e verbal, que a informação sobre a aproximação do vírus BTX a Barcelona, é ouvida através do rádio pela personagem Mathieu no exato momento em que sua amada vem visitá-lo. Na noite anterior, ela havia feito amor com outro homem (Morenito), diante de seus olhos.

Ouvindo as últimas notícias sobre os atentados terroristas, enquanto está diante de uma mesa posta para tomar o café da manhã no jardim de sua casa, o olhar de Mathieu fixa-se perdidamente em nada. A câmera, sem nenhum movimento, enfoca-o olhando para o vazio, cabisbaixo, triste, parecendo não se importar com nada mais.

Esse olhar, impregnado de mistério, mostra a disjunção inevitável que acontece entre as duas personagens protagonistas. Ele, quase morto por não conseguir conter os efeitos devastadores do trauma da traição; ela, percorrendo o caminho inverso, vem vê-lo alegremente para saber como tem passado depois do acontecido.

Desinvestido da representação de amado (segundo Nasio (1997, p.63), "desinvestir a representação significa retirar-lhe o excesso de afeto, reposicioná-lo entre as outras representações e investi-lo de outra forma"), Mathieu conduz Conchita para dentro de casa, com o olhar ainda fixado em nada, e a surra até sangrar-lhe o nariz. Ela grita, tentando explicar, tentando contar que Morenito não gosta de mulheres, que entre eles não existe nada, que não aconteceu o sexo como ficou suposto. Não adianta. Com a dor de amar o que julga desaparecido, a própria Conchita, Mathieu tenta provocar, com a dor física transferida nela, toda a dor vivida que é dele só e de mais ninguém. É a dor que *ele* sente e que traz toda a marca do mais íntimo de seu passado.

O amor cego, que assim nega a realidade da perda, não percebe a resignação lúcida a ser aceita e desemboca no dilaceramento do eu que suscita a dor. Uma dor marcada pela repetição de experiências emocionais negativas, pois a causa desse sofrimento não se restringe a esse

momento. Foi concebida em vários momentos traumáticos, marcados pelos vários desaparecimentos de Conchita.

Percebidas tais particularidades que envolvem outros relacionamentos intertextuais, uma tal associação, proveniente de outras interferências, não parece ser arbitrária. Ao invés disso, dá idéia de conhecimento de pressupostos psicanalíticos, como pôde ser constatado pelo que se acabou de expor.

1.3 A última notícia

O último exemplo, enfocado como componente informativo de um saber que transfere a natureza dialógica, estabelecida para a edificação do discurso fílmico, diz respeito à releitura dos elementos disponíveis, os quais o sujeito enunciador deixa transparecer na voz em *off* do alto-falante, instalado no que supostamente parece ser um shopping. Este sujeito enunciador pôde deixar transparecer, com tal intercalação funcional, um:

> [...] exemplo de transferência de saber informativo ao nível da enunciação, ao assinalar o uso da voz em *off* quando seu discurso proporciona conteúdos de conhecimento independentes do conteúdo mostrado pelas imagens simultâneas a do enunciado (BETTETINI, 1984, p.128).

A dicotomia, implícita na mediação discursiva do saber em *off*, implicaria ainda, o proveito de conduzir novas opiniões, constituindo-se em um polivalente operador a serviço do uso de certas estratégias de persuasão.

Essa abordagem, indiretamente pretendida pelo enunciador para compor sua fala, mostra as personagens Conchita e Mathieu chegando ao local do suposto shopping, depois de terem desembarcado do trem onde haviam tido a última discussão e parecem ouvir, juntamente com o espectador, que grupos revolucionários rivais estão mantendo, segundo o delegado de polícia, estranhas alianças para lançarem uma campanha de atentados, considerados gratuitos e inexplicáveis, mas que não deixam de levar toda a sociedade à mais completa confusão. Servindo de modelo, outros grupos terroristas teriam copiado esses desafios lançando-se à ação, numa forma de colaborar para a empresa de subversão.

Assim, há a informação sobre o grave estado de saúde de um monsenhor, que fora atingido por uma bala num atentado e está com o cérebro praticamente morto, podendo

unesp

permanecer assim durante meses. Os cardeais da Cúria fazem um protesto, e o próprio partido comunista manifesta-se contra esse tipo de atentado.

Naturalmente não basta verificar apenas esse sinal fragmentado, demasiado evidente para a formação de práticas implicativas de outros sentidos. O procedimento informativo de um texto é, segundo Bettetini (1984), somente um jogo em que certas formas de estruturação movimentam-se para se explicitarem ou se implicitarem, especificando pressuposições e escolhendo afirmações.

No caso do filme, afirmou-se explicitamente o enunciado saído do alto-falante, pressupondo-se, implicitamente, uma condição de incerteza e de obscuridade. Ao enunciatário é deixada a instância interrogativa, manifestada por sua atividade intuitiva, por sua adesão a um jogo de cumplicidade emotiva ou por uma espécie de solicitação dada pelo texto, ao invés de uma inferência racional.

Aliás, essa dicotomia referindo-se a uma reação ao que *se vê* e ao que *se imagina* a respeito do saber é analisada por Jean-Pierre Oudart e retomado por Aumont (2001, p.111), quando o enunciador marca o vínculo existente para se

> [...] unir dois fenômenos característicos da imagem representativa e de seu espectador: a analogia, de um lado, e a crença do espectador, do outro. O *efeito de realidade* designa o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente) [...] Mas trata-se já de *efeito*, isto é, de uma reação psicológica do espectador ao que vê [...] Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é real propriamente, mas, que o que vê *existiu, ou pôde existir, no real* [...] o efeito do real é também interpretável como regulagem, entre outros possíveis, do investimento do espectador na imagem.

Sendo alimentado por esse fenômeno de participação afetiva, o espectador do filme sob análise submete-se a uma representação analógica e tende a perceber que, ao saírem de uma loja do shopping, Conchita e Mathieu deparam-se com uma jovem senhora numa vitrine remexendo algo num fardo. Nesse momento, ela tira dele o que parece ser uma vestimenta toda rasgada, acomoda-se numa cadeira e delicadamente começa a cerzir esta vestimenta. Mathieu e Conchita param para observar a cena. Fixam o olhar nesta ação e, por segundos, permanecem assim, olhando. O espetáculo projetado nesse espaço fechado, nessa tela sem profundidade, dá idéia de temas entrelaçados envolvendo um espaço e um tempo dos quais é difícil se libertarem.

Pode-se supor que o sujeito enunciador utilizou-se, segundo Greimas (1979, p.96), novamente da estratégia dita debreagem para "permitir explicar a articulação do discurso figurativo em unidades discursivas [...]". Actorializados numa existência espacial de um *não-aqui*

unesp

fora da instância da enunciação, ao mesmo tempo instituído, por outro lado, pela pressuposição do *tempo de então* de maneira a formar um outro percurso narrativo do discurso, Mathieu e Conchita encontram-se, eles próprios, envolvidos em tamanho caos interior que, ao se depararem com outras significações concorrentes, aparentam uma paralisação em êxtase, incapazes de se moverem. A busca de um mundo interior totalmente desorganizado pelas incessantes buscas de um pelo outro funde-se na paralisação dessa condição fragmentada que é dada também pelo mundo exterior. As fronteiras entre interior e exterior encontram-se totalmente desvinculadas. O oculto poder organizador que restabeleceria a tolerância desse caos, parece há muito ter desaparecido. Estranham-se, assim como estranham o coser dessa mulher na vitrine. Mathieu meneia a cabeça negativamente e Conchita afasta-se.

Depois de balbuciar alguma coisa incompreensível, sugerida pelo movimento dos lábios, Mathieu também se afasta, buscando a companhia de Conchita. Deixa a pobre mulher a coser as vestes. Esse retorno, que marca a discordância acionada na linguagem fílmica, ocasionada pelo recurso da debreagem, pode ser um interessante alvo de diálogo, caso se identifique na estrutura dessa discursivização, um outro recurso, denominado por Greimas (1979), de *embreagem*.

Pelo enquadramento, destacando a figura da personagem Mathieu a mover os lábios, do outro lado da vitrine, tem-se um "efeito de retorno à enunciação" (Greimas, 1979, p.140), e a conotação dada a essa seqüência pode ser engendrada na articulação de elementos que levem o espectador a constituir a mais aberta e reavivada "imagem" que já foi dada pelas intercalações de outros enunciados durante o percurso narrativo. Infere-se que as palavras ditas imperceptivelmente por Mathieu podem ser consideradas como sendo o mesmo movimento inscrito enunciativamente, a manifestar-se de maneira mais ou menos sutil, sugerindo traços de descontinuidade, de invasão, de violência, ou seja, os difusos traços da fragmentação presentes nas diferentes configurações imagéticas da metaforização.

O requinte das imagens, em fazer supor o entrelaçamento das camadas discursivas, ainda é sentido na manifestação da instância que plurissignificativamente destaca uma outra bomba sendo explodida no espaço que parece ter sido ocupado pela jovem senhora. Controlada unicamente mediante a intervenção do enunciador, a tomada de cena parece supor a explosão de qualquer outro desfecho que se pudesse destinar a esse descuidado percurso amoroso. Conchita nega-se a seguir Mathieu, desvencilhando-se de seu toque com tamanha violência, que fica para

unesp

ele a compreensão de também ter sido atingido por uma explosão. Há pouco haviam se reconciliado de mais uma briga e novamente Conchita já não aceita sequer ser tocada por ele.

As imagens de destruição, que permeiam tudo que há nesta cena final, reforçam, com a devida exatidão, a estrutura de determinados sentimentos de abalo e de fragmentação tanto da vida social como da vida individual. Ou seja, o princípio que permite superar o particular, o próprio, diversifica-se na complexa necessidade de se efetivar o diferente.

Metaforicamente poder-se-ia afirmar que Conchita acumula o mesmo conflito despertado pelas explosões: vem, instala-se, vive as intensidades de um relacionamento frustrante, faz sofrer, produz dor e desaparece. Nem ao menos verbaliza sua raiva. Exprime esse sentimento da forma mais primitiva de que o ser humano dispõe: o gesto. De acordo com Anzieu (1991, p. 94), "toda experiência é corporal antes de ser psíquica".

Ao sentir o toque de Mathieu ela retira seu braço com tanta violência, que um tal gesto assume a significação dolorosa de novo abandono. Dessa maneira, expulsa novamente Mathieu de seu convívio, assim como uma explosão expulsa os seres do convívio voltado para a vida.

Essa vida, anulada e confundida nas impressionantes surpresas aterradoras, torna-se confusa a ponto de, aparentemente devido ao seu conteúdo absurdo, ser evocada como o eco de toda ausência.

2. Nominação e re-significação

Se, como se viu, uma das importantes funções da narrativa fílmica, dado o seu caráter eminentemente mimético-representativo, é provocar no espectador uma ilusão de realidade, cumpre analisar outro aspecto narrativo capaz de estimular o espectador de maneira surpreendentemente emocional. Para que isso ocorra, supõe-se que, o sentido implícito na construção marque um universo particularmente significante. Segundo se manifesta Peña-Ardid (1999), uma imagem ou até mesmo uma cadeia delas poderá produzir uma outra significação além da pura representatividade. Em si, a representatividade não garante a significação unívoca. Tendo em vista o fato de as imagens estarem sempre contextualizadas externa e internamente (cotexto enunciativo), há uma transferência de sentido por contigüidade. Assim, o filme em questão continua seu desenvolvimento, apresentando como ritmo narrativo, um dos já citados por Carmona (2000, p.188) quando estabelece "uma série de *relações entre o tempo diegético* (o

unesp

tempo da história) e *o tempo representado* (o tempo do discurso) [...]". A fim de que a técnica mais adequada a alcançar o efeito de sentido a que o enunciador se dispõe analisar na diegese visual, mostre uma representação figurativizada, na seqüência em que Mathieu e Conchita encontram-se pela primeira vez, a estrutura enunciativa constrói, nessa seqüência, uma montagem significativa dos procedimentos que possibilitam a articulação da cena.

A tomada que mostra Mathieu chegando em casa, apresenta-o duplamente enquadrado. Ele é visto através de uma porta, que, em si mesma, é toda construída de pequenos quadrados em vidro transparente, expressando a sugestão de um futuro aprisionamento. Este é dado pela transformação da realidade numa conseqüente imagem dinâmica que resulta em:

> [...] alterações temporais, derivadas, por exemplo, do uso de determinadas óticas que deformam as condições de percepção do olho humano, ou de maneira em que a rigidez das condições de monovisão oferecidas pela tela condicionam os modos de percepção temporal do espectador, habitualmente acostumado a exercê-los livremente em todas as direções visuais (CARMONA, 2000, p.188).

Um primeiro objetivo estabelecido por essa afirmação é o de revelar que a imagem significante pode ser analisada de diferentes maneiras, uma vez que ela é sugerida pelo conseqüente arranjo dos planos, a fim de ser representada estrategicamente para determinar a ação. O prazer que a imagem desperta para a constituição de "ser vista", movimenta a possível articulação expressa na ideologia do cinema argumentativo. As coisas não se mostram de maneira tão legíveis quanto supostamente previstas, uma vez que dispõem de uma busca e insistem em uma leitura mais aprofundada.

Dito isso, uma separação que gera um espaço e deixa outra parte cênica fora de campo, mostra, na cena seguinte, Mathieu no momento em que se depara com Conchita no umbral da porta que leva às dependências da cozinha da casa. É a primeira vez que eles se vêem, mas a transformação que advirá desse encontro, suscita todo o imaginário sentido na necessidade de se expressar. Com um *raccord* tomado de forma privilegiada, é ela que se coloca, então, emoldurada. Esse umbral projetaria a moldura de um quadro que se apresenta para ser lido. Vestida de arrumadeira, Conchita carrega nos braços um grande vaso contendo as mais belas rosas vermelhas e cor-de-rosa. A enunciação discursiva pode recriar, a partir desse momento, os acontecimentos da história de maneira a lembrar que o cinema herdou o enquadramento da fotografia e adicionou o movimento à foto. Segundo a linguagem cinematográfica e o código

unesp

estabelecido pelo cinema como um todo, o sentido do filme deve emanar de cenas ocorridas no interior do emolduramento da tela e todo o mais precisa necessariamente ser ignorado pelo espectador. Nesse sentido, a tela funcionaria como um espaço do enquadramento, mas também como o espaço do aprisionamento, sugerido por uma análise minuciosa.

No filme de Buñuel, as personagens tomadas no exemplo aparecem duplamente enquadradas, pela tela e pela moldura interna das portas, numa forma complexa de deixar transparecer a relação existente entre "figura" contentora e prisão. Tal sentido de contenção é reforçado, ainda, pela sugestão de uma grade que sustenta os vidros, indiciando a significação construída, *a posteriori,* de falta de saída para a personagem. A partir da situação em que Conchita enreda Mathieu, tal configuração não deixa de evocar uma imagem especular entre o pressuposto pelo código cinematográfico de falta de amplitude e a vivência enclausurante dessa última personagem citada. A gratuidade da imagem é desfeita para dar lugar a uma apresentação de livre jogo da imaginação.

Nessa mesma casa onde ele morou com a falecida esposa, um novo mundo parece abrir-se para transcender a geometria espacial. Em primeiro lugar, um mundo de esperanças e de novos sonhos parece condensar os atos a serem realizados para preencher o vazio sentido na solidão e expresso nos queixumes feitos ao primo. Ele chama Conchita para a construção de uma nova casa; *casa* que só pode ser realizada por mulheres apreendidas como aquela receptora imaginável capaz de, inconscientemente, poder transmitir a essência da significação materna.

A partir desse momento, a casa parece expandir-se para além dos limites de uma janela que deixa penetrarem os raios de sol, para poder abarcar, também, o essencial sentido na experiência de se completar. Por ela, uma luminosidade crescente enuncia-se, projetando um sentido que Bachelard (1989) atribui ao fato de uma casa ter suas paredes expandidas e condensadas no delirante desejo de possuir o outro ser. Um desejo que, se estava adormecido, aflora com a aparição da fêmea. A claridade exterior, definida pelas grandes linhas da organização do visível, de acordo com Aumont (2001), constata-se não apenas pela categoria humana do visual, mas requer uma vinculação ao corpo e a seu deslocamento no espaço, fornecendo várias informações a serem interpretadas pelo sistema de visão. O olho capta essas informações e, pelas leis da perspectiva linear, transforma-as em outras leituras dadas pela variação progressiva da iluminação.

unesp

Assim, a claridade que deveria tocar Mathieu como fonte de vida, paradoxalmente, acabará por aprisioná-lo ao infinito, quanto mais ele vai se envolvendo nas malhas sedutoras da bela Conchita. Um jogo entre claro/escuro é estabelecido para confirmar o exposto e reforçar o sentimento de confusão. Esta atividade faz surgir, propondo um paradoxo narrativo, a troca entre as atrizes ora loira, ora morena, captadas pela posição da câmera em não identificar, diretamente, a designação desse sujeito que, de uma forma ou de outra, sustenta a totalidade do desenvolvimento do filme.

A relação entre fonte de luz e visibilidade com o objetivo da sedução já foi também objeto de reflexão de Landowski (1982) para conseguir a captação do olhar de um observador em potencial.[3] O que se instaura, então, nesse segundo exercício, seria o fenômeno do sincretismo, fazendo saltar "a eventualidade de ver os dois tipos de papéis actanciais não mais se alternarem, mas coexistirem num só e mesmo ator num dado momento do seu percurso" (Landowski, 1982, p.99). A distância propriamente dita entre as duas atrizes é eliminada ao se eliminar, também, o hiato na conjunção de proximidades exibidas numa relação de tipo fusional.

Toda essa generalização figurativa faz perceber, por outro lado, que Conchita traz, no próprio nome, o termo concha, cujo significado, segundo Cirlot (1984), encontra-se com o mistério a formar-se lenta e continuamente. Símbolo místico da prosperidade, a concha apresenta características de um ser 'meio peixe meio carne' e pode-se, dessa maneira, por analogia, transferir o significado desse símbolo para uma Conchita 'meio ingênua meio perversa', 'meio menina meio mulher', 'meio oculta meio manifesta', 'metade humana metade bicho', todos constituintes necessários para dar continuidade à significação desses desvios metaforizados. As oposições e semelhanças organizam-se para sugerir o embaraço que nunca se desfará. O sonho de vida que Mathieu começara a edificar, desde o primeiro encontro, gera, a partir daí, a ambigüidade do sem fim. Para perceber-se a construção do que, idealizadamente, viria a ser uma vida amorosa, apresenta-se a desconstrução dessa mesma vida afetiva. Em sua concha-fortaleza, fechada para o mundo, Conchita encontra-se, maquinalmente, preparando os jogos sedutores para aprisionar Mathieu em suas malhas. Como conseqüência, segundo a teoria psicanalítica,

---

[3]A respeito dos fins colimados por um sujeito pelo recurso da visibilidade, aponta Landowski: Ora, caberá ao observador estabelecer as condições de uma "boa visibilidade" (notadamente por uma organização apropriada de suas relações espaço-temporais com o objeto); ora, ao contrário, será o sujeito virtualmente observável que, procurando ele próprio, de certa

transforma-se ela num objeto persecutório, vindo a oferecer para Mathieu momentos de fingida doação, alternados com momentos de concreta privação. A unidade do objeto não se produz e parece ter sido dado a Mathieu não compreender que os objetos reais e as pessoas imaginárias não estão ligadas, enquanto prossegue na sua busca pela Conchita ideal. Ele criou uma *imago* para proteger-se do perseguidor terrificante – uma imago do objeto que ele supõe ideal, mas que encontra-se deformada pelo medo da perda. Já não basta a visão de um futuro referencializado ao lado de Conchita. Ele precisará perceber os detalhes a respeito de se permitir, no prosseguimento dado pela ilusão, identificar suas inúmeras Conchitas.

Com isso, há que se notar que, se uma representação opositiva mostrou a concha como sendo a falta, o fechado, o desconhecido, por outro lado, a concha, simbolicamente, também representa a casa que contém vida formada. Contém, internamente, o animal que constrói sua própria casa para levá-la consigo a qualquer terra para onde possa ir. Biologicamente, segundo Storer (1976), as conchas podem migrar para lugares mais rasos no período noturno e procurar lugares mais profundos durante o dia. Podem também mudar de *habitat* de acordo com cada estação. Por tudo isso e por ter fornecido, desde a mais antiga Grécia, alimento para o ser humano, a concha apresenta-se como algo de extrema beleza além de se apresentar como jóia que incita a ambição de sua presa. Internamente madrepérola nacarada, atrai a atenção pela luminosidade das muitas cores que emana, prendendo a vítima pelo brilho. Fecha as partes, e, homologicamente, contém o outro. Oriundo de outros contextos, o emprego de tal realização encontra, enquanto imagem metaforizada, uma Conchita que contém o outro prazerosamente, uma vez que não deixa de alimentá-lo. Oferece os seios todos os dias, numa ação iterativa de frisar a repetição daquilo que se tornou sádico, ao mesmo tempo que prepara o contrário do componente: a recusa. Oferece e ao mesmo tempo frustra; mostra e esconde. Estabelece um jogo que é de vida e morte.

O importante a considerar, neste universo de duplicidade (falta e provimento), é a possibilidade de transmutar a análise para tentar desvendar as mudanças de lugares que Conchita também empreende. Com uma espontaneidade absoluta e disposta a conquistar benefícios próprios, migra para as mais sofisticadas regiões, obedecendo a uma conveniência ritualmente

---

forma, "*fazer-se ver*", *organizará o dispositivo requerido para a "captação do olhar" de um observador potencial.* (É assim, parece, que o carapau utiliza a gama cromática numa tática de "sedução". Mas, não é evidentemente o único a fazê-lo).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cumprida para a obtenção de seus prazeres. Criando ou recriando seu mundo, ela persegue Mathieu numa alternância entre mostrar-se e esconder-se, dependendo do tipo de prazer a ser buscado e adquirido. O mistério a envolvê-la cria tamanha proporção, que o espectador vê-se obrigado a continuar seguindo o desenvolvimento da história, junto com Mathieu, numa possibilidade de impedir a desintegração dos laços afetivos que prolongam esta paixão. Tentar desfazer essa inconstante relação é tarefa inadmissível para um observador, desdobrado entre os dois pólos dessa intensidade amorosa. Impossível colocar-se um limite nessa natureza meio despedaçada, meio contactada ao mundo de Conchita. O desaparecimento do si-próprio, integrado na existência do outro, é o arrebatamento que sublima as diferenças. Somente o conservadorismo enganador da sobrevivência fará Mathieu impressionar-se com o ainda excitável, identificado na sobrevivência. Segundo Klein (1996), a sobrevivência precisará ser sempre mantida; no filme de Buñuel, esta sobrevivência coincide com a própria sobrevivência de Mathieu.

3. O primeiro olhar, o primeiro contato, a primeira vida.

Tendo sido conceituado que o objetivo principal da arte não é nunca reproduzir a realidade, mas provocar uma *ilusão* de realidade para que se possa entendê-la, fica estabelecido que a imagem visual, enquanto investigação metafórica, é apresentada como uma maneira especial de se trabalhar com o discurso enunciado. Whittock (1990) comenta que, como o nome sugere, a imagem visual teria sido a primeira sobre a qual se pensou para depois ter sido sugerida, na literatura, a imagem enquanto poética construída por palavras. Por isso, esse primeiro significante, obtido como se fosse um veículo a reconciliar as diferentes peculiaridades dadas pela tensão simbólica, permite, originariamente, evocar toda a representação do texto fílmico que vem sendo analisado, para firmar-se em um arranjo expressivo de imagens cinematográficas, em que a personagem feminina Conchita prende sua presa pelo olhar. Discretamente mantendo uma relação de visibilidade entre "fazer ver" *versus* "fazer ser visto" (Landowski, 1982, p.89), ela possui a capacidade de gerar, quando necessário, uma espécie de fonte de luz mediadora que viria iluminar o objeto para o olhar do observador. É o que ocorre quando ela envolve Mathieu numa constituição de caráter sedutoramente marcada, homologando a extensão do olhar que um bebê lança à mãe.

unesp

Admitindo-se que, quando nasce, o bebê estabelece com o seio da mãe o primeiro contato de estar no mundo, essa primeira visão transformar-se-á no contato glorioso de satisfação dos seus primeiros desejos vitais em saciar, fantasiosamente, sua fome, obtendo a primeira gratificação oral. O leite quente, descendo pela garganta e enchendo o estômago, é fonte de imenso prazer, de intenso sentimento amoroso. Depara-se o bebê com a fonte de vida que o levará, junto com os demais estímulos sensoriais, a desenvolver o privilégio de possuir a pulsão de vida direcionadora de sua própria psique. Ou seja, aquele seio, identificado como "seio bom", e a psique indicam, no fluxo organizacional para reconhecer e assumir a significação desenvolvida, os limites do possível, do lícito, tratando de estabelecer as profundas reflexões que vão aparecendo para a inteligibilidade do bebê, geralmente adquirida durante seu desenvolvimento. Mãe e bebê parecem estar contidos, nesse movimento, como a promessa da verdadeira não-desconstrução afetiva. Tudo parece remeter ao infinito totalizante; tudo é afirmação; tudo é formação permissiva.

Nesse universo identificado como projeções amorosas "boas", o mesmo seio que forneceu o bom objeto (leite), poderá transformar-se, por outro lado, na fonte de objeto odiado ("seio mau") porque se apresenta como frustração de seu desejo de alimentar-se. O bebê pode entender, segundo a teoria psicanalítica, que, pelo fato de não ter num dado momento o leite, o aconchego, o envolvimento, há a perda total daquele primeiro objeto bom exterior a si. O impossível, o ilícito são-lhe impostos agora com tamanha intensidade, que ele (bebê) chega a acreditar que se transformará num estranhamento de si mesmo. A morte é sentida como pulsão desajeitada, forçada, transformadora da prazerosa impressão obtida pelo princípio do prazer já instalado anteriormente. O conflito vida/morte corporifica-se para misturar e implicar as diversas materialidades sentidas na possibilidade do devir imagético. Vestígios de sombra, condenando-o ao desaparecimento, marcam profundamente o mundo interno do bebê, que inicia, a partir daí, uma luta sem fim pela busca do objeto faltoso. Luta essa que é dada a conhecer, nos primeiros meses de vida, pelo choro, seu único meio de *dizer* a falta.

Desse gesto de busca pelo objeto, o bebê também procura estabelecer condições de uma boa 'visibilidade', deixando-se perceber, enquanto ser observável, que sobrevive às necessidades restauradoras reproduzidas pela re-significação da incompletude. Interessantemente, ele desperta no outro condições de chamar a atenção, de oferecer uma visão de si. Torna-se igualmente um alvo de contemplação desencadeado pela natureza da especulação visual e é desse jogo óptico,

unesp

traduzido em 'ver' e 'ser visto', que se definirão os *sujeitos escópicos* nas relações intersubjetivas da busca de um pelo outro. Busca-se o outro como aquilo que se pode ver, e deixa-se ver para despertar no outro, o interesse enquanto buscado. O reconhecimento desse aspecto, pragmaticamente prefigurado, representa, para a produção de efeito de sentido, a retomada do comentário para se dizer da escolha de argumentar sobre as marcas deixadas pelo enunciador, ao tratar das múltiplas acepções metaforicamente conotadas no enunciado.

Selecionados, dessa forma, os possíveis rastros para se organizar um esquema a ser lido nessa circularidade, o mesmo tipo de relação ("ver/ser visto") possibilita inferir que Conchita "deixa-se ver" como aquele ser que veio preencher e alimentar o vazio deixado pela esposa morta do empresário Mathieu, enquanto "vê" as possibilidades de se relacionar com ele. Vista inicialmente como a garota meiga, de mãos delicadas, a bela, pronta a ser tratada não como a doméstica mas como a dona da casa, logo se transforma no pesadelo que inferniza a vida do viúvo. Eles passam a viver, os dois, determinadas situações singulares e, pela busca de Mathieu por Conchita depois de cada fuga, percebe-se a narrativa sendo conduzida numa constante tensão frustrante. Ela foge, ele busca; encontram-se; dá-se nova fuga. Nova busca, novo encontro, nova briga, outra fuga. Um labirinto que não se dá a conhecer. Ou então, quando ela mostra algo de sua vida, outras coisas mais surgem de forma ambígua. Conchita insinua-se para ele, mas não se entrega. Convida-o, com o olhar, a manterem uma ardente paixão, senta-se em seu colo, mas se nega a uma entrega total por meio de um discurso de não ser como as outras moças de sua idade, as quais se encontram pelas ruas. Apresenta-se como virgem, e ele lhe beija as mãos demoradamente, num gesto visivelmente erótico, insinuando os desejos mais escondidos na procura de um vir-a-ser. Provoca-o ainda mais excitantemente quando se deita com ele, mas desnuda-lhe apenas partes do próprio corpo: seios, pernas e boca. É definitivamente o objeto da incessante atração buscada por Mathieu, mas não lhe dá o prazer de possuí-la inteira, de sentir o gosto da gratificação plena. A saciação do desejo erótico é frustrada. Nunca ele a terá por inteiro e, entretanto, não consegue abandoná-la. Permanece a seu lado, hipnotizado. Mesmo quando se dispõe a viajar para outros lugares distantes a negócios, tentando esquecê-la, ele vai encontrar-se exatamente no lugar onde Conchita está. Procura-a no endereço que ela lhe dera, quando se encontraram na Suíça, ou vai para onde ela foi depois de ter sido expulsa da França. Ao invés de ir para Singapura, como ele tencionava fazer, vai para Sevilha, repetindo a representação de não se dar a novo encontro.

unesp

Utilizando-se de uma elipse que, segundo Gaudreault e Jost, demonstra um silêncio textual, o focalizador apresenta o encontro entre os protagonistas, quando três meses tinham-se passado. Pelo uso de tal jogo temporal, o espectador não fica sabendo o que aconteceu a Conchita durante esses meses longe de Mathieu. O tempo do relato estabelece-se nesse ponto realmente como o elemento mais importante, pois as intervenções suscitadas pelo exposto levam a pensar sobre as apresentações de um presente e de um passado. Segundo Benveniste (apud Fiorim, 2001, p.142),

> [...] esse presente, enquanto função do discurso, não pode ser localizado em nenhuma divisão particular do tempo crônico, já que ele as admite todas e, ao mesmo tempo, não exige nenhuma. Com efeito, o *agora* é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia, é a cada ato de fala um tempo novo, ainda não vivido.

Assim, a fim de apontar para a utilização de um sistema enunciativo, resultam ambos, passado e presente, num envolvimento de tempo que, segundo esse conceito, constituiria o imperfeito: um remeter ao ponto de partida no passado, para um ponto do agora e deste para um hipotético futuro, a ser gerado pelo próprio ato da linguagem. Para precisar os dados que envolvem essa referência, poder-se-ia citar o bilhete enviado por Conchita a Mathieu, no qual a reprodução de passado e futuro resultam num componente imperfeito, concretizando-se no momento presente de se receber o tal bilhete. "Queria me entregar a você. Quis me comprar de minha mãe. Não o verei jamais. Conchita."

Baseando-se nesse caso particular, poder-se-ia supor que as possibilidades de se estabelecer uma correspondência entre passado, presente e futuro, estruturariam o nível único de se dispor a colocação da emergência de uma necessidade semiótica para se construir, discursivamente, as práticas temporais. Conseqüentemente, as amarras situacionais não se completam e as ilusões de realidade vislumbram-se para serem preenchidas por uma imaginação requintada, na tentativa de encontrar a totalidade dissipada da seqüência narrativa. Ou seja, podendo-se supor por essa manifestação que o presente instala-se enquanto uma "abstração do espírito", as situações são recompostas, no englobamento da enunciação, como instantes que mal acabaram de passar. Os outros instantes que recomporão a seqüência vindoura somam-se às primeiras (re)constituições narrativas.

unesp

Marcando uma inscrição do tempo fílmico como objetivo operatório para explicitar o sentido, a chamada "montagem", por um processo de seleção, agrupamento e junção, trata de organizar tais planos seqüenciais, obedecendo a certas condições de ordem e de duração para que se possa considerar, em suas dimensões, a marca da inscrição do tempo no filme. Ampliando-se a definição de montagem para considerá-la como sendo "o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração" (Aumont, 1995, p.62), viajar-se-ia no tempo com as personagens evocadas, para se descobrir, tanto pelas palavras quanto pelas imagens, os sentimentos e acontecimentos que as envolvem. O espectador buscaria, em conseqüência, uma significação para as trocas temporais, uma vez que, para uma análise de dimensão veridictória, essa descoberta organiza-se para formar os planos da linguagem cinematográfica.

Sem considerar as tomadas de cena apenas como colocação de imagens em seqüência com fins narrativos, a liberdade da câmera:

> [...] garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o 'drama' seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador (AUMONT, 1995, p.64).

Pode-se inferir, pelo elemento discursivamente apresentado acima, que Sevilha é então mostrada, numa tomada de cena, como lugar exótico e misterioso, evocando a passagem de algum tempo sem que, novamente, Mathieu e o espectador saibam sobre Conchita. A história vai trazê-la trabalhando numa boate e é nessa boate que todos a vêem, pela primeira vez, completamente nua. Não que se dispa para ele; trabalha como *striper* e, quando Mathieu a vê sobre uma mesa, nua, dançando para uns turistas estrangeiros, enlouquece de ciúmes. Arrebenta portas, joga os homens todos para fora da sala, expulsa Morenito, briga, xinga, se enfurece, e quer saber o porquê de tal exibicionismo. Reflete na gestualidade todo seu suposto desapontamento em vislumbrá-la sem nenhuma roupa naquele lugar. Encontra-se na mais penosa situação de desespero: a sua Conchita sendo vista por outros homens e não apenas por ele próprio.

Então, toda a religiosidade da cena anterior, representada concretamente numa procissão de fé, e do discurso de serem ambas mulheres virtuosas, proferido pela mãe de Conchita, parece

unesp

desaparecer para dar lugar a um culto pagão, figurativizado nesta cena do mais absoluto *voyeurismo.*

Mathieu desencantou-se, está desolado, quer ir embora. Conchita, entretanto, consegue trazê-lo para junto de si com um discurso choroso que o envolve ainda mais. Outra vez refere-se aos olhos de Mathieu como sendo os encantos que a seduziram e a trouxeram para junto dele. Embriaga-o com tamanha suavidade na voz que Mathieu acredita nela, deixa-se seduzir. Ela se aproveita dessa emoção e alimenta a paixão, tornando-a ainda mais louca. Toda vez que oferece a ele os seios, objeto parcialmente idealizado de alimentação, encena o desdobramento de oferecer-se toda.

Segundo Freud (1981, p. 3017-3096), num processo de introjeção, a criança leva o mundo para dentro de si, através da respiração, dos olhos, dos ouvidos e, principalmente, dos seios. Estes, fonte constante de desejos, e, portanto, o primeiro objeto a ser introjetado, podem ser supostamente identificados como o suporte assumido por Mathieu em sua fantasia de possuir Conchita. Analogicamente, em seu mundo mental simbolizado, Mathieu 'suga' esse seio numa forma de levá-lo para dentro de si e sentir-se como seu possuidor. É como se ficasse concretizado para ele, com este gesto, a fantasia de estar sendo vitalmente alimentado por Conchita; de que, sem ela, sem seu seio bom, sua vida estaria arruinada, acabada. Considera, como a criança, o aspecto advindo desse seio, como sendo bom ou mau, mas confunde os primeiros prazeres da relação dual, manifestos pela proximidade da superfície dos lábios com a cavidade da boca. Percebe a gratificação pelo recebimento do bom objeto, ao mesmo tempo que percebe, também, a frustração pela negação do mesmo. A autêntica posse manifesta na idealização do gozo, manifesta-se contrária ao gozo docemente abrigado no imaginário. O resultado, obtido desse processo, vai se espalhar para o mundo externo além do objeto original. Assim ele verá o mundo: bom ou mau, conforme tenha ou não a fonte de prazer numa constante relação mantida com esse primeiro objeto.

3.1 Os olhares da moça

Antes de se avançar com a hipótese de lapidar o jogo escópico, importa chamar a atenção para uma seqüência montada, na qual a imagem gestual é estruturada para a concretude de um olhar que Conchita lança a Mathieu, depois de ele ter-lhe perguntado se já não o temia mais.

unesp

Levados por uma linguagem simbólica redundando numa excitação pulsional quase indizível inscrita nos olhos da moça, tanto Mathieu quanto o espectador ficam curiosos por querer saber o que acontecerá depois desse olhar. No dizer de Aumont (1995), tomadas de cena abrem para o espectador, uma reação psicológica ao que vê e ao que imagina.

Enquanto mensagem fílmica, sabe-se que esse tipo de montagem leva a muitas outras configurações significantes dadas pela "distração perceptiva", como diz o autor citado. Ou seja, essa cena poderia ser encarada como um tipo particular de montagem que faria sobressair um jeito de organização sintagmática específica dos segmentos fílmicos. Resultaria numa espécie tão particular de efeito emocionalmente visual, que mobilizaria todo o significante cinematográfico. Assim, uma vez colocada a afirmação dessa maneira, poder-se-ia ir buscar, novamente na psicanálise, um tipo de enfoque descritivo para a cena mostrada, cuja relação de simultaneidade é discretamente construída para intensificar a figurativização discursiva.

Em seus *Três ensaios sobre a sexualidade: as metamorfoses da puberdade*, Freud (1981, p. 1216-1230) faz uma referência sobre o olho como sendo uma zona erógena e que, se acompanhado pela mão na relação com o objeto, pode fazer surgir uma excitação que provoca uma tensão sexual de realização hipotética. O desejo em envolver-se numa união erótica deixa transparecer, na fantasia, o prazer pulsional sentido na espontaneidade corporal. No interior de cada um, é investida tamanha carga libidinal que a existência dos limites do desejo parecem desaparecer. O resultado é que, transpondo essa lógica interpretativa para a cena em questão, o olhar de Conchita envolve o objeto percebido, penetra-lhe de tal forma que destrói qualquer possibilidade de resistência que por ventura ainda possa mostrar-se como a negação da busca envolvendo Mathieu. Ao mesmo tempo, a dependência emanada dessa apreensão coexistente, mostra-se reciprocamente estabelecida, pois o olho de Mathieu também é penetrado pelo objeto e, semelhantemente, Conchita sente-se envolvida por ele. Dessa interpenetração visual, poder-se-á buscar o resultado no conceito que Anzieu(1991) chama de fonte dinâmica de um estabelecimento de comunicação das fantasias de força. Cria-se tamanha força com esse olhar - uma onipotência - que tal ordem do possível transporá o mundo para fixar-se no interior do humano.

É com esse sentir-se totalmente penetrado que Conchita chama Mathieu para que a acompanhe a sentarem-se num sofá da sala na casa onde se encontram. Nesse momento, Conchita

unesp

coloca pela primeira vez a barreira da não entrega total, ao dizer-lhe que não é moça do tipo que ele está imaginando. Apesar de ter-lhe despertado ilusões sexuais, a intensidade da volúpia dele deverá abrandar-se, pois quando a mão de Mathieu a apertar-lhe uma das coxas, mais o olhar dele a penetrar Conchita fazem com que ela, dissimuladamente, afaste os dois, mão e olhar, e que, em troca, peça-lhe que pegue uma caixa de bombons. As carícias e o deslizar das mãos, tanto de Mathieu quanto de Conchita, sobre a superfície dessa caixa, remetem o espectador a imaginar a excitação provocada pelo tocar das mãos de ambos e pela troca de olhares que marca a interpenetração dos corpos. Frente a uma tamanha resposta perceptiva, Conchita abre a caixa, a sua caixa de bombons, e lhe pergunta se ele quer um. Resposta afirmativa, a relação que se estabelece com os movimentos pulsionais, transporta Mathieu ao delírio: num gesto marcadamente erótico, quase mágico, Conchita leva um bombom até a boca de Mathieu e ele, ao abocanhar o doce, tem a permissão de chupar os dedos daquele objeto-valor que se tornou, para ele, a satisfação da necessidade sexual sentida. Os olhares mais uma vez se encontram e Mathieu lê, nessa troca de olhar, um ponto de contato e de interiorização. Como se fosse um mamilo na boca, Conchita deixa-se penetrar pelo olhar, produzindo gozo. Os olhos tornam-se boca, e a boca torna-se olhos, numa confusão de orifícios estabelecida entre os olhos de ambos e seus sexos.

Paradoxalmente e para decepção de Mathieu, ela já havia avisado não ser moça "desse tipo". Sentindo-se a escolhida pelos afetos do pretendente, desvia o olhar e o primeiro sinal de permissão é negado. O que ficou meio permitido, meio entrevisto, não é o visto. A imagem relaciona, por meio desses elementos, uma sucessão de associações que mostra Mathieu embrenhando-se na luta para conquistá-la, sem perceber que Conchita criou, para si mesma, uma fonte-espelho em que uma única imagem é percebida: a própria. Jamais viu ou verá outra coisa além de si mesma, e este é o único sentido que concede à vida: preservar-se intacta. Um Narciso que vê apenas o dentro de si, o si mesmo. Inutiliza as excitações internas na atitude extrema de deitar-se sobre ele todas as noites, e oferecer-lhe apenas seios e pernas desnudos. Ver o falo do outro parece ser insuportável. Nega-se a este evento para preservar a primeira estrutura narcísica. Permanece fechada em si, descendo as pálpebras. Retrai-se da volúpia interior e será essa invisibilidade o motivo da perseguição obsessiva desencadeada em Mathieu. Este sente-se de tal forma atraído pela moça que se contenta em degustar, digerir e metabolizar apenas o que é visível. A diferença em garantir a renúncia a esse corpo, encontra-se no desespero de segui-la por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

todos os lugares. Somente o explícito auto-flagelo vai encontrá-lo disposto a permanecer nessa delicada relação amorosa dada fanaticamente em não resoluções.

4. O duplo - a graça de se encantar com o ainda não percebido

Prosseguindo na análise narrativo/discursiva do filme ficcional de Buñuel, é interessante observar como as seqüências cênicas, apresentadas de maneira relativamente livres, aparecem sob a forma de um jogo de montar.

Analisando procedimentos que consideram a manifestação significativa, o exemplo escolhido para demonstrar a ruptura que ocorre entre os olhares do enunciador e enunciatário é o de que, durante a narrativa, o sujeito da enunciação marca diferentes modos pelos quais a mesma se organiza.

Utilizando-se mais uma vez da operação de *debreagem,* já elucidada no capítulo sobre a narrativa, o enunciador põe em movimento uma atividade de interpretação, abrindo um percurso cuja harmonia ultrapassa as fronteiras de sentido único e transgride o efeito supostamente fabricado pelo mecanismo escolhido.

A história que se iniciou por meio da mostração fílmica de uma personagem conversando com seu mordomo, de repente é interrompida por uma cena que mostra um fardo sendo carregado e cruzando a cena da direita para a esquerda, nas costas de uma personagem desconhecida. Mais adiante, quando a trama diegética parece ter sido estabelecida, outra personagem, que também não se sabe quem é, cruza a cena, agora da esquerda para a direita e demarca o início de um percurso que só será dado a perceber a partir da terceira inserção em cena, quando Mathieu carrega um fardo. Há um estranhamento que leva o espectador perceber o fato como algo inusitado, pois a liberdade, usada para estabelecer o avanço da história, dá-se por uma transformação completamente diferente das unidades anteriores.

A princípio, com a presença das duas personagens desconhecidas, o efeito de enunciação é aceito porque elas poderiam ser entendidas como um transeunte qualquer que estaria atravessando uma rua ou uma praça sem implicar outra responsabilidade maior que seria dada pela produção do discurso.

O efetivo estranhamento, obtido pelo distanciamento da escolha desse fardo apresentado, dá-se quando é intercalado, numa outra seqüência cênica, o mesmo fardo sendo carregado pela

unesp

personagem Mathieu, elegantemente vestida e passeando à beira do Sena. O tratamento dessas unidades pressupõe estar investido por uma outra expressão que responde a uma imbricação de sentido, quando lida com a probabilidade de se dizer simbolicamente que esse *dois*, esse *duplo* (esquerda/direita; vai/vem; duas personagens) recorre a uma mensagem conotada e pede uma autêntica (re)significação.

Segundo Chevalier (1989, p.346-347), o *dois*:

> [...] símbolo de oposição, de conflito, de reflexão, esse número indica o equilíbrio realizado ou ameaças latentes. É a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos. É a primeira e a mais radical das divisões (o criador e a criatura, o branco e o preto, o masculino e o feminino, a matéria e o espírito, etc), aquela de que decorrem todas as outras. Na Antigüidade, era atribuída à Mãe: designa o princípio feminino. E entre as suas assustadoras ambivalências, está a de poder ser o germe de uma evolução criadora tão bem quanto o de uma involução desastrosa. [...] O dois exprime, então um antagonismo que de latente se torna manifesto; uma rivalidade, uma reciprocidade, que tanto pode ser de ódio quanto de amor, uma oposição que pode ser contrária e incompatível mas também complementar e fecunda. [...] : há, no homem, a morte e a vida, o bem e o mal. Do mesmo Gueno (deus) vêm o bem e o mal. Toda coisa tem seu aspecto positivo (diurno) e seu aspecto negativo (noturno). Cumpre notar também a rivalidade da esquerda e da direita, do alto e do baixo, do inferior e do superior, em cada ser e nas relações com todo ser; dos pontos cardeais, opostos dois a dois; do dia com a noite, dos sexos [...].

Nessa linha de raciocínio, poder-se-ia dizer que, sobre a possibilidade dessa constituição entre a dualidade esquerda/direita; ser/não ser; claro/escuro; loira/morena; ficar/ir embora; duas personagens, está, efetivamente, a mensagem carregada e refletida para a ambigüidade e o paradoxo que completa a máscara da conotação. Arriscar-se-ia dizer que o mais potente índice da ambivalência não emergirá, contudo, do plano da narrativa ou da cobertura discursiva, mas do plano da manifestação do enunciado fílmico. Com o estratégico agenciamento de duas atrizes para representar o papel feminino, Buñuel enseja o surgimento de um enunciado que se vale dessa duplicidade para provocar o sentido da ambivalência e projetar o folheamento do sentido de uma opaca polivalência. Conchita pode ser duas, como pode ser todas as mulheres, da mesma forma que o fardo pode ser de Mathieu ou de qualquer ser humano. Por via do conector isotópico, o enunciado finca suas balizas para a potencialização do sentido que extrapola os limites e a duração do filme: o dano já não é a sina de Mathieu, mas um percurso a ser tratado pelos homens, sem exceção, em qualquer tempo e lugar. É como se esse *duplo* buscasse representar as estreitas "realidades" mágicas que a fantasia visual tem a capacidade de transformar quando encara as grandes massas humanas. Nesse vasto mundo, onde as realizações estão sempre marcadas pela

unesp

(in)certeza de um perigo qualquer, a ruptura de uma continuidade tornou-se aceita para que a reflexão em busca do outro significado possa reposicionar a fonte daquele que é considerado o "corpo estranho". A arquitetura da esperança de Mathieu em conquistar Conchita precisa ser desconstruída pela explosão de seu contrário. Recuperar os cacos, remendar pedaços de sonho, sem olvidar as marcas do sofrimento, talvez seja o ciclo do eterno retorno ao dano, para aquele que insiste em acreditar no oposto.

Uma das conseqüências advindas dessa pressuposição é a de que a situação dúbia entre a perda de controle sobre o objeto amado e a perspectiva de realização plena por via da posse assenta-se sobre uma constante, equacionada sob o denominador comum *duplicidade,* o qual constitui o conector de isotopias. Nessa bipolaridade, esteia-se igualmente o comportamento da personagem feminina, ora vista por Mathieu como a mais frágil e carente donzela, ora flagrada como síntese de uma vivência que desconhece limites da ética e da moral, instaladas pelo próprio enunciado, em cenas de exposição ao voyerismo de Mathieu e de clientes da casa de danças. Parcimoniosa na entrega do corpo a Mathieu, Conchita oferece-lhe somente os seios, a boca, os cabelos e mantém a permanente promessa de entrega total, num horário aprazado, que no entanto, se concretiza, finalmente, nos braços de Morenito, sob o olhar desesperado de Mathieu.

Propondo, dessa maneira, uma formulação mais precisa para o tratamento nada vulgarizado dessa atitude em tratar o duplo, quando a câmera mostra Conchita e Mathieu num passeio às margens do Sena, o espectador sente-se todo emaranhado pelos gestos da personagem Mathieu, os quais encobrem a representação da ação de carregar: ele aparece encostado nas grades de proteção da ponte do rio, e Conchita tira-lhe fotos. Em seguida, ele apanha o fardo de cima de um banco e os *dois* saem andando, enquanto a câmera os focaliza pelas costas. Nas diversas modalidades de que se reveste a cena, conotam-se *duas* pessoas expressivamente aludindo ao ato de carregar. Nas costas, Mathieu carrega um fardo; Conchita, que segura uma pequena bolsa, em segundos leva essa bolsa às costas numa forma de aumentar a complexidade da intrincada cena de rima visual. Poder-se-ia dizer, a partir daí, que ela também tem um fardo, pequeno, mas não deixa de ser um fardo a carregar. Atribui-se a isso um traço distintivo dessa polêmica duplicidade, inaugurada de maneira a eleger as diferentes proposições de leitura efetivadas pelo sujeito enunciador.

Por esse motivo e utilizando-se de pressuposições, tudo se passa como se a condição produtora de várias outras interpretações ocorressem ao mesmo tempo, tendo o enunciatário a

unesp

necessidade de eliminar sentidos exclusivamente próprios para que os traços incompatíveis com o contexto possam ser distinguidos da relação estabelecida entre a dinâmica do enunciado e seu efeito de sentido. Nesse momento, os elementos que intervêm para convencer o espectador de que ele está diante de certas interrogações e inquietações, pressupostas pelo desejo em desvendar, confirmam a estranheza do figurado e levam o espectador a questionar-se, numa linha de raciocínio que se aproxima de Hofstadter (apud Cañizal, 1992, p.76), sobre determinadas considerações:

> Nosso mundo está cheio de coisas que não são nem misteriosas e fantasmagóricas nem simplesmente construídas com os blocos do físico. Você acredita em vozes? Que tal o corte de cabelo? Tais coisas existem? O que são? O que, na linguagem do físico, é um buraco – não um exótico buraco negro, mas simplesmente um buraco num pedaço de queijo, por exemplo? É isso uma coisa da física? O que é uma sinfonia? Onde no espaço e no tempo "The Star Spangled Banner" existe? Não é nada exceto experiências a tinta sobre algum papel da Biblioteca do Congresso? Destrua esse papel e ainda assim o hino existiria. O Latim ainda *existe*, mas não é mais uma língua viva. A linguagem dos povos da caverna da França, absolutamente não existe mais. Que tipo de coisa é isso? Não é animal, vegetal ou mineral.

Mais do que isto, ainda que a incompatibilidade semântica em determinar a impropriedade da cena, que introduz pela primeira vez considerações estranhas à produção de rupturas no contexto fílmico, o fardo serviria de ancoragem para se demonstrar, na história, a tensão surgida pela surpresa de se apresentarem tão diferentes maneiras de agir para que seja criada a ilusão de referente. A redução do desvio a um único processo de autonomia interpretativa em relação ao contexto colocaria em risco a seleção dos elementos de significação, constitutivos da produção de um saber considerar a informação como aquela conotação que, no plano da expressão, vai além da informação propriamente dita. Há todo um engendramento levado em consideração para incorporar a mudança que se impõe para a criação de imagens associativas. Instala-se, nesse momento, uma nova debreagem relacionada com a quebra do contrato fiduciário, chamando o espectador para o próprio processo de construção fílmica.

Apoiando-se num determinado esquema, dado pela imaginação produtiva, o enunciador lança mão de uma operação que faz colocar em movimento a busca pelo resultado de uma satisfação, levando o espectador a aproximar-se do não identificado. Uma espécie de identidades indefinidas surge no cerne da exploração a fim de que um olhar mais rigoroso desencadeie as maneiras de se ler a imagem visual. Enquanto emissão de um típico reconhecimento, esse desvio

unesp

é sentido como uma ocorrência que extrapola e estabelece uma impropriedade na prática interpretativa, ao passo que os traços percebidos como o diferente comporão aquilo que a teoria semiótica designa por *figura*. Dela faz emergir o princípio de que a presença de alguma coisa estranha pode estar virtualmente manifesta quando se encontram determinados recursos expressos para além do palpável. De acordo com Ricoeur (2000, p. 88-89),

> A figura pode ter esse papel arquitetônico porque tem a mesma amplitude do discurso em geral: 'O que são as figuras do discurso em geral? São as formas, os traços ou os contornos mais ou menos assinaláveis e com um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão de idéias, distancia-se mais ou menos do que foi a expressão simples e comum' (Fontanier, pp.64 e 176). A figura pode ser indiferentemente referida à palavra, à frase ou aos traços do discurso que exprimem o movimento do sentimento e da paixão.

Dessa maneira, a condição de se conviver com o pressuposto de que tal distorção leve a examinar mais de perto o que se insinua a partir de agora como um fragmento de outras presenças, constitui uma espécie de vertigem, dada a perceber em dois traços: o *desvio* utilizado para se dizer sobre idéias, pensamentos e sentimentos que já se distanciaram da expressão simples e comum; e o *processo,* que deve fazer prevalecer o uso livre do desvio, pois, se um desvio, ainda segundo Ricoeur (2000), for imposto pela língua ou tiver seu uso forçado, não poderá implicar a liberdade de escolha de se expressar sem que seja de forma precisa. A tendência é perceber, segundo esses desdobramentos, os desempenhos potenciais que se enunciam de maneira eminentemente compromissada com o diferente.

A vantagem dessa posição é poder inferir, com o autor citado, que as figuras somente se farão dizer por recursos retóricos que se manifestam numa primeira reflexão, sob a natureza da metáfora e suas relações.

> Mas o que dizer da figura enquanto tal? É necessário reconhecer que a figura, como a epífora em Aristóteles, se diz apenas por metáfora. As figuras são para o discurso o que os contornos, os traços, a forma são para o corpo. O 'discurso, embora não sendo um corpo, mas um ato do espírito, tem em suas diferentes maneiras de significar e de expressar, alguma coisa de análogo às diferentes formas e traços que se encontram nos corpos verdadeiros (p. 63)' (RICOEUR, 1994, p.89).

É assim, por exemplo, que, diante da imagem visual de um fardo sendo carregado, não é difícil de identificar as relações que esse jogo figurativo pode atualizar e fazer ressurgirem as peripécias de configurações expressas metaforicamente. Através de convenções singularmente

unesp

modificadas, a imagem do fardo é uma das que compensa e nutre o significante expresso em novos materiais imagéticos, manifestos no conjunto encadeado das seqüências fílmicas. Dada esta realização, tal compromisso figurativo seria a base do estudo para se falar sobre o problema de a metáfora visual não ser um assunto que se possa verificar como exclusivamente semântico. De acordo com Cañizal (1992, p. 76-77), "ao contrário, convém que as mensagens plásticas sejam retoricamente analisadas a partir das isotopias expressivas", constituindo os dois, plano do conteúdo e plano da expressão, a sobrevivência da isotopia significativa[4]. Dessa relação, as imagens (visual e verbal) "produzem sentidos que não se encontram em nenhum dicionário e acrescentam à isotopia da sobrevivência, significados que lhe relativizam a forma" (1992, p.77). Dessa maneira, a experiência analítica faz lembrar que as imagens cinematográficas requerem, além da câmera, muitos outros requisitos que vão de necessidades técnicas a necessidades estéticas, resultando, do recurso citado, uma conseqüente infinidade de inovações.

Colocada a produção de sentido nessa espécie de gestação estampada nos gestos das personagens, é necessariamente significativo acrescentar que, além do estranhamento causado pelo fardo ao ser carregado, três outros elementos identificados, dois como animais (rato e porco) e um inseto (mosca), também chocam e surpreendem o espectador, ao se colocarem numa representação espacial não condizente com a ambientação apresentada. Um rato é pego numa ratoeira no luxuosíssimo apartamento de Mathieu; uma mosca cai num copo d'água num restaurante também considerado luxuoso, e um leitão aparece confortavelmente envolvido em panos no colo de uma cigana na rua.

Os motivos, reconhecidos como sendo esses animais portadores de uma significação, podem ser buscados novamente na simbologia dada por Chevalier (1989, p.770-771), que apresenta o *rato* como:

> esfomeado, prolífico e noturno como o coelho, o rato poderia, a exemplo desse outro roedor, ser o tema de uma metáfora falante, se não aparecesse também como uma criatura temível, até infernal [...] Sob o véu da ilusão, só ele, obtém benefícios dos prazeres aparentes do ser e até o proveito da ascese;

---

[4] Ao se lidar com textos, é inevitável que se façam perceber os mais diferentes temas espalhados ao longo de toda a narrativa, para que sejam recobertos por figuras. Denomina-se *isotopia* à conseqüência de se reiterar os temas com o auxílio de recorrências figurativas. Barros (1994), por exemplo, dá à figura do beijo na Bela Adormecida, o sentido de ser revestido tematicamente como "doação de vida", ou de "fazer renascer".

unesp

a *mosca:*

> [...] incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição; carregam os piores germes de doença e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma **busca incessante** (1989, p.623);

o *porco:*

> Quase que universalmente, o porco simboliza comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. Em muitos mitos, é esse papel de *sorvedouro* que lhe é atribuído. O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo [...] (1989, p.734).

Definidos por esse feixe de traços, especificamente caracterizadores de recursos referidos a uma condição espetacular, tais animais se oporiam a acontecimentos tidos como comercialmente tradicionais, empregados pelo cinema de ficção, e funcionariam como os conectores expressivos da metáfora "aprisionar". Ao se apresentarem durante a projeção fílmica, formariam o processo criativo de toda a complexidade, apresentada como as diferentes maneiras de constituírem a produção de sentido refletida no "aprisionamento". Todos eles se absorveriam numa prisão, implicada pela heterogeneidade do objeto aprisionante, sendo eles concretizados na ratoeira, no copo e no colo da cigana. Em nada esta intensionalidade reflexiva deixaria a desejar quando se comparasse aquela percepção à precisão do aprisionamento de Mathieu. Ele se aprisiona nas promessas de Conchita e investe toda sua energia na busca desse amor tido como logro não reconhecido.

A naturalidade de esses fatos serem dados como leitura livre de qualquer convenção, tenderia a provar que a expressão metaforizante é exigência para contradizer, em filmes de Buñuel, a economia referencializada nas marcas enunciativas dadas pelo surpreendente. Este se faria consagrar como exclusividade montada para descortinar o inverossímel que vai contra a opinião comum e acarretaria uma exclusiva escolha crítica e estética, a qual privilegiaria mecanismos transformadores para adequar propósitos reatualizados em leituras do filme. É claro que, para se interpretar esses novos elementos, há que se basear em certos dados considerados verificáveis ou pelo menos admissíveis, para que não se tornem fundamentos de uma impertinência completamente fantasiosa. Encarado dessa forma, tal assunto pode ser percebido na intertextualidade iconográfica que constitui o processo figurativo imbricado na pressuposição imagética das cenas em que aparecem.

unesp

No caso dessa relação, a arbitrariedade deixa de ser gratuita para se revelar numa passagem que retoma o motivo comum implícito no discurso: o caráter aprisionante inscrito na própria narrativa. Também ela aprisiona o espectador em sua circularidade de não se desfazer. As coisas acontecem, mas é como se acabassem voltando ao ponto de partida. Nada se conclui, e a insistência numa não transparência referencial é notável.

Supondo-se, com o exposto, a formação do *corpus* particularizante que se fará enunciar no confronto instituído no estranhamento, o enunciado fílmico, nessas determinadas passagens, faz conceber a evolução de determinadas abordagens para o propósito da atividade criadora do espírito humano.

É oportuno advertir, portanto, que toda maneira de significar privilégios considerados contrastantes apresenta-se nas relações figurativizadas que se fazem notar como portadoras de um sentido próprio. Ao se estreitarem as proporções metaforizantes, apresentadas como propostas de diferentes leituras, surgem novos horizontes de investigação sugeridos pelo não-referencializado do discurso.

5. Figuras que emergem pelo olhar

Embora já tenha sido explorado, não como sendo um corpo, mas um ato de espírito, o discurso dá-se a enunciar em diferentes formas de expressão e significação. Assim, não é simplesmente no objeto apresentado como fardo carregado, visto na tela, que se deve buscar uma nova significação a título de complemento designativo de sentido. Ela deverá essencialmente ser averiguada como relação estabelecida entre idéias que surgem ao se transportar o sentido de uma idéia a outra. É por essa imposição de uma nova significação da imagem visual que se supõe o sentido possa acontecer a fim de que as limitações da mente façam-se demonstrar como condição significativa que foge a toda linguagem habitual.

Tal sentido apresenta-se sob o tropo da metáfora e se forma na condição de elemento de lexema estranho à expressividade conferida no contexto imediato. É esta incompatibilidade sêmica que resultará no traço a se produzir em imagem metafórica e que se consagrará aos outros resultados obtidos. Segundo Fontanier (apud Ricoeur, 2000, p.97), a metáfora:

> [...] consiste em *apresentar uma idéia sob o signo de outra idéia mais evidente ou mais conhecida* (p.99). É entre as idéias que a analogia opera, e a própria idéia é tomada não

> 'relativamente dos objetos vistos pelo espírito' (p.41), mas 'relativamente ao espírito que vê' (*ibid*).

Poder-se-ia dizer de um "olhar" pré-existente ao olho, que faz emergir a soberba força de muitos outros olhares inseridos no discurso enquanto sentido. Muito se tem pesquisado sobre essa fronteira entre "ver" e "olhar", sendo que o problema interessa, principalmente, à medida que se instala a definição das fronteiras para ilustrar a crescente indiscrição, quando se quer proceder ao tratamento metafórico. Em função da leitura discursiva expressa nos inéditos meios relativizantes da função comunicativa, coloca-se em foco, por esse movimento, a liberdade de exercitar o processo de criação. Defrontar-se com a necessidade de olhar, e não poder ver, intensificaria uma estereotipia sem aventura. O ato de olhar pressupõe abrir bem os olhos do espírito para que, em seguida, surja o fenômeno do bem olhar. Ou seja, a sensação que se tem quando se ouve alguém contar algo, assemelha-se à sensação do mostrar, posta em ênfase através da comunicação direta com o ícone. Quando se *mostra* através do gesto, torna-se "real" aquilo que tinha sido imaginado:

> Qualquer gesto que *conte*, coloca o espectador como tal e não mais como alguém que também está vendo o esporte (por exemplo, o gesto de conferir uma aposta numa corrida de cavalos). Nesse exercício ocorre um *ver* algo que é imaginado, e este *ver* é comunicado à platéia que passa então a *ver* também algo que está ausente (CHNAIDERMAN, 1989, p.73).

Na cena às margens do Sena, quando Conchita pergunta a Mathieu porque ele quer fazer amor com ela, e Mathieu responde que é porque a ama, que é para ficar mais perto dela, reconhece-se imperiosamente, através do enquadramento da cena, um *ver algo* que a estreita distância mantida entre os dois é de alguma forma bastante fragmentada.

Segundo Barthes (1984 b, p.18):

> [...] é a própria pose do sujeito que prepara a leitura dos significados de conotação: juvenilidade, espiritualidade, pureza; a fotografia só é evidentemente significante porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos já feitos de significação (... mãos postas): uma 'gramática histórica' da conotação iconográfica deveria, pois, procurar os seus materiais na pintura, no teatro, nas associações de idéias, nas metáforas correntes, etc, isto é, precisamente na 'cultura'. [...] : o leitor recebe como uma simples denotação aquilo que, efetivamente, é estrutura dupla, denotada-conotada.

Por esse motivo, é preciso reconhecer que, quando se vê um banco e um fardo em cima desse banco, separando os dois corpos, a composição desses objetos leva à significação, na medida em que essas unidades vão sendo captadas para serem tratadas de forma complementar.

unesp

Mathieu retira o fardo do lugar e segura-o, mas a distância entre ele e a moça não diminui; eles não se tocam. Estando do outro lado do banco, ele diz que as "pessoas que se amam fazem a mesma coisa", e ela, no lado oposto, pergunta se ele não a acha normal.

Ela tem as mãos na cintura e olha-o fixamente; ele parece ajeitar a abertura do fardo, numa possibilidade de enunciar certas fantasmagorias do imaginário, à medida que a energia empregada para captar apenas o que se vê denotativamente, começa a ser dirigida para formar outros olhares, outras constatações: "perceber semelhanças para expressar novas situações através de imagens conhecidas" (Oliveras, 1993, p.18). O nível analógico, convencionalizado na arrumação da abertura do fardo, pressuporia a precisão de se fazer enunciar o próprio intercâmbio aprisionante de Mathieu. Embora haja a articulação de unidades pertinentes, não se pode reduzir as outras possibilidades, sentidas simbolicamente, a um pressuposto cientificismo racional. Saber empregar e se deparar com outros olhares constitui a preservação do representante imaginário.

Dentro desse contexto, a cena, chamando a atenção do espectador pelo fato de um fardo ser carregado, dá a inferir que o trabalho metafórico nela inserido apresenta a idéia de sofrimento, de destino pesado e da triste sorte. Essa imagem faria pressupor uma disposição bastante conhecida, que é a do fardo como camuflagem dos movimentos de perturbadoras indefinições, dadas pela possível afetação presente no insuperável distanciamento entre as personagens. Tais detalhes possibilitariam validar a fala de que o destino é pesado para todos, de uma forma ou de outra, especialmente quando encarado como aniquilação do outro. Ou seja, desenhar-se-ia, imageticamente, um emblema a prever a desgraça que advirá da existência dessa conotação.

Por outro lado, apesar desse privilegiado reconhecimento, a escolha da imagem citada acima para se referir ao movediço conteúdo intratextual da obra Buñueliana parece não ter sido bem utilizada, uma vez que essa forma apresenta-se bastante desgastada para o padrão do cineasta citado. Acostumado a sobredeterminar o conteúdo de seus filmes pelos mais diferentes sistemas de linguagens, ele se notabilizou pela criação de metáforas inusitadas, menos óbvias e muito mais requintadas. Aliás, torna-se indispensável lembrar, por exemplo, a polêmica causada nos diferentes meios expressivos com a famosa cena em *Un Chien Andalou,* quando é mostrada a genial metáfora *in praesentia*[5] de uma navalha cortando o olho da personagem, enquanto há a

[5] Sabe-se que é próprio da metáfora o fato de poder associar, de objetos distintos, aquelas qualidades (semas) que se fazem presentes no mesmo espaço isotópico que foi imaginado ou visualizado. Portanto, se elementos distintos se

sobreposição, na mesma cena, do ícone lua sendo também atravessado por um corpo estranho (uma nuvem).

A noção de (de)composição fragmenta-se juntamente com esse tipo de extensão de montagem, evocada diferentemente na linearidade narrativa dos filmes de ficção. Destrói-se nesse momento qualquer idéia preconcebida que se tivesse formado para a sensação de uma realidade única, criada de forma linear. Quebram-se as regras para que, em seu lugar, surjam as sensações contraditórias da ambigüidade. É como se as coisas precisassem ser ao mesmo tempo opostas e aparentadas, uma espécie de surreal contido na dissecação da normalidade enquanto método. Não há nesse ponto uma lógica programável e a fugacidade ameaçadora do comportamento humano apresenta-se como dialeticamente essencial. Essa é a idéia de que a (in)coerência do sistema fílmico aborda as mais diferentes atividades dadas na grande diversidade do funcionamento do pensamento humano.

Desse ponto de vista, é de importância fundamental notar que, se curiosamente o fardo estivesse inserido num cotexto em que outras personagens também carregassem outros fardos, e especificamente a personagem Mathieu levasse o seu para casa, e o trouxesse todo dia, por exemplo, estaria ele inserido num cotexto em que apenas o deslocamento do elemento de um lugar para outro far-se-ia notar. A circunstância de somente transitar com o elemento poderia ganhar outras combinatórias, outros valores, ao invés do estranhamento. Entretanto, ao se constatar aquela escandalosa manifestação, é permitido trabalhar com a hipótese de que não há uma significação de base lógica que suporte a inserção do elemento fardo no momento de sua terceira aparição. É estranhamento puro, porque Mathieu e Conchita estão namorando às margens do Sena, e ele carrega o fardo. Não há um cotexto que permita a transmigração do elemento de um plano A para um plano B. Nesta cena específica, o fardo aparece somente no plano B, suposto plano novo, sem nenhuma conexão anterior que o anuncie, a não ser aquelas criaturas passando com seus fardos nas duas outras cenas no início do filme, embora fossem, por isso mesmo, perfeitamente dispensáveis. Aqui surge o argumento de que:

---

encontram em determinada atividade simultânea, diz-se que a presença de duas idéias se incluem para resultar em uma metáfora *in praesentia*. Alguma coisa foi mostrada para que, de duas imagens distintas, um único ato de visão surja no espírito observador.

unesp

> [...] no mundo das artes plásticas, o sujeito 'mundo', apresenta sua imagem não à percepção mas à imaginação. Trata-se, para dizê-lo com Pierce, de um 'objeto mediato', visto através do termo modificador. As metáforas plásticas que dão conta do mundo resultam, portanto, *in absentia total* (OLIVERAS, 1993, p.194). [6]

Reiteradamente esta não parece ser a última das conjunções do discurso, utilizada para o encaminhamento do jogo que se estabelece na busca do sentido que é mostrar a existência da trajetória das relações justamente multiplicadas à primeira aparição do fardo. De fato, esse desvio não se caracteriza como desvio em si mesmo, mas como a inserção do irrelevantemente novo. E caracteriza-se tão fortemente que, ao evocar essa imagem, em relação a uma construção significativa à primeira criatura com o fardo, dá-se a inferir como o elemento que não reflete apenas o destino de Mathieu. É o destino dele, é o destino daquela personagem, e poder-se-ia perguntar se não seria o destino de todos os homens.

Ocupando espaços mais amplos e desconhecidos, talvez o espectador também se faça a pergunta sobre a possibilidade de carregar seu próprio fardo. Ele relativizaria, com tal figura, uma sensação experimental de se identificar com o mesmo significante que atingiria, parcialmente, uma possível representação de seus próprios sentimentos. Essa complexa expressividade parece ser a recorrência a provocar o jogo das divergentes leituras e que, diante da mais exigente concepção, atende às relações que ilustram todos os estados transcorridos e reatualizados nos estados dos percursos narrativos em questão. Ao realizar um fazer persuasivo, o enunciador provoca, no enunciatário, um novo contrato para relacionar-se com os Programas Narrativos já anunciados.

Dada essa peculiaridade, o desvio percebido no discurso como algo que originariamente não lhe pertence, aparece feito o aporte de uma outra figura a ser buscada para que se realize a poderosa transformação mostrada na passagem de um estado de estranhamento a outro.

6. Um olhar minuciosamente penetrante

Aceitando o pressuposto de que a teoria semiótica, questiona, o interpretar do processo metafórico como uma comparação elíptica, Oliveras (1993, p.43) comenta que, diferentemente da

---

[6] Por outro lado, diz-se de metáfora *in absentia* quando os termos colocados em relação se substituem apenas parcialmente pela colocação de alguns semas comuns às duas idéias (*absentia* parcial) ou quando *in absentia* total,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"comparação, a metáfora é substituição, ou melhor, identificação. O **como** é desprezado para que em seu lugar surja, com toda força, a impertinência do **é** da identificação". Ao suprimir-se o *como*, a metáfora apresenta-se num resultante constituído de duas metades: o desvio percebido como estranhamento, mais a substituição que se faz pelo outro termo.

No cinema, assim como no teatro, o fulcro mais intenso que é dado para a construção de um espetáculo constitui-se nos diversos elementos que perdem sua existência prévia para adquirir uma nova realidade. Nesse assumir a nova realidade sintetizada, estaria a gênese do teatro. Quando uma atividade é proposta para a execução expressiva, a voz, o corpo, a palavra necessitam metamorfosear-se para o surgimento do espetáculo. Todos esses diversos elementos integram-se nas partes constitutivas do mesmo. Segundo Stanislavski (1964, p.155):

> Nós artistas temos de compreender a verdade que até mesmo os pequenos movimentos físicos, quando injetados em 'circunstâncias dadas', adquirem grande significado pela influência que exercem sobre a emoção. Limpar o sangue na verdade ajudara Lady Macbeth a executar seus ambiciosos desígnios. Não é por acaso que, durante todo o seu monólogo, vemos em sua memória a mancha de sangue, evocada em relação ao assassinato de Duncan. Um ato pequeno, físico, assume enorme significação interior. O grande conflito íntimo busca, numa ação assim exterior, sua válvula de escape.

Com essa afirmação, percebe-se que uma abertura imagética insinua e condensa as formas, numa combinatória das entidades que se dão a organizar em função de criar outras figuras cujos referentes exteriores não existem. Tratando-se de uma intenção, mecanismos figurativizados são empregados para conseguir expressar o que se pretende com maior brilho. Assim, todos esses modelos expressivos, sobre os quais se vem trabalhando até agora, dão-se ao avanço do significado num jogo de confronto entre inclusões e exclusões significativas, que resultam no que se convencionou chamar de "*jogo tensional*", nos termos Ricoeur (2000). A alternância que ocorre entre "*é-não é*", estende-se à trajetória da perplexidade enquanto busca de sentido, uma vez que é preciso assumir, de alguma maneira, uma posição para suprir o termo que falta, ao mesmo tempo que ela (alternância) proporciona a maneira econômica da substituição do termo. O desvio da norma torna-se essencial para a criação da figura, na busca do sentido de verdade, sendo que o contraste, aí assinalado, serve para mostrar como se consegue manipular a experiência conotada na realidade presente. Redesenha-se, nessa constituição, a possibilidade de

---

um termo é totalmente dissociado do outro resultando à percepção, apenas a correção imaginada do desvio.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

transformação desse real de primeiridade numa associação interatuante dos diferentes elementos imageticamente representados. Alucina-se paradoxalmente o objeto seio que falta a fim de que a produção criativa surja na alucinação do objeto real. Cria-se como que um espaço a determinar, em termos de dificuldade, a percepção do que acabou de se enunciar. Pode-se dizer, com Cañizal (1995, p.208), que:

> [...] a linguagem gestual, [...] , é tratada pictoricamente [...] com a finalidade de expressar sentidos latentes, isto é, significados comprometidos com os mecanismos dos chamados processos primários, âmbito em cujo recinto se vive o trabalho dos sonhos. [...] profundo desejo de transgredir objetos, formas e espaço. Desejo, em suma, de sobrevivência pela ruptura.

Por essas considerações, e supondo-se que se possa tomar essas observações gerais como base de reflexão, infere-se que o campo operacional para se trabalhar uma metáfora exprime juízos advindos da associação de duas idéias quando manifestas em enunciados predicativos, já demonstrados por Lopes (1987), do tipo:

Enunciado 1: O fardo é carregado. (expressão de uma idéia)

Enunciado 2: Conchita é um fardo. (expressão de outra idéia)

A primeira transmissão de informação, a partir de então, daria conta de expressar "o caráter afetivo da linguagem figurada que serve para expressar a emoção e fazê-la compartilhar" (Le Guern, 1990, p.80). Isto é, intentando uma resposta mais completa para este tipo de enfoque, poder-se-ia sentir-se bastante motivado, ao se perceber que os tropos, principalmente o metafórico, conseguem dar muito mais sensibilidade e emoção às expressões do que os inicialmente objetivados. Uma vez percebidos os tropos, tal evidência torna-se figura subjetivada para representar uma impressão ou uma criação impressionando alguém de maneira que foge ao habitual. Dificilmente esse alguém deixa de recorrer, segundo Du Marsais (apud Le Guern, 1990), a uma segunda idéia dita "acessória" para acompanhar a primeira. É assim que, com o propósito de alcançar seus objetivos de uma maneira particularizante, a linguagem cinematográfica, apoiada pela metáfora, parece ter recorrido, e com bastante freqüência, a esse tipo de procedimento: provocar com maior intensidade uma reação afetiva, ao invés de fazer-se impor mediante um simples argumento de raciocínio lógico.

unesp

> A metáfora que brota espontaneamente provoca um sentimento porque expressa um sentimento: é um dos meios mais eficazes para transmitir uma emoção. Quase todas as metáforas expressam um juízo de valor porque a imagem associada que introduzem provoca uma reação afetiva [...] A metáfora tem quase sempre por função expressar um sentimento que intenta ser compartilhado: é aqui que se deve ver a mais importante de suas motivações (Le GUERN, 1990, p.86).

Percebendo, portanto, que a metáfora serve para dimensionar tanto um sentimento quanto uma emoção, nada impede que se faça uma leitura isotópica no nível temático e/ou figurativo, tendo como recorrência de sentido, o conceito de *isotopia* engendrado por Greimas (1979) [7]. Faz-se visualizar, com os enunciados citados acima, primeiramente a linha isotópica que privilegia o tema de ser Conchita um fardo, esboçado para o cumprimento do destino de Mathieu. Suprimindo-se o conector *como,* que denotaria a produção de um outro significado, poder-se-ia expressar a idéia conotada em termos de enunciados assim pressupostos:

Comparação	*Metáfora*
1. Conchita é como um fardo carregado.	Conchita é um fardo carregado.
2. Conchita é carregada como um fardo.	Conchita é um carregado fardo.
3. Conchita é como um fardo.	Conchita é um fardo.

Para a estruturação de sentido que enfoca a relação Conchita/fardo, ter-se-iam as referidas isotopias, conectadas pelo mesmo sema (carregados): Conchita/humano vs fardo/objeto, ambos (Conchita/fardo), difíceis de serem carregados, como são dados a ver ao se assumir o compromisso recomendado pela enunciação discursiva.

Percorrendo o procedimento para a instalação da mensagem metafórica, esses termos constitutivos daquilo que ainda não foi totalmente revelado, aparecem como tendo sido extraídos de um processo de seleção e substituição. Seleciona-se o termo tensivo que está servindo de estranhamento (fardo) e substitui-se este estranhamento por um outro termo que evoque uma imagem de similitude (Conchita).

---

[7] *O conceito de isotopia ampliado por Greimas determina que, além da iteratividade presente 'no decorrer de uma cadeia sitagmática de classemas' garantindo 'ao discurso-enunciado a homogeneidade' (1979, p. 245), com base em diversificações absolutamente ampliadas, aquele componente figurativo e/ou temático correspondendo a uma nuance no quadro da semântica discursiva, correlacionam-se, distintamente, isotopias figurativas que tratam das configurações discursivas e isotopias temáticas, predispostas numa significância mais profunda, dependendo do percurso gerativo.*

Ou seja, de maneira fortemente singular, ao se preparar para o confronto desencadeado no percurso de Conchita, cria-se o percurso figurativo do *dano* de Mathieu. Descobre-se que a *danação* é a figura que leva à coerência desse processo de ruína. A enfraquecida autonomia, da qual Mathieu se tornou alvo, concede a evocação de se dizer que ele está condenado a uma existência engendrada na ambivalência. Percebe-se, por isso mesmo, a manipulação intertextual para que se possam relativizar determinados valores da categoria semântica, tais como dar/receber; ficar/partir; acarinhar/enfrentar, etc, envolvendo as dificuldades do protagonista.

Ilustrando o elemento conotador que preserva a isotopia do dano, supõe-se construir o sentido quando *in praesentia* um fardo *é visto* na tela sendo carregado por diferentes personagens: a primeira personagem não é identificada; a segunda a carregar o fardo é mostrada logo em seguida à declaração, de Conchita a Mathieu, de que será sua amante na casa de campo; a terceira é Mathieu; a quarta é mostrada no ícone de um serviçal, ao estender o saco a Mathieu, dizendo-lhe ter se esquecido do mesmo; outros tantos fardos são mostrados num carrinho de transporte de bagagens em uma estação ferroviária e, por último, um fardo é visto deposto no chão de uma vitrine de shopping.

A partir dessa simultânea interação, é dada ao enunciatário a liberdade de construir, ordenadamente, uma multiforme cadeia figurativa, abarcando respectivamente as figuras da perturbação, da excitação, do infortúnio, da condenação, da perdição e da ruína como correspondentes gradativos da trágica representação, expressa em cada uma das aparições em tela, do fardo carregado.

Mathieu perturba-se com a suposta estabilidade amorosa; excita-se com as promessas de Conchita; percebe o infortúnio no qual se meteu ao mantê-la a seu lado; responde ao serviçal que irá buscar o saco depois, exprimindo assim todo o pesadelo a que se percebe condenado; atrela-se, conseqüentemente, a um caminho no qual se sente perdido e, finalmente, engolfa-se à última etapa da gradação tensiva que resulta na construção discursiva de levá-lo à destruição total. Nesse momento, visualiza-se singularmente o fardo na vitrine, seguido da explosão de mais uma bomba.

Encadeando os fragmentos cênicos nessa ordem, a linguagem de uma continuidade enunciada discursivamente, assume todo um percurso figurativizado que determina, no universo semântico, a isotopia temática do "amor como causa de perdição do homem". Com esse engendramento, representado pela presença perpetuada do tema da ruína, é inevitável que se

unesp

vislumbre o sentido do pranto daqueles que choram o amor perdido. Mathieu conota, nas chamadas irradiações que subjazem ao inconsciente, aquela predominância de jogo que massacra o império dos costumes. Compromete-se, à maneira dos fantoches, com uma exclusiva repetição, expressa num tipo de ludismo inconseqüente: expressa seus sentimentos, mas acomoda-se à situação de falta; arrasta-se na tentativa de livrar-se desse amor, mas assiste a uma paixão interna que se intensifica euforicamente a cada dia.

Embora se submeta a essa patética condição repetitiva de danação, afloram nele próprio os desejos que neste ponto repetem o mesmo esquema do princípio: há a sugestão do desejo carnal que compõe o universo de Mathieu, mas isso não é reconhecido enquanto promessa por parte de Conchita. Apesar de ela comprometer-se apenas superficialmente com Mathieu, ele não consegue executar a sanção de punir a amada. Humildemente arruinado pela condição de amar, toda vez que se sente ameaçado pelo abandono, ele a premia com mais dinheiro, supondo instaurar uma conjunção amorosa que desejaria concretizar mais tarde com o matrimônio.

Entretanto, ao reformular singularmente o domínio desse processo, pode-se dizer que, como o apóstolo Mateus, considerado pela igreja católica um santo de mortificações e penitências, Mathieu alimenta-se de um confinamento amoroso colocado, sem dúvida, à disposição de Conchita, tal qual São Mateus colocou-se à disposição para servir a Cristo.

Batizado por seu pai, Alfeu, com o nome de Levi, Mateus era, segundo os ensinamentos bíblicos, um rico arrendatário de tributos e muito antipático à população judaica, justamente por cobrar impostos dos judeus a fim de que fossem entregues às autoridades romanas. Esboçando uma calma personalidade e de forma bastante serena, ele objetivou, depois do encontro com Jesus, sua maneira de conformar-se na revelação de seguir e acompanhar o Mestre, quando este o chamou. Abandonando o local onde eram efetivados os pagamentos dos tributos em sua cidade natal, troca de nome (recebe o de Mateus – o mesmo que Matias ou Matatias, "o dom de Deus"), e passa a ouvir os ensinamentos cristãos trazidos por Jesus. Consagra-se fundamentalmente ao cristianismo a fim de realizar os desígnios impostos pela fé cristã e percorre a Arábia e a Pérsia para espalhar sua nova fé. Ironizado pela maioria, é perseguido e tem os olhos arrancados na prisão. Aguardando sua execução, recebe um milagre divino de ter a visão restituída, e a liberdade conquistada novamente. Vai, então, para a Etiópia, onde prega a doutrina cristã pela última vez. Realiza nessa terra o milagre de ressuscitar o jovem príncipe Eufranon, mas é executado, quando celebrava uma missa, por desobedecer ao rei. As ordens recebidas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

fortaleceriam politicamente o reino etíope, mas o jovem Mateus já tinha sua vida devotada a Deus e não as cumpriu. Seus restos mortais foram mais tarde trasladados para Salermo, na Itália, cidade que o tem como padroeiro reverenciado.

Vinculando a escolha estética entre os nomes Mathieu/São Mateus, poder-se-ia deixar evidentes juízos de valor que privilegiariam uma figurativização nominal concebida como fato metaforicamente pertinente e considerar-se-ia o privilégio de se reatualizar, com maior facilidade, a relação dos nomes. Tornar-se-ia interessante, para completar a leitura fílmica, o propósito de se experimentar a possibilidade de averiguação, pela analogia, da suposta inter-relação que a personagem Mathieu manteria em similitude com a personagem Mateus. Assim, no que concerne especificamente à análise discursivo/metafórica em simultaneidade com a passagem de abordagens, baseadas em critérios fusionais de veridicção, haveria a possibilidade de se referencializar a produção de alguns "efeitos de verdade", através das seguintes observações em semelhança:

São Mateus	**Mathieu**
antipático à população judaica	antipático à Conchita
rico coletor de tributos	rico empresário
personalidade calma	humor concretizado na calma
abandona o telônio para seguir Cristo	*abandona negócios para seguir Conchita*
sai de sua Terra natal	busca Conchita em outras paragens
consagra-se ao cristianismo	consagra-se aos caprichos de Conchita
prega a fé cristã	prega discurso de homem apaixonado
é morto pelos soldados	sofre com o desprezo de Conchita

Tudo se passa como se, em meio a essas expressões de similitude, outras formas que incorporassem uma diferença marcante entre as personagens não fossem possíveis. Entretanto, é exatamente por se poderem particularizar inúmeras igualdades, como as citadas acima, que uma dessemelhança destaca-se para ter sua importância retransmitida em termos de coexistência reproduzida no enunciado. O fato de São Mateus cobrar tributos à população, enquanto, homologicamente, Mathieu é espoliado por Conchita e Encarnación, funda, na sensação de instantaneidade, a impressão de se superposicionar a aparência das máscaras, dissimulando as aproximações das atitudes humanas.

unesp

Surpreso em sentir-se arrebatado pelo amor indomável de Conchita, Mathieu encontra-se perdidamente apaixonado por ela, ao mesmo tempo em que o perturbador abismo cavado entre os sentimentos dos dois deixa transparecer a empolgada coqueteria empregada pela moça na arte de seduzir. Diplomaticamente marcada pela astúcia em segredo, fortalece-se à medida que envolve Mathieu em suas aspirações de conseguir dinheiro.

Assim, por esse desdobramento e com vistas à reprodução desses meandros entre Mathieu/São Mateus, fica clara a encenação de olhares dos que amam quando se intenta mencionar um jogo de poder: se, por um lado, Mathieu ama a ponto de deixar-se espoliar, por outro, diferentemente, São Mateus cobrou imposto, colocando-se, mais tarde, a serviço do Salvador. Se da confusa, e não representável ligação entre os dois amantes não há o impulso para um relacionamento definitivo, São Mateus deixa clara a escolha feita em salvaguardar-se sob as asas do cristianismo. Tragado por essa irrefutável ambição de ajudar o próximo, "faz ver" às massas, o verdadeiro amor devotado ao Pai, enquanto Mathieu resigna-se a "não ver" (é míope) o descaso de Conchita.

Associadas tais manifestações nesse aparente sincretismo, poder-se-ia apontar a existência da fusão correspondente entre uma personagem e outra, como segue: de forma a fazer ver a atividade perceptiva, desenvolvida pela montagem cinematográfica, ambas as personagens figurativizadas dar-se-iam a uma leitura significante que faria participar da busca de sentido imposta discursivamente e fariam demonstrar, em conseqüência, a perspectiva de se estruturarem todas as metáforas, vistas na leitura do trabalho, como um jogo que marca a imagem voltada para si mesma. O fenômeno, que neste caso não desliga uma passagem cênica da outra, expressaria, no plano espectatorial, todo o prolongamento inteligível para além da duração da projeção. Exerceria, desse modo, no espectador, uma impregnação produtora da representação imagética. Ou seja, a imagem em tela estaria submetida ao resultado de um processo psíquico, fazendo emergirem critérios para se desvendarem outras "imagens" (pictóricas, fantasmáticas ou outra qualquer), contidas nos limites da similitude. Encarar-se-ia o paradoxo que revelaria, no final, a mesma proposição de deixar sempre para depois a resolução de qualquer proposta. Ela (imagem) teria para si a recondução com que se outorgaria, sob forma eminentemente predicativa, a cópula ilógica do "ser" que, neste caso, poderia tanto "ser" quanto "não ser".

Por isso fatores estéticos e ideológicos estariam parecendo os mais essenciais para o propósito de se deixar sempre a possibilidade de (re)produção de diferentes exigências possíveis

para se conceber a imagem. Talvez o que permanecesse "verdadeiro" fosse esse confinamento a estados passionais de espera e de suposta felicidade que pudessem ser preenchidos, caso não fossem figurativizados pelo percurso da perdição e da ruína.

O impacto sobre tal fenômeno semântico seria o de perceber que Conchita realiza uma performance de *apropriação* eficientemente estabelecida por sua esperteza em enganar Mathieu, o que ele, reconhecidamente, aceita. O enunciado faria ver, por essa focalização paradigmática, que também São Mateus aceita submeter-se aos desígnios da irmandade cristã e permanecer categorizado nessa condição. Embora o princípio único a reger a organização do enunciado esteja parcialmente produzido em "imagens" deslocadas, a outra parte continuaria estimulando a atividade psíquica para completar a imagem em si mesma. Ou seja, por essa especificidade da linguagem imagética, poder-se-ia dizer que, durante o jogo narrativo, quando Mathieu tenta restabelecer a confiança depositada em Conchita e restaurar a falta, ele não atua como co-adjuvante de satisfação do desejo do parceiro.

Também o apóstolo Mateus traz o aspecto de permanecer fechado para os prazeres carnais do mundo, voltando sua obsessiva contemplação à Palavra do Senhor. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer dessa figurabilidade que não seria surpreendente quando, a partir dessa atitude, acreditar-se-ia na exploração de "ver o semelhante" operado igualmente no desvio como resíduo incorporado ao princípio da aproximação inovadora " [...] identidade e diferença não são confundidas, mas afrontadas" (Ricoeur, 2000, p.306).

Ao mesmo tempo, a apreensão parcialmente livre do espírito concentraria nessa ação a síntese perceptiva, difundida pelo mesmo espírito, ao enfeixar os efeitos de sentido dados por essa operação única. Variante e variante do mesmo imaginário seriam os instrumentos técnicos voltados sobre si a fim de conduzir a equivalência dos caracteres considerados pelo mesmo recomeço, pelo mesmo efeito circular. Dada a superposição dos campos reconhecidamente exploráveis, verificar-se-ia o ajustamento no mesmo campo significante: a auto-referencialidade da imagem. É nesse momento que um nível estilístico far-se-ia pertinência instituída e poder-se-ia considerar que, figurativamente fracassadas as débeis tentativas de viver sem Conchita, Mathieu renuncia a uma possível sanção e segue um rumo em direção ao nada.

Quando, numa das cenas finais, a gratuidade do gesto de Conchita, frente à condição de impotência moral e amorosa desenvolvida no percurso a que submete Mathieu, atrai o insólito que somente a natureza humana é capaz de oferecer, o pormenor da leitura deixa transparecer

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

traços pertinentes à atualização dos efeitos. Pelo grotesco de sua fala "Depois do que se passou entre nós ontem, vim ver como você estava morto", Conchita deixa entrever uma espécie de duelo emotivo que é aceito no reforço da isotopia figurativa da própria condição humana de arruinar, de interditar o amor repetitivamente.

Ela opera, tanto em Mathieu quanto em si mesma, a objeção da não proximidade. A personagem feminina desaparece por momentos da vida gloriosa para fazer voltar a natureza amorosa sobre o mesmo objeto de contemplação. É impossível pré-conceber-se qualquer tentativa de desfecho. As imagens vão-se aperfeiçoando na substituição sucessiva, sem oferecerem ao espectador indícios de prevalência de uma sobre outra. O percurso espiralado, contido no próprio desejo de busca, evidencia-se quando se nota a possibilidade de se recuperar, periodicamente, o princípio aniquilado pelo ritual da renovação. A circularidade acreditada na manifestação, identificada como um tipo de indiferenciação (tudo é envolvido como se fosse uma divindade primeva), recobre a estrutura atemporal do começo e do fim. Como no *mito do eterno retorno,* apontado por Mircea Eliade, percebe-se que o fim de uma ação, de um dizer pronunciado, de uma promessa, de uma esperança é "automaticamente sucedido por um novo começo" (Eliade, 1972, p.51).

A aniquilação do que existiu acumula poderes a serem acionados na experiência vindoura, especificada na reserva vital da circularidade. Fica marcada, indefinidamente, a restauração da origem, perspectivando ações futuras a instaurar, dessa maneira, uma espécie de reinício.

O início mítico de Mathieu e Conchita, vivido paradisiacamente na tênue relação dos momentos aparentemente tranqüilos, de repente é interrompido por uma espécie de catástrofe dada pelos incidentes que vêm traumatizar a relação supostamente pacífica do ilusório relacionamento. Surge, para recordar os "nascimentos" da origem, todo um reinício desaparecido no simbolismo da morte, iniciada por um novo nascimento. Mathieu mortifica-se esperando reintegrar-se na paixão que o consome, ao mesmo tempo que tenta "abolir o Tempo decorrido, de 'voltar atrás' e de recomeçar a existência com todas as suas virtualidades intactas" (Eliade, 1972, p.79).

A maior parte desse "retorno" inaugural estaria inserida na inumerável concretude circular, decorrida dos reencontros reiniciados. Atemporal e figurativamente, Mathieu estaria conotando uma ultrapassagem que aboliria tempo e espaço para poder efetivar-se na nova existência, assegurada pelo retorno reconduzido em espiral. Dada essa possibilidade, o Narciso

unesp

chamará a própria imagem para infinitamente continuar banhando-se na paixão, imageticamente vislumbrada na aparição. Não há transposição possível. Tudo se legitima na volta ao começo; a intencionalidade é recomeçar, reconhecidamente. O espírito concentra-se para perceber, na explosão da última bomba, o traço superposto da operação de reconduzir o apresentado ao mesmo intento de imaginar a falta.

Para se livrar desse terror da falta, a História, enquanto significado que concede ao homem primordial todas as suas experiências, dispõe dos mitos, ritos e comportamentos para que conquiste sua *liberdade* e a *certeza* de que as tragédias vividas podem ser abolidas ao se renovar o tempo na "invenção" do novo recomeço. A sutileza figurativizada na explosão da cena final concentra os constituintes para exprimir aplicações que fazem identificar, nesse cineasta, a intenção de permitir expressar o derradeiro desdobramento que é "a imagem da imagem".

Retornando ao começo da reflexão aqui desenvolvida, vale dizer que, a exemplo da história contada por Buñuel, o cinema também se faz virtualmente disponível ao reinicio e ao eterno retorno, pela possibilidade de dar-se a ver, novamente, cada vez que um filme entra em projeção. Ou ainda, constitui-se na imagem eternizando os acontecimentos na linha acelerada de um círculo que aproxima o fim e o (re)começo, numa complexa escritura que testemunha a regeneração universal. A imagem constitutiva do imaginado na criação circular transforma-se no interessante evento a mobilizar a degeneração que deve recriar-se simbolicamente todos os anos. Nada desaparece no cosmos; a origem reaparece, sempre, num futuro gerador das origens. Visto assim, não se deveria esquecer de que esse talvez seja o traço mais significativo extraído da leitura do filme *Esse obscuro objeto do desejo.*

unesp

CONCLUSÃO

Como se pôde observar, a originalidade expressa pelo uso da fotogenia cinematográfica, empregada nesse enunciado fílmico, continua como se fosse um correspondente entre um insípido movimento e aquele aspecto mais reprodutivo que aumenta a curiosidade do observador em querer ver. Em função de sua natureza de revelar-se por si só, a fotogenia é defendida por muitos estudiosos de cinema e pelos próprios cineastas, como uma estética que sempre foi vista como aquela marca estilística que a imagem artística sugere a fim de que se dê, em prazer, a ser observada.

A partir dessa perspectiva, a prática em privilegiar o interesse de ser criada, tanto quanto a prática do privilégio de se dar ao prazer de invenção, mostra que o mundo ficcional, a partir daí, fica acrescido de outros valores imagéticos, inseparáveis de tantas evidências ressaltadas na multiplicidade do movimento criativo. Nenhuma imagem veicula puramente denotação, nem se dá por completa em representar, simplesmente, uma "realidade desinteressada" (Aumont, 2001, p.204). Ao contrário, as imagens contribuem para indiciar conotações advindas dos mecanismos de variados códigos, ao se produzirem enquanto marcas.

É dessa maneira que, dividido entre a produção melodramática da fase vivida no México e a produção contagiante de seus filmes produzidos na França, Buñuel pode ser acreditado como um cineasta que, em nome da poesia e da arte, dá-se a perscrutar de maneira a exprimir-se por seu júbilo de manifestação, uma vez que as situações construídas nos labirintos de *Esse obscuro objeto do desejo*, às vezes o fazem ser encarado como o resultado de uma advertência na opacidade de sentidos dada pela produção fílmica citada.

Querer tratar dessa obra comprometendo-se com apenas, diga-se, um tipo de dimensão diacronicamente cultural, seria menosprezar a maneira extremamente requintada que o cineasta empregou em seu multiforme jeito de se expressar. Embora um sentido de continuidade, concebido enquanto significado, prevaleça, quando se persegue um efeito que se queira merecedor de entendimento único, não se deve esquecer que Buñuel contribuiu para determinar, efusivamente, qualquer meandro desse enunciado como intimidade dos mais diferentes interesses surrealistas, embasados na linguagem dos sonhos, na naturalidade construída das tramas misteriosas, no paradoxo manifesto das atitudes humanas, na pudica erotização percebida na

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sobredeterminação das forças pulsionais, além de implicar uma ambigüidade relacionada intertextualemente em boa parte das cenas resultantes de uma intricada criação.

Equacionando inovações e invocando um mágico recomeço, o diretor espanhol expressou-se, no enunciado sob enfoque, através de significações que permitem identificar procedimentos para lidar com a linguagem dita gestual tanto quanto com a linguagem dita arquitetônica, ambas sentidas como adorno de suas configurações. Ao mesmo tempo em que insinua unidades expressivas como boca, olhos, mãos, dentes, lábios, enquanto reconhecimento do prazer erótico sentido por tais extremidades, ele suscita a complexa relação que se pode estabelecer usando, por exemplo, uma janela para dimensionar uma simples passagem de vento ou sugerir a equivalência de uma refletida exibição do mundo interiorizado de cada ser. Intentando relacionar a sexualidade contida nos gestos como uma medida encarada panculturalmente, de igual modo especifica-se em gestos recatados da religiosidade cristã. Componentes expressivos de uma forte interferência divina dão conta de mostrar mulheres cobertas de recato, introspecção, castidade, ensinamentos religiosos, interrelacionados com as significâncias contidas no interior dessa instrumentalização simbólica, além, é óbvio, de se confirmarem certos requintes perversos que se fazem presentes na vida íntima de qualquer personagem em questão.

Também as forças emanadas pelas instituições sociais da moral, em particular da moral burguesa, da Igreja, fizeram-se possibilidades de ataque para que se desfizesse a ordem patriarcal imposta numa Espanha milenar, uma terra sedutora, desenhada como portadora e evocadora de proibidos desejos. O resultado foi que, pressagiando uma ruptura cultural nada formalizada com a vinda de um inquietante domínio a ser conquistado, Buñuel evidenciou, com essa sua maneira de expressar-se, toda a liberdade de manifestação dada por uma absoluta incompletude, evidenciada em cintilações de turvos lampejos. Lançou mão de uma profana teatralidade ao combater a falsa burguesia, fundada no mais absoluto sentimento de alienação, ao mesmo tempo que mostrou o *nonsense* especificado na certeza de salvação dada pela fé cristã. Como uma caixinha de surpresas, equacionou e direcionou todo e qualquer recomeço dado pela não-realização de outras inteligências.

Visualizando essa trajetória e não podendo ser diferente quando se trata de Buñuel, a construção de uma intricada rede transgressora particularmente inscrita nesse enunciado, deixa transparecer, de forma a acusar o mais forte paganismo, todo o radical efeito surrealista,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

deformando a relatividade das coisas. Metafórica e duplamente referencializando-se por provocações, Buñuel perturbou o necessário, enquanto apresentava fantasmáticas proposições inesperadas.

Cabe acrescentar, para configurar a tentativa de se contaminar com ele, um trecho de seu próprio livro em que fica visível toda essa marginalidade de quem não se encontra vencido:

> No entanto, durante toda a minha vida, algo me ficou de minha passagem – um pouco mais de três anos – pelas fileiras exaltadas e desordenadas do surrealismo. O que me ficou é, em primeiro lugar, esse livre acesso às profundezas do ser, reconhecido e desejado, esse apelo ao irracional, à obscuridade, a todos os impulsos que vêm de nosso eu profundo. Apelo que ressoava pela primeira vez com tal força, tal coragem, e que era cercado de uma rara insolência, de uma atração pelo livre jogo da imaginação, de uma forte perseverança no combate contra tudo o que nos parecia nefasto. Nada reneguei de tudo isso (BUÑUEL, 1982, p.170).

Tentar expressar, portanto, essa paixão por se dizer diferente, parece ter lexicalizado[1] os mais ousados reconhecimentos empregados pelo cineasta aragonês ao rodar seu último filme. A noção que ele fez recorrente quando quis tratar de objetos de conhecimento sob perspectiva não-referencializada, deixou entrever que os procedimentos advindos das modernas teorias da argumentação, deram-se a efetivar para além de valores puramente referenciais, os quais enfocaram, na tentativa de diferentes leituras, os mais variados efeitos de sentido expressos nas abordagens significativas.

A habilidade com que tais imagens foram conduzidas dá a sustentar a perfeita desenvoltura em se poder compartilhar, na relação estabelecida entre as personagens São Mateus/Mathieu, a simbiótica obcecação que o enunciado fílmico alimenta, num exercício catalisador de suas enunciações. Enquanto, supostamente, os caminhos que levaram o Santo a percorrer estranhas outras terras, em suas peregrinações, culminam com o arrancamento de seus olhos, tendo, posteriormente, essa visão milagrosamente devolvida (vê duas vezes), infere-se, analogicamente, como já se disse, que Mathieu enfrenta a grandeza suprema de não ter esse dom estabelecido para si, tornando-se cego. Ao Santo é dada a poderosa faculdade divina de libertar-

---

[1] Embora se saiba que as imagens não podem ser descritas em sua essência por palavras, por uma questão de comodidade metodológica, optou-se por denominar personagens, locais e outros objetos representados no filme mediante a lexicalização. Assim, surgiram, ao longo do trabalho, referências a Conchita, Mathieu, Encarnación, ao corpo e suas partes, a cidades, enfim, a tudo o que merece referência para explicitação de idéias.

unesp

se (e libertar os seus semelhantes) ao "ver" a própria vontade dirigida pela razão da fé. Submete-se à plenitude desse amor modificado pelo apetite do desejo cristão, enquanto Mathieu "não consegue ver" o pretendido no dissimulado interesse de Conchita. A conveniência das ações da moça em apropriar-se dos bens do empresário, parece cegá-lo para o entendimento que tem aquele que ama na troca amorosa com aquele que é amado. O que conta, para Conchita, é a aquisição material, sendo a irônica e solitária convivência, a edificação de um complacente não retorno de carinhos.

Por esse ritualístico paradoxo, estabelecido na intricada revelação da narrativa, é que o filme de Buñuel tudo mostra da subentendida infelicidade expressa na crueldade humana que insiste em se tornar logro.

É evidente que, à luz desse significativo recorte trazido pelo texto poético de Luis Buñuel, e, à visão que se reconhece muitas vezes limitada para tratar de suas construções (outros sentidos emergiram para compor a criação do enunciado fílmico), passou-se da observação captada de certas referencializações semióticas, a uma revolucionária indiscrição, conduzindo o complexo enredo sugerido pelo folheamento de sentidos.

Se, como pôde ser verificado, o propósito da leitura dada por este enunciado fílmico foi o de oferecer uma tentativa de articulação de conjunções extraídas do enunciado para formulação de um sentido possível, poder-se-ia considerar, não obstante, uma contaminação de sentidos que extrapola cada tema abordado isoladamente e se expande para o texto, ao se identificar uma espécie de matriz sêmica que sobredetermina a leitura isolada de cada parte. Talvez quando se percebeu a estruturação entre discurso narrativo e os acontecimentos narrados, tenham-se edificado estímulos para se argumentar que, das imagens surgidas em tela, emanam não apenas o conteúdo prévio, conferido pela analogia fundada sobre bases do mundo fenomenológico, mas que configuram, para além da seara argumentativa circunscrita à lógica, um universo conotado que não se restringe às imagens e à palavra. Componentes expressivos, tanto quanto significações metafóricas surgiram para realizar um ato mágico de trazer até o espectador a recomposição produzida pelo movimento desorganizado e descontínuo, todos pressupostos nas marcas enunciativas que foram deixadas pelo sujeito da enunciação durante seus arranjos configurados.

A presença do sentido obtuso em suspensão, sugerido nos fragmentos, volta a ser acionada a todo momento, mediante conectores isotópicos fornecidos por metáforas que resultam da inserção do inusitado, servindo de modelo textual para que se interfira, simultaneamente, nos

unesp

vários códigos (ideológico, iconográfico, analógico, etc), necessários e explorados para se dimensionar a narrativa de um filme.

Dado o seu caráter audiovisual, a sofisticação das cenas que envolvem a luta empreendida por Mathieu, nas quais ele assume o papel de sujeito que deseja a conjunção com o objeto valor amor/corpo de Conchita, resulta numa sobredeterminação de se perceber, por um lado, figuras retóricas associadas conscientemente a valores culturais, e, de outro, as significâncias a denunciarem uma suposta inconsciência entendida pelo emprego de simbólicos termos em conexão, sugeridos pela psicanálise.

O filme, desenvolvido mediante sucessivas investidas da personagem Mathieu para obter o que deseja, malfadadas sempre pelo anti-programa comandado por Conchita, que lhe impõe condições para postergar reiteradamente a consecução do intento, denuncia a voz narradora inserida provocativamente na realidade de padrões fílmicos. Com a suspensão sistemática de cada tentativa de cumprimento do contrato por parte de Mathieu em virtude de uma precipitada sanção negativa de Conchita, prorroga-se para o instante seguinte a entrega, de modo que, do ponto de vista tímico-fórico, a tensão aumenta, na proporção que evolui o programa narrativo paralelo que sustenta um programa narrativo disfórico do dano de Mathieu. Esgarçada a trama de cada contrato, vê-se, na seqüência, sua conversão em nova promessa, tomada sempre sob a ótica contratual, sugerindo o esforço de Mathieu em cumprir as exigências.

A dissonância entre o ser (contrato) e o parecer (na verdade, mera promessa), encontrou rima ou eco de significação em outras estratégias enunciativas que fazem o filme oscilar entre o mais cru naturalismo e as feições surreais do absoluto *nonsense*, sobretudo se visto à luz de outras produções do diretor aragonês, como, por exemplo, **Las hurdes** e **Un chien andalou**.

A partir dessa expectativa, a prática do discurso sobre a desconstrução significativa faz explodirem as marcas de um procedimento já apontado por Metz, Aumont e outros, ao se intentar construir um novo sentido que, reconhecidamente, homologa-se entre sonhador e espectador. Não bastasse a limitação inerente ao dito aparato sensorial, há que se absorver outra relativização, assinalada por Lacan quando conceitua a ambivalência inferida pela tela em si mesma como aquele lugar lúdico que aporta o sujeito e seu objeto de desejo.

Embora nada do que tenha sido dito enquanto campo de investigação tenha sido dado *a priori*, o enfoque colaborador, que se revelou voltado para manifestar as circunstâncias hipócritas, cruéis e brutais do mundo ficcional, ultrapassou a simples leitura semântica, fazendo

unesp

modificar quaisquer outros valores dependentes dos próprios investimentos semânticos, a fim de que a comunicação não ficasse reduzida ao fazer informativo do destinador, nem tampouco se reduzisse ao fazer receptivo do destinatário, mas que contivesse, sobretudo, um fazer interpretativo por parte do enunciatário. Essa leitura interpretativa não teve, portanto, a pretensão de dar conta dos componentes expressivos especificamente atribuídos à linguagem cinematográfica. Ao invés disso, optou pela referencialização de se inter-relacionar numa mesma unidade, com a base estabelecida pela persuasão da gramática discursiva, ao mesmo tempo que integrou a mímese das supostas ações humanas presentes nas transformações da gramática narrativa.

Refletir sobre o exposto faria, dessa maneira, confrontar sobre as duas faces do flutuante macro signo cinematográfico, do qual *Esse obscuro objeto do desejo* parece representar o mais ilustrativo exemplo.

unesp

REFERÊNCIAS

Sobre Luis Buñuel

BUÑUEL, L. *Meu último suspiro.* Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *An unspeakable betrayal*: selected writings of Luis Buñuel (with a foreword by Jean-Claude Carrière and a new afterword by Jean Luis Buñuel and Rafael Buñuel). Berkeley: University of California Press, 2000.

CAÑIZAL, E. P. (Org.) *Um jato na contramão:* Buñuel no México. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EVANS, P. W. *The films of Luis Buñuel*: subjectivity and desire. Oxford: Clarendon Press, 1995.

KYROU, A. *Luis Buñuel.* Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

NOGUEIRA, M. Buñuel e Fellini: um paralelo possível. In: CAÑIZAL. E. P. (Org.). *Um jato na contramão.* São Paulo: Perspectiva, 1993. p.139-154.

REBOLLEDO, C. Buñuel e o romance picaresco. In: BUÑUEL, L. *Viridiana.* Tradução de Saul Lachtermacher et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 35-46

VIDAL, A. S. *Luis Buñuel.* Madrid: Cátedra, 1999.

Teorias de Base

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema.* Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ANZIEU, A. *A mulher sem qualidade.* Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1991.

ARAÚJO, I. *Cinema, o mundo em movimento.* São Paulo: Scipione, 1995.

AUMONT, J. *A imagem.* Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BACHELARD, G. *A poética do espaço.* Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski.* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BALOGH, A. M. *Adaptação*: conjunções – disjunções – transmutações (do literário ao fílmico e ao televisual). São Paulo: Annablume, 1996.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso:* fundamentos semióticos. São Paulo: Atual,1988.

_____. *Teoria semiótica do texto.* São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, R. *A câmara clara.* Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Tradução de Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *Image-music-text.* Nova Iorque: Hill and Wang, 1977.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: MENDONÇA, A.S. L.; NEVES, L. F. B. (Org.) *Análise estrutural da narrativa.* Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p.19-61.

_____. *O óbvio e o obtuso.* Tradução de Lea Novaes. Porto: Edições 70, 1984b.

_____. *O prazer do texto.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAZIN, A. *O cinema:* ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral.* Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: EDUSP, 1976.

BETTETINI, G. *La conversación audiovisual.* Madrid: Cátedra, 1984.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

_____. *Meu último suspiro*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

BURCH, N. *Práxis do cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAÑIZAL, E. P. A citação em abismo: Buñuel e Almodóvar. Estudos de cinema. *Annablume,* São Paulo, out. 2000. p. 206-218.

_____. A intertextualidade conotada. *Significação,* São Paulo, n. 8-9, p. 63-75, 1990.

_____. La metáfora visual: análise. Cultura, Barcelona, n. 14, p.69-86, jun. 1992.

_____. Semiótica das paixões: o desespero num quadro de Pablo Picassso. *Imagem,* São Paulo, n. 4, p.199-225, 1995.

CARMONA, R. *Como se comenta um texto fílmico.* Madrid: Cátedra, 2000.

CASETTI, F. *El film y su espectador.* Madrid: Cátedra, 1996.

CASTRO, E. M. *Psicanálise e linguagem.* São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos.* 2. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHNAIDERMAN, M. *Ensaios de psicanálise e semiótica.* São Paulo: Escuta, 1989.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos.* Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, A. *Compreender o cinema.* São Paulo: Globo, 1989.

COURTNEY, R. *Jogo, teatro & pensamento.* Tradução de Karen Astrid Müller e Silovana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento.* Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo.* Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DEZAN, E. Metamorfose do discurso: uma questão de ponto de vista. *Letras de hoje.* Porto Alegre, n. 120, p.143-155, 2000.

DIJK, T. A. *La noticia como discurso*: comprensión, estructura y producción de la información. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.

DÖR, J. *Introdução à leitura de Lacan.* Tradução de Carlos Eduardo Reis. São Paulo: Ática, 1988.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

DUBOIS, J. et al. *Retórica geral.* Tradução de Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Cultrix, 1970.

ECO, U. *Os limites da interpretação.* Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIADE, M. *Mito e realidade.* Tradução de Pola Civelli. São Pualo: Perspectiva, 1972.

FARACO, C. A. et al. O falante: que bicho é esse afinal? *Revista de Letras*, Curitiba, v. 49, p.159-70, 1999.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso.* 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

_____ *As astúcias da enunciação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

FREUD, S. *Obras Completas*. 4. ed. – Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico.* Barcelona: Paidós, 1995.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa.* Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado:* relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONZÁLEZ, M. *O romance picaresco.* São Paulo: Ática, 1988.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido:* ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse semiotique des textes.* Lyon: Presses Universitaire de Lyon, 1979.

HUIZINGA, J. *Homo ludens.* Tradução de João Paulo Monteiro. SãoPaulo: Perspectiva, 1971.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JIMÉNEZ, J. G. *Narrativa audiovisual.* Madri: Catedra, 1993.

JUNQUEIRA, V. H. G. Reflexos especulares em *Akira Kurozawa's Dreams. Coleção Memória das Letras,* Porto Alegre, v. 5, p.77-88, 2000.

KEHL, M. R. Imaginar e pensar. In: NOVAES, A. (Org.). *Rede imaginária:* televisão e democracia. São Paulo: Schwarcz, 2001. p. 60-72.

KLEIN, M. *Amor, culpa e reparação* e outros trabalhos (1921 – 1945). Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOWZAN, T. Signos no teatro: Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et al. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

KRISTEVA, J. *Histórias de amor.* Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LACAN, J. *Seminary XI:* The four fundamental concepto of psichoanalysis. London: Hogarth, 1977.

LACOSTE, P. *Psicanálise na tela.* Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida.* Tradução de Eduardo Brandão. Campinas: Pontes, 1982.

LE GUERN, M. *La metafora e la metonimia.* 5. ed. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Catedra, 1990.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo.* 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LOPES, E. *Metáfora:* da retórica à semiótica. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno.* Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MARTINE, J. *Introdução à análise da imagem.* Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 2000.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance.* Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

METZ, C. *A significação no cinema.* Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Linguagem e cinema.* Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NASIO, J. D. *O livro da dor e do amor.* Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NOVAES, A. (Org.) *O desejo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

NUNES, B. *O tempo na narrativa.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1993.

PEÑA, ARDID C. *Literatura y cine*. 3. ed. Madrid: Catedra, 1999.

PRETI, D. Oralidade e narração literária. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, v. 4, p. 81-97, 1998.

REIS.C.; LOPES, A. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

REQUENA, J. G. *El discurso televisivo: espetaculo de la posmodernidad*. Madrid: Catedra, 1995.

_____. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.* Tradução de Marina Appenzeller. v. 2. São Paulo: Papirus, 1994.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral.* Tradução de Antonio Chelini et al. São Paulo: Cultrix, 1995.

SIERRA, A. J. Cultura y ética en el pensamiento de Freud. *Revista Universidad de Antioquia.* Medellin, v.LXI, n. 230, p. 29-40, 1992.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose:* o mito de narciso. São Paulo: Ed. da UNESP, 1995.

SILVA, I. A. A escuta do sensível. In. SILVA, I. A. (Org.) *Corpo e sentido*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

SOBRINHO, G. A. *Da semiose ao simulacro:* a estruturação do sentido em O bebê santo de Mâcon. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1999.

STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Tradução de F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STORER, T. I. *Zoologia geral.* Tradução de Claudio Gilberto Froehlich et al. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo.* Tradução de Jefferson Luiz Camargo; tradução dos poemas de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TODOROV, T. *Mikhail Bakhtine*: le principe dialogique. Paris: Seuil, 1981.

TORAN, E. *El espacio en la imagen.* Barcelona: Editorial Mitre, 1985.

VALÉRY, P. *Variedades.* Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VANOYE, F.; GLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

VILLAIN, D. *El enquadre cinematográfico.* Barcelona: Paidós, 1997.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____ Cinema: revelação e engano. In: NOVAES A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WHITTOCK, T. *Metaphor and film*. Cambridge: Cabridge University Press, 1990.

ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen.* Madrid: Cátedra, 1995.

Outras Obras

ECO, U. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALOMON, D. V. *Como fazer uma monografia.* 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FILMOGRAFIA

A BELA da tarde. Direção de Luis Buñuel. São Paulo: Videolar, 1996. (1 videocassete), 100min. color., son., VHS. leg. português.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. São Paulo: Continental Home vídeo, 1941. (1 videocassete), 119min. p.b., son., VHS. leg. português.

ESSE OBSCURO objeto do desejo. Direção de Luis Buñuel. São Paulo: Videolar, 1977. (1 videocassete), 105min. Color., son., VHS. leg. Português.

UN CHIEN Andalou. Direção de Luis Buñuel. Buenos Aires: Memories, 1928. (1 videocassete), 17min. blanco y negro., son. VSS.

RASHOMON. Direção de Akira Kurosawa. São Paulo: Tocantins, 1950. (1 videocassete), 83min. p.b., son., VHS. leg. português.

Esse obscuro objeto do desejo: 1977

Ficha técnica

Produção: Greenwich Film Production, Les Films Galaxie, In Cine.

Produtor: Serge Silberman.

Direção: Luis Buñuel e Jean Claude Carriere.

Argumento: Novela de Pierre Louys *La femme et le pantin*.

Fotografia: Edmond Richard, em Eastmancolor.

Operador: Jean Harnois.

Decorador: Pierre Guffroy e Pierre Bartiet.

Música: Fragmentos de "A Valquíria" de Wagner e de flamengo.

Montagem: Hélene Plemiannikov.

Ajudante de montagem: Gina Pegnier.

Ajudante de direção: Pierre Lary e Juan Luis Buñuel.

Chefe de produção: Ully Pickard.

Som: Guy Villette.

Efeitos especiais: François Sune.

Coreografia: Lita Pieró. Vestuário: Sylvia de Segonzac.

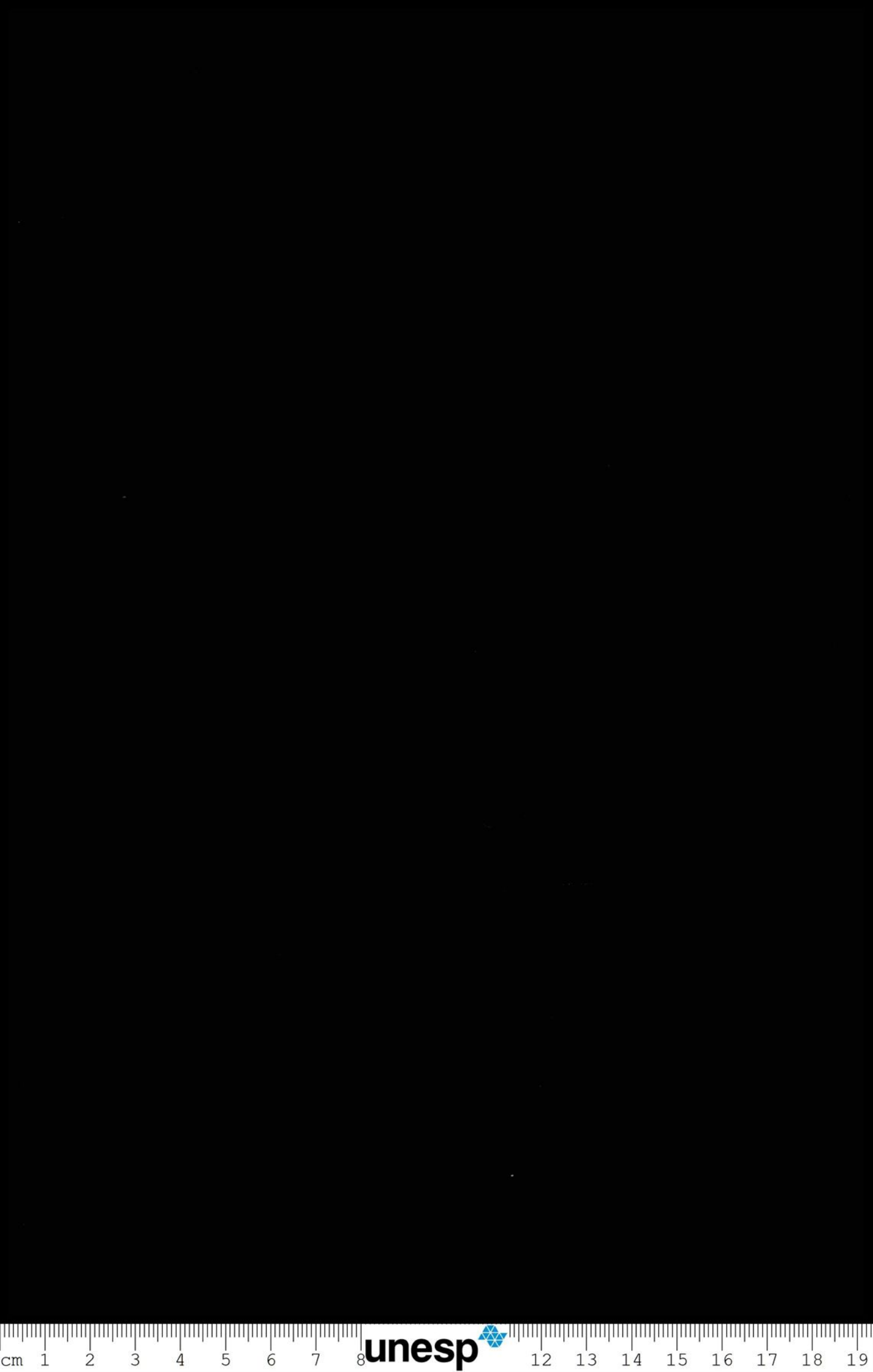
Maquilagem: Odette Berroyer.

Duração: 103 minutos.

Ficha artística

Fernando Rey (Mathieu), Angela Molina (Conchita), Carole Bouquet (Conchita), Julien Bertheau (Juez Edouard), Andre Weber (Martin), Milena Vukotic (a mulher do trem), Bernard Musson (Inspetor de polícia), Maria Asquerino (mãe de Conchita), David Rocha ("El Morenito"), Muni (a zeladora), Isabelle Sadoyan (a jardineira), Ellen Bahl (Manolita), Jacques Debary (o magistrado), Valerie Bianco (a menina do trem), Claude Jaeger (dono do bar), Augusta Carriere (a costureira), Jean-Claude Montalban (cliente do bar), Lita Peiro (bailarina), André Lacombe (o guarda), Antonio Duque (condutor), Isabelle Rattier (a secretária do juiz), Juan Santamaria (empregado da agência de viagens).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18


cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19