

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS**

**SENTIDOS EM DESALINHO**

*O Fantasma da liberdade* entre a evidência e o equívoco

**JANAINA CARDOSO BRUM**

**PELOTAS, RS**

**2015**



**JANAINA CARDOSO BRUM**

## **SENTIDOS EM DESALINHO**

***O Fantasma da liberdade* entre a evidência e o equívoco**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Letras como requisito parcial e último para a obtenção do título de Doutora em Letras, na área de concentração em Linguística Aplicada - Linha de concentração: Texto, discurso e relações sociais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aracy Graça Ernst

**PELOTAS, RS**

**2015**

**B893s Brum, Janaina Cardoso**

Sentidos em desalinho: O Fantasma da Liberdade entre a evidência e o equívoco. / **Janaina Cardoso Brum.** – Pelotas : UCPEL , 2015.

289f.

Tese (doutorado) – Universidade Católica de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2015. Orientadora: Ernst, Aracy.

1.análise do discurso. 2. estética. 3. cinema. 4.docência. I. Ernst, Aracy, or.

CDD 401

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**DOUTORADO EM LETRAS**

**SENTIDOS EM DESALINHO**  
**O Fantasma da liberdade entre a evidência e o equívoco**

Pelotas, 27 de agosto de 2015

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Iost Vinhas (FURG)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilei Resmini Grantham (FURG)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Silveira da Silva (UNIPAMPA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Terezinha do Amaral Campello (UCPel)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ercília Ana Cazarin (UCPel)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aracy Graça Ernst (UCPel)

*Ao meu pai, por ter despertado em mim o interesse pelas coisas da arte.*

*Ao Daniel, à Júlia e ao Lorenzo, meus afilhados, para que cheguem à vida adulta com a capacidade de “ousar se revoltar”.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Aracy Ernst, pela orientação libertadora e por me ensinar a ousar pensar por mim mesma; por ser, nos oito anos de convivência desde o mestrado, uma pessoa compreensiva, correta e extremamente amável.

À professora Ercília Cazarin, por proporcionar a mim e a meus colegas discussões calorosas e profundas a respeito da Análise de Discurso e pelas valiosas observações a respeito de meu trabalho na banca de qualificação.

Ao professor Alessandro Zir, por compartilhar comigo um pouco de seu amplo conhecimento a respeito do cinema e pela grande contribuição ao meu trabalho na banca de qualificação.

À professora Renata Requião, por, desde muito tempo, colocar-me na trilha dos conhecimentos da arte e por aceitar participar da banca de qualificação, enriquecendo muito o trabalho desenvolvido nesta tese.

À Rosangela Pereira, pelo carinho, pelo afeto, pelas conversas e pelo bom humor.

Aos meus colegas de curso na UCPel, em especial ao Felipe Ávila, à Jael Gonçalves e ao Marchiori Quevedo, por compartilharem comigo seu conhecimento e suas aflições, formando, assim, laços de amizade.

Aos companheiros do Laboratório de Estudos em Análise de Discurso, por fazerem a pesquisa em AD avançar.

Aos meus colegas de trabalho, em especial à Mitizi Gomes, à María Pía Sassi, à Eliana Póvoas Brito, ao Deividi Blank e à Cíntia Blank, pelo carinho, pela amizade e pelo incentivo.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À UFPel, pelo afastamento concedido no último ano do curso.

Ao meu esposo, Rogério Ávila, pela compreensão, pelo incentivo, pela dedicação, pelo enorme conhecimento que partilha comigo a cada conversa, por sua “veia” revolucionária e, sobretudo, pelo amor.

À, minha mãe, Marili Cardoso, por suportar minha ausência, pela dedicação e pelo imenso amor, que faz de nós cúmplices.

Aos meus irmãos e aos meus sobrinhos, por existirem e por fazerem de mim um ser que só se completa no encontro.

Ao meus enteados, Nicolás Ávila e Júlia Ávila, por se integrarem à minha vida.

À amiga Mônica Cassana, por compartilhar comigo suas angústias, que são também as minhas.

À amiga Regina Zauk, por ser uma entusiasta do cinema e pela solidariedade intelectual.

*Face às interpretações sem margens nas quais o intérprete se coloca como ponto absoluto, sem outro nem real, trata-se aí, para mim, de uma questão de ética e política: uma questão de responsabilidade.*

Michel Pêcheux

*O cinema age, em primeiro lugar, na pele das coisas,  
na epiderme da realidade.*

Antonin Artaud



## RESUMO

A análise de obras cinematográficas é, desde o reconhecimento do cinema como arte no início do século XX, feita por diversas áreas do conhecimento, desde áreas que se dedicam especialmente a essa arte até áreas mais distantes, como a filosofia e a sociologia. Da mesma forma, são inúmeros os trabalhos que se debruçam sobre o Surrealismo, movimento identificado normalmente às vanguardas artísticas do início do século XX, e sobre a obra cinematográfica de Luís Buñuel, surrealista reconhecido mundialmente. Todavia, em análise de discurso (AD), são poucos os trabalhos que se dedicam ao cinema, bem como à arte em geral e, assim, a Luís Buñuel e ao Surrealismo. Este foi um movimento artístico emblemático do período entre-guerras na Europa que teve reflexos não só, mas também na América Latina. Mais do que isso, como nenhum outro movimento, foi capaz de integrar pintores, escritores, cineastas e dramaturgos sob os pressupostos do materialismo histórico e da psicanálise, de forma a exceder seu âmbito e influenciar produções artísticas diversas até a contemporaneidade em várias partes do mundo. Dessa forma, este trabalho propõe-se a analisar o filme surrealista *O fantasma da liberdade*, dirigido por Luís Buñuel em 1974. A partir dele, pretende-se estabelecer um modo de trabalhar discursivamente obras de arte, especialmente cinematográficas, porquanto esse campo estético constitui-se sobre materialidade diversa da verbal, embora compartilhe com ela algumas características. Sob os pressupostos teóricos da análise de discurso fundada por Michel Pêcheux, aliados a conhecimentos de outros âmbitos teóricos, empreender-se-á uma discussão sobre o tratamento da arte em AD e tentar-se-á compreender as relações entre estética, materialismo histórico e psicanálise engendradas na obra, bem como os processos de produção de sentidos que regem seu funcionamento significante. Esses processos parecem funcionar através do recurso ao absurdo e à estrutura onírica, de forma a questionar o estatuto de evidência dos universos logicamente estabilizados, de modo a tenderem à polissemia, ainda que seja a partir do eixo parafrástico que os processos discursivos polissêmicos se estabeleçam. Esse questionamento da evidência que, a princípio, rege o funcionamento discursivo d'*O fantasma da liberdade*, filme no qual os sentidos do senso comum são suspensos a fim de dar lugar a sentidos outros, parece, ainda, apontar para um tipo de acontecimento singular, que não pode ser identificado ao acontecimento discursivo, já que se dá em um campo discursivo específico, o das artes, sem necessariamente, com isso, instaurar novas discursividades no todo da formação social. No presente trabalho, pretende-se investigar a natureza desse acontecimento singular que parece ser específico do discurso artístico.

**Palavras-chave:** análise de discurso; polissemia; discurso artístico; estética; materialismo histórico; psicanálise; surrealismo; cinema; Luís Buñuel; *O fantasma da liberdade*

## RÉSUMÉ

Depuis que le cinéma a été érigé en art au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'analyse d'œuvres cinématographiques est pratiquée dans plusieurs domaines de la connaissance, qu'ils se consacrent spécifiquement à cet art ou non — comme la philosophie et la sociologie. Il existe également de nombreuses études se concentrant sur le Surréalisme, mouvement normalement lié aux avant-gardes artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, et sur l'œuvre cinématographique de Luis Buñuel, cinéaste surréaliste mondialement reconnu. Il y a pourtant, en l'analyse du discours (AD), peu d'études sur le cinéma, sur l'art en général et, par conséquent, sur Luis Buñuel et le Surréalisme. Le Surréalisme, mouvement artistique emblématique de l'entre-deux-guerres en Europe, a eu des manifestations aussi en Amérique Latine. En réalité, aucun autre mouvement n'a aussi bien réussi à réunir des peintres, des écrivains, des cinéastes et des dramaturges autour des idées issues du matérialisme historique et de la psychanalyse, de façon à dépasser sa sphère et à influencer des productions artistiques diverses dans différentes parties du monde jusqu'à nos jours. La présente étude se propose ainsi d'analyser le film surréaliste *Le Fantôme de la liberté*, réalisé par Luis Buñuel en 1974. À partir de ce film on a l'intention d'étudier discursivement des œuvres d'art, notamment les cinématographiques, parce que ce champ esthétique se constitue d'une matérialité différente de la verbale, bien qu'il partagent quelques caractéristiques avec d'autres champs. À partir de la théorie de l'analyse du discours fondée par Michel Pêcheux, associée à des savoirs d'autres champs théoriques, on entreprendra une discussion du traitement de l'art en AD et on essaiera de comprendre les rapports établis dans l'œuvre entre l'esthétique, le matérialisme historique et la psychanalyse, aussi bien que les processus de production de sens qui régissent son fonctionnement significatif. Ces processus semblent opérer à partir de l'utilisation de l'absurde et de la structure onirique, en remettant en cause le statut de l'évidence des univers logiquement stabilisés et en visant la polysémie, même s'il est à partir de l'axe paraphrastique que les processus discursifs polysémiques s'établissent. Cette remise en question de l'évidence qui, dans un premier temps, régit le fonctionnement discursif du *Fantôme de la liberté* - film où les sens du sens commun sont suspendus pour donner de la place à d'autres sens - semble encore indiquer un type d'événement singulier, qui ne peut pas être identifié à l'événement discursif vu qu'il se produit dans le champ discursif spécifique des arts, sans nécessairement, avec cela, introduire de nouvelles discursivités dans l'ensemble de la formation sociale. Cette étude vise à examiner la nature de cet événement singulier qui semble être propre au discours artistique.

**Mots-clés:** analyse de discours; polysémie; discours artistique; esthétique; matérialisme historique; psychanalyse; surréalisme; cinéma; Luis Buñuel; Le fantôme de la liberté

## Lista de figuras

Figura 1: Fome.....	145
Figura 2: Capitão e Dona Elvira.....	147
Figura 3: Golpe.....	148
Figura 4: O cenho franzido de Richepin.....	158
Figura 5: Richepin ao telefone.....	161
Figura 6: Richepin é conduzido à força.....	163
Figura 7: Presente do desconhecido.....	177
Figura 8: Repreensão.....	180
Figura 9: Imagens proibidas.....	181
Figura 10: A mesa.....	191
Figura 11: Aquário.....	194
Figura 12: Sala de jantar.....	195
Figura 13: No pátio.....	205
Figura 14: Ditado.....	207
Figura 15: Aliette presente.....	208
Figura 16: Ficha de desaparecimento.....	210
Figura 17: Richepin prisioneiro.....	220
Figura 18: Richepin transtornado.....	222
Figura 19: Richepin é conduzido com violência.....	224
Figura 20: A autoridade restabelecida.....	225
Figura 21: Vivam as cadeias! (I).....	235
Figura 22: Vivam as cadeias! (II).....	236

## Lista de tabelas

Tabela 1: Formações Discursivas em SDR1.....	153
Tabela 2: Formações Discursivas em SDR1 e SDR2.....	170
Tabela 3: Formações Discursivas em SDR1, SDR2 e SDR3.....	190
Tabela 4: Formações Discursivas em SDR1, SDR2, SDR3, e SDR4.....	201
Tabela 5: Formações Discursivas em SDR1, SDR2, SDR3, SDR4 e SDR5.....	218
Tabela 6: Formações Discursivas em SDR1, SDR2, SDR3, SDR4, SDR5 e SDR6.....	230

## Sumário

1 Impressões introdutórias.....	13
2 Estética: a arte como discurso.....	18
2.1 Arte, inconsciente e ideologia: a estética entre o sensível e a história.....	19
2.2 Análise de discurso e arte: formação discursiva estética.....	38
2.3 Produção de sentidos e heterogeneidade: o Surrealismo como posição de sujeito.....	47
3 Audiovisão e Surrealismo: a palavra filmada na Análise de discurso.....	76
3.1 Cinema e sentido: o filme como discurso além da língua.....	77
3.1.1 Real, Simbólico e Imaginário: um breve recuo pela psicanálise.....	82
3.1.2 Montagem e audiodivisão: um breve recuo pelo cinema.....	93
3.1.3 Sonhos e chistes: o discurso audiovisual estético-surrealista em Luís Buñuel.....	104
4 Considerações metodológicas e montagem analítica: o recorte (im)possível.....	124
5 A evidência e o equívoco: processos discursivos n' <i>O fantasma da liberdade</i> .....	130
5.1 Vida e morte: os fantasmas d' <i>O fantasma da liberdade</i> .....	136
5.2 Conversas com estranhos e jantares: a estranha obscenidade d' <i>O fantasma da liberdade</i> .....	171
5.3 Presença ausente e excesso de presença: jogos discursivos n' <i>O fantasma da liberdade</i> .....	202
5.4 Acontecimento estético: as liberdades d' <i>O fantasma da liberdade</i> .....	231
6 Efeito de fecho.....	247
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	251
ANEXO – DESCRIÇÃO DETALHADA DE <i>O FANTASMA DA LIBERDADE</i> .....	259

## 1 Impressões introdutórias

A análise de discurso (AD), como complexo teórico-analítico que visa colocar questões às ciências sociais e à linguística, constitui-se, desde seu aparecimento, como campo heterogêneo, no qual diferentes campos teórico-científicos imbricam-se a fim de dar conta do discurso. Este, resultado do movimento dialético entre sua base significativa material e os saberes interdiscursivos, é, em suas diferentes formas de aparição, o objeto por excelência da AD. Nesse sentido, tanto universos logicamente estabilizados como universos não estabilizados, como é o caso das artes em geral, podem ser objeto da AD, porquanto são, de toda forma, discurso.

Em nosso percurso acadêmico, pudemos notar que os “mundos semanticamente normais” de que nos fala Pêcheux (1990), especialmente o da estética, são pouco trabalhados em AD, de modo que os discursos dominantes figuram em número muito maior como objeto de análise. Todavia, se consideramos que o equívoco subjaz a toda evidência, é lícito questionarmo-nos a respeito dos processos de produção de sentidos que estabelecem o múltiplo e o heterogêneo como modo mesmo de significar. No campo artístico, que não é, para Pêcheux (1990), o “domingo do pensamento”, a polissemia parece-nos ser elevada à condição de princípio geral de significação, o que convém analisar a partir dos pressupostos teóricos da AD. Nesse sentido, o Surrealismo é exemplar, já que teve seu lugar em um período histórico de extrema convulsão social, partindo do reconhecimento das revoluções teóricas de base psicanalítica e materialista.

Se considerarmos como Surrealismo o movimento artístico-militante que se deu sob a tutela de André Breton no período entreguerras, podemos dizer que ele teve existência pequena. Todavia, para além desse momento de efervescência artística que configurou, entre outros movimentos, o que se veio a chamar “Modernismo”, o Surrealismo, como modo particular de fazer arte, não pode ter um fim preciso, de modo que até hoje, cineastas como David Lynch<sup>1</sup> continuam a utilizar-se de seus pressupostos. Luís Buñuel, que teve passagem pequena pelo movimento organizado em torno de Breton, continuou a fazer películas de forte apelo surrealista até o final de sua vida<sup>2</sup>. Sob as bases do movimento, pode lançar

---

1 Podemos citar como obras surrealistas de David Lynch os filmes *Estrada Perdida* (1997), *Cidade dos Sonhos* (2001) e, mais propriamente, *Império dos Sonhos* (2006). A respeito da discussão sobre os pontos de encontro entre Lynch e Buñuel, remetemos à dissertação de Luz (2012).

2 Como integrante oficial do Surrealismo, somente dirigiu dois filmes, cujos roteiros foram escrito por ele e por Salvador Dalí, *Um cão andaluz* (1928) e *L'age d'or* (1929).

mão de toda aquela efervescência do período entre-guerras a fim de trabalhar sobre as novas configurações sociais que decorreram da Segunda Grande Guerra, o que nos parece ser a base de nossa formação social contemporânea.

Introduzindo o conceito freudiano de inconsciente, o movimento surrealista, através da técnica chamada por André Breton de “escrita automática”, descentrou a produção artística em relação ao autor, elevando o “isso fala” psicanalítico ao centro da obra de arte. Posteriormente, assimilou a crítica de Leon Trotsky ao cerceamento à arte na União Soviética stalinista, segundo a qual a arte revolucionária não é aquela (utilitarista) que serve ao partido e trabalha em prol de seus interesses, mas aquela que tem a potência de abalar estruturas previamente estabelecidas. Isso deu ensejo a obras que questionam radicalmente não só o estatuto político de determinadas relações sociais, mas a própria relação naturalizada que mantemos com a “realidade”, esta que está aí, supostamente acessível a quem a queira compreender.

Falar de Surrealismo implica falar em arte – ainda que o movimento em si não se pretendesse artístico, mas antiartístico – e, nesses termos, falar em estética. Esse termo refere-se, em geral, à disciplina que pretende dar conta de obras de arte concebidas sobre diversas materialidades, como a pintura, a escultura e a literatura. Nesse sentido, Rancière (2012) aponta que foi somente a partir do Idealismo alemão que o termo passou a designar um regime de pensamento específico da arte, ainda que sob o domínio da metafísica, sem considerar-se as condições históricas de aparição e modificação no regime artístico. Para o autor, um modo específico de pensamento da arte está vinculado a elementos culturais, sociais e filosóficos que permitem que determinadas obras de arte tenham existência e valor cultural para determinada época.

Em Análise de Discurso, podemos pensar que nenhuma obra de arte e nenhum movimento estético podem desvincular-se de suas condições de produção (CP). Assim, as obras de arte também estão sujeitas ao funcionamento ideológico, a formações discursivas (FD) específicas, que determinam o que pode, deve e o que não pode e não deve ser dito/visto. Dito isso, é preciso que pensemos se essas CP – histórico-ideológicas em seu cerne – funcionam da mesma forma no âmbito de um regime estético.

Partiremos da hipótese de que o discurso artístico, situado historicamente em regimes estéticos específicos, dá-se sob a mesma forma de assujeitamento que os discursos em geral, embora os processos discursivos de que se valham sejam diferentes. Dessa forma, os discursos artísticos podem colocar-se tanto no eixo parafrástico quanto no eixo polissêmico, podem identificar-se e/ou contraidentificar-se – e ainda desidentificar-se – com os discursos dominantes. Isso supõe a existência de lapsos, de pontos de impossível no fio do discurso, e, ainda, o aparecimento da heterogeneidade radical intrínseca a qualquer processo discursivo. Em suma, todo discurso, inclusive o artístico, é lugar de embate, de luta ideológica, funcionando sob a égide da contradição.

O Surrealismo, nesse sentido, parece trabalhar muito próximo dessa contradição, ao menos se consideramos os manifestos que escreveu Breton (1993a e 1993b). Apesar de inserirem o conceito de inconsciente de forma um tanto ingênua, acreditando que, através da escrita automática, trabalhariam direto no inconsciente, libertando-se, assim, das “amarras da consciência”, os artistas surrealistas conseguem, pela via do nonsense, da atmosfera onírica e de outros tantos elementos, colocar uma questão à sociedade: a que determinações responde a evidência? É através da relação entre a evidência e aquilo que a contradiz que o cinema de Luís Buñuel faz esvanecer as fronteiras entre o que é tomado como verdade absoluta e o seu contraponto implausível. Não se trata de considerar o implausível como passível de suceder, mas de, frente a ele, questionar o caráter absoluto do que convencionamos chamar realidade.

O âmbito do cinema como campo estético no qual se desfaz a dicotomia verbal e não-verbal (NECKEL, 2010) é particularmente interessante quando se pretende trabalhar sobre materialidades que engendram essa contradição, já que o “desde-sempre-já-aí” do interdiscurso funciona na chamada “imagem em movimento” do audiovisual<sup>3</sup> como transparente verdade. Dessa forma, considerando que o discurso artístico-cinematográfico não engendra linguagens verbais e visuais tão somente, haja vista transcender a peça cinematográfica a soma de diferentes

---

3 Apesar de a designação “audiovisual” referir-se também a uma ampla e heterogênea área que inclui o cinema, mas não trata somente dele, usaremos o adjetivo a fim de fazer referência à *materialidade filmica*, que, em nossa concepção, apoiada em Chion (2008), não pode ser chamada de “imagem em movimento”, já que a materialidade cinematográfica não se define somente em relação à imagem, mas à imbricação entre imagem, som, atuação etc., elementos que, a partir da montagem, formarão um todo não divisível em imagem e som.



linguagens, tomaremos como *corpus*, no âmbito deste trabalho e para fins de análise, o filme *O fantasma da liberdade* (1974), dirigido pelo cineasta Luís Buñuel, que também assina o roteiro juntamente com Jean-Claude Carrière. Essa peça audiovisual parece-nos engendrar um questionamento da formação social capitalista pós-guerra tal como se instituíra à época, o que se desdobra na atualidade. Nesse sentido, apesar de ter sido produzida na França, em condições de produção específicas, o filme parece envolver processos que ressoam na sociedade capitalista como um todo, já que mobiliza sentidos que não se restringem à França ou mesmo a toda Europa.

Analisaremos a peça audiovisual *O fantasma da liberdade* (1974) sob o aspecto da discursividade, respondendo à questão central: *que sentidos são mobilizados quando o absurdo, o onírico e o chiste são utilizados a fim de questionar o caráter de evidência unívoca das práticas sociais?*, pergunta essa que pode, de antemão, ser desmembrada em outras quatro: 1. Quais os processos discursivos de produção de sentidos mobilizados quando o absurdo intervém no intradiscurso?; 2. Quais os processos parafrásticos e polissêmicos que, no interior da produção cinematográfica do sujeito-cineasta Buñuel, causam, considerando-se o entrecruzamento entre o interdiscurso e a cadeia significativa, um efeito de ruptura e transformação?; 3. Esse efeito de ruptura e transformação dá lugar a um tipo de acontecimento específico do campo das artes?; e, finalmente, 4. Que elementos materiais dão suporte aos múltiplos efeitos de sentido mobilizados pela película em questão?

Sob essas condições, nosso trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro visa colocar em questão a arte, sob a ótica da análise de discurso, bem como os pressupostos e as condições de produção do Surrealismo. Para tanto, operamos um recorte teórico-analítico capaz de evidenciar a existência de uma formação discursiva que integre as artes, bem como de uma posição-sujeito engendrada no Surrealismo, a qual convoca as exterioridades do materialismo histórico e da psicanálise a fim de produzir sentidos no âmbito do discurso artístico.

No segundo capítulo, a partir de estudos já realizados sobre imagem e audiovisual sob os pressupostos da AD, bem como de estudos da área do cinema e da psicanálise, traçamos princípios iniciais para a análise discursiva do audiovisual,

especialmente considerando a película de Luís Buñuel, a fim de analisar/descrever as bases do discurso onírico-chistoso recorrentes no filme.

Já no terceiro capítulo, dispomo-nos a traçar as bases sob as quais são feitas as análises. Levando em conta as condições histórico-ideológicas de produção, tentamos construir um dispositivo analítico a fim de trabalhar os processos discursivos envolvidos na produção/reprodução e na ruptura/transformação das crenças, dos saberes e, assim, dos sentidos possíveis e aparentemente impossíveis na consideração da posição-sujeito surrealista na obra de Luís Buñuel.

Por fim, no quarto capítulo, organizamos em quatro eixos a análise de sequências extraídas d'*O fantasma da liberdade*. Na primeira seção, analisamos duas sequências discursivas de referência (SDR) que desfazem a oposição morte/vida. Num segundo momento, outras duas SDR são mobilizadas em torno da inversão do(s) sentido(s) de “obsceno”. A terceira seção abriga duas SDR nas quais o jogo presença/ausência é constante. Na quarta e última seção, tentamos, a partir da análise das sequências inicial e final do filme, conceituar um tipo singular de *acontecimento* que tem lugar em produções estéticas.

## 2 Estética: a arte como discurso

Pensar a arte sob os pressupostos da Análise de Discurso é, a um só tempo, uma tarefa superficialmente simples e profundamente complexa. Esse paradoxo, se tomado como mero impasse na escolha dos caminhos teóricos a serem percorridos na observação da arte como discurso, parece-nos, implica um duplo risco: se tomamos o empreendimento de pensar a arte segundo a Teoria do Discurso como simples ou, mesmo, simétrica à análise de outros campos discursivos, podemos erroneamente obliterar o caráter singular desse campo discursivo; ao contrário, se pensarmos esse empreendimento como pertencente a outro campo teórico, do qual o analista de discurso deve apropriar-se a fim de tratar a arte devidamente, podemos incorrer em erro ainda mais perigoso se tomarmos o campo da arte como aquele no qual as relações entre ideologia, inconsciente e discurso são suspensas. O que preponderaria seria uma concepção da arte como exceção, como campo no qual o sujeito-artista, como nenhum outro, teria total domínio sobre si e conheceria o que os outros sujeitos esquecem em sua relação com a ideologia e com o inconsciente.

É Michel Pêcheux mesmo quem nos dá pistas do reducionismo a que esse paradoxo submete-se. Em seu *Discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (1990) afirma que nada da arte – ele se refere especificamente à poesia e ao humor – é estranho à língua e ao discurso, o que autoriza o tratamento discursivo da arte, já que ela é produzida por sujeitos que, como tais, estão submetidos, de um lado, à ideologia e, de outro, aos processos inconscientes. Dessa forma, pensamos que o campo discursivo das artes pode – e, inclusive, deve – ser objeto de análise em AD, pois, assim como outros campos, a arte participa das formações sociais e é a elas e às formações ideológicas e discursivas que lhes são correspondentes submetida, ao mesmo tempo em que quem a produz não são sujeitos livres do assujeitamento ideológico.

Com relação ao segundo ponto, Pêcheux, no mesmo texto, esclarece, com fina ironia, que o marxismo, campo a que a AD se alia fortemente, não pode dar conta de tudo e construir, por si só, “edifícios teóricos” capazes de trazer à luz todos os fenômenos, sejam eles linguísticos, filosóficos, artísticos etc. Assim, acreditamos que, como analistas de discurso, temos o dever ético de, quando necessário, aliar dialeticamente os conhecimentos advindos da Teoria do Discurso a conceitos e reflexões externos, desde que devidamente trabalhados sob os pressupostos

teóricos a que nos filiamos. Todavia, não se trata de apropriarmo-nos de campos teórico-filosóficos que se especificam por tratarem de objetos artísticos, mas de admitirmos não ser a AD uma “máquina” interpretativa homogênea e sem furos. Com efeito, a AD caracteriza-se por sua heterogeneidade fundadora e pela admissão de que nada funciona sem falhas. É desse ponto de vista que, para analisar de forma minimamente satisfatória uma obra de arte, recorreremos a exterioridades teóricas que nos parecem relevantes, porém não sem relacioná-las à teoria à qual nos filiamos. Neste capítulo, tentaremos aproximar a teoria estética de Jacques Rancière aos pressupostos da Teoria do Discurso.

## **2.1 Arte, inconsciente e ideologia: a estética entre o sensível e a história**

O termo “estética” é, desde a tradição filosófica, objeto de inúmeras reflexões sem haver consenso em torno de seu objeto. O filósofo contemporâneo Jacques Rancière postula que, a partir de Kant e Hegel, a estética não é mais apenas a disciplina que trata do *belo* enquanto arte, mas um modo de pensamento específico das artes enquanto *coisas do pensamento*. Nesse sentido, a estética deixa de ser compreendida somente como o sistema que dá conta dos objetos de fruição e passa a ser concebida como um regime histórico que designa as coisas da arte como *coisas do pensamento* (RANCIÈRE, 2009b, p. 12). Para o autor, a utilização do termo “estética” nesse sentido é recente e tem origem na obra de Baumgarten e na publicação da *Crítica da faculdade de julgamento*, de Kant, embora houvesse divergência entre os dois filósofos quanto à natureza do pensamento das artes. Rancière acrescenta que essa ideia de estética como um modo de pensamento específico toma forma, apesar de já existir em Baumgarten e Kant, apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano, especificamente através das obras de Schelling e Hegel. Nessa conjuntura, a estética passa a designar o campo que trata de um “pensamento confuso”, de um pensamento daquilo que não pensa (RANCIÈRE, 2009b, p. 13).

Concebendo a estética como um regime histórico de pensamento das artes que tem início entre o final do século XVIII e o início do século XIX, Rancière diferencia-o de outros regimes. É nessa perspectiva que o autor define, ao

questionar os conceitos de *vanguarda*, de *modernidade* e de *pós-modernidade*, diferentes modos de produção das obras de arte em geral. Para ele, esses conceitos, embora tenham sido bastante profícuos para pensar as artes a partir do século XX, confundem duas coisas distintas: a historicidade própria aos regimes das artes e os processos de ruptura que se dão no interior de distintos regimes históricos. Nesse sentido, o autor define três grandes regimes históricos relacionados às artes. São eles: 1. O regime ético das imagens; 2. O regime poético ou representativo; 3. O regime estético (RANCIÈRE, 2009a, p. 32).

O regime ético das imagens corresponde, em certa medida, embora Rancière tome distância da concepção benjaminiana da passagem do cultural ao exposicional, ao que Walter Benjamin (2013, p. 62) nomeia *primeira técnica*, e diz respeito às funções rituais e à função educadora da arte – arte que não é, então, concebida como tal. Nesse regime de identificação, as artes em geral participam da partilha das ocupações na cidade, respondendo a questões relacionadas à origem – como no caso das imagens religiosas de divindade – e à sua destinação, ou seja, à sua utilidade modeladora na comunidade – como no caso de poemas destinados à educação das crianças. Nesse regime, o que está em questão é o modo de ser dos indivíduos e da coletividade. Já o regime poético ou representativo diz respeito à mimese e à poética e é o regime que dá à arte, na tradição aristotélica, seu domínio próprio, como domínio representativo de ações. No entanto, a mimese é compreendida não como mera imitação, mas como um conjunto de saberes sobre a imitação com fins definidos, como fabricação de um conjunto de ações que representam seres humanos em detrimento da cópia que não coloca questões a seu modelo. Nesse sentido, o autor chama a atenção para a ideia de que à mimese não corresponde o conceito de semelhança, mas antes um princípio prático que delinea um “regime de visibilidade das artes”, o qual, ao mesmo tempo em que fornece a autonomia das artes, dá a elas seu lugar na “ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (RANCIÈRE, 2009a, p. 32). O regime poético, segundo Rancière, corresponde ao que é chamado, na idade clássica, de *belas-artes*.

Finalmente, o regime estético das artes diz respeito, antes, a um regime do *sensível*, o qual, ao contrário do regime poético ou representativo, não delinea a arte apenas como uma maneira de fazer entre as outras, mas distingue “um modo

de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009a, p. 32). Para o autor:

Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. (RANCIÈRE, 2009a, p. 32).

Ou seja, a ideia de um regime estético pressupõe um sensível tornado estranho a si próprio e, nesse sentido, as artes, no regime estético, sobrepõem saber e ignorância (RANCIÈRE, 2010, p. 52), forjando o pensamento da arte como pensamento confuso, como “pensamento daquilo que não pensa” (Rancière, 2009b, p. 13). Para o autor, ainda, esse pensamento específico sobre/da arte trata-se de um *regime histórico*, como já dissemos, diferenciado da *poética*, estudo da forma literária, em relação à qual opera uma mudança. Ainda segundo Rancière, apesar de as publicações dos livros *Estética* (1750), de Baumgarten, e *Crítica da faculdade de julgamento* (1790), de Kant, utilizarem-se do termo *estética* para designar, respectivamente, o domínio sensível e a teoria das formas da sensibilidade, é somente a partir do romantismo e do idealismo pós-kantiano, especialmente em Hegel, que a *estética* passa a configurar-se como o *pensamento da arte*:

É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma identificação entre o pensamento da arte – e certa noção de ‘conhecimento confuso’: uma ideia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não-pensamento, ela reúne os contraditórios: o sensível como ideia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à ideia de Kant. Isto é, ela faz do ‘conhecimento confuso’ não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*. (RANCIÈRE, 2009b, p. 13)

A partir desse momento, é operada a mudança do regime poético para o regime estético das artes. Nesse sentido, Rancière (2009b) chama atenção para o fato de não ser o termo *estética* apenas uma nova designação para o regime das artes antes concernente à poética, mas uma transformação histórica que modifica o lugar das artes na sociedade. Trata-se da constituição de uma ideia específica do pensamento que dá, como defende o autor, origem à noção de inconsciente na teoria freudiana. Em outras palavras, as condições históricas de surgimento da psicanálise derivam de um pensamento específico das artes, aquele inaugurado pelo romantismo e pelo idealismo hegeliano, no qual a configuração dos possíveis é

alterada significativamente pela sobreposição de pensamento e não-pensamento. O autor utiliza-se do exemplo de Édipo para explicar essa ideia.

Segundo ele, muitas foram as releituras da tragédia de Sófocles no período clássico. Em poucas palavras, pelo regime histórico nas quais foram criadas, essas releituras impediam que determinadas condições do esquema trágico funcionassem socialmente devido a três pontos específicos: o horror dos olhos furados de Édipo (vê-se o que deveria ser apenas dito), ao fato de que não há grandes mistérios (sabe-se cedo demais o cerne da trama) e à ausência de interesse amoroso. No século XVII, assim, o tema edípiano era visto como “defeituoso”, a relação estabelecida entre o que é dito e o que é visto tornou-se inapropriada às características da tragédia, tal como concebida à época. É, portanto, na relação entre o que é dito e o que é visto que está o cerne da questão. Édipo choca os clássicos não por sua relação incestuosa com a mãe, mas pelo jogo entre dizer e ver, considerando-se que a palavra – o discurso –, para o autor, delineia e delimita aquilo que se vê, enquanto o visível retém a palavra.

Nesse sentido, a representação está diretamente relacionada à ordenação entre o saber e a ação; na tradição aristotélica, segundo a qual a tragédia implica a ordenação de ações, parece perder-se o que o autor vai denominar “*pathos* do saber”, do qual sofre Édipo:

Dessa forma, exclui-se precisamente o fundamental da performance edípiana, o *pathos* do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. E é ele que o próprio Aristóteles já não consegue mais entender, recalçando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento. É ele, enfim, que faz de Édipo, na idade clássica, um herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido. (RANCIÈRE, 2009b, p. 22-23)

É, como dissemos, um regime histórico de pensamento da arte que faz de Édipo um herói impossível no período clássico. Foi necessário romper com o conjunto de relações entre o dizível e o visível, entre o saber e a ação e entre a passividade e a atividade para que esse regime se modificasse. Esse rompimento é o que Rancière denomina *revolução estética*, revolução esta imprescindível para que

Édipo seja o *herói* do projeto psicanalítico de Freud, sob o ponto de vista da *doença do saber*: “A psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento” (RANCIÈRE, 2009b, p. 26). Isso permite pensar que existe, no regime estético, identidade entre saber e não-saber, entre a vontade de saber e a recusa em aceitar a “verdade” insuportável:

Ela [a figura de Édipo] pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*. (RANCIÈRE, 2009b, p. 30)

Logo, no âmbito da estética, admite-se a existência de uma identidade entre razão e irracionalidade, entre consciente e inconsciente, a qual pode ser formulada tanto como “existe razão na loucura” (pensamento no não-pensamento) ou, ao contrário, como “a razão pressupõe loucura” (não-pensamento no pensamento). A primeira formulação remonta a Hegel, segundo o qual a arte engendra “um espírito fora de si mesmo” (*apud* RANCIÈRE, 2009b, p. 31), buscando a si na exterioridade da matéria e da imagem, no jogo entre o obscuro e o belo. A segunda formulação remete ao movimento inverso, nos termos de Schopenhauer (*apud* RANCIÈRE, 2009b), ou seja, do belo existente no mundo, chega-se ao obscuro e ao sem sentido da coisa em si. É o jogo entre essas duas concepções que embasa, nos termos de uma “revolução estética”, o nascimento da psicanálise:

Mas não se trata apenas da influência de ideias e de temas de uma época, trata-se propriamente de uma posição no interior do sistema de possíveis definido por uma determinada ideia de pensamento e uma determinada ideia de escrita. Pois a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para a elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência de pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. (RANCIÈRE, 2009b, p. 33-34)

Assim, para Rancière, a revolução freudiana segundo a qual tudo fala, e, ainda, segundo a qual não há detalhe sem importância, já que o não-pensamento está em intrínseca relação com o pensamento, inscreve-se na continuidade da revolução estética de seu tempo. Dessa forma, o regime estético, inaugurado, para o autor, no Romantismo, reconfigura não só as maneiras de ser, ver e dizer da arte,



como estende-se a outros domínios da vida, como no caso da psicanálise, mas não só. Por não se reconhecerem mais regras específicas do campo das artes, a revolução estética desobriga a arte de hierarquias e gêneros e coloca-a fora do âmbito de maneiras de fazer próprias, incluindo-a na partilha geral do sensível, ou seja, o regime estético “funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009a, p. 34). É dessa forma que implode a barreira mimética e a estética passa a designar não somente as coisas da arte, mas as configurações da “ordem das ocupações sociais” e passa a ser *política* na exata medida em que a política passa a ser *estética* (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

Para Rancière (2009a), há, no fundamento da política, uma *estética primeira*, que diz respeito não a uma estetização da política, mas ao sistema mesmo de divisão do sensível, ou seja, à partilha do sensível como a divisão do trabalho que, por sua vez, define quem pode e deve ou quem não pode e não deve tomar parte do comum. Essa estética primeira corresponde, nas palavras do autor, a “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (p. 16). A política é, assim, definida por Rancière como o princípio que controla e recorta o que se diz e o que pode ser dito, o que se vê, quem tem competência para ver, delineando, dessa forma, as fronteiras entre o possível e o impossível. Em suas palavras: “A política ocupa-se do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009a, p. 17). A política é estética, na medida em que é o princípio geral segundo o qual as maneiras de ser e fazer são distribuídas na partilha do sensível. Dessa forma, a partilha do sensível, que pressupõe a política, constitui-se como um “sistema de evidências sensíveis” que, ao mesmo tempo em que evidencia a existência de um *comum*, traz à tona a existência de recortes nesse comum, os quais delimitam quem pode e quem não pode tomar lugar nessa partilha em função das coisas que faz, do trabalho que realiza.

Essa estética própria à política, no entanto, não implica o entendimento do povo como obra de arte ou, ainda, da política como dotada de uma “vontade de

arte”, mas de um sistema, a partilha do sensível, que determina as coisas que se dão a sentir e aquelas que não se dão a sentir, que se tornam invisíveis. Na concepção de Rancière, é somente a partir dessa estética *a priori* que podemos pensar nas formas de visibilidade das práticas artísticas, as quais o autor entende como “maneiras de fazer” que intervêm na partilha do sensível. É somente a partir dela que se pode definir um objeto artístico como tal e, ao mesmo tempo, como forma de inscrição dos sentidos de uma dada comunidade. Em contrapartida, é exatamente essa forma de partilha que define como as obras de arte são também políticas. No contexto dessa indistinção entre as coisas da arte e as coisas políticas na partilha do sensível, Rancière defende que a revolução estética foi capaz de produzir também uma concepção de revolução política “como realização sensível de uma humanidade comum existindo ainda somente enquanto ideia” (RANCIÈRE, 2009a, p. 39-40), ou seja, ao definir-se o programa estético do Romantismo, a partir de Hegel, Schelling e outros, definiu-se também um novo paradigma de revolução, cuja principal bandeira era a “liberdade incondicional do pensamento puro”. Esse paradigma estético-revolucionário foi também, para Rancière, o que possibilitou o encontro entre os pressupostos marxistas e os pressupostos da arte que implode a fronteira entre si e as formas de vida em geral, tal como aconteceu no Surrealismo.

Essa indiferença entre as formas de arte e as formas de vida que eleva qualquer tema à “dignidade” da arte desfez a hierarquização de gêneros e temas do regime representativo, anulando-se a oposição entre “alto” e “baixo”, ou seja, qualquer tema, mesmo o mais banal, pode ser objeto da arte. Com isso, modifica-se também a oposição entre história e ficção. No entendimento de Rancière, a ciência da História, como “contação” de “fatos verdadeiros” não se distingue das “histórias ficcionais”: “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2009a, p. 57), o que não significa necessariamente que tudo seja ficção, mas que as fronteiras entre história e narrativa tornam-se indefinidas. Nas palavras do autor: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009a, p. 59). Então, ao permearem-se, arte, história e política determinam o que se faz, o que se vê e o que se diz, sem com isso se confundirem. Assim, podemos dizer que,

independentemente de sua “ancoragem” no real, arte e história, assim como a política, definem processos de produção de sentidos, modos de dizer e de não dizer, o que deve ser ou não visto, o que é ou não tornado visível. Nisso reside a essência estética da política e, ao mesmo tempo, a essência política da arte estética.

Rancière acrescenta, ainda, que, sendo indissociável da repartição das ocupações no comum, a arte não é exterior ao trabalho e, no regime estético, é, a um só tempo, produção material e apresentação do sentido de comunidade para ela mesma. Em outras palavras, o trabalho do artista produz os princípios da partilha do sensível, pois reúne duas propriedades antes distintas, a saber, a de fabricar o sensível e a de lhe dar visibilidade. Nas palavras do autor:

A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho. Ela antecipa o fim – a supressão das oposições – que o trabalho ainda não está em condições de conquista por e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e de visibilidade (RANCIÈRE, 2009a, p. 67).

Essa configuração característica do regime estético das artes aponta para uma nova relação entre as maneiras de fazer e as maneiras de ver, no sentido de que transforma matéria sensível em uma forma de apresentação da comunidade a si mesma. Isso permite fazer da arte, ao modo das vanguardas dos anos 1920, uma atividade equiparada às outras, não separada das formas de vida, em suma, do trabalho, sem com isso estabelecer-se como uma valorização deste, mas sim como uma ideia de pensamento ligada à partilha do sensível que excede, de certa maneira, o âmbito artístico. Essa ideia de pensamento que constitui o regime estético das artes ao mesmo tempo em que o excede e participa da partilha do sensível, dando-lhe visibilidade, é aquela de que vimos falando, a de que existe uma indiferenciação entre contrários. Se o regime estético é aquele em que existe identidade entre pensamento e não-pensamento, podemos pensar, de fato, na trilha de Rancière, que esse regime, criado em condições de produção específicas, ou seja, no interior do regime poético como forma de ruptura com este, não se encerra no conceito de arte, mas o excede. É nesse sentido que reencontramos Pêcheux (1990, p. 53), quando afirma que o traço poético e o humor “pertencem aos meios fundamentais de que dispõe a inteligência política e teórica”. Em outras palavras, é

no seio mesmo dos processos sócio-históricos que o impensado é capaz de surgir no pensamento, solapando a ilusória unidade lógica dos processos discursivos. Dessa forma, arte e vida ordinária partilham da mesma base produtora de sentidos, a língua.

É evidente que existem distinções teóricas bastante fortes entre o pensamento de Jacques Rancière e Michel Pêcheux. Começemos pela questão ideológica. Para Rancière (2009a; 2010), como já dissemos, a política é definida em relação aos recortes do espaço comum, feitos segundo diferentes modos de produção, bem como da definição de quem pode e de quem não pode tomar parte desse espaço, segundo a divisão do trabalho. Ora, a analogia com o funcionamento ideológico é inevitável, considerando que em AD é a ideologia material que ordena, conforme o modo de produção e as relações de produção, bem como sua reprodução, o espaço dos possíveis no interior do que Althusser chama *aparelhos ideológicos de estado*, configurados como lugar e meio da luta de classes (1985, p. 71).

Em analogia à teoria freudiana sobre os sonhos, Althusser (1985, p. 84) define a ideologia, a partir de Marx, como uma estrutura formal que não tem história, ou seja, é um processo sem sujeito e sem fim, porquanto não há sujeito fora dela. Disso decorre que é sem exterior, já que, da expressão clássica “a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos”, chegamos à formulação segundo a qual “os indivíduos são sempre/já sujeitos” (ALTHUSSER, 1985, p. 98). A essa ideologia omni-histórica, sem exterior, Althusser identifica o próprio funcionamento da ideologia em geral, no sentido de que o processo de interpelação atinge igualmente todos os indivíduos, os quais são, por sua vez, desde a gestação materna, já sujeitos em uma configuração ideológica familiar específica.

A interpelação ideológica, processo sem sujeito nem fim, também reconhecida como ideologia em geral, tem sua existência concreta em ideologias particulares, isto é, no interior dos aparelhos ideológicos de estado, embora não se confunda com elas. É nos AIE que o funcionamento *especular* da ideologia efetiva-se. Althusser (1985, p. 100-101) utiliza o exemplo do AIE religioso para desenvolver essa tese. Segundo o autor, o livre assujeitamento só funciona na medida em que existe um Grande Sujeito, um Outro Sujeito que, no caso da ideologia religiosa cristã, é

identificado como Deus. O assujeitamento só tem eficácia porque existe, ao modo do Outro lacaniano, esse Sujeito Absoluto. De forma inversa, esse Sujeito central só tem seu lugar porque os sujeitos o (re)conhecem como sua imagem. Nas palavras de Althusser:

Constatamos que a estrutura de toda ideologia, ao interpelar os indivíduos enquanto sujeitos em nome de um Sujeito único e absoluto é especular, isto é, funciona como um espelho, e duplamente especular: este desdobramento especular é constitutivo da ideologia e assegura o seu funcionamento. O que significa que toda ideologia tem um centro, lugar único ocupado pelo Sujeito Absoluto, que interpela, à sua volta, a infinidade de indivíduos como sujeitos, numa dupla relação especular que submete os sujeitos ao Sujeito, dando-lhes no Sujeito, onde qualquer sujeito pode contemplar sua própria imagem (presente e futura), a garantia de que certamente trata-se deles e Dele, e de que se passando tudo em Família (a Santa Família: a Família é, por sua essência, Santa), 'Deus aí reconhecerá os seus', ou seja, aqueles que tiverem reconhecido Deus e se tiverem reconhecido nele serão salvos (1985, p. 102).

Essa estrutura duplamente especular garante, a um só tempo, a interpelação dos indivíduos em sujeitos, a sua submissão ao Outro Sujeito, o reconhecimento mútuo entre os sujeitos e o Sujeito, o reconhecimento entre sujeitos e o reconhecimento do indivíduo para si e, pela “livre” submissão, a segurança absoluta de que tudo ficará bem, posto que reconhecem o que são (tementes), em relação a algo (Deus) e agem de acordo com essas condições (com a religião)<sup>4</sup>. Em outras palavras, o assujeitamento não se dá de forma passiva; o sujeito age “livremente” para sustentar e dar corpo à sua submissão, pois, desde que é sujeito (desde sempre), aceita e provê, por identificação ao Sujeito, os meios de sua sujeição. Dessa forma, o sujeito opera duplamente no *reconhecimento* – reconhece-se, pela interpelação, no Sujeito – e no *desconhecimento* – desconhece o mecanismo de sua submissão e a exterioridade de sua consciência (ALTHUSSER, 1985, p. 95).

---

4 Interessa-nos remeter aqui à análise de Beck e Esteves (2012) a partir da retificação de Pêcheux. Para os autores, Althusser prevê um funcionamento sem falhas da ideologia, o que o próprio Althusser desfaz parcialmente pelo exemplo da ideologia religiosa. Para os autores, a reduplicação especular seria marcada pelo desejo, já que os pequenos sujeitos jamais podem alcançar a plenitude do grande Sujeito (Deus). Nas suas palavras: “Equiparar-se a Deus, no cristianismo, é incorrer em pecado de soberba. O sujeito cristão virtuoso (bom sujeito, reduplicado em função do Sujeito da ideologia cristã: Cristo, por si mesmo; ou pelo menos a imagem que dele se faz) prima pela humildade frente à perfeição divina. Para não cair no abismo infernal, necessita manter uma modesta distância da imagem divina. O melhor cristão, portanto, nunca seria aquele que buscaria se igualar a Cristo, mas aquele que, refletindo-se em seus critérios e tendo em vista seus milagres, tentaria salvar as almas ruins do suposto purgatório [...], os próprios mal sujeitos, desviantes da doutrina cristã mas que não teriam questionado os dogmas católicos a ponto de romperem com eles” (p. 142-43). Esse hiato entre os sujeitos e o Sujeito seria, conforme a análise de Beck e Esteves, o que impede a plena identificação.

É impossível falar da teoria althusseriana sem vinculá-la à luta de classes. Para o autor, a superestrutura ideológica, cuja existência concreta dá-se nos AIE, está em relação dialética com a base econômica (infraestrutura). É certo que a infraestrutura determina a superestrutura, todavia, os AIE também agem no sentido de reproduzir as relações de produção, com o fim específico de manter o modo de produção dominante (o capitalista). Nesse sentido, o mecanismo ideológico do reconhecimento/desconhecimento que se desdobra no par interpelação/sujeição, não tem outro fim senão a reprodução das relações de produção (ALTHUSSER, 1985, p. 104).

Na sociedade capitalista, essas relações são, em última instância, relações de exploração (ALTHUSSER, 1985, p. 105). Por esse motivo, não há produção sem classes antagônicas, as quais compõem, por sua vez, a luta de classes. Althusser não cai no dualismo de que constantemente os teóricos marxistas são acusados. Dizer que os modos de produção pressupõem duas classes antagônicas em luta constante não exclui a existência de outras classes, mas ressalta o fato de a base econômica ser reproduzida pela constante tensão entre as duas “pontas” da produção, ou seja, a burguesia, que detém os meios de produção, e o proletariado, que produz efetivamente. Nesse sentido, há apenas o protagonismo de duas classes entre outras tantas, como os profissionais liberais/autônomos e os professores no modo de produção capitalista, e a própria burguesia no modo de produção feudal. Assim, as relações de força entre as classes antagônicas (a burguesia e o operariado, no caso do modo de produção capitalista) são sempre dissimétricas, já que uma classe detém os meios de produção (burguesia) e a outra vende sua força de trabalho (operariado).

Há, pois, ideologia dominante porquanto há uma classe que detém os meios de produção e luta para mantê-los e reproduzi-los. Por conseguinte, não há luta de classes sem classes antagônicas, o que implica, como já dissemos, a existência de uma ideologia dominante – que obtém as formas de sua manutenção nos AIE e, dessa forma, as condições necessárias para reproduzir as relações de produção –, a qual, por sua vez, não existe sem *resistência*. Nas palavras de Althusser:

Com efeito, o Estado e seus Aparelhos só têm sentido do ponto de vista da luta de classes, enquanto aparelho da luta de classes mantenedor da opressão de classe e das condições da exploração e sua reprodução. Não há luta de classes sem classes antagônicas. Quem diz luta de classe da

classe dominante diz resistência, revolta e luta de classe da classe dominada (1985, p. 106).

É no interior dos AIE que essa configuração, cuja base primeira é a base econômica, tem existência concreta. Esses aparelhos não dão lugar a uma realização não conflituosa da ideologia dominante, mas são o palco da ininterrupta luta de classes. A luta de classes, por sua vez, acontece nos AIE, mas não se encerra neles; pelo contrário, os ultrapassa, já que não tem nesses aparelhos sua origem. A origem das ideologias dominante e dominadas está alhures: nas classes sociais em luta, o que implica suas condições de existência, suas práticas (ALTHUSSER, 1985, p. 107), bem como a possibilidade de reorganizações, rupturas e transformações. Essa possibilidade, aliada à relação explícita entre a teoria de Althusser e a teoria psicanalítica do inconsciente, dá ensejo à interpretação conferida à ideologia na terceira fase da teoria de Pêcheux, segundo a qual não se pode considerar a ideologia um “ritual sem falhas” (PÊCHEUX, 1988, p. 301).

Apesar de ter sido discípulo de Althusser, Rancière, após a virada em seu trabalho, que se configura centralmente em uma crítica ao materialismo histórico (MOSTAÇO, 2010, p. 12), critica o conceito de ideologia, pois considera que reduz a aparência política do povo à pura ilusão (RANCIÈRE, 1996, p. 96). Certamente, o entendimento errôneo da teoria althusseriana das ideologias como simples reprodução contribui para esse pensamento, já que essas ideologias, segundo esse entendimento, desembocaria na universalidade e na plenitude da ilusão de liberdade. Todavia, é o próprio Althusser (1985, p. 106) que insere, no ritual ideológico que impõe a ideologia dominante como evidência, a possibilidade de revolta e resistência, implicando não eliminar propriamente a ilusão subjetiva, mas apreendê-la e confrontá-la.

O filósofo materialista Slavoj Žižek, na introdução de *Um mapa da ideologia*, livro organizado por ele e que conta com textos de Pêcheux, de Rancière e de Althusser, entre outros teóricos, chama atenção para o fato de que, em AD, a ideologia não é definida propriamente como ilusão, a qual poderia ser desfeita por um exame de suas condições, mas como uma matriz fundacional que ordena e delimita as relações estabelecidas no discurso, as quais, no entanto, têm relação direta com as relações de produção numa formação social dada. Nas suas palavras:

Para a análise do discurso, a própria idéia de um acesso à realidade que não seja distorcido por nenhum dispositivo discursivo ou conjugação com o poder é ideológica. O ‘nível zero’ da ideologia consiste em (des)apreender uma formação discursiva como um fato extradiscursivo (Žižek, 1996, p. 16)

Nesse sentido, cabe salientar que, para Pêcheux (1988a), na trilha de Lacan, a própria realidade tem a estrutura de uma ficção, o que não implica, de maneira alguma, a ideia de “distorção”, mas a ideia de que o funcionamento ideológico – e o funcionamento inconsciente – é indiscernível do que entendemos como realidade. Se entendêssemos a ideologia como mera distorção, seria relativamente simples desfazê-la e ter acesso à “verdade” das relações sociais. Todavia, é o próprio sujeito que, desde sempre imbricado no funcionamento ideológico, o qual, em si, não é nem bom nem ruim, concebe sua relação com as coisas do mundo como natural, ou seja, como se houvesse relação causal entre si e suas condições materiais de vida. Logo, não se trata de reduzir a aparência política do povo à pura ilusão, mas de admitir que as relações subjetivas são, desde sempre, mediadas por um funcionamento ideológico que dá a cada sujeito sua filiação a saberes anteriores, embora a relação naturalizada, isto é, tomada como real e espontânea, entre os sujeitos e esses saberes prévios seja sempre sujeita a falhas. São precisamente essas falhas que possibilitam a previsão de um “grau zero” da ideologia, aquele da *desidentificação*, do qual falaremos na seção seguinte.

Em 1978, Pêcheux publica *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação*, texto no qual faz profundas autocríticas em relação à sua concepção (althusseriana) sobre o funcionamento da ideologia. Para o autor, é precisamente no fato de que existe o *nonsense* inconsciente que o construto teórico-prático de um “ego-sujeito-pleno” da forma-sujeito não pode ser concebido sem *falhas*. Nas suas palavras:

O lapso e o ato falho (falhas do ritual, bloqueio da ordem ideológica) bem que poderiam ter alguma coisa de muito preciso a ver com esse ponto sempre-já-aí, essa origem não detectável da resistência e da revolta: formas de aparição fugidias de alguma coisa de ‘uma outra ordem’, vitórias ínfimas que, no tempo de um relâmpago, colocam em xeque a ideologia dominante tirando partido de seu desequilíbrio (PÊCHEUX, 1988b, p. 301).

O inconsciente não é a ideologia; ele não é a base da luta de classes, tampouco se identifica plenamente com o Sujeito althusseriano, mas é através dele, pela via material de seus “deslizes”, sonhos, lapsos, atos falhos, que o ritual da interpelação ideológica é solapado, considerando-se que o inconsciente, embora



não esteja “a céu aberto”, deixa na materialidade do discurso seus *traços*. Podemos, por ora, concluir que, para além de não haver sujeito fora da ideologia, não há sujeito sem inconsciente. É nesse sentido que Pêcheux afirma 1. não existir dominação sem que haja resistência; 2. Ser necessário suportar o peso do que seja pensado e “ousar pensar por si mesmo” (PÊCHEUX, 1988b, p. 304).

Essa relação intrínseca ao discurso entre ideologia e inconsciente não é, de toda forma, negada por Rancière, mas o autor opta por utilizar o termo “política”, definido, como já dissemos, como um princípio que rege o que pode e deve ser dito e visto, o que dá a forma do possível na partilha geral do sensível (RANCIÈRE, 2009a). Ora, esse funcionamento da política, sob nosso ponto de vista, dialoga diretamente com a definição althusseriana de ideologia e, na medida em que o regime estético das artes é histórico e político, podemos dizer que ele é também ideológico. A ideologia, tal como a concebemos, rege as relações entre os sujeitos e, materializada através de formações discursivas particulares, regula o que pode ou não ser dito, logo, os sentidos que podem e os que não podem circular em determinados espaços.

Žižek (1996a) retoma a concepção althusseriana da ideologia, definindo-a como uma matriz que regula as relações entre o que se vê e o que não se vê, entre o que se imagina e o que não pode ser imaginado. Em suas palavras: “pode-se afirmar categoricamente a existência da ideologia *qua* matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como suas mudanças nessa relação” (Žižek, 1996, p. 7). Ora, a relação com a definição de política como aquilo que rege a partilha do sensível é flagrante. Se a partilha do sensível define, como defende Rancière, o espaço do possível e, assim, do impossível, e a ideologia, para Žižek, funciona de modo a produzir as relações entre o visível e o invisível, entre o imaginável e o inimaginável e, dessa forma, o que faz sentido e o que não faz sentido, podemos conceber um funcionamento análogo de ambos os conceitos. Nesse sentido, a relação entre inconsciente e ideologia concernente ao discurso em geral faz-se presente também no regime estético das artes, na medida em que é estrutural, ou seja, é o que, ao mesmo tempo “organiza” e o que dá a condição de existência à realidade. Nas palavras de Žižek, “a ideologia

estrutura a própria realidade social” (1996b, p. 314), o que implica negarmos o pressuposto de que a arte foge a essa configuração.

Para Rancière, como já dissemos, o regime estético – não restrito às artes, mas concernente à partilha geral do sensível – é aquele no qual o não-pensamento e o pensamento são constitutivos um do outro de maneira recíproca, o que não acontece somente sob a forma da superposição, mas altera significativamente o espaço do possível. A esse não-pensamento, que todavia delinea o que pode ser visto e o que pode ser dito, Rancière (2009b, p. 11) relaciona, sem identificar, contudo, o inconsciente freudiano, como um pensamento estranho a si próprio. O autor não trata de equivaler o inconsciente freudiano e o inconsciente estético como se o “gênio” freudiano se devesse exclusivamente ao “gênio” dos escritores e filósofos que pensaram nos termos da revolução estética. Nas palavras do autor,

Não se trata de esquecer o contexto médico e científico no qual se elabora a psicanálise, nem de dissolver o conceito freudiano de inconsciente, a economia das pulsões e os estudos das formações do inconsciente em uma ideia secular do saber que não sabe e do pensamento que não pensa. Tampouco quero virar o jogo, mostrando como, sem sabê-lo, o inconsciente freudiano é dependente da literatura e da arte, cujos segredos ele pretende desvendar. Trata-se, antes de mais nada, de assinalar as relações de cumplicidade e de conflito que se estabelecem entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano (RANCIÈRE, 2009b, p. 43).

Sem sobrepor-se, inconsciente estético e inconsciente freudiano partilham do mesmo espaço que tem lugar entre a ciência positiva e a crença popular, bem como no acervo mitológico de que dispõem (RANCIÈRE, 2009b, p. 44). Esse espaço é aquele de duas modalidades do que Rancière (2009b, p. 33) chama *palavra muda*. O que vimos desenvolvendo, baseados em Rancière, acerca de um pensamento dotado de não-pensamento e de um não-pensamento dotado de pensamento, tem desdobramentos em diferentes ideias de *escrita*. Para o autor, no regime poético/representativo, vigorava uma concepção da *palavra* como ato, à qual correspondia um fim: o de transmitir algum significado, causando um efeito específico (RANCIÈRE, 2009b, p. 34). A essa *palavra viva* do regime representativo das artes opõe-se a *palavra* que fala e cala, correspondente às concepções de pensamento no não-pensamento e de não-pensamento no pensamento (p. 35) do regime estético.

A primeira modalidade da *palavra muda* diz respeito aos *sentidos* que as coisas carregam em si, ou seja, as coisas contêm, inscritas em si, sua história e

seus sentidos. Nessa direção, a escrita literária é *desvelação* de vestígios que, das obras, dão testemunho da *verdade* de uma sociedade, de um tempo ou de uma coletividade (RANCIÈRE, 2009b, p. 36). Para o autor, nessa forma da palavra muda, todo detalhe é indício de uma verdade acerca das coisas. A modalidade de linguagem artística descentrada, segundo a qual tudo tem, em si, a *potência da linguagem*, está ligada diretamente à noção freudiana de que tudo significa (p. 37), de que tudo é *sintoma*, desde que esteja ligado à *fantasia*<sup>5</sup>.

Dessa forma da palavra muda como pensamento no não-pensamento, distingue-se a palavra muda como não-pensamento no pensamento, a qual Rancière (2009b, p. 39) chama *palavra solilóquio*. A ela corresponde a ideia de que, pela boca das personagens de um romance, de um filme etc, uma *terceira personagem* que, a princípio, nada tem a ver com o diálogo, *fala* e comanda a cena. Essa terceira personagem é, em última análise, o *desconhecido*, uma “voz múltipla e anônima” (p. 40) que permanece atrás da consciência. Rancière vai dizer, então, que, na primeira fase da obra de Freud, interessa apenas a primeira forma da palavra muda. A segunda forma será integrada de forma parcial à teoria do inconsciente só na segunda fase da psicanálise, com o surgimento do conceito de *pulsão de morte* e, posteriormente, de forma mais incisiva, nas releituras de cunho lacaniano.

Rancière defende que a teoria freudiana, no mesmo movimento, aproxima-se e afasta-se do inconsciente estético, apontando para uma profunda solidariedade entre a psicanálise e a arte, ao mesmo tempo em que se afasta da segunda modalidade da palavra muda em suas análises sobre objetos de arte. É evidente que o objetivo de Freud, ao analisar diversas obras artísticas, não era delinear o regime estético que as rege, mas construir, pelas análises, um sistema de pensamento sobre a fantasia e, mais amplamente, sobre a psique humana. Não era, portanto, seu objetivo, “estabelecer uma etiologia sexual dos fenômenos da arte” (RANCIÈRE, 2009b, p. 51), mas compreender o pensamento inconsciente, com vistas à cura do sofrimento psíquico.

A teorização de Rancière (2009b) sobre o inconsciente estético, por outro lado, não visa dar conta da cura, mas do que ele chama regime estético das artes, o

---

5 Voltaremos a esse ponto no capítulo IV.

qual é identificado a partir do romantismo alemão e do idealismo hegeliano, como já dissemos. Não é que não houvesse antes identidade entre pensamento e não-pensamento, entre saber e não-saber ou entre sentido e *nonsense* antes, mas essa identidade passa a ser o cerne das artes a partir de um momento histórico determinado, o que equivale a dizer que se torna *dominante*. Isso significa aceitar que o regime de que fala Rancière, bem como o próprio surgimento da psicanálise, obedece a certas condições de produção particulares que remetem a uma *ruptura* mais ou menos radical tanto com o regime representativo da arte, como com, no caso de Freud, os princípios teórico-científicos positivistas da época. Em outras palavras, é de uma revolução que se trata: rompe-se com um conjunto de relações ideológicas entre o visível e o dizível, o que é *historicamente determinado*.

Para além das condições de produção do novo regime no pensamento das artes, a hipótese de Rancière aponta para algo que, no entanto, é suprimido de sua análise: a relação com a ideologia, embora aponte uma relação com a política. O autor não nega a *historicidade* própria da revolução estética, mas a descreve como uma reconfiguração do *sistema de possíveis* que se dá sob influência filosófica específica (RANCIÈRE, 2009b, p. 33). Para ele, essa historicidade não pode ser identificada com a cronologia das obras de arte. Nas palavras do autor:

A 'história da arte' assim entendida é algo totalmente distinto da sucessão de obras e escolas. É a história dos regimes de pensamento das artes, entendendo-se por regimes de pensamento da arte um modo específico de conexão entre as práticas e um modo de visibilidade e de pensabilidade dessas práticas, isto é, em última análise, uma ideia do próprio pensamento (RANCIÈRE, 2009b, p. 43).

Nesse sentido, podemos pensar os regimes de pensamento das artes como dotados de *historicidade*. Tal expressão, na concepção de Orlandi (2007a, p. 55), refere-se menos à cronologia do que à inscrição de sentidos dados no discurso, ou seja, a historicidade é constitutiva de qualquer peça discursiva na medida em que participa da constituição dos sentidos mobilizados no discurso. Não é, pois, a história que interfere no discurso ou ainda discursos que mudam o curso da história; o discurso, como instância produtora de sentidos, é materialidade dotada de historicidade própria. Assim, o regime estético das artes constitui-se como campo heterogêneo cuja materialidade histórica é fornecida pelas obras ao mesmo tempo em que essas obras carregam em si sentidos constituídos fora delas.

A problemática em torno do par história/arte não é nova. Roland Barthes, em 1963, discute essa articulação. No artigo *História ou Literatura?*, o autor começa por defender que não existe somente a arte de um lado e a história de outro, mas que existem relações mais profundas que meras coincidências cronológicas entre as duas esferas (BARTHES, 1987, p. 140). Ainda para Barthes, a *história da literatura* tal como praticada só tem de história o nome que toma, já que assume a forma de “crônica”, na qual são justapostas monografias sobre os autores; mesmo a delimitação de escolas literárias ou artísticas parece responder somente às relações entre os próprios autores e suas obras. Nas suas palavras, “toda história literária nos envia assim a uma seqüência de críticas fechadas: nenhuma diferença entre a história e a crítica” (p. 140-41). Em suma, tudo se passa como se a história da literatura e, por extensão, da arte em geral, fosse, senão impossível, inexistente, já que o que tomamos por esse nome normalmente é restrito à cronologia dos autores ou, por outro lado, à cronologia das obras em si.

Barthes aponta para o possível motivo dessa dificuldade:

A resistência geral dos historiadores da literatura em passar precisamente da literatura à história nos ensina isso: que há um estatuto particular da criação literária; que não somente podemos tratar a literatura como qualquer outro produto histórico (o que ninguém pensa convenientemente), mas ainda que essa especialidade da obra contradiz, numa certa medida, a história, em suma, que a obra é essencialmente paradoxal, que ela é ao mesmo tempo signo de uma história, e uma resistência a essa história (BARTHES, 1987, p. 141).

A obra de arte, para além da literatura, como vimos apontando na trilha de Rancière, no regime estético, é aquela que se define por uma contradição fundamental que lhe dá sua própria condição artística, aquela da identificação entre um pensamento e um não-pensamento, sob as duas formas da palavra muda. Tem, como princípio mesmo de sua fundação, essa contradição insolúvel que vai delimitar um modo particular de produção e circulação de sentidos, não sem relação com seu exterior. Esse modo particular de produção e circulação de sentidos é o que constitui a historicidade intrínseca às obras de arte. Dessa forma, é possível pensarmos que essa contradição interna, a princípio, implode as barreiras entre a obra e seu exterior, dando à arte uma característica singular, que é a de que nos fala Barthes a respeito da literatura, de conter a história e, ao mesmo tempo, um além dessa história, que é, em última análise, a própria resistência à história. Além disso,

podemos pensar com Rancière que a arte no regime estético, concebida como algo indiferenciado das outras formas de trabalho que recorta o espaço do possível na partilha do sensível, ao mesmo tempo em que apresenta a comunidade a si mesma, definindo, de certa forma, a partilha mesma do sensível, estabelece relações contraditórias com as outras formas de trabalho na medida em que antecipa novos princípios da partilha do sensível. Isso instaura, de pronto, uma dissimetria entre a obra e as suas condições imediatas de produção.

Essa dissimetria, que se desdobra em uma potência transgressiva, faz que a obra de arte não possa ser reduzida a mero produto histórico. Para Barthes, a obra escapa dessa determinação, restando um “caroço duro, irredutível”, assim como, para Rancière, a obra estética tem relação estreita com a segunda forma da palavra muda, aquela que supõe a existência de um terceiro que, estando ausente, comanda a cena. Nossa hipótese é a de que essas condições relacionam-se, por um lado, à ideologia e, por outro, ao inconsciente, hipótese da qual nos dá pistas Barthes, na medida em que postula uma existência histórica e uma existência psicológica da literatura. Nesse sentido, reencontramos a afirmação fundacional da Análise de Discurso, segundo a qual o empreendimento da teoria deve articular três regiões distintas do conhecimento: o materialismo histórico, principalmente no que concerne à teoria das ideologias; a linguística, que dá conta dos processos sintáticos e enunciativos que participam da produção de sentidos; e a teoria do discurso, que aponta para a determinação histórica desses processos (PÊCHEUX & FUCHS, 2010, p. 160). Essas três regiões teóricas são, ainda, atravessadas por uma teoria psicanalítica da subjetividade, o que não é, de modo algum, acessório, mas determinante da articulação entre os três campos do saber em questão.

Essa configuração teórica faz-se presente na formulação do regime estético das artes na medida em que, em suas bases, estão presentes todos esses elementos, de onde partimos para afirmar que: 1. A arte tem relação com a ideologia, já que é historicamente produzida como objeto de saber; 2. A arte tem relação com o inconsciente, ou, antes, a teoria psicanalítica do inconsciente tem relação com a arte, já que é, não somente da observação clínica, mas de muitas obras de arte, notadamente da tragédia sofocliana, que toma sua forma; e 3. A arte é, considerando-se as afirmações anteriores, discurso, de modo que pode (e deve)

constituir-se como objeto de análise em AD, pois não só produz e faz circular sentidos, como os produz de uma maneira singular, o que convém investigar. É o que pretendemos fazer sobre um *corpus* específico.

## **2.2 Análise de discurso e arte: formação discursiva estética**

Como dissemos, é da articulação entre materialismo histórico, linguística, psicanálise e teoria do discurso que se trata o trabalho teórico-prático da AD. Na seção anterior, tratamos de reunir, para além dos fins próprios à análise que empreenderemos, as bases comuns que fundam teoria discursiva e teoria estética, devolvendo a esta última sua materialidade histórica específica. Não é que tenhamos forçado uma aproximação entre as áreas, mas, na investigação a respeito das coisas da arte, deparamo-nos com fundamentos semelhantes que apontam para uma espessura opaca específica: o *real* da arte como discurso, o qual, até agora, parece dirigir-nos à profunda solidariedade entre ideologia e inconsciente nos modos de fazer da arte.

Como já tivemos oportunidade de apontar em relação à poesia, parece-nos que a arte engendra modos de produção de sentidos que tendem mais à *polissemia* que à *paráfrase* (BRUM, 2009), o que implica dizer que as coisas da arte parecem ter na ruptura e na transgressão seu modo próprio de fazer discurso, como se ficassem suspensos os sentidos do comum – sentidos esses estabelecidos social e discursivamente como “verdadeiros” em detrimento de outros sentidos “periféricos” – e pudessem circular, pelo trabalho do sujeito-artista, outros sentidos sem que fossem hierarquizados. É o que tentaremos aprofundar a seguir.

O *discursivo* é, em AD, apenas um dos vieses da materialidade ideológica (PÊCHEUX & FUCHS, 2010, p. 163), sendo que, numa formação ideológica (FI) dada, são abrigadas diversas formações discursivas (FD). As FD são, para Pêcheux e Fuchs (2010, p. 164), regiões de discurso, derivadas de condições de produção (CP) específicas, que determinam o que pode e deve ser dito a partir de certos lugares nos aparelhos ideológicos de estado e estão, portanto, inscritas na luta de classes. Essas CP são, em última instância, produtoras de efeitos de sentido, os quais dão, em contrapartida, a materialidade própria a uma FD.

O conceito de partilha do sensível que discutimos no capítulo anterior tem ligação estreita com o que acabamos de indicar, na medida em que diz respeito aos *recortes* no comum que definem, a um só tempo, espaços partilhados e espaços exclusivos, dando lugar à participação determinada. Nas palavras de Rancière, “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (2009a, p. 16). Parece-nos que o conceito de Rancière refere-se à divisão dos papéis que cada indivíduo/sujeito toma nos diversos espaços dos quais participa, bem como do que faz que, nesses espaços, algumas coisas possam ser ditas e outras não, algumas coisas possam dar-se ao olhar de certos indivíduos e não de outros etc. Essa concepção diferencia-se do conceito de FD, na medida em que não distingue a divisão em classes da formação social, determinada pela infraestrutura econômica, e a produção e circulação de sentidos em certa região discursivo-ideológica, relacionada à superestrutura e aos aparelhos ideológicos de estado.

Ora, o que determina essas regiões nas quais alguns sentidos podem circular, enquanto outros não, é justamente a materialidade ideológica que incide nas FD de que falamos, de modo que, apesar de manter relação intrínseca com a luta de classes dadas conforme a base econômica, não se confunde com ela. O sensível, como podemos claramente depreender da teorização empreendida por Rancière, pode muito bem ser compreendido como aquilo que produz e faz circular sentidos, sejam eles materializados através da base linguística ou de outras materialidades, na medida em que faz também o recorte do possível sob a relação dialética entre estética e política, determinando o regime de visibilidade da partilha do sensível. Embora essa partilha, tal como a compreende Rancière (2009a), não tenha diferenciada a base econômica e a superestrutura, tal como no materialismo histórico, a partir da concepção althusseriana de uma relação dialética entre essa base econômica e o edifício jurídico-ideológico que lhe dá sustentação, podemos entender que, mesmo infraestrutura e superestrutura sendo níveis diferentes, esses dois níveis não podem ser dissociados na medida em que é uma relação dialética que os sustenta e lhes dá sua materialidade específica. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que infraestrutura e superestrutura não se confundem, são níveis que se definem em relação um ao outro, não podendo existir separadamente, já que



as relações estabelecidas na base econômica são sustentadas pela superestrutura, que dá às relações de produção, ou seja, à infraestrutura, as condições de reprodução e transformação sem lhe ser equivalente.

Desse modo, acreditamos ser possível relacionar ao conceito de formação discursiva, bem como ao de interdiscurso, tais como concebidos por Pêcheux, o conceito de partilha do sensível, já que ela, na concepção de Rancière, é o que determina os modos de dizer, quem pode dizer, os modos de ver, quem pode ver e, a partir da estética primeira inerente à política, os modos de visibilidade da partilha ela mesma, enquanto determina também a divisão do trabalho. Assim, a partilha do sensível integraria a base econômica, além do edifício jurídico e ideológico, ainda que sem confundi-los, estando os modos de visibilidade – ideológicos – indissociados das maneiras de fazer, ou seja, da divisão do trabalho. Essa relação é profícua na medida em que a partilha do sensível vem acrescentar à noção de FD aquilo que excede a base linguística, já que a FD, como construto teórico, responde melhor às condições materiais de reprodução/transformação das relações de produção. A formação discursiva passa a ser entendida, no âmbito deste trabalho, como a instância que determina os recortes no dizível e no *visível*, ou seja, que determina aquilo que pode e não pode ser dito e aquilo que pode e não pode ser *visto/tornado visível*<sup>6</sup>.

Assim, essa concepção mais ampla do sensível, que integra não somente a língua, mas outras linguagens igualmente produtoras de sentidos, bem como os recortes do possível, pode muito bem relacionar-se à concepção discursiva de FD. A partir do conceito de partilha do sensível, a língua não é mais o único lugar material dos efeitos de sentido, mas, talvez, apenas o lugar por excelência, o qual convive e, de certo modo, delinea outras materialidades discursivas. Dessa forma, o regime estético das artes tal como o entende Rancière, em oposição a um regime representativo das artes, pode ser pensado como uma *formação discursiva estética* (FDE), que determina os processos de produção de sentidos do discurso artístico dominante a partir do romantismo e do idealismo alemão, ao mesmo tempo em que mostra à formação social sua constituição mesma. Podemos considerar, então, que, na FDE, existem rearranjos específicos das relações parafrásticas que vão dar

---

<sup>6</sup> Para uma discussão a respeito da consideração da imagem, ou seja, do visível na constituição da FD, remetemos ao trabalho de Quevedo (2012).

origens a *efeitos de sentido* determinados simultaneamente pela região do formulável na FDE – o recorte dos possíveis – e pelo não-formulável de seu exterior constitutivo, o interdiscurso (cf. PÊCHEUX & FUCHS, 2010, p. 177).

Theodor Adorno (1970), ao lado de Rancière, pode fornecer-nos a especificidade própria das relações que a FDE mantém com seu exterior constitutivo. Segundo o autor, o caráter artístico de uma obra é sempre deduzido do seu exterior, do seu Outro, que, por sua vez, lhe dá sua forma específica, ainda que dele se afaste em um segundo momento. Nas palavras de Adorno, a obra de arte “especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal” (1970, p. 13). Essa afirmação ajuda-nos a pensar, no âmbito da teoria do discurso que, ao considerarmos a existência do interdiscurso como exterior constitutivo no âmbito da FDE, devemos pensá-la sob um viés particular, o do constante deslocamento de sentidos, no interior da FDE, produzidos além dessa FD; o movimento – e entendemos movimento como uma relação tensa de desarranjo-rearranjo de processos discursivos que trabalham nos sentidos em seu caráter material – é a lei formal sob a qual se dão as práticas discursivas estéticas. Isso coloca em evidência o fato de que não existe sentido em si mesmo, desautorizando aprioristicamente a pretensão de transparência do que é dito e do que é visto/dado a ver.

Já sabemos, desde Rancière, que não existe, em termos estéticos, oposição entre pensamento e não-pensamento, entre saber e não-saber. Frente a isso, diremos que, na FDE, o saber que regula os processos de produção discursiva relaciona-se a essa identidade de contrários entre sentido e não-sentido, de modo a caracterizar a relação com o exterior constitutivo do todo complexo com dominante do interdiscurso, o que está de acordo com o que diz Adorno (1970, p. 13) a respeito do próprio da arte, que é também o que lhe é estranho, na medida em que se produz a partir de seu Outro, o qual, no entanto, lhe é constitutivo. Logo, não é que não haja propriamente um sistema de evidências prévias na FDE, mas a evidência primeira sobre a qual repousam os processos discursivos estéticos é a de que *não há evidências*. Isso não implica dizer que não há interpelação ideológica; a interpelação ideológica é condição primeira da constituição subjetiva, de modo que o que

dissemos tem mais a ver com as relações de identificação, contraidentificação e desidentificação do que com o assujeitamento em si.

De fato, Pêcheux (1988a, p. 169), ao explicitar o funcionamento da forma-sujeito, diz que a ideologia estética<sup>7</sup> da criação como criação de “mundos próprios” também tem origem na forma-sujeito. A concepção do pensamento como atividade criadora, para o autor, remete ao idealismo inerente à forma-sujeito, dado que é no desconhecimento do real que todo sujeito, inclusive o sujeito-artista, opera. Nesse sentido, o sujeito-artista não é, como muitas vezes se o concebe, uma espécie de profeta que dá ao mundo a medida de sua verdade, mas uma *posição* entre outras. Se a ficção é, como propõe Pêcheux (1988a, p. 170), a forma mais pura do mecanismo ideológico do desconhecimento, porquanto recria para o sujeito sua *imagem* como sujeito-criador, fonte e origem do dizer, o sujeito-artista não é livre de determinação e opera desde sempre no desconhecimento ideológico, relacionando-se com a forma-sujeito pelas modalidades subjetivas da identificação, da contraidentificação e da desidentificação.

A modalidade da identificação ideológica corresponde ao assujeitamento pleno, sob a forma do recobrimento do sujeito da enunciação pelo sujeito universal (PÊCHEUX, 1988a, p. 215). É essa forma de determinação “cega” que vai caracterizar o discurso do *bom sujeito*. A contraidentificação é a modalidade na qual o sujeito da enunciação separa-se do sujeito universal por meio da revolta. Essa negação da evidência ideológica caracteriza o discurso do *mau sujeito*. Pêcheux ainda prevê a existência de uma terceira modalidade, de tipo novo, que caracterizaria a prática ideológica do proletariado, a qual consiste em “trabalhar de maneira explícita e conseqüente *sobre a forma-sujeito*” (PÊCHEUX, 1988a, p. 217). Essa modalidade recebe o nome de *desidentificação* e se dá sob a forma de uma “tomada de posição não-subjetiva”, o que pode ser compreendido como um trabalho de transformação-deslocamento da forma-sujeito, fazendo que o processo de interpelação funcione às avessas, contra si mesmo. Nas palavras do autor,

A desidentificação (e as tomadas de posição não-subjetivas que dela resultam) se efetua, paradoxalmente, no sujeito, por um processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos (representação da necessidade-real na necessidade-pensada), processo no qual a interpelação ideológica

---

7 Convém atentar para o fato de que Pêcheux (1988a) utiliza a palavra “estética” referindo-se à ficção em geral e não ao regime estético das artes tal como o define Rancière (2009a; 2009b).

continua a funcionar, mas, por assim dizer, contra si própria (PÊCHEUX, 1988a, p. 270).

A esse funcionamento excepcional e *experimental* – no sentido de que trabalha para *transformar* –, Pêcheux (1988a, p. 207) identifica, por um lado, os conhecimentos científicos do materialismo histórico e, por outro, a prática política do proletariado, sendo que ambos não estão, de modo algum, em disjunção. Essa prática de tipo novo não está inscrita nos AIE e trabalha sobre as formações ideológicas e as formações discursivas *dominantes* (p. 208), estabelecendo-se, assim, uma relação contraditória com a forma-sujeito do discurso (universal) no ponto em que há um efeito diferencial no assujeitamento ideológico imposto pela divisão de classes capitalista (p. 204). Esse efeito supõe uma *apreensão*, pelo proletariado, do lugar que lhe é dado na luta de classes, enquanto a burguesia *esquece* o lugar que lhe é atribuído pelo efeito mesmo do assujeitamento e é somente por isso que a desidentificação é possível.

Beck e Esteves (2012, p. 152; BECK, 2010, p. 53) defendem que a desidentificação marca, em analogia ao que Pêcheux (1988a, p. 215) propõe para os processos de identificação e contraidentificação, o discurso do *feio sujeito*. Além disso, marcando a retificação pêcheutiana em relação ao processo de assujeitamento que teria as formas de sua reprodução/transformação nessas três modalidades da constituição subjetiva, associam ao bom sujeito o processo de *resistência*, ao mau sujeito, o processo de *revolta* e, ao feio sujeito, o processo mais radical da *revolução*. Para os autores, a identificação do sujeito com a forma-sujeito sob a forma de recobrimento não poderia ser plena, já que o sujeito, pela retificação pêcheutiana, passa a ser dotado de *desejo*, daí o processo que engendra múltiplas resistências cotidianas.

Consideremos, então, a forma-sujeito, tal como especificada por Pêcheux (1988a, p. 164), como aquela que existe no interior de uma formação discursiva, o sujeito universal que dá consistência ao sujeito. Tomemos por *imaginária* a autonomia que predomina no espaço entre o sujeito universal e o sujeito empírico (p. 167). Digamos que o sujeito identifica-se plenamente com a forma-sujeito da formação social capitalista, sendo, no interior das relações ideológicas de força, o bom sujeito que desconhece seu caráter determinado do exterior. Ora, se essa identificação dá-se de forma imaginária, ela tem possivelmente algo a ver com os

outros registros dos quais nos dá testemunho a psicanálise, o *simbólico* e o *real*, em particular no que concernem ao inconsciente (PÊCHEUX, 1988b, p. 300). Dessa forma, a identificação jamais será plena, porquanto existe inconsciente. Não há recobrimento completo, pois alguma coisa *escapa* e essa coisa é precisamente o que, do sonho, do lapso, do chiste e do ato falho, é de “uma outra ordem”. A *falha* é, pois, constitutiva da interpelação ideológica, o que nos autoriza a dizer, na trilha de Beck e Esteves (2012), que existe resistência no bom sujeito, posto que ele é *fundamentalmente dividido*.

É somente sob esse fundamento da teoria do discurso que podemos conceber uma FD estética. Se consideramos como verdadeira a injunção formal que propusemos, a saber, a de desconfiar de toda evidência, a suposição da FDE só poderia ser falha, porquanto a forma-sujeito que lhe seria correspondente teria de comportar sua própria falha de identificação. Considerando-se, então, o sujeito como, além de desde sempre assujeitado, desde sempre *desejante*, por sua própria constituição subjetiva, está posta a relevância da FDE, de cuja forma-sujeito jamais se supõe um funcionamento absoluto, já que ela trabalha explicitamente sob o questionamento da evidência.

O que acabamos de dizer requer especificações mais precisas. Indursky (2007, p. 169) retoma a retificação pêcheutiana para defender que, ao modo da FD, a forma-sujeito é *heterogênea em relação a si mesma*, de forma que o sujeito dividido movimenta-se entre diferentes posições. A *contradição* é, então, constitutiva não só do sujeito, mas da FD e de sua respectiva forma-sujeito, abrindo-se espaço para a *movência* dos sentidos, já que estes são constituídos segundo a heterogeneidade do que lhe dá consistência. Se, para Pêcheux (1988b, p. 300), o sentido é forjado no *nonsense*, sob o primado da metáfora (“uma palavra por outra”), ponto em que o ritual de assujeitamento falha, em relação à forma-sujeito estão diversas e, em certo sentido, indetermináveis na sua totalidade, posições-sujeito em constante movimento que retroagem modificando ou reforçando o caráter da forma-sujeito e dando à FD a medida sempre inexata e tênue de suas fronteiras.

Nessa medida, a emergência do novo, do diferente ou do estranho aos saberes de uma FD não fica restrita somente à modalidade da desidentificação, que, em última instância, içaria o sujeito para fora da FD na direção de uma nova FD, de

cujo funcionamento ideológico não temos notícia; tem também eficácia no próprio interior da FD, o que corrobora a tese do interdiscurso como exterior constitutivo, já presente em *Semântica e Discurso*. Isso funcionaria tanto em relação à identificação, já que há resistência, quanto em relação à contraidentificação, a qual instaura o diferente em relação à forma-sujeito, modificando-a. Esse movimento dá lugar a uma nova posição-sujeito – a qual também pode ser heterogênea, segundo Cazarin (2007, p. 112) –, e é chamado, por Indursky, *acontecimento enunciativo* (p. 170), em alusão ao *acontecimento discursivo*. Esse, por sua vez, é definido como o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 1990, p. 17). Deduzimos, das reflexões de Indursky (2007), que o acontecimento discursivo é o que dá ensejo à desidentificação, realizando-se a partir dele uma reorganização do já-dito em torno do novo, enquanto o acontecimento enunciativo, relacionado à contraidentificação, somente coloca em tensão as relações de sentido no interior da FD, dando origem a uma nova posição-sujeito. Quanto à resistência inerente à identificação, ela marca a possibilidade de, mesmo no interior de uma única posição-sujeito, o sentido ser sempre não-idêntico a si mesmo, ou seja, ser múltiplo (CAZARIN, 2007, p. 115).

A FDE, tal como toda FD na terceira fase da AD, é heterogênea, tanto quanto sua forma-sujeito. Todavia, ao tomar como sua injunção primeira o enunciado “não existem evidências”, somos tentados a pensar que seu funcionamento se dá principalmente em relação aos acontecimentos enunciativo e discursivo, já que podemos pressupor que as relações de tensão com a forma-sujeito são constantes, de modo que o sentido, em quaisquer posições-sujeitos será, na relação imaginária que os sujeitos mantêm com a forma-sujeito, desde sempre não-idêntico a si mesmo. Isso não quer dizer que não haja identificação, pelo contrário, o modo da identificação se dará também sob a forma da resistência.

Nesse sentido, Adorno (1970, p. 11), em relação aos movimentos artísticos que tiveram início na década de 1910, defende que a “liberdade absoluta” adquirida no terreno das artes, que não obstante será sempre a liberdade em um domínio particular – o qual entendemos como a FDE –, entra constantemente em contradição com a flagrante não-liberdade no todo social. Mesmo sendo pessimista em relação ao futuro da arte na então nova sociedade de consumo, o autor define a arte como

um além da empiria que, paradoxalmente, trabalha sobre a empiria sob a forma da negação da opressão existente. Nesse sentido, ela só é “cópia” do sujeito empírico na medida em que fornece a este o que lhe é recusado no cotidiano, indo além da “representação”. A isso podemos acrescentar que não é somente sobre a empiria que a arte trabalha, mas essencialmente na superestrutura ideológica, especialmente no assujeitamento, porquanto é discurso e, dessa forma, produz sentidos e desloca-os constantemente, já que não tem compromisso com o que concebemos como “realidade”. A essa recusa de que fala Adorno (1970, p. 15) podemos associar os processos de resistência-revolta-revolução. O modo da identificação, por conseguinte, na FDE, funcionará sempre sob o modo da desconfiança da evidência e da sobreposição entre o sentido e o seu não-idêntico. Resta, pelo trabalho de análise do *corpus*, especificar a forma como vão se dar (ou não) os processos de produção de sentidos vinculados às modalidades da revolta e da revolução, ou seja, a forma como acontecimentos enunciativos e discursivos podem instaurar o novo na FDE e para além dela.

A hipótese central de nosso trabalho começa a tomar corpo. Partindo da consideração de que a FDE trabalhará de forma explícita, na materialidade das obras que nela se inscrevem, não somente *nos* sentidos, mas principalmente *sobre* os sentidos, tentaremos delinear a medida em que essa FD, como domínio específico do que Rancière (2009a; 2009b) chama regime estético das artes<sup>8</sup>, trabalha as modalidades da contraidentificação e da desidentificação. Para tanto e para que o trabalho não se perca no idealismo a que tende uma generalização do âmbito das artes, tentaremos, a seguir, delinear a posição-sujeito da qual partiremos para a análise, a posição-sujeito *surrealista*, bem como suas condições de produção.

---

8 Convém chamarmos novamente atenção para o fato de que o regime estético das artes e seu correlato discursivo, a FDE, não compreende tudo o que se faz em nome da arte, mas um certo conjunto de saberes, região do interdiscurso, que vai nomear arte um trabalho específico com os sentidos, o qual consiste numa identidade entre pensamento e não-pensamento. Essa contradição e o trabalho explícito sobre ela é o que vai dar consistência ao que estamos chamando FDE.

### 2.3 Produção de sentidos e heterogeneidade: o Surrealismo como posição de sujeito

Plano geral<sup>9</sup>. Uma carruagem percorre uma estrada de chão em torno da qual só se vê uma paisagem outonal. Ressoa o ruído dos grilhões que prendem dois cavalos, os quais fazem mover-se a carruagem. Também ressoa algo que pode ser a buzina de um trem ou de um navio. Prenúncio de algo que só se especificará mais tarde. A carruagem aproxima-se e vemos, além dos dois cocheiros, um casal sentado na parte traseira. A câmera move-se lentamente e segue a carruagem. Após, sobe e mostra uma paisagem rural composta por árvores com folhas amarelas. Corta. Em *travelling*<sup>10</sup>, a câmera mostra a carruagem centralizada aproximando-se. Corta. Vemos em *contra-plongée*<sup>11</sup> os dois cavalos em primeiro plano e, como plano de fundo, os dois cocheiros. Corta. Em meio primeiro plano<sup>12</sup>, vemos o casal Pierre e Séverine. Pierre carinhosamente declara a Séverine que a ama cada vez mais, ao que ela responde: “Eu também, Pierre, eu só tenho você no mundo, *mas...*”<sup>13</sup>.

Descrevemos o início da primeira sequência de *Bela da Tarde* (1967), filme dirigido por Luís Buñuel. Nele, assistimos à trajetória de uma jovem recém-casada, Séverine (Catherine Deneuve), na busca da satisfação de seus “desejos interditos”. Essa jovem não consegue ter relações sexuais com seu marido – sexo permitido e regulado segundo o saber ocidental – e prefere – ou, ainda, *precisa* – satisfazer seus “desejos” trabalhando como prostituta em um bordel. As palavras pronunciadas por Séverine na sequência que descrevemos podem ser interpretadas como o índice da incômoda divisão do sujeito, cerne da película. O enunciado cindido que transcrevemos é o que norteia toda a narrativa que espera o espectador, bem como o som dos grilhões que surgirá na narrativa em alguns momentos decisivos. Voltaremos a isso.

Quando Séverine suspende suas palavras, Pierre (Jean Sorel) imediatamente pergunta “O quê?”<sup>14</sup> e declara, após o silêncio de sua esposa, também desejar que

9 Compreende toda área de ação, a fim de mostrar o que a sequência envolverá (MASCELLI, 2010, p. 34).

10 Movimento de translação da câmera (AUMONT & MARIE, 2012, p. 201).

11 Tomada de baixo para cima (MASCELLI, 2010, p. 107).

12 Enquadra-se a pessoa acima da cintura (In: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/olivro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>, consulta em 22/04/2015).

13 Tradução minha do original em francês: “Moi aussi, Pierre, je n’ai que toi au monde, mais...”.

14 “Quoi?”, no original em francês.



tudo seja perfeito, além de questionar a frieza e a distância da moça. Ela se afasta dele em um movimento um tanto brusco, dizendo que não quer falar sobre o assunto. Pierre reage dizendo que não queria deixá-la chateada, pois se importa muito com seu bem-estar, ao que, desvencilhando-se dele, ela reage perguntando o que o marido entende por “importar-se”. Pierre afasta-se de Séverine e diz à esposa que, quando ela quer, pode ser muito cruel. A mulher pede desculpas. Corta. A câmera passa a mostrar em *travelling* a paisagem outonal, simulando o movimento da carruagem. Pierre solicita aos cocheiros que parem. Corta. A câmera volta a mostrar a carruagem, agora parada, da qual desce Pierre, exigindo que a esposa desça também. Ela questiona o que está acontecendo, ao que o marido reforça a ordem, em tom grave. Séverine o questiona novamente e ele a puxa violentamente da carruagem, sob os protestos da esposa, sem, no entanto, conseguir tirá-la dali. Pierre então ordena aos cocheiros que façam o que já lhes havia ordenado. Eles descem e forçam Séverine a descer também, não sem a ajuda de Pierre. Os cocheiros arrastam, sob ordens de Pierre, Séverine para o meio das árvores que rodeiam a estrada. Arrastam-na para longe da via e, quando ela pede socorro, amordaçam-na. Séverine é amarrada ao galho de uma árvore. Pierre retira sua mordança e ameaça matá-la se ela gritar. Os dois cocheiros põem-se a bater nas costas desnudadas (por Pierre) de Séverine, ao que ela suplica ao esposo que não deixe que façam isso. Pierre acende um cigarro tranquilamente.

Quando podemos ver o rosto de Séverine nessa sequência violenta, não vemos expressões de dor; mesmo quando o marido ordena que os cocheiros parem de bater e passem a violentá-la, seu rosto se contorce de prazer e ouvem-se seus gemidos mesmo quando Séverine não aparece no quadro. Ao final da sequência, quando um dos cocheiros beija o pescoço da mulher, ouvimos em *off* a voz de Pierre perguntando no que pensa Séverine. A imagem corta e vemos Pierre vestindo uma camisa na frente de um espelho através do qual olha Séverine deitada em uma cama de solteiro. Ele se vira e, sem resposta, pergunta novamente. “Eu pensava em ti, em nós dois. Nos passeávamos juntos em um Landau<sup>15</sup>16”, responde Séverine

---

15 Carruagem típica da cidade de Landau, na Alemanha, no século XVIII.

16 Tradução minha do original francês: “Je pensais à toi, à nous deux. Nous nous promenons ensemble dans un Landau”.

com o olhar distante. Pierre questiona: “De novo o Landau?”<sup>17</sup>, dando a entender que se tratava de um objeto recorrente nos sonhos e devaneios da esposa.

Essa sequência inicial é o que estrutura todo o filme, que se desenvolverá entre a vida convencional de Séverine e sua vida secreta, seja em sonhos e devaneios ou na realidade. Séverine apresenta-se, pelo devaneio inicial, como um sujeito fundamentalmente dividido. Seus desejos reprimidos têm existência, como já demos a entender, em sonhos e devaneios, sempre acompanhados do ruído dos grilhões de que falamos. Façamos uma rápida análise que servirá de exemplo do que tentaremos delinear nesta seção.

Séverine, jovem mulher de classe média, recatada e comum, tem sonhos e devaneios de conteúdo sexual violento. Logo no início da película, ela fica sabendo que uma mulher, de posição social semelhante à dela, prostitui-se em segredo, o que causa grande escândalo às personagens pequeno-burguesas das quais é rodeada nossa protagonista. Todavia, isso desperta a curiosidade de Séverine que, ao saber por acaso o endereço de um discreto bordel, resolve ir até lá. Conhece então Madame Anaïs (Geneviève Page), dona do local, que vai lhe orientar em seu novo ofício secreto e que lhe dá o codinome de “Bela da Tarde” por Séverine só poder trabalhar no bordel até as 17h.

Apesar da resistência e do embaraço iniciais, Séverine passa a gostar de suas atividades na casa de Madame Anaïs, principalmente depois que conhece Marcel (Pierre Clémenti), jovem criminoso e com tendências sádicas, por quem Séverine se encanta. Ela assume, então, sua condição desejosa heterogênea e, em segredo, trabalha todas as tardes no bordel, até que Monsieur Husson (Michel Piccoli), homem por quem ela não nutria simpatia e que, no entanto, dera-lhe o endereço de Mdme. Anaïs, aparece no bordel e descobre sua vida secreta. Após a discussão com Husson, Séverine, tendo sua vida como prostituta descoberta por alguém de seu círculo social, promete não voltar ao bordel. Após isso, é visitada por Marcel, que exige ver a amante à noite em um hotel. Séverine nega seu pedido e ele ameaça ficar em sua casa até a chegada de Pierre, mas, após as objeções de Séverine, Marcel deixa a casa. Na rua, Marcel entra no carro de seu comparsa Hyppollite (Francisco Rabal), que o esperava, e exige, empunhando uma arma, que

---

17 Tradução minha do original francês: “Toujours le Landau?”.

ele saia do carro. Dentro da casa, Séverine escuta barulho de tiros, vai até a janela e vê o carro em que estava o amante partir de forma abrupta e seu marido, Pierre, deitado no chão, como se estivesse ferido, com algumas pessoas em seu entorno. Em seguida, vemos Marcel ser perseguido e morto por um policial.

Após o que as autoridades chamaram de “acidente”, Pierre fica vegetativo e Séverine dedica-se integralmente a cuidar do marido, dizendo-lhe, um dia, que acha engraçado o fato de, após o acidente sofrido por Pierre, não ter sonhado mais. É quando Husson aparece com o intuito de contar a Pierre a respeito da vida secreta de Séverine, a fim de que o adoentado não se sinta culpado por dar tanto trabalho à esposa supostamente “pura”. Séverine não resiste e ainda nega o convite de Husson a participar da conversa. Não ouvimos a conversa dos dois homens, mas, quando Séverine entra novamente na sala, após chamar pelo marido e ele não atender, tendo a aparência de morto, Pierre toma novamente a aparência de vivo e já recuperado pergunta à esposa em que ela pensa. Ouvimos ao fundo o som dos grilhões e Séverine responde novamente que pensava no marido, ao que se segue uma conversa amena sobre possíveis férias. O casal abraça-se e Séverine parece perceber o ruído dos grilhões. Ela pergunta, então, se o marido ouve, dirige-se à janela e o que vê é a mesma carruagem do início do filme deslocando-se pela mesma paisagem rural de outono. Vemos, então, a palavra “fim” centralizada na tela.

Ao sujeito Séverine corresponde a imagem de um sujeito dividido entre a vida comum da pequena-burguesia parisiense e a vida de sonhos e devaneios sexuais de violência. Todavia, a homogeneidade é mantida inicialmente na “realidade”; Séverine sonha mas não realiza. É por intermédio de um sujeito, aos seus olhos, duvidoso, Husson, que Séverine tem a oportunidade de transpor para a realidade seus desejos oníricos. Ao ir até a casa de Mdme. Anaïs, Séverine aceita sua constituição por seu outro (a Séverine-prostituta) sob a condição de que, em seu círculo social, ninguém saiba. Ao aceitar sua divisão, Séverine mantém a aparência de unidade subjetiva que estava ameaçada por seus sonhos e, ao mesmo tempo, como algumas cenas da película sugerem, recupera o vigor de sua relação matrimonial. Não era, portanto, a sua condição de sujeito desejante que a incomodava, mas apenas a ameaça de destruição de aparência homogênea

recatada. Quando essa divisão ameaça exceder os limites do bordel é que passa a incomodar.

É Courtine (2009, p. 65) quem vai sistematizar as questões teóricas em torno da *unidade dividida* do discurso, retomando a noção de contradição como processo desigual, essencialmente dissimétrico. Para o autor, a contradição expressa-se no próprio interior da unidade discursiva, sendo que um conjunto do discurso será sempre heterogêneo em relação a si próprio e não somente em relação a seu exterior. Retomando a origem foucaultiana do conceito de formação discursiva, Courtine toma a *unidade dividida* da FD como sua própria lei de existência (p. 83). A divisão da FD comporta, então, dois níveis distintos: 1. aquele da *formação dos enunciados* (interdiscurso), nível que se localiza aquém do visível e da horizontalidade própria ao discurso em seu estado empírico; e 2. O nível concreto (intradiscurso) das sequências discursivas que horizontalizam os enunciados formados em outro lugar.

O enunciado encontra-se, assim, no nível da “matriz” de sentido, enquanto ao nível da *formulação* é relacionado o discurso concreto. Para o autor, o nível do enunciado é definido a partir de quatro propriedades: 1. Sua relação a um referencial, que é, em última instância, o que vai dar sentido aos elementos discursivos; 2. A relação que o enunciado mantém com o sujeito, esse sujeito que não é o autor da formulação tampouco uma entidade linguística, mas uma *posição de sujeito*, lugar aparentemente vazio, o qual estabelece, na perspectiva de Courtine (2009, p. 87), relação com a forma-sujeito da FD; 3. Sua relação a um domínio no qual se encontram as formulações em que o enunciado se inscreve, as formulações que ele atualiza e as formulações que podem dele surgir, ou seja, ao domínio heterogêneo do interdiscurso; e 4. Sua existência material, distinta da enunciação, isto é, a natureza *repetível* do enunciado em relação à singularidade da enunciação (formulação). Nas palavras de Courtine,

A oposição enunciado/enunciação permite aqui pensar o discurso na unidade e na diversidade, na coerência e na dispersão, na repetição e na variação. Tal oposição reparte esses modos contraditórios de existência do discurso como objeto nos dois níveis, o do enunciado e o da formulação, que a descrição das FD põe em jogo: a existência vertical, interdiscursiva de um sistema de formação dos enunciados assegurando ao discurso a permanência estrutural de uma repetição, corresponde à existência horizontal, intradiscursiva da formulação, onde a enunciação pode reproduzir uma variação conjuntural (2007, p. 91-92).

Os enunciados são, então, os elementos de saber que constituem o domínio próprio de uma FD a partir do exterior – sempre inconstante e variável – que lhe é constitutivo e que faz móveis as fronteiras dessa FD, governando sua repetibilidade. Esses enunciados verticais [E] são atualizados, seja por repetição, modificação ou adaptação, na horizontalidade das reformulações, as quais resultam, por sua vez, da relação entre a forma-sujeito do discurso e as posições de sujeito estabelecidas como diferentes modos de identificação do sujeito enunciador (da enunciação) com o sujeito universal. Isso posto, toda FD passa a ser uma *unidade dividida*, dividida por princípio e unidade por efeito. Essa heterogeneidade própria ao funcionamento das FD manifesta-se no que Courtine (2009, p. 194) chama *enunciado dividido*, notacionado  $P\{\frac{x}{y}\}$ , em que x e y, posições referenciais, encontram-se em relação contrastiva. Essa expressão designa não um processo linguístico puramente, mas a relação da base linguística com um processo interdiscursivo, como materialidade repetível que governa um determinado processo discursivo (p. 197).

Esses enunciados são formados na contradição própria ao discursivo, estabelecendo o dito em relação à exterioridade e, conseqüentemente, ao não-dito, ao *interdito* da FD em questão. Dessa forma, nas formulações que derivam dos enunciados divididos, encontram-se linearizados saberes ora antagônicos, ora meramente contrastivos, mas que se especificam por uma contradição no nível do interdiscurso, a qual é dissimulada pela relação da forma-sujeito com a posição de sujeito, viés através de que o sujeito da enunciação se identifica.

É assim que a primeira sequência do filme de Buñuel delineia a contradição sobre a qual se desenvolverá a narrativa. A formulação “Eu também, Pierre, eu só tenho você no mundo, *mas...*” deixa em suspenso o elemento contrastivo, a refutação, porém não sem anunciá-la através do contrajuntor “mas”. É como se o todo da narrativa viesse a preencher esse espaço deixado formalmente vazio. Em nossa compreensão, essa formulação é o enunciado dividido que será repetido ao longo do filme por formulações ora verbais, ora não-verbais. Até o final da película, o som dos grilhões, por exemplo, funciona como reformulação do enunciado dividido que denuncia essa contradição à qual é, em última análise, imanente ao sujeito Séverine.

Todavia, Séverine faz-nos ir mais longe: se, na película, a personagem oscila entre duas posições de sujeito antagônicas – o que podemos especificar dizendo que Séverine inscreve-se precipuamente em uma FD dominante burguesa, mas, ao mesmo tempo, inscreve-se em uma FD marginal –, nenhuma das posições sujeito que assume na identificação/contratificação à forma-sujeito da FD dominante fica inalterada. Se, por um lado, a “aceitação” da divisão constitutiva do sujeito Séverine no ato de, na trilha de seus sonhos e devaneios, prostituir-se, modifica a posição-sujeito esposa burguesa, resultando em uma melhor relação conjugal entre Séverine e Pierre, por outro lado, sua posição-sujeito prostituta só se realiza por, mesmo depois de não comparecer ao trabalho diversas vezes, ela parecer o protótipo da mulher burguesa com “traços aristocráticos”, o que é materializado na fala de Mdme. Anaïs, quando diz a um cliente que Séverine é um pouco tímida, mas uma verdadeira “aristocrata”, bem como nos constantes comentários de suas colegas a respeito das roupas elegantes da protagonista. Digamos, então, que ambas posições-sujeito são “contaminadas” uma pela outra.

Apesar de esse filme não ser parte de nosso *corpus*, pareceu-nos exemplar do que defende Cazarin (2004, p. 94) a respeito da heterogeneidade no interior das posições-sujeito. Essa autora entende que os saberes inscritos em uma determinada posição-sujeito são, ao modo da FD, objeto de reconfigurações constantes, através da apropriação e ressignificação de saberes advindos de outros lugares, seja de outras posições de sujeito no interior da mesma FD, seja de outras FD (p. 99). Nas palavras de Cazarin,

Se uma FD é entendida como uma unidade divisível, uma heterogeneidade em relação a si mesma com fronteiras instáveis que não consistem em um limite traçado de uma vez por todas, separando um interior de um exterior do saber porque se inscreve entre diferentes FDs e porque suas fronteiras se deslocam em função dos jogos da luta ideológica, quero ‘pensar’ as posições-sujeito, entendidas como *regiões internas de saber* de uma FD também com fronteiras movediças e recortadas por microrregiões de saber que atestariam sua heterogeneidade discursiva. (2004, p. 102-03)

Apesar de a autora elaborar essa hipótese a respeito de um campo discursivo radicalmente diferente do que analisamos no presente trabalho, a saber, o discurso político, acreditamos que a heterogeneidade está inscrita em qualquer posição-sujeito e, mais, constitui-se como o motor da mudança dos saberes que se inscrevem nessa posição-sujeito, já que é só em relação à exterioridade que

podemos entender a movência constante dos sentidos e, por extensão, das posições-sujeito, posto que é através delas que são constituídos esses sentidos. A modificação de uma posição-sujeito, tal como a define Cazarin (2004, p. 102), estaria ligada, então, à emergência da *diferença*. É assim que, na posição-sujeito esposa burguesa, emergem saberes próprios da posição-sujeito prostituta modificando-se, pela diferença, a relação matrimonial que, do interior da posição-sujeito esposa burguesa, o sujeito Séverine mantém com Pierre. Da mesma forma, a postura altiva tipicamente burguesa de Séverine aponta para deslizamentos na posição-sujeito prostituta de que se apropria às tardes a fim de exercer seu ofício secreto.

De fato, sendo o sujeito essencialmente heterogêneo a si próprio, não se poderia conceber qualquer instância discursiva homogênea, todavia, é a aparência de homogeneidade que assegura o pleno funcionamento subjetivo. Expliquemo-nos utilizando ainda o exemplo de *Bela da Tarde*. No princípio da película, Séverine é assaltada constantemente por sonhos e devaneios em que realiza atos – essencialmente sexuais – estranhos à posição-sujeito que ocupa. A aparência de homogeneidade não impede que os efeitos da divisão incidam na vida de Séverine, o que ela apreende, tomando posição radicalmente diferente da que lhe é dominante: Séverine realiza em ato sua divisão quando passa a frequentar a casa de Mdme. Anaïs. Sua vida com o marido Pierre segue normalmente, ainda que um pouco diferente, como já ressaltamos. Apesar de realizar suas secretas fantasias, mantém a aparência de unidade necessária para que não haja rompimento com seu círculo social.

Todavia, essa aparente unidade é ameaçada por dois agentes, Marcel e Husson. A tensão inicial trazida à tona pela obsessão de Marcel incomoda Séverine, mas muito pouco. Enquanto ameaça, a dispersão não irrompe totalmente, já que Marcel não está incluído em seu círculo social. É somente quando Husson descobre que Séverine se prostitui que a aparência de unidade do sujeito Séverine ameaça realmente romper-se e, de fato, é o que faz com que a personagem desista de realizar suas fantasias no bordel de Mdme. Anaïs. Mesmo assim, essa ameaça retorna sob a morte de Marcel – índice da divisão fundamental de Séverine – e sob o acidente que causa a paralisia de Pierre – agente da injunção à unidade do sujeito

Séverine. Notemos que estando esses índices “traumáticos” da divisão e da unidade da personagem principal “anulados”, deixa de existir – ou de fazer-se sentir – a divisão de Séverine. Contudo, no devaneio final de que o marido volta a andar, o enunciado dividido materializado no som dos grilhões ressurgiu, não sem terem sido operadas mudanças significativas; se durante quase toda a película, a emergência da divisão causa certa angústia a Séverine, na sequência final, depois de retornar o agente da injunção de unidade, Pierre, parece causar certo prazer, já que a personagem interpretada por Catherine Deneuve sorri ao ouvir o barulho. A aparência de unidade é, assim, essencial para que exista o sujeito, para que exista discurso sob a divisão constitutiva. A personagem sorri e o filme termina com sequência muito semelhante à inicial. Eis a gênese, por assim dizer, da posição-sujeito que tentaremos delimitar a seguir.

Considerar a existência de uma posição-sujeito *surrealista* é, no mesmo movimento, considerar a possibilidade de, ao modo da forma-sujeito e da FD, existir heterogeneidade na própria posição-sujeito (cf. CAZARIN, 2004). É assim que sob essa posição-sujeito abrigam-se produções de sentido como as que se desenvolvem na maioria das películas de Buñuel que, como sujeito empírico, alega ter tido passagem rápida pelo movimento surrealista (Buñuel, 2009, p. 174). Essa contradição é o que define sua obra como propriamente surrealista. Se em seus primeiros filmes ele, juntamente com Salvador Dalí, utilizou a técnica da escrita automática na escritura do roteiro, isso não aconteceu em *Bela da tarde* e n’*O fantasma da liberdade*, embora este último tenha sido produzido sob a égide de vários processos tomados como surrealistas, como é o caso da estrutura narrativa onírica. Voltaremos a isso.

Para delinear essa posição-sujeito, bem como o lugar que ocupa no que estamos chamando, para fins de análise, formação discursiva estética, convém atentarmos às condições de produção do movimento surrealista, no duplo sentido que o conceito de CP impõe aos analistas de discurso. Ou seja, trataremos tanto de questões locais de produção, o aqui e agora do movimento surrealista, como de questões menos transparentes, que implicam a imbricação de ideologia e discurso na produção do (im)possível Surrealismo.



Apesar de hoje conhecermos como *surreal* qualquer fato ou coisa que nos pareça absurda, o Surrealismo, tal como concebido por André Breton e Philippe Soupault (cf. Breton, 1993a), designava um movimento artístico-literário que visava romper com a tradição literária vigente até então não só na Europa, mas também no restante do mundo. Foi no contexto entre-guerras que o Surrealismo surgiu e teve seu ápice como movimento, fato a que convém atentarmos.

Se dizemos em análise de discurso que toda matéria discursiva só pode ter existência efetiva devido a determinadas condições de produção (CP), isso não pode ser diferente no interior de movimentos artísticos como o Surrealismo. Consideremos, então, alguns acontecimentos histórico-ideológicos e estéticos que forneceram as condições de aparecimento desse movimento e sua assimilação à história do pensamento artístico, bem como à FDE: 1. A crise na literatura e nas artes modernas de cunho racionalista, a qual desembocou no surgimento de outros movimentos literários, como o Dadaísmo, cujo desenvolvimento não foi tão duradouro quanto o do Surrealismo; 2. O fato já mencionado de ter tido existência entre as duas grandes guerras, o que marca a grande crise da sociedade capitalista moderna (cf. Nadeau, 2008); 3. O impacto que o pensamento freudiano causou na sociedade ocidental à época; e 4. O impacto não menos transformador que teve a revolução comunista na Rússia. Esses quatro tópicos não podem ser vistos separadamente, o que não nos permitirá desenvolvê-los de forma linear, já que estão entrelaçados.

Situado primeiramente no movimento dadaísta, André Breton, fundador do movimento surrealista, compartilha com Tristan Tzara a ideia de falência da literatura racionalista que objetiva, em última instância, explicar, suprimindo as contradições, as relações humanas. Contrário à Primeira Guerra Mundial, o movimento Dada renuncia à lógica e à razão que, naquele momento, eram flagradas como ilusórias pelos terrores incognoscíveis da guerra. Algo resta de incompreensível na capacidade humana de produzir o horror e, portanto, a lógica e a razão, que tudo explicavam, perdem seu sentido. A guerra flagra, a um só tempo, a incoerência encoberta das relações sociais e as falhas intrínsecas ao sistema capitalista. Através da negação total da arte, o movimento Dada fornece, com influência do Cubismo e

do Futurismo, o embrião de uma arte chamada então revolucionária, cujo ápice dá-se no Surrealismo.

A elevação do sem sentido e do aleatório em detrimento do sentido uno e preestabelecido, da narrativa e da linearidade, objetivavam, então, a destruição de todo e qualquer padrão social estabelecido. Tristan Tzara, bem como grande parte de seus seguidores, cultivava o “nada” como categoria estética, o que acabou por resultar em uma série de rompimentos. Segundo Nadeau (2008, p. 32), o Dadaísmo “nada mais fez que substituir o impasse da arte tradicional pelo beco-sem-saída da agitação estéril”. André Breton é um dos dissidentes do movimento Dada. Nas palavras de Nadeau,

O dadaísmo, pensa ele [Breton], não pode contentar-se apenas em criar, é necessário agir. Agir, em primeiro lugar, de uma maneira menos anárquica, mais eficaz; não mais se limitar a atacar a arte tradicional, que continuava a passar bem, mas atacar especialmente os seus líderes, denunciá-los como ‘traidores’ da causa do espírito e do homem, julgá-los com todo o aparelho que a justiça burguesa exhibe neste momento. (2008, p. 33)

Embora ainda como dada, Breton apontava rumos que se desenvolveriam posteriormente no movimento surrealista. Foi em 1922 que Breton rompeu completamente com Tzara ao organizar o *Congresso Internacional para a determinação das diretrizes e a defesa do espírito moderno*. Com efeito, o movimento Dada, por seu niilismo e anarquismo crescentes, não atendia mais às pretensões críticas e revolucionárias de Breton, embora compartilhasse com ele vários pontos. Em relação à literatura, especificamente, o autor entregou-se, ainda como dadaísta, a um processo ambíguo de crítica e adesão a princípios do romantismo. De um lado, elevava, junto a Tzara, a crítica feita por Baudelaire à sociedade burguesa e a prática poética de Mallarmé, que rompia com a linearidade significativa regida por uma dura sintaxe; de outro lado, criticava, ainda com Tzara, a não-ruptura da maioria dos românticos com os padrões sociais existentes.

Essa negação radical dos padrões sociais imperialistas (cf. Carpeaux, 2012), estendidos inclusive à literatura, embora não tenha tido grande repercussão nos meios literários tradicionais, gerou, com o movimento dadaísta, grande impacto na boemia francesa e, se não inaugurou, contribuiu fortemente para o início do grande movimento modernista na literatura e nas artes. Para Carpeaux (2012, p. 2551), “na verdade, Dada é a forma mais coerente do Modernismo da época entre 1905 e

1925; é tão radical porque significa o momento em que o Modernismo se encontrou com a realidade”. “Realidade” essa que consistia na percepção da insuficiência de um sistema econômico social intrinsecamente falho: o imperialismo.

Às margens do sistema artístico, não só Dada ou o Surrealismo, mas todos os movimentos que deram corpo ao que se veio a chamar Modernismo, romperam escandalosamente com a tradição. Todavia, é preciso que localizemos as condições de surgimento desses movimentos para que possamos localizar a posição-sujeito surrealista na FDE. Para Rancière (2010), a estética designa, antes de tudo, um regime histórico de pensamento das artes que tem suas condições de surgimento no final do século XVIII. Nas palavras do autor,

A estética não designa a ciência ou a filosofia da arte em geral. Esta palavra designa antes de tudo um regime de identificação das artes que se construiu na virada do século XVIII e XIX: um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte, em que estas são qualificadas como tais não mais segundo as regras de sua produção ou a hierarquia de sua destinação, mas como habitantes iguais de um novo tipo de *sensorium* comum onde os mistérios da fé, os grandes feitos dos príncipes e heróis, um albergue de aldeia holandesa, um pequeno mendigo espanhol ou uma tenda francesa de frutas ou de peixes são propostas de maneira indiferente ao olhar do passante qualquer, o que não quer dizer à totalidade da população, todas as classes confundidas, mas a esse sujeito sem identidade particular chamado ‘qualquer um’ (2010, p. 47).

O autor identifica a origem dessa “política da indiferença” na arte ao surgimento do regime estético das artes e dá um exemplo que interessa na medida em que pode ser exemplar da contraidentificação, operada no que poderíamos chamar formação discursiva artístico-representativa, que deu origem à FDE, na medida em que não há um ponto específico localizável desse rompimento. Rancière (2010), a propósito da descrição do Torso de Belvedere, identificado como uma estátua de Hércules – estátua helenística, provavelmente do século I a.C –, feita por Johann Winckelmann, aponta que essa obra de arte, despojada das características do regime representativo, destitui o herói grego de sentimento, já que não tinha cabeça, e do trabalho, já que não possuía membros. Diz o autor:

Essa política da indiferença poderia ser resumida na encenação discursiva de uma estátua decapitada, apresentada na Alemanha trinta anos antes da decapitação revolucionária do rei da França. Estou falando da descrição feita por Winckelmann do *Torso* do Belvedere, a estátua de um herói, despojada de tudo que caracterizava o regime representativo da expressão artística: sem rosto para expressar um sentimento, sem boca para manifestar uma mensagem, sem membros para comandar ou executar ação alguma. Winckelmann decidiu que se tratava de uma estátua de Hércules. Mas de um Hércules bastante particular: por um lado, toda a identidade

espiritual do herói dos Doze Trabalhos devia estar concentrada na parte do corpo que já não expressa sentimento nenhum, unicamente no desenho dos músculos, sem com isso indicar ainda uma ação interpretável. Por outro lado, este Hércules era um Hércules de depois dos Trabalhos, um Hércules ocioso, acolhido entre os deuses ao término de suas provas. De modo que aquilo que devia ser lido nos músculos do Torso era o movimento ultrapassado, o movimento igualado ao repouso, o 'trabalho' igualado à ociosidade. O que ele expressava era uma beleza específica, a beleza de uma união imediata dos contrários, de uma expressão integral da vida igual à ausência de expressão (2010, p. 48).

Para o autor, a descrição de Winckelmann é sintoma de um corte operado em relação à arte clássica; um torso de trabalhador separado de seus membros, meios do trabalho, e um deus despojado dos instrumentos de sua vontade (a cabeça) representam uma ruptura com um modo de ser particular a uma formação social que já não se identifica com seu passado (constitutivo) e rompe com uma partilha do sensível na qual havia oposição entre a atividade e a passividade dos homens. É, segundo Rancière (2010), o poeta e filósofo alemão Friedrich Schiller que vê, a propósito da Juno de Ludovisi – estátua romana que representa somente a cabeça da deusa Juno –, nessas esculturas fragmentadas, o índice de uma revolução da experiência sensível. Nas palavras de Rancière,

O que Schiller assinala a seu modo é essa nova forma de existência das obras de arte, que se dá num modo de visibilidade que confunde materialmente a distribuição dos lugares e das funções, e uma forma de experiência que confunde a relação funcional das identidades sociais e dos equipamentos corporais. Assim, no decorrer da Revolução de 1848 na França, o fantasma do herói sem braços nem pernas e do movimento recolhido em imobilidade assombra uma narrativa publicada num jornal revolucionário operário: a narrativa da emancipação 'estética' pela qual um operário da construção se forja um novo corpo, separando seu olhar contemplador dos braços que trabalham para o patrão. [...] A constituição de uma voz política – de um nós – dos trabalhadores passa por essa reconfiguração da experiência sensível de um 'eu', por essa dissociação da capacidade dos braços e da capacidade do olhar, que desfaz a aderência de um 'equipamento corporal' a uma condição (2010, p. 49).

Ponto de encontro entre uma atualidade (as descrições de Winckelmann e de Schiller) e uma memória (as estátuas) (Cf. PÊCHEUX, 1990, p. 17), o acontecimento discursivo da revolução estética funda um novo domínio de discursividades artísticas. Em outras palavras, o que a revolução estética faz, a partir de Schiller, é dissociar a arte de um domínio específico, reservado às pessoas de alta classe, colocando-a diretamente em relação às formas de vida e, em particular, à promessa de um mundo diferente, à promessa de uma transformação substancial nas condições de vida daqueles que se dedicam a trabalhar para outrem. Não há mais

oposição entre vida e arte, entre política e arte, mas a arte aponta para a possibilidade de uma reorganização dos espaços em que se desenvolve a vida. A autonomia da arte (Cf. Adorno, 1970, p. 11) será sempre, como já dissemos, a liberdade em um domínio particular, mas com a condição de que engendre o que é negado aos sujeitos pelo exterior. Segundo Adorno (1970, p. 15), “As obras de arte são cópia do vivente empírico na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante”, ou seja, o regime estético das artes, que reconfiguramos nos termos da FDE, é caracterizado, a partir de seu estabelecimento, isto é, da ruptura com o regime representativo, aquele em que questões exteriores, advindas de outras regiões discursivas, irão não só ser representadas, mas modificadas a partir da identidade de contrários característica da FDE. É essa contradição primeira que vai movimentar os saberes no interior da formação discursiva em análise.

Se, como já dissemos, a filosofia idealista pós-kantiana e o romantismo alemão dão as condições para a insurgência de uma arte na qual a identidade de contrários (atividade/passividade, saber/não-saber, consciente/inconsciente, sentido/nonsense) e a correlação arte/vida são dominantes, a criação das Internacionais, a começar pela fundação da Primeira Internacional, em 1864, na medida em que deixa compreender a existência de uma relação de forças capaz de transformar as condições de vida existentes, faz o entendimento das condições de produção da posição-sujeito surrealista ir adiante.

A Primeira Internacional, fundada em 1864, deriva de uma conjunção de forças operárias heterogêneas – comunistas, anarquistas, reformistas etc. – reunidas em um comício em Londres. Essa Internacional teve seu programa – cujos fundamentos repousavam sobre a abolição da propriedade privada dos bens de produção, bem como sobre a luta contra a exploração do homem pelo homem através da luta de classe operária (LAMBERT, 2005, p. 7) – escrito por Marx. Entre outros fundamentos, a Primeira Internacional, heterogênea desde o princípio, estavam a recusa em participar de partidos ou governos burgueses, porquanto eram instituições de exploração da mão de obra, a reunião em sindicatos independentes e a plena liberdade de expressão (Cf. LAMBERT, 2005, p. 8)

A derrocada da comuna de Paris, revolução socialista que teve duração de quarenta dias, a qual seguia os pressupostos da Primeira Internacional, culminou com o término dessa Internacional, dando origem à Segunda Internacional, da qual participaram somente partidos operários independentes (Cf. LAMBERT, 2005, p. 9). Segundo Lambert (2005), nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a Segunda Internacional formou-se a partir da reunião de diversos partidos operários formados segundo o programa da Primeira Internacional, o que desembocou em um novo programa. Este defendia precipuamente a independência da classe operária na luta em defesa das conquistas sociais, da unidade internacional proletária e a favor de reformas progressistas em relação aos explorados. Por alianças com a burguesia em torno da primeira grande guerra, especialmente na França e na Alemanha, também rompeu-se a Segunda Internacional, embora ainda a tenham mantido alguns poucos membros (Cf. LAMBERT, 2005, p. 10).

A Revolução Russa fez renascer a crença no internacionalismo, dando lugar à fundação da Terceira Internacional, sob as bases da “necessidade objetiva da revolução mundial” (Lênin *apud* LAMBERT, 2005, p. 13), programa posteriormente substituído pela burocracia stalinista do “socialismo num só país”, o qual sofreu duras críticas de León Trotsky, em torno de quem foi fundada a Quarta Internacional em 1938, da qual nos ocuparemos posteriormente em função da proximidade que o Surrealismo, a partir de seu segundo manifesto, toma em relação a Trotsky.

Importa, no momento, observar que a organização dos trabalhadores nas Internacionais, decorrentes do trabalho teórico e filosófico empreendido por Karl Marx, não deixa intacta a FDE. Se Schiller apontava a arte como algo que ia além de si própria, interferindo nas formas de vida, ela não ficou imune à organização dos trabalhadores, tampouco ao nascimento da psicanálise. A partir dessa dupla referência toma corpo o Surrealismo. É o que tentaremos delinear a seguir a respeito da posição-sujeito surrealista no interior da FDE.

Carpeaux (2012, p. 2549) defende que a nova literatura, a qual veio a ser chamada “Modernista”<sup>18</sup>, apareceu antes mesmo da Primeira Guerra Mundial, por

---

<sup>18</sup> Para Rancière (2009a, p. 27), o rótulo “Modernismo”, bem como a palavra “vanguarda” encobrem a diferença fundamental entre o regime histórico a que está submetida a arte e as rupturas que se operam no interior desse regime. O que o autor quer dizer com isso é que, se o Dadaísmo e o Surrealismo, bem como os outros movimentos que foram identificados como “modernistas” ou “vanguardistas” no início do século XX, operam mudanças no regime estético das artes, eles estão em um nível diferente do regime estético, o que podemos formular à nossa maneira: “modernismo” e

volta de 1905, embora não tenha chegado ao público em geral e, em particular, à crítica conservadora até 1918. É, segundo ele, a Primeira Grande Guerra (1914-1918) que está no centro dos eventos que deram ensejo às revoltas modernistas, notadamente o movimento chamado de Dada, como já tivemos oportunidade de apontar. Apesar de ter sido tomado como movimento efêmero, Dada absorveu de modo singular o regime estético das artes ainda mais que o Romantismo alemão, já que seu cerne era romper não somente com o racionalismo artístico, mas também com a sociedade burguesa de cunho imperialista e suas guerras sem sentido, justamente pela via da denegação da realidade social (CARPEAUX, 2012, p. 2551).

Diz o autor:

Por isso, o Modernismo nasceu fora da vida literária reconhecida pelo público e pelos poderes estabelecidos; muito mais 'fora' do que qualquer movimento literário novo de épocas passadas, ao ponto de o público, inclusive a crítica conservadora, durante muitos anos, não lhe perceberem a existência. Nem sequer seria exato afirmar que o Modernismo nasceu como literatura de uma boêmia. Nasceu dentro de uma boêmia que, ela mesma, não era modernista (CARPEAUX, 2012, p. 2252-53)

No seio da tradição, irrompe o irracionalismo estético das “vanguardas modernistas”, exibindo a alegria zombeteira e radicalmente sarcástica em relação a todas as regras e todas as leis. Nesse sentido, a Revolução Russa de 1918 não afeta de imediato os modernistas, estando o realismo socialista isolado, mas é o índice capital para esses movimentos, especialmente o Surrealismo, de que, estando o mundo diante dos horrores da Primeira Grande Guerra, há (o desejo de) outro mundo possível.

Como ponto de encontro entre o Expressionismo, o Futurismo e o Modernismo, o Dadaísmo é o centro das efervescentes mudanças literárias que ocorreram entre 1910 e 1914 (CARPEAUX, 2012, p. 2646), embora sua importância seja somente histórica, já que em termos estéticos Dada, como movimento que jamais foi pretensamente sério, não tem muito a acrescentar. Segundo Carpeaux (2012, p. 2647), “além do infantilismo, que pode ser interpretado como desejo de começar tudo de novo num mundo devastado, não havia nada de original em ‘Dada’”. Apesar da inocência destruidora e niilista do movimento, em torno dele reuniram-se artistas que, posteriormente, participariam ativamente do movimento

---

“vanguardas artísticas” não marcam, como se pode pensar, uma desidentificação com a FDE, pois não há descontinuidade propriamente entre ela e os movimentos artísticos do início do século, mas apenas tensões que vão dar origem à posição-sujeito surrealista no interior da FDE.

surrealista, como Phillippe Soupault, Louis Aragon e André Breton. Foi a propósito do *Congrès de l'Esprit Moderne*, que Breton rompeu com Tzara e fez diluir-se o movimento dadaísta, criando-se, então, o movimento surrealista.

Opondo-se ao niilismo de Dada, o Surrealismo, no entanto, funda-se sobre a mesma base de destruição da literatura precedente e atira-se à reconstrução do que seria uma nova literatura e também uma nova ordem social (CARPEAUX, 2012, p. 2707), apesar da relação íntima com o romantismo, ainda que com o que eles chamavam “o verdadeiro Romantismo”, notadamente o Romantismo Alemão. Se Dada fornece o ímpeto destruidor a esses poetas que voltavam da guerra com a sensação de que a sociedade tal como organizada à época já não tinha mais razão de ser (NADEAU, 2008, p. 15), o que os surrealistas querem, em oposição ao pessimismo dos dadaístas, é a construção de um mundo radicalmente novo, inédito, no qual uma verdade autêntica impere, coisa que eles buscam na crítica ao Racionalismo.

É em referência explícita e sistemática à psicanálise que o Surrealismo singulariza-se entre esses movimentos autointitulados modernistas. Se Dada procurava num primitivismo artístico a “essência” original de todo pensamento ou, ainda, a verdade do humano, o Surrealismo vai encontrar um outro primitivismo, essencialmente antinaturalista, o do inconsciente como lugar psíquico em que se produz a “verdade”. É em nome da busca dessa verdade que vai desenvolver a técnica, já antes explorada por Gertrude Stein (cf. CARPEAUX, 2012, p. 2656), da escrita automática. Outra referência pouco clara no início, mas que vai tomar posição central posteriormente é o comunismo marxista. Foi o Conde de Lautréaumont, pseudônimo de Isidore Ducasse, poeta uruguaio radicado na França, que os surrealistas erigiram como ícone nas referências revolucionárias do duplo “sintoma” Psicanálise-Marxismo que constitui o questionamento incessante do movimento em relação à sociedade racionalista burguesa.

Tomando Tristan Tzara como pouco sério, Breton convoca, em 1922, o já citado Congresso do Espírito Moderno, para o qual convida Tzara, bem como outros artistas não alinhados com Dada. A ausência do líder do Dadaísmo provoca a ruptura definitiva. Já antes, em 1921, André Breton e Phillippe Soupault publicaram uma obra desenvolvida sob a técnica do automatismo psíquico, chamada *Les*



*champs magnétiques*, que se afastava de Dada, mas somente em 1924 é lançado o *Manifeste du Surréalisme*, também de Breton, bem como começa a circular a revista *La Révolution Surréaliste* (Cf. CARPEAUX, 2012, p. 2709). É em torno dessas produções que vão se agrupar os artistas surrealistas, porém não sem dissidências<sup>19</sup> e substanciais modificações. Segundo Nadeau (2008, p. 63), o ano de 1924 serviria somente para delinear o caminho ulterior do Surrealismo. Com efeito, não há um programa claro, mas apenas algumas crenças quase místicas em relação à verdade do inconsciente manifesto nos sonhos e nos tranSES a que se submetiam os escritores na busca de uma nova linguagem, capaz de transformar não somente a literatura e as demais artes, mas a vida em si (NADEAU, 2008, p. 58).

Com o declarado intuito de trazer à luz o conhecimento inconsciente, nos rastros da psicanálise freudiana, Breton eleva o sonho como categoria fundamental do empreendimento surrealista (1993a, p. 22). Para o autor, seria possível, no futuro, sob hábitos prolongados e disciplinados de investigação e de escrita, desfazer a contradição entre o estado de vigília (realidade) e o sonho, “numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*”, que viesse a dar consistência a um pensamento que, a princípio, é tão estranho para aquele que escreve como para qualquer outro. A escrita automática é a verve do movimento inaugurado em oposição ao niilismo dadaísta. Vejamos a definição dicionarística que Breton, em seu primeiro manifesto, dá ao termo “surrealismo”:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. (1993a, p.34)

Embora de uma extrema ingenuidade a respeito no entendimento messiânico de Freud – este “espírito” capaz de libertar, pela análise dos sonhos e pela técnica psicanalítica, o homem de sua própria condição de desconhecimento, na concepção

<sup>19</sup> Especialmente a dissidência de Robert Desnos, escritor que passou a considerar que somente uma revolução social poderia fornecer a resposta que os surrealistas exigiam, no entanto, do lugar errado, e, depois, paradoxalmente, revoltou-se contra a revolução que defendia pensando ter encontrado uma forma de expressão poética pura (Cf. NADEAU, p. 121). Além de Desnos, também foi um golpe a saída de Aragon do movimento a fim de entregar-se totalmente à luta revolucionária (Cf. NADEAU, 2008, p. 137).

de Breton –, é essa crença absoluta e quase mística em uma verdade do psiquismo, a qual nada tem a ver com o estado de vigília, que inaugura, na nossa opinião, a posição-sujeito surrealista. De fato, a definição dicionarística de Breton da palavra cunhada pelo poeta Guillaume Apollinaire anos antes é o *acontecimento enunciativo* que inaugura, a partir de tensões no interior do que podemos chamar de posição-sujeito modernista, na região discursiva da FDE, uma nova posição-sujeito. Com efeito, o Surrealismo inaugura, desde a definição da escrita automática como técnica de escrita surrealista, processos de produção de sentidos diferentes em relação ao todo da FDE. Dada a constituição da posição-sujeito, ocupemo-nos, então, das CP em que a heterogeneidade própria a essa posição dá-se.

É a partir da publicação do segundo número de *La Révolution Surréaliste* em 1925 que o movimento toma as colorações de um tímido teor social, porém ainda creditando a uma nova linguagem os ímpetus revolucionários (NADEAU, 2008, p. 66). Nesse período, os surrealistas dirigem duros ataques principalmente à moral burguesa e ao cristianismo. O Surrealismo tenta, então, criar uma revolução a partir da “alma moderna”, representada, para eles, especialmente na técnica da escrita automática. Para os surrealistas, somente alcançando a verdade desconhecida do inconsciente o ser humano seria capaz de libertar-se, empurrando para longe toda a falsidade da moral vigente (NADEAU, 2008, p. 68). Havia uma discussão bastante movimentada a respeito da “natureza” do movimento, mas uma coisa era consenso: não se tratava de literatura, mas de uma “ciência” de tipo novo que visava fundar uma forma de vida baseada na plena capacidade de “desvendar” o inconsciente. Quanto ao caráter revolucionário, não havia dúvidas de que tinham o ímpeto, mas ainda discutiam se podiam entregar-se às duas atividades. Para Nadeau,

No seio do grupo, aliás, as discussões seguem em bom ritmo: diversas frações se reúnem e discutem mesmo a questão: o surrealismo equivale a uma revolução? Ou são duas coisas distintas? Qual das duas escolher? Se não podem decidir qual escolher, indicam, contudo, um denominador comum: ‘certo estado de furor’, ao qual não é dado ponto de aplicação, mas que é o caminho indispensável para chegar à revolução (2008, p. 69).

Esse momento recheado de escândalos que os surrealistas causavam na sociedade francesa, aliado ao cenário mundial, no qual, ao contrário das expectativas, a URSS não desmoronara, acabou por direcionar o movimento a ideias de revolução mais amplas, que não se dão somente no campo do

pensamento e do “espírito moderno”, mas também no campo pragmático da ação política. A guerra do Marrocos, na qual França e Espanha envolveram-se em torno dos territórios tribais dominados então pela Espanha, entre 1920 e 1926, precipita, de fato, a tomada de posição surrealista em torno das organizações comunistas (Cf. NADEAU, 2008, p. 81). Em 1925, os surrealistas unem-se a grupos filosóficos e políticos de esquerda, introduzindo novas ideias em seu programa. Nas palavras de NADEAU,

Não se trata mais de ‘revolução do espírito’ sem mudar ‘o que quer que seja na ordem física e aparente das coisas’. Muito ao contrário, não há revolução possível no plano do espírito, meta fundamental dos surrealistas, sem que haja primeiramente uma revolução nas relações sociais. Os surrealistas parecem mesmo indicar que esta última se tornou a mais urgente, a mais imediatamente necessária, que querer omiti-la seria dar prova de ‘utopia’ (2008, p. 83).

É Breton, sob a influência decisiva de textos de Léon Trotsky, que lidera o que podemos chamar essa “nova fase” do movimento surrealista. Na *Révolution Surréaliste*, em 1926, a adesão dos surrealistas, especialmente de Breton, ao comunismo marxista-leninista é oficialmente declarada, embora a autonomia do Surrealismo em relação à revolução social seja mantida (NADEAU, 2008, p. 87). Uma relação controvertida com o Partido Comunista inaugura-se; de um lado, os camaradas do PCF consideram-nos heréticos política e culturalmente (Cf. NADEAU, 2008, p. 99) ao mesmo tempo em que os surrealistas resistem a um domínio total do partido sobre sua “antiarte”. Todavia, em 1929, a atitude de Breton é cada vez mais próxima das atividades do PCF e ele começa a pedir contas dos princípios políticos que norteiam os membros do movimento surrealista; envia cartas aos surrealistas bem como a colaboradores eventuais, o que culmina na convocação de uma reunião cujo objetivo era examinar as posições de Trotsky em relação à União Soviética stalinista depois de exilado (Cf. NADEAU, 2008, p. 114-15), a qual, entretanto, não se realizou. Essa reunião, sob tal pretexto, acabou se desenvolvendo em torno do julgamento de escritores que, segundo Breton, não seguiam a ideia de uma atividade precipuamente voltada para a coletividade, o que suscitou violentas reações contra a intransigência do líder (Cf. NADEAU, 2008, p. 117).

Essas tensões internas quanto ao objetivo do Surrealismo dão ensejo à publicação do Segundo Manifesto, na qual são operadas mudanças substanciais em relação ao primeiro. Se o objetivo desse movimento era, além de renegar toda a

tradição, construir um mundo diferente, de fato, a organização em torno da psicanálise lhes parecia insuficiente, porquanto dava conta somente das pretensões individuais de um discurso (anti)artístico que visasse libertar os sujeitos das “amarras da consciência”. É necessário, para Breton, sob os auspícios da revolução comunista ocorrida na Rússia, ir além do nível individual. Alguma coisa falha no Surrealismo e é preciso devolver ao movimento seu ímpeto revolucionário, propriamente materialista. Ao mesmo tempo, Breton sente que algo falha também no interior do comunismo e passa a questionar o fato de a atitude materialista ser restrita à luta contra a exploração. Explica Nadeau:

O surrealismo reconhece e proclama que existe uma questão social. Rejeita com desprezo e horror um regime baseado na exploração da maioria; coloca-se ao lado dos ou com os revolucionários que pretendem derrubar este regime. Excluiu de seu seio aqueles que recusavam tomar essa posição. Contudo, acrescenta Breton, o materialismo dialético, filosofia reconhecida e provada dos revolucionários, tem um campo muito mais amplo do que podem pensar os políticos. Por que deixar de usar este instrumento na solução de problemas extrapolíticos? Um revolucionário não fica apaixonado, não sonha como qualquer outro? Será preciso limitar a encarcerar os loucos, a matar os crentes de todas as religiões e deixar vagabundear os artistas nos seus cafés? Estranha miopia essa, que se recusa a considerar esses problemas. Se, efetivamente, os surrealistas os viram, com que direito se poderia impedi-los de quererem solucioná-los? Em nome da Revolução? Singular Revolução essa que se restringe (2008, p. 119-18)!

Essa tomada de posição reestrutura a posição-sujeito surrealista. Não há contraidentificação com os saberes próprios a essa posição-sujeito ou à FDE, mas somente tensão, a qual faz surgir uma nova configuração desses saberes, a partir de saberes externos, advindos do interdiscurso – mais propriamente da FD que constitui um região de saberes comunistas –, no interior da FDE, mobilizados pela posição de sujeito surrealista, a qual estabelecerá, a partir dos saberes externos que se alojam na FDE, novas regularidades, ainda que muitos dos sujeito empíricos agrupados sob o “rótulo” Surrealismo não tomem uma posição tão explícita quanto Breton em relação ao materialismo. É preciso frisar que não é do sujeito empírico André Breton que tratamos, mas de uma configuração discursivo-ideológica própria do início conturbado do século XX em torno de acontecimentos históricos singulares, como a Primeira Grande Guerra e a Revolução Russa ou, ainda, a difusão da psicanálise, que toma forma nas palavras inflamadas de Breton. É a apreensão parcial do assujeitamento ideológico que faz surgir o movimento surrealista e faz

intervir posteriormente na FDE, sob a aparência de unidade, saberes heterogêneos, o estranho, o diferente. O reconhecimento de que algo falha faz retroceder a concepção idealista de uma mudança vinda da interioridade individual em prol de uma coletivização da atividade surrealista em torno da Revolução social.

No entanto, não é de uma tomada de posição não-subjetiva que tratamos aqui. Tratar o que aconteceu em torno do Surrealismo como uma desidentificação seria um erro teórico de fundo idealista. O ineditismo do movimento surrealista e de sua correlativa posição de sujeito não reside no fato de que se contraidentificava com a FD dominante à época, mas no fato de, sob os saberes de tipo novo que inauguravam novas regularidades discursivas em torno dos acontecimentos históricos e discursivos engendrados pela psicanálise e pela tomada de poder pelos comunistas na Rússia, reorganizar os saberes próprios à FDE, na qual já se inscrevia um saber estranho que consistia em desconfiar de toda evidência. Essa tomada de posição que inaugurava a posição de sujeito surrealista em torno do acontecimento do inconsciente deu-se, como já dissemos, materialmente no corte do acontecimento enunciativo do verbete sobre o próprio movimento artístico no Primeiro Manifesto Surrealista, o que não desapareceu na reorganização posterior da posição-sujeito, mas, pelo contrário, serviu ainda para reforçar a tomada de posição materialista que descrevemos antes. Examinemos rapidamente o Segundo Manifesto do Surrealismo. Começemos pela análise que Breton faz da condição intelectual do movimento:

Do ponto de vista intelectual, tratava-se e trata-se ainda de pôr à prova por todos os meios e fazer reconhecer por qualquer preço o carácter artificial das velhas antinomias destinadas hipocritamente a evitar qualquer agitação insólita por parte do homem, mesmo à custa de lhe darem uma ideia indigente dos seus meios, de o fazerem desconfiar de escapar numa medida válida ao universal constrangimento. [...] Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente (1993b, p. 127-28).

O autor dos manifestos sublinha a necessidade de colocar à prova, por meio do conhecimento do inconsciente, a ilusão social de liberdade a que estavam submetidos os homens, reforçando os saberes inaugurados pela FDE em torno da identidade de contrários. Segue ele:

É do próprio borbulhar repugnante destas representações vazias de sentido que nasce e se alimenta o desejo de passar além da insuficiente, da absurda distinção entre o belo e o feio, entre o verdadeiro e o falso, entre o

bem e o mal. E como é do grau de resistência que esta ideia de eleição encontra que depende o voo mais ou menos seguro do espírito para um mundo enfim habitável, concebe-se que o surrealismo não tema arvorar em dogma a revolta absoluta, a total insubmissão, a sabotagem em regra, e ainda que nada tenha a esperar senão da violência (BRETON, 1993b, p. 129).

Afirmando a ilusão de representações dicotômicas tanto em matéria de arte como em matéria de vida, Breton aponta para a contradição intrínseca aos aparelhos que regulam a vida humana e a ergue como grande inimigo do Surrealismo. É com violência que Breton insulta Antonin Artaud, expulso do movimento surrealista, acusando-o de visar ao lucro com seu teatro. É ressaltando as posições individualistas de muitos ex-surrealistas (inclusive Soupault) que exalta a necessidade de colocar em questão o regime social e colocar aos comunistas a questão de o materialismo ir além das relações de produção:

Não vejo, na verdade, por muito que pese a alguns revolucionários de espírito limitado, porque é que havíamos de nos abster de levantar, desde que os encaremos do mesmo ponto de vista que eles encaram a Revolução – e nós também –, os problemas do amor, do sonho, da arte e da religião (BRETON, 1993b, p. 141).

Eis a singularidade própria dos surrealistas no que tange à Revolução. Para eles, ela não seria feita somente a partir da tomada de poder e da nova prática política do proletariado. Reconhecendo o protagonismo deste último, Breton insiste na necessidade de uma mudança nas mentalidades antes de o internacionalismo comunista se instaurar, para que se criem as condições necessárias a uma tomada de poder internacional. É nesse momento em que o Surrealismo despeja seu ódio contra todos que queiram contestar-lhe o viés revolucionário que aderem ao movimento Salvador Dalí e Luís Buñuel. É nesse momento também que Breton, ao mesmo tempo em que se distancia do PCF, põe a nova revista chamada *Le Surréalisme au Service de La Révolution* sob as ordens da Terceira Internacional (Cf. NADEAU, 2008, p.125).

A partir da entrada de novos membros no Surrealismo, as teses de Lacan passam a circular, especialmente por intermédio de Dalí, de cuja “paranoia-crítica” o Surrealismo se serve amplamente. Essa modalidade singular de escrita crítica definia-se, segundo Nadeau (2008, p. 139), como um método de conhecimento irracional instável e transitório que consistia em, ativamente, dar ao desejo sua

primazia em termos de (anti)arte<sup>20</sup>, sob a forma do delírio paranoico. A partir de então, a relação com a psicanálise fica menos mística, já que os surrealistas, adeptos também do materialismo, não veem mais nas teorias freudianas e lacanianas um modo de libertação heroica, mas um meio de acessar o estranho que lhes constitui e dar a eles, a despeito de sua negação inicial da arte, uma via estética que permita ir além do ordinário dos sentidos. O que era antes pura intuição mística do transe psíquico a que se induziam pelo sono, pela hipnose ou por outros meios, sob a leitura superficial das obras de Freud, tornou-se sistemática investigação – paranoica, na concepção de Dalí – artística do desejo, com o intuito de um além estético cujo poder transformaria as formas de vida e, por consequência, contribuiria com a luta de classes proletária.

Em 1933, os surrealistas são excluídos do PCF e passam a criticar mais duramente a política stalinista deste. A expulsão, em 1935, de Trotsky da França, onde estava exilado desde 1933, contribui fortemente para essa revolta dos surrealistas contra o PCF e, agora, também contra a III Internacional. Ainda em 1935, Breton publica *Position Politique du Surréalisme*, obra na qual invoca o poder revolucionário da Primeira Internacional, bem como do Manifesto Comunista (de 1848), o qual lhe dá ensejo, como texto fundador de uma vontade comum de superar a fase de exploração da humanidade (BRETON, 1993c, p. 200). Para ele, esse objetivo deve expressar-se na arte de forma livre, o que o leva a uma dura crítica às tentativas soviéticas de regular a arte:

Estes vivíssimos protestos, que correm tanto em França como em diversos países, são, como se sabe, provocados por uma sequência de tentativas mais ou menos infelizes de codificação da poesia e da arte na Rússia soviética, codificação imediatamente estendida, muito paradoxalmente, muito imprudentemente, pelos zeladores de sua política, a todos os outros países (BRETON, 1993c, p. 225)

Para o autor, a Rússia soviética falhou nessa tentativa, só podendo compreender de forma muito superficial a poesia de Maiakovski e alguns poucos outros. Defende, então, como aliás nunca deixou de defender, o automatismo psíquico, ou seja, a escrita automática como a única forma de superar uma arte essencialmente racionalista, não como um fim em si mesmo, mas com vistas a

---

20 Dalí (*apud* NADEAU, 2008, p. 140) considera o automatismo e a descrição dos sonhos, práticas surrealistas desde a fundação do movimento, estados “passivos” que privilegiariam evasões idealistas. O novo conceito irá permitir a concepção dos objetos surrealistas, isto é, objetos que, retirados de seu lugar habitual, tomam outros sentidos e formas, ao modo do inconsciente.

denunciar a sociedade burguesa e seu decadentismo após-guerra e fazer valer os elementos de uma internacionalização do comunismo, mesmo contra a poderosa União Soviética stalinista, em relação a uma “libertação do espírito” nos moldes da revolução freudiana (p. 231). Nessa defesa, precipita-se contra a tentativa de restrição da literatura:

Sustentamos que a afirmação livre de todos os pontos de vista, que a confrontação permanente de todas as tendências constituem o mais indispensável fermento da luta revolucionária. ‘Cada um é livre de dizer e escrever o que lhe agrada, afirmava Lenine em 1905, a liberdade de palavra e de imprensa deve ser completa’. Consideramos reaccionária qualquer outra concepção (BRETON, 1993d, p. 255).

Essa posição toma força frente ao socialismo de um país só, teoria de Stalin, e contra o nacionalismo crescente na França antes da Segunda Guerra Mundial. A simpatia já nutrida por Trotsky faz Breton encontrá-lo exilado no México, junto ao artista plástico Diego Rivera. Tem a total simpatia de Trotsky, para quem a arte revolucionária deve ser independente, o que a torna capaz de edificar-se como uma “arma” para a emancipação do proletariado (Cf. NADEAU, 2008, p. 160). Criam, então, a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI). É lançado o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, escrito por Breton e Trotsky, mas assinado na ocasião por Breton e Rivera. Dizem eles:

Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 35).

Às portas da guerra, a situação era bastante tensa, sobretudo na França, onde um acordo com a URSS stalinista vinha instaurar o nacionalismo, atacando-se o Surrealismo constantemente por conta de sua posição internacionalista de desprezo aos intelectuais que se erigiam por sua nacionalidade. O cerco aos artistas livres, dizem eles, estendeu-se da Alemanha nazista à URSS. Sem abdicar do comunismo, defendem que a arte revolucionária não pode conhecer limites no esforço de expressar as necessidades da humanidade então, mesmo que ela só possa ter sua plenitude depois da revolução social, não a que se fazia sob esse nome na Rússia soviética, cujo governo totalitário repudiam. A verdadeira revolução, pela qual lutam de forma radical, implica a arte como impulso da construção de uma nova cultura:



A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística da sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial (BRETON & TROTSKY, 1985, p. 39).

Essa concepção tão libertária quanto sonhadora estabelece a sublimação como a resolução do problema do ego frente ao recalque, a qual poderia, em seu entendimento, ajudar no processo de emancipação da humanidade. Ao lado do processo revolucionário, que ensejaria o desenvolvimento das forças produtivas para chegar a um regime socialista, na arte, defendem, deveria reinar um princípio “anárquico” de liberdade individual. Assim, convocam artistas de todas tendências que tenham em comum o desprezo pela ação policial em torno da arte e o desejo de que seja operada uma revolução social profunda, a aderirem à FIARI (p. 46), com a pretensão de organizar congressos locais.

De volta à França, Breton, apaixonadamente aliado às ideias de Trotsky, lança-se à construção de uma seção francesa da FIARI e funda, junto com outros artistas, o boletim *Clé*, com a pretensão de que circule mensalmente a fim de difundir seu programa, bem como sua atividade artística antinacionalista, aos moldes das internacionais comunistas em seus fundamentos e, mais propriamente, da Quarta Internacional – cujo programa girava em torno da total independência da luta de classes do proletariado em franca oposição à degenerescência burocrática da URSS sob o comando de Stalin (Cf. LAMBERT, 2005, p. 18) –, fundada em torno de Trotsky também em 1938, porém independente desta, como toda arte deve ser, na concepção dos dois.

A atividade empolgada da FIARI e do boletim *Clé* é interrompida pelo início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, e muitos artistas surrealistas são convocados, entre eles Dalí. Breton parte para os Estados Unidos e, lá, consegue agrupar em torno de si outros intelectuais (NADEAU, 2008, p. 162). Em 1940, Trotsky é assassinado. Em 1942, Breton, decepcionado com o pouco que os partidos revolucionários que se agrupavam na Quarta Internacional puderam fazer frente à guerra, parece aderir a um misticismo de que sempre lhe acusaram, mas desta vez com referências explícitas a seres de outra natureza além daquela que conhecemos (*apud* NADEAU, 2008, p.165).

Especular sobre a falha a que se submeteu a alta ambição do movimento surrealista, concentrada sob a liderança de Breton, não nos cabe aqui. Se ele terminou ou não como movimento no início da segunda grande guerra, com a saída de Breton da França para os Estados Unidos, tampouco cabe a nós delimitar. Importa sabermos que o Surrealismo, malgrado em sua pretensão de fazer uma grande revolução geral na sociedade e no “espírito dos homens”, “venceu” no estabelecimento de novas discursividades artísticas, associadas a outros campos discursivos em efervescência no período entre guerras, como o campo discursivo da psicanálise, o da arte, cujos saberes já contavam com certa regularidade no âmbito da FDE, e o campo discursivo do comunismo, desde sua desidentificação com a FD dominante quando da publicação do Manifesto Comunista, em 1848, e da fundação da Primeira Internacional, em 1864, até a tomada de poder em 1917 e seus desenvolvimentos ulteriores.

O que fica comprovado na exposição que intentamos fazer é a profunda heterogeneidade a que estão submetidos os saberes que circulavam sob a aparente unidade da posição-sujeito surrealista. Essa heterogeneidade constitutiva da posição-sujeito (Cf. Cazarin, 2004) parece-nos a condição mesma da mudança, tendo em vista que é somente na insurgência de saberes externos que criam tensão na rede de saberes própria à posição-sujeito que sua transformação será operada, como bem atesta a breve descrição das CP que dão consistência ao Surrealismo enquanto posição. Parece-nos que Séverine, personagem principal de *Bela da Tarde* (BUÑUEL, 1967) condensa a relação contraditória de saberes dessa posição-sujeito. Como sujeito fundamentalmente dividido entre a ordem dominante e saberes de uma ordem outra que subverte ao mesmo tempo em que transforma sua posição burguesa sem excluí-la, Séverine encarna o próprio Surrealismo que, de suas condições burguesas de surgimento, identificou-se com saberes não dominantes, advindos de FD que introduziam saberes de tipo novo sob tomadas de posição não-subjetivas, como a psicanálise e o comunismo e, talvez, o que é nosso objetivo verificar nas posteriores análises, a FDE.

Fica também provada aqui a natureza paradoxal da arte estética, de que nos fala Rancière. Ao mesmo tempo em que essa região de saberes não tem compromisso específico com a realidade, ela atesta a fundamental contradição

ideológica em que o sujeito está desde sempre mergulhado e, por isso, configura-se como resistência e revolta à mesma historicidade de que é dotada. Reorganizando saberes antes dispersos, a posição-sujeito surrealista dá ao primado de desconfiança da evidência, característico da forma-sujeito da FDE, consistência própria em relação aos saberes da psicanálise e do comunismo. Se a dupla forma da palavra muda não tem maturidade, na concepção de Rancière (2009b), ainda em Freud, ela se desenvolve plenamente no Surrealismo, já que, ao mesmo tempo em que o movimento considera a existência de um inconsciente que tem de vir à tona para que se desfaça a contradição humana, consideram essa contradição inerente e necessária, como atestam as palavras de Breton no primeiro Manifesto do Surrealismo a respeito da tentativa de “elucidar” o campo do inconsciente: “a intratável mania que consiste em reconduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável os cérebros” (1993a, p. 20).

Essa percepção romântica e idealista da divisão fundamental do sujeito que, não obstante, permite reconhecer que alguma coisa falha na estabilidade lógica, toca a arte de maneira singular, sem que dela se exija uma mudança das condições de existência da humanidade. Todavia, a posição-sujeito surrealista também é sensível a essas condições sociais; sem essa percepção de que a estabilidade lógica da sociedade burguesa é ilusória, não teria tido continuidade mesmo com o fim do movimento. É na condição de *desejante* que essa posição-sujeito subsiste mesmo depois do declínio do (im)possível movimento no início da segunda guerra. Afinal de contas, mesmo sem ter tido êxito em sua grande ambição de revolucionar tudo e todos, o adjetivo “surreal”, de que falamos no início desta seção, subsiste mesmo fora dos domínios da FDE, no vocabulário corrente do indivíduo comum, mesmo que estejam apagadas suas condições de produção originais. Surreal é tudo que, na vida, é absurdo, incoerente, contraditório, sendo que, mesmo em seu uso ordinário, a palavra nunca é pronunciada sem maravilhamento ou mesmo revolta, como índice de algo que foi operado em outro momento da história, porém não sem deixar rastros.

É, talvez, nesse sentido que Rancière defende que a arte não pode, no regime estético, ser relegada a um espaço exclusivo, diferente daquele da vida. Se ela, como campo discursivo, não é capaz de mobilizar toda a sociedade em torno

dos problemas específicos do destino da humanidade, não deixa também de modificar os sujeitos que dela fazem uso. A inquietação surrealista em torno de seu objeto, toca, assim, um real da língua – pensada por eles como lógica que deve ser subvertida –, e do assujeitamento ideológico – pela marcada contraidentificação com a forma-sujeito dominante do capitalismo e pelo reconhecimento do *desejo*, como condição primeira da subjetividade. É Séverine que nos dá a ver esse desarranjo lógico que, se não configura uma tomada de posição não-subjetiva, não deixa de resistir e de revoltar-se contra a aparente unidade da sociedade e dos sujeitos. Podemos pensar numa tomada de posição *estética* propriamente, já que a posição-sujeito surrealista está neste singular espaço entre o materialismo histórico e a psicanálise e que não é nem proletário nem científico, mas é sintoma de que algo falha, por definição. Essa medida somente as análises poderão nos dar. Por enquanto, marquemos a relação particular que a FDE mantém com a divisão fundamental dos sujeitos, desestabilizando, nesse passo, os sentidos do senso comum e fazendo-os ir além da pura paráfrase a que uma tal rede de saberes repetíveis como a formação discursiva tende por definição.

Essa heterogeneidade que perpassa todas as ordens discursivas, das FD até as posições-sujeito, permite identificarmos a obra de Buñuel como produzida a partir da posição-sujeito surrealista. Se Buñuel pôde realizar, com Salvador Dalí, dois filmes sob o primado da escrita automática (*Um chien Andalou* – 1928 – e *L'age d'or* – 1930), não foi o que aconteceu no restante de sua produção cinematográfica. Todavia, a divisão fundamental apreendida pelos surrealistas parece-nos ser o princípio que regula todos seus filmes. É o que examinaremos no capítulo seguinte.

### 3 Audiovisão e Surrealismo: a palavra filmada na Análise de discurso

No capítulo anterior, procuramos ater-nos às questões que devem ser levadas em conta ao considerarmos a arte em análise de discurso. Até o momento, estabelecemos algumas distinções importantes, porém, de toda forma, não conclusivas. Conseguimos distinguir, com o aporte teórico de Rancière, além das referências propriamente advindas da teoria do discurso, que a produção discursiva no interior do que chamamos formação discursiva estética dá-se sob o primado da não-evidência, cuja especificidade só teremos na medida em que as análises forem desenvolvidas.

Identificamos também, por meio do exame das condições de produção, o desarranjo-rearranjo no que podemos nomear, para fins de análise, posição-sujeito modernista, que deu origem à posição de sujeito surrealista a cujo efeito de fundação atribuímos o verbete dicionarizado de Surrealismo que aparece no Primeiro Manifesto do grupo. Apontamos, ainda, a heterogeneidade não só da FD ou de sua forma-sujeito prototípica, mas da posição-sujeito como princípio de mobilização desses rearranjos. Falta-nos comprovar nossas hipóteses e, no mesmo movimento, especificar o modo como funciona essa injunção de tipo diferente que consiste em desconfiar da evidência.

É com esse intuito que nos debruçaremos sobre um *corpus* específico. Acreditamos – e essa crença é embasada na utilização produtiva, ao menos em nossa concepção, que fizemos da personagem Séverine para desenvolver os pressupostos em torno da heterogeneidade da posição-sujeito em questão – que os filmes dirigidos por Luís Buñuel, apesar de terem sido produzidos, com exceção de *Um cão andaluz* e *L'age d'or*, fora do movimento surrealista em si, são constituídos por processos discursivos tais que não só dão consistência à posição-sujeito surrealista, mas fazem-na transformar-se. Nesta seção, tentaremos trazer à tona as condições dessa transformação, a começar com a investigação dos modos de produzir sentidos no cinema. Feito isso, acreditamos poder, em seguida, proceder às considerações metodológicas da análise propriamente dita.

### 3.1 Cinema e sentido: o filme como discurso além da língua

Quevedo (2012) debruça-se sobre um apanhado interessante da consideração da imagem em AD. Ao defrontar-se com as definições dicionarísticas de imagem, o autor conclui que essas referem-se precipuamente à representação, tal como o uso corrente. Para fins de análise, Quevedo (2012, p. 101) diferencia imagem objeto empírico (imagem-OE), ou formulação visual, de “imagem”, sobre a qual incide uma determinada produção de leitura, com o intuito ulterior de construir um dispositivo teórico-analítico capaz de suportar o gesto de interpretação de objetos imagéticos sem adequá-los ao verbal. De fato, jamais acessaremos uma imagem objeto empírico porquanto é por uma “mediação” que acessamos todo discurso. É na relação imaginária do sujeito com os sentidos que a leitura é possível. Nas palavras de Quevedo,

Disso decorre aceitarmos que diferentes sujeitos produzam diferentes leituras ou imagens a partir de um mesmo objeto empírico, uma mesma imagem-OE. Como ocorre com as leituras de textos escritos, as imagens advêm de posições-sujeito de leitura diversas, intrinsecamente relacionadas com as condições sócio-históricas e enunciativas de produção. A questão que se nos oferece à discussão (e que pretendemos mais adiante tratar) é se, na comparação entre um texto verbal e um visual, o processo metafórico dos sentidos ocorre de forma diferente em uma e outra materialidade. (2012, p. 111)

Com efeito, se o sujeito é desde sempre já sujeito, relacionando-se de forma *imaginária* com as posições que assume no interior das FD, as quais, por meio de sua forma-sujeito, determinam o modo como são produzidos os sentidos, esse processo de desconhecimento ideológico não pode ser diferente na produção de imagens ou mesmo na produção de leituras de imagens, como aponta Quevedo (2012, p. 134). É sempre do exterior que vem o sentido. Em contrapartida, essa última afirmação atesta também a condição sublinhada por Quevedo de que, se o sentido muda conforme diferentes leituras, ele também não pode ser qualquer um, haja vista ser de posições determinadas que é produzido.

É preciso salientarmos que o autor não concebe a imagem como mimese, como representação da realidade, assim como não estamos trabalhando com a arte nessa perspectiva. Nesse sentido, já endossamos a perspectiva de Rancière segundo a qual o regime estético das artes (que estamos tratando como FDE), dominante desde o romantismo, opõe-se à concepção de mimese engendrada pelo

regime representativo/poético das artes. Todavia, é preciso salientar que, para esse autor, a condição não representativa das artes é efeito histórico de uma determinada época, ao passo em que, para nós, a consideração de quaisquer objetos discursivos, não obstante seu caráter sempre histórico, sob a condição de representativo de algo que está alhures, é sempre ilusória. Assim, é importante ressaltarmos as palavras de Quevedo a respeito da leitura de imagens:

Como a imagem-OE é um sítio pré-discursivo, forma pura, *non-sens* porque plena de todo sentido (o Real), entendemos ser a imagem *qua* leitura o nível simbólico que tenta recobrir esse Real, feito impossível do qual resulta que a superposição nunca é totalmente coincidente, gerando um resto e instaurando a deriva do sentido (e a injunção à interpretação) no espaço mesmo da decalagem entre uma e outra estrutura. (2012, p. 193)

O autor evoca em suas palavras a estrutura tripartite de Lacan, retomada por Pêcheux (1990), em cujo batimento é concebido o que entendemos ordinariamente por realidade, da qual nos ocuparemos mais tarde. Nesse momento, retenhamos dessa observação que a imagem é sempre produto de um *olhar* incontornavelmente mediado, o que devolve à arte mimética seu caráter de efeito de representação transparente. O reconhecimento dos surrealistas de que a realidade é imaginária e de todo opaca não faz mais do que retroagir sobre a arte representativa, questionando-lhe o efeito de eminente representação da “verdade”. Não se trata de defendermos que os surrealistas apreenderam o efeito pelo qual a aparente transparência da realidade é determinada de outro lugar, mas de reconhecer que esse saber “estranho” é mobilizado na sua produção discursiva. Ser o meio material em que se desenvolvem os processos discursivos em torno desse saber verbal, imagético ou mesmo verbo-visual não é, nesse sentido, decisivo. Compartilhamos, assim, a concepção de imagem desenvolvida por Quevedo, segundo a qual:

O conceito de imagem aqui desenvolvido parece-nos resolver dois problemas teóricos: primeiramente, desloca o sentido dela mesma para o sujeito, reforçando que não é no suporte material que está o sentido. Evita-se assim o retorno do idealismo presente na concepção de que poderíamos ler a imagem em si mesma, objetivamente (2012, p. 197).

A imagem, assim como a materialidade fílmica – tentaremos comprovar –, não carrega em si os sentidos, mas é carregada de sentidos desde o exterior, pela posição-sujeito e pela formação discursiva, bem como pelo interdiscurso que interdita determinados saberes na FD. A diferença, portanto, parece dar-se

precipuamente no nível da Formulação e não no do Enunciado. Dito isso, fica a questão de como podemos tratar a formulação audiovisual.

Neckel (2010, p. 29-30) compartilha desse entendimento a respeito do que chama discurso artístico, especialmente o audiovisual<sup>21</sup>. Para ela, os sentidos mobilizados na concretude do fio do discurso estão além dessa concretude, ou seja, no histórico e no social. Todavia, pensar o audiovisual requer que desfaçamos a dicotomia verbal/não-verbal, uma vez que o efeito de unidade de uma peça fílmica dá-se sobre diferentes materialidades. Para Neckel (2010, p. 45), o dispositivo teórico-analítico sempre pendular<sup>22</sup> da AD, ao romper com a rigidez metodológica própria às ciências da linguagem, bem como com o conhecimento da estilística, que centra no indivíduo a produção artística, permite que outras bases materiais além da língua sejam analisadas.

Apesar de Neckel (2010) analisar obras de arte contemporâneas, acreditamos que a concepção da produção artística como produção de sentidos inscrita em determinadas redes de filiações é condição mesma do discurso e, nesse sentido, o que muda significativamente são as condições de produção e de *reprodução* das obras. Evidentemente as condições de reprodutibilidade técnica<sup>23</sup> da arte cinematográfica afetam a recepção/circulação de uma peça fílmica, bem como suas condições de produção, já que a *montagem*<sup>24</sup> permite aos realizadores escolher o

---

21 A fim de tratar do audiovisual, a autora (2010, p. 31) utiliza metaforicamente a palavra “tecido” para designar o texto, sendo que este seria composto em dois movimentos: o da tessitura como a materialidade significativa, correspondente ao intradiscorso, e o da tecedura, como processo vertical que lineariza saberes no intradiscorso, correspondente ao interdiscorso. Neste trabalho, privilegiaremos a utilização dos termos já consagrados em AD.

22 Essa caracterização do gesto analítico que será posteriormente retomada encontra-se em Ernst-Pereira (2009).

23 Walter Benjamin (2013, p. 55) dirá que a capacidade de reprodução técnica de artes como o cinema e a fotografia permitem sua reprodução. Todavia, toda reprodução é também *atualização*. Nas palavras do autor: “*Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por um existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido*” (Grifos do autor). É certo que a técnica modifica as condições de produção no âmbito do cinema, mas é preciso marcar, ainda com Benjamin, que desde a Grécia Antiga a reprodução existe, embora fosse reservada à fundição e à cunhagem. Nesse sentido, para Benjamin, a arte grega era regida pela técnica disponível então, a produzir “valores” de eternidade na obra, o que não acontece com o cinema. Para o autor, o âmbito do cinema é o primeiro em que o valor artístico é determinado pela reprodutibilidade e, assim, não pode ser concebido por seu valor de eternidade, pelo contrário, é caracterizado por uma “recusa radical do valor de eternidade” (p. 65).

24 Para Benjamin (2013, p. 68), a obra de arte cinematográfica somente surgirá na montagem: “uma montagem da qual cada parte constituinte singular é a reprodução de um evento que não é uma obra de arte em si, nem gera uma por meio de sua fotografia”.



que permanecerá e o que não permanecerá na obra. Todavia, sua relação com as discursividades já estabelecidas e, porventura, com as que podem ser instauradas a partir da própria obra estão além da montagem, porquanto o filme cinematográfico será fruto de um fechamento, de homogeneidade imaginária, que lhe dará o caráter de peça<sup>25</sup> audiovisual.

Nesse sentido, Neckel (2010, p. 74) aponta a montagem como um gesto de interpretação, corroborando a posição de Quevedo (2012) que expusemos acima a respeito da imagem. Para a autora, a montagem cria um efeito de tempo e espaço próprio ao filme, não como a “representação” de um real, mas como real mediado por um *olhar*, produzindo-se determinados efeitos de sentido em detrimento de outros. Esse olhar que define o que aparece na tela é também mediado por aparatos técnicos, pela câmera, pela luz e por outros tantos elementos. Todavia, todo esse aparato técnico é mobilizado em função do processo de produção de sentidos e, desse modo, a partir de posições dadas, inscritas em determinadas FD. Isso sublinha o caráter *opaco* da produção de sentidos no cinema. Ao recebermos um filme, não temos acesso à forma como foi constituído como unidade significante, tampouco sabemos quais aparatos técnicos foram mobilizados nessa construção, mas apenas à superfície que, no entanto, dá pistas de sua constituição alhures. Essa constituição é menos técnica do que ideológica.

Ainda para Neckel (2010, p. 136), o discurso artístico desenvolve-se de forma a privilegiar a polissemia em detrimento da paráfrase, mesmo considerando-se que a “matriz de sentidos” de qualquer discurso, mesmo o artístico, será sempre parafrástica, como também apontamos em Brum (2009). Desse modo, é do interior da rede estabilizada de sentidos de uma determinada FD que a multiplicidade de sentidos emerge. A autora postulará, assim, a existência de acontecimentos próprios ao discurso artístico. Em outras palavras, há, no discurso artístico, um funcionamento tal que privilegia aquilo a que não temos acesso e, nesse mover-se por entre sentidos múltiplos e não hierarquizados, é capaz de instaurar o novo.

Ao tratar da película *Tudo sobre minha mãe* (1998), dirigida por Pedro Almodóvar, Veloso (2010, p. 24) analisa os discursos dissonantes que circulam no cinema, a despeito de toda a indústria cultural de que faz parte. Para a autora, o

---

25 Preferimos o termo “peça” em vez de texto porque, além de estabelecer o efeito de unidade, devolve ao filme o caráter da montagem.

cinema é possível em meio à tensão entre sua condição de “produto” de uma indústria e sua condição de “linguagem”, ou seja, de discurso, de “processo”, na medida em que não tem um sentido previamente estabelecido em si, mas os está sempre produzindo. No tocante ao cinema como linguagem – foco de nossa análise –, na concepção da autora, as imagens criam consistência na medida em que se relacionam com as palavras, ou seja, “se as palavras estão na origem das imagens e estas nascem *inseminadas* por aquelas, estabelecida está uma co-relação entre as duas formas de discurso” (Veloso, 2010, p. 40). É numa dupla relação que a imagem em movimento produz sentidos.

Sobre a relação essencial que uma peça audiovisual estabelece com o espectador, Veloso (2010, p. 49) postula que o sujeito-filme<sup>26</sup> não está em relação de complementaridade com o sujeito-espectador, mas que o primeiro pressupõe este último na forma de uma ausência, de um vazio a ser preenchido. Desse modo, só podemos considerar o sujeito-espectador como constitutivo da peça audiovisual, na medida em que é em relação a ele que essa peça toma consistência. Nesse sentido, é importante observar que não trabalharemos diretamente com as condições de circulação do objeto audiovisual, mas apenas com os processos discursivos que estão imbricados na montagem significativa do filme. Não obstante, esse lugar vazio de que fala Veloso, por ser constitutivo, estará implicado diretamente na produção de sentidos. Em suas palavras, “é para adquirir sentido diante do olhar desse espectador que as cenas se desenrolam e os olhares falam do interior do quadrilátero iluminado, captados pelo olhar da câmera” (p. 65).

Dos trabalhos citados, cumpre-nos ressaltar alguns pontos para seguirmos adiante na investigação a que nos propomos. Quevedo (2012), Neckel (2010) e Veloso (2010) apontam para a intrínseca mediação a que a imagem, tanto estática como em movimento, está sempre sujeita. Essa mediação é, pois, constitutiva da imagem e do audiovisual. A isso podemos acrescentar que é sempre por uma

---

<sup>26</sup> No decorrer do trabalho, Veloso (2010, p. 72-73) apresenta o conceito de sujeito-fílmico. Em suas palavras: “essa noção nasce da constatação de que, ao assumir a condição de objeto significativa nascido como expressão criativa de um diretor/autor, esse objeto significativo passa à condição de sujeito com identidade discursiva própria, que *escapa* ao controle de seu criador, sempre que assumir uma outra posição-sujeito em uma nova situação discursiva. Nessa condição, o sujeito-fílmico assumirá tantas posições-sujeito quantas forem as determinadas pelas condições de produção sócio-históricas e culturais que cerquem o ato de recepção e interlocução discursiva em que esteja imerso”.

mediação que os sentidos são produzidos; a essa mediação constitutiva do discurso vem acrescentar-se a mediação técnica mobilizada por materialidades como a imagem e o audiovisual. O audiovisual é visto por Neckel na perspectiva da arte e da estética, o que a faz considerar que, nessas condições, esse objeto trabalha no eixo polissêmico mormente, caracterizando-se como acontecimento singular. Veloso, por outro lado, destaca a contradição arte/mercadoria como inerente ao objeto cinematográfico e o analisa sob a perspectiva da criação ficcional, içando o filme que analisa à condição de acontecimento discursivo, o que o coloca também ao lado da polissemia.

Resta, então, analisarmos de que forma a arte audiovisual coloca-se ao lado da polissemia no mesmo movimento em que tentamos compreender o funcionamento desse acontecimento que, até agora, parece-nos ser de tipo particular. Para tal empreendimento, pela leitura de alguns trabalhos em AD que priorizam a imagem (Quevedo, 2012) e o audiovisual (Neckel, 2010; Veloso, 2010), acreditamos serem necessários dois recuos estratégicos: um recuo por conceitos da psicanálise, já que esta, além de figurar nas bases epistemológicas da AD, desenvolve o conceito de imaginário, abundantemente citado nos estudos que ora analisamos; e um recuo sobre o universo cinematográfico, a fim de não só estabelecer algumas condições de produção dos filmes de Luís Buñuel, mas de compreender como o audiovisual se desenvolve.

### **3.1.1 Real, Simbólico e Imaginário: um breve recuo pela psicanálise**

Desde o primeiro capítulo, vimos anunciando o atravessamento da AD pela psicanálise. Já dissemos que ela se constitui sobre as bases da teoria das ideologias, da linguística e da teoria do discurso, estando todas essas áreas atravessadas pela teoria do inconsciente de base freudo-laciana. Já tocamos, inclusive, na terminologia própria da área, falamos em desejo, em divisão do sujeito, em real, em imaginário e em simbólico, sem, contudo, deixar claro do que falávamos. De fato, a psicanálise atravessa a AD e é relevante para um sem número de conceitos que circula na área do discurso. Todavia, a relação da psicanálise com nosso trabalho não se restringe à teoria da qual partimos para a análise: o

Surrealismo faz um uso particular dos escritos de Freud, a teoria de Rancière passa pelo conceito de inconsciente, a concepção audiovisual que utilizaremos aqui também não se faz muito longe da psicanálise. É com esse intuito que tentaremos, na medida em que a psicanálise constitui-se como exterior próprio à área em que trabalhamos, delinear alguns conceitos-chave para que possamos considerar o imaginário e seu conseqüente entrelaçamento com os registros do real e do simbólico.

É certo que a concepção discursiva de sujeito deve-se em parte à psicanálise. Se podemos, em AD, conceber um sujeito da ideologia, não é sem referência ao sujeito freudo-laciano. Já que é ponto de encontro entre a tríade epistemológica da AD, tomemos primeiramente o sujeito. Esse conceito, apesar de introduzido por Lacan, já estava presente na teoria freudiana do inconsciente (Cf. ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 742). Foi sistematizando esse conhecimento nos textos de Freud que Lacan pôde introduzir o sujeito como uma *categoria* (Cf. Elia, 2004, p. 15). Esse sujeito não é o indivíduo, tampouco o “eu” dotado de consciência, mas um efeito da linguagem, da ordem material do simbólico.

É em torno da linguística saussuriana que Lacan faz sua releitura de Freud. A célebre divisão do signo em significado e significante, separados por um traço, estando esses dois constituintes respectivamente na parte superior e na parte inferior (SAUSSURE, 2012, p. 161), é invertida por Lacan, sendo conferida a primazia ao significante. São, pois, para a psicanálise, as relações entre os significantes que produzem significado e não o contrário. Nas palavras de Elia,

“Lacan subverte essa associação significante/significado, conferindo primazia ao primeiro (o significante) na produção do segundo: o significante prevalece sobre o significado, que lhe é secundário, e se produz somente a partir da articulação entre os significantes”. (2004, p. 37).

O significado só existe, para a psicanálise, na cadeia significante e é dela que ele emerge.

O sujeito constitui-se a partir do encontro com a cadeia significante, ou seja, com o *simbólico*, que se especializa por ser este Outro em relação ao qual a criança se torna sujeito. Nesse sentido, Elia (2004, p. 41) chama a atenção para o fato de que o sujeito é sempre um ato de *resposta* ao apelo desse Outro que não é somente o outro materno, mas o Outro significante. A linguagem é, então, exterior à criança e imposta pela tentativa dos pais de “decifrar” o que o bebê sente. A criança tem,

portanto, acesso às suas necessidades pela via da linguagem, da língua de quem as cuida (FINK, 1998, p. 22). É nesse sentido que Lacan (1988, p. 25) diz que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”, ou seja, a *divisão* entre consciente (eu) e inconsciente (isso) é operada pela linguagem do Outro, linguagem entendida como *cadeia significante*.

Antes de entrar no simbólico, a criança está no nível do *real* (cf. Fink, 1998, p. 43), aquele que é perdido e que só adquire sentido (nunca pleno, pois mediado pelo simbólico, pela linguagem do Outro) retroativamente dentro do simbólico. Nesse momento pré-simbólico, o real é *todo*, ou seja, não há o que não seja real. A sua divisão somente é operada pelo simbólico. Fink diz que:

A divisão do real em zonas separadas, características distintas e estruturas contrastantes é o resultado da ordem simbólica, que de certa forma, *corta* a fachada plana do real, criando divisões, lacunas e entidades distintas e elimina o real, isto é, puxa ou suga para dentro dos símbolos usados para descrevê-lo, e desse modo o aniquila (1998, p. 44).

Desse aniquilamento do real, surge o que conhecemos como “realidade”, a qual pode ser dita pela linguagem. O real deixa de existir em sua plenitude e configura-se como um *resto*, que não pode ser simbolizado, que resiste à simbolização, mas que deixa nela suas *marcas*. O real que resiste à simbolização mas que todavia incide na vida do sujeito (eu) é o *trauma*. Esse real traumático é o centro em torno do qual a ordem do simbólico gravita, gerando um segundo real, na medida em que não é mais o real primevo, sítio de completude que jamais acessamos (Cf. Fink, 1998, p. 46-47), porém o resto com que nos deparamos, para usar a expressão de Pêcheux (1990), mas que jamais descobrimos de forma plena. É esse real que gera a *falta* característica do simbólico, aquela que faz com que o sentido sempre possa ser outro, numa dupla referência à psicanálise e à AD.

É, portanto, pelo nível do simbólico que a criança entra na linguagem, tornando-se paulatinamente sujeito falante e criando nesse ínterim uma *imagem de si*. Assim como a realidade não corresponde ao real, essa imagem que a criança passa progressivamente a reconhecer como sua também não corresponde ao sujeito, mas à instância do *eu*, que é, em última análise, *imaginário* (JORGE, 2011, p. 45). A partir do que Lacan chama o *estádio do espelho*, que acontece entre os seis e os dezoito meses de idade, a criança passa a *identificar-se* com sua imagem no espelho e com a imagem que faz dela o Outro parental. Segundo Lacan,

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LACAN, 1998, p. 47)

Para Lacan, essa identificação primária situa, mesmo antes de sua determinação social, o *eu* como uma ficção. Para ele, essa ficção, mais constitutiva do que constituída, cria o eu ao mesmo tempo em que o *aliena*. A “identidade alienante” que opera um corte no real faz que o bebê não mais se identifique como parte do corpo da mãe, mas como uma unidade subjetiva que será desde sempre caracterizada pelo que lhe falta: o Outro. É assim que a ordem do imaginário se institui; essa falta, operada no nível do simbólico, é obliterada no imaginário que se ergue frente à falta inexorável do Outro, para fazer frente ao horror do real (JORGE, 2011, p. 45). O eu, então, corresponde ao nível do imaginário, enquanto o sujeito corresponde ao nível do simbólico. Nas palavras de Jorge,

Se o eu é da ordem do imaginário e do sentido, o sujeito é partido entre os significantes do simbólico. Isso equivale a dizer que a unidade obtida no eu não é jamais no nível do sujeito, pois este é sempre dividido, conflitivo, impossível de se identificar de modo absoluto. (2011, p. 46)

É, pois, na ordem do imaginário que a identificação é feita, operando um reconhecimento do corpo próprio como unidade coerente no compasso em que, na ordem do simbólico, o sujeito é fundamentalmente *divido*. Ao entrar, então, no simbólico, o indivíduo que se torna sujeito caracteriza-se por uma perda, que é, em última instância, a perda do elo com sua constituição biofísica, natural. Essa perda será simbolicamente assimilada como uma *falta*. Elia aponta que

É só por uma falta no nível do ser, do ser vivo, natural, que o sujeito tem a condição de emergir como tal [...] esta falta fundadora do sujeito não se produz por si mesma, ou por algum processo natural, e tampouco cultural [...], mas requer o ato constituinte do sujeito para se fazer como falta. Trata-se de uma condição que comporta algo de paradoxal: a falta é fundante do sujeito, mas, em contrapartida, requer o ato do sujeito para se fundar como falta. (2004, p. 48)

Ou seja, é somente no nível do simbólico que essa falta se constitui. Dessa forma, haverá, na fala – Elia (2004, p. 21) nos lembra que essa fala se especifica em termos de linguagem, isto é, pode ser expressa na fala, na escrita, em imagens, em

gestos, movimentos corporais etc<sup>27</sup> – do sujeito (eu) algo de estranho, manifesto como um lapso, um ato falho etc. Nas palavras de Fink (1998, p. 50), “a posição de Lacan aqui é a de que algo anômalo *sempre* transparece na linguagem, algo inexplicável: uma aporia. Essas aporias apontam para a presença do real no simbólico ou para a influência do real sobre o simbólico”. Esse estranho que “fala” através das palavras do eu é o inconsciente enquanto cadeia significativa, que circunda o *resto* que resiste à simbolização. Todavia esse resto não é o sujeito do inconsciente. Para Fink (1998), o sujeito do inconsciente desaparece através das pistas que deixa na superfície da linguagem; se ele emerge, é para ser negado pelo eu, de sorte que o sujeito *barrado* do inconsciente (\$) desaparece atrás de um significante (S1), que toma o lugar do sujeito. O autor afirma que:

Esse significante toma o lugar do sujeito, ocupando o lugar do sujeito que agora desapareceu. *Esse sujeito não tem outra existência além de um furo no discurso.* O sujeito do inconsciente manifesta-se no cotidiano como uma irrupção transitória de algo estranho ou extrínseco. Em termos temporais, o sujeito aparece apenas como uma pulsação, um impulso, ou interrupção ocasional que imediatamente se desvanece ou se apaga, ‘expressando-se’, dessa maneira, por meio do significante (FINK, 1998, p. 63).

Dessa forma, em psicanálise, o sujeito será sempre cindido entre o eu consciente, categoria imaginária, e o sujeito da cadeia significativa do inconsciente. Essa clivagem é condição para que nos tornemos seres de linguagem, para que sejamos *alienados* na linguagem. A criança, na alienação, assujeita-se ao Outro, a um só tempo outro materno e Outro inconsciente. Essa alienação acarreta um outro processo que é a *separação*. Na separação, o Outro deixa de ser linguagem para tornar-se *desejo* (cf. Fink, 1998, p. 72). Se consideramos que o advento do sujeito é causado pelo desejo do Outro parental e que a criança, antes do estágio do espelho, vê-se como extensão do corpo materno, a alienação, como já dissemos, resulta numa falta que será, em última análise, *desejo*. É somente a falta que institui o desejo. A separação é, então, a forma como o sujeito lida com o desejo.

Para que a separação aconteça é necessário que a criança perceba o Outro materno como *faltante*, pois ele falta para a criança e algo falta a ele:

---

27 “Toda produção do campo do sentido é da ordem simbólica, seja ela falada ou não. Um gesto, uma expressão do rosto, do corpo, uma dança, um desenho, tanto quanto uma narrativa oral, serão produções simbólicas, regidas pelo significante, e assim, ditas *verbais*, por estarem na dependência do *verbo significante*, e não por serem expressas por via oral [...] O domínio do verbal não é uma conquista do desenvolvimento cognitivo ou simbólico, mas uma condição inerente ao falante como tal. Como ser de linguagem, o sujeito humano se constitui no domínio do verbal.”(ELIA, 2004, p. 21).

Na separação começamos a partir de um Outro barrado, isto é, um genitor que é por si mesmo dividido: que nem sempre está ciente (consciente) do que deseja (inconsciente) e cujo desejo é ambíguo, contraditório e em fluxo constante. O sujeito ganhou [...] através da alienação uma base dentro desse genitor dividido: *o sujeito instalou sua falta a ser (manque-à-être) naquele 'lugar' onde o Outro estava faltando*. Na separação, o sujeito tenta preencher a falta do Outro materno – demonstrada pelas várias manifestações de seu desejo por algo mais – com sua própria falta a ser, seu *self* ou ser ainda não existente. O sujeito tenta desenterrar, explorar, alinhar e conjugar essas duas faltas, buscando os limites precisos da falta do Outro a fim de preenchê-la com seu *self*. (FINK, 1998, p. 76)

É na tentativa de preencher o desejo do Outro que a criança se torna sujeito e é no mesmo movimento que se instaura o seu desejo. Em outras palavras, ao tentar ser o objeto que viria a preencher a falta do Outro parental, a criança deseja o desejo do Outro (Lacan *apud* Fink, 1998, p. 77), tanto no sentido de que quer preencher a falta da mãe como no sentido de que aprende a desejar como o Outro. Essa separação só pode acontecer pela introdução de um terceiro termo na relação mãe-criança, que é o que a psicanálise lacaniana chama “função paterna” ou “metáfora paterna”. Longe de identificar-se à pessoa do pai, essa metáfora refere-se a qualquer coisa que interfira na relação entre a criança e o Outro materno a fim de instaurar uma *lacuna* entre elas. Essa lacuna é essencial na medida em que o desejo da mãe é o desconhecido, potencialmente perigoso (Cf. Fink, 1998, p. 80). O *Nome-do-pai* é, assim, um significante *primordial*, o significante do desejo do Outro. O resultado de sua introdução é o advento do *sujeito desejante*.

O que a criança deseja é ser desejada pelo Outro, o que é, portanto, a *causa* desse desejo. O desejo do Outro é, pois, o *objeto a* da psicanálise:

O objeto *a* pode ser entendido aqui como o *resto* produzido quando essa unidade hipotética [unidade mãe-criança] se rompe, como um último indício daquela unidade, um último resto dessa unidade. Ao clivar-se desse resto, o sujeito dividido, embora excluído do Outro, pode sustentar a ilusão da totalidade; ao apegar-se ao objeto *a*, o sujeito é capaz de ignorar sua divisão (FINK, 1998, p. 82-83).

Essa sensação de completude que o objeto *a* gera é a fantasia<sup>28</sup> fundamental do eu e o prazer que deriva daí, mesmo que envolva dor<sup>29</sup>, é o “gozo após a letra”, este que não é aquele primeiro proporcionado pela unidade mãe-criança, mas que decorre da simbolização. Esse gozo jamais será pleno, posto que mediado pelo simbólico, realizado somente por via fantasística (Cf. Fink, 1998, p. 84). Seu objeto,

28 Voltaremos a tratar desse termo mais adiante.

29 Em psicanálise, o prazer não é destituído de dor, bem como a dor não é totalmente desvinculada do prazer (Cf. Fink, 1998, p. 83).



o objeto *a*, não é identificável, mas o que foi perdido e que não poderá ser jamais recuperado, “não mais o objeto natural da necessidade, objeto capaz de proporcionar satisfação ou saciedade, mas o objeto enquanto *faltoso*, o objeto que falta aos objetos que se oferecem ao sujeito no plano da realidade, ou seja, os objetos imaginários” (ELIA, 1995, p. 149). Em outras palavras, o objeto *a*, por não existir efetivamente, é a causa do desejo; o desejo, por assim dizer, não tem objeto, o que colocamos no seu lugar é da ordem do *imaginário*. O desejo, pois, não pode ser satisfeito.

Temos, então, a respeito do sujeito em psicanálise, ao menos duas respostas – e certamente elas são mais, mas nos atenhamos ao que nos interessa: temos o sujeito fundamentalmente dividido, cindido, e o sujeito do desejo. Ora, esses “dois” sujeitos só podem ser um, na medida em que o desejo do Outro é o que causa a divisão e instaura o desejo no sujeito. E de que sujeito falamos em análise de discurso? De um sujeito que esquece a origem do que diz, na medida em que é dotado de inconsciente. Esse sujeito da AD é desde sempre assujeitado à ideologia (a ordem do Outro social) e não tem acesso ao que lhe causa, mas pode “esbarrar” com a sua constituição alhures, porquanto essa sujeição é capaz de emergir no que diz a partir da sua condição de sujeito desejante. Não se trata de equivaler sujeito psicanalítico e sujeito discursivo, mas de sublinhar a extrema solidariedade desse duplo lugar de constituição e assinalar o *imaginário*, tal como concebido na psicanálise, como o que dá consistência ao eu quando faz esse “sujeito consciente” esquecer sua cisão fundamental entre a ordem do inconsciente e a ordem da ideologia.

Pêcheux toma de empréstimo da psicanálise a tríade Real-Simbólico-Imaginário. Esses três registros não agem separadamente; é somente a partir do intercâmbio contínuo entre essas três instâncias que a estrutura dá-se (Cf. Jorge, 2011, p. 95). Nas primeiras elaborações de Lacan (1953) a respeito dessa estrutura tripartite, o Simbólico ocupava o lugar determinante na estrutura. Todavia, após seus estudos sobre a psicose (Cf. Roudinesco & Plon, 1998, p. 646), Lacan reformula sua tópica, deslocando o Real para o lugar determinante na estrutura. De Simbólico-Imaginário-Real (SIR) a estrutura passa para Real-Simbólico-Imaginário (RSI). O Real torna-se, então, a Coisa em torno da qual o imaginário e o simbólico

estruturam-se na neurose<sup>30</sup>. Esse Real, essa *hiância* originária é, em termos gerais, o que constitui o núcleo duro do inconsciente, o que jamais se inscreve no simbólico, em suma, o *impossível*. Se o núcleo do inconsciente era, no princípio, o simbólico, no final da elaboração lacaniana, esse núcleo passa a ser o Real (Cf. Jorge, 2011, p. 97). Todavia, esse simbólico será estruturado no inconsciente como uma linguagem em torno dessa falta originária que é o Real. É, portanto, somente pelo simbólico que o sujeito pode vir a ter acesso ao Real. Ainda assim, esse acesso será sempre parcial.

O simbólico, por sua vez, situa-se entre o Real e o Imaginário. Jorge (2011) explicita essa relação de forma didática:

RSI: R – tudo começa a partir do real, ele constitui a base da estrutura do sujeito falante. S – o simbólico tem seu lugar efetivamente a partir do real. I – o efeito da introdução do simbólico é a possibilidade de constituição de imaginário, originalmente faltoso para o sujeito falante (2011, p. 98-99).

O simbólico, então, media a relação do real e o do imaginário, estruturando o sujeito como *cindido*. Esse situar o simbólico no entremeio entre real e imaginário permite distinguirmos claramente as duas “faces” do simbólico: de um lado, temos o simbólico em relação ao significante e, como tal, desprovido de toda relação com os sentidos estabilizados (relação simbólico-real); de outro, temo-lo voltado para o imaginário, em sua relação com o significado, ou seja, a linguagem tal como a conhecemos desde Saussure.

O simbólico é o registro que permite ao sujeito ocupar pontualmente seu lugar de intervalo, pois o simbólico apresenta uma estrutura que abre esse intervalo, ou, melhor dizendo, é aberta por ele. Do lugar intervalar do simbólico, o sujeito pode olhar para dois lados opostos (JORGE, 2011, p. 100).

O simbólico age no sentido de “neutralizar” o real a fim de que o imaginário emerja e é nessa dupla relação que ele determina a divisão fundamental do sujeito. Todavia, o imaginário não é sem furos, ele não é todo, mas comporta uma “hiância” que é preenchida pelo simbólico (Cf. Jorge, 2011, p. 95). O imaginário, portanto, *falha* e é trabalhando sobre essa falha que o simbólico restitui a unidade imaginária do sujeito, mas não sem trabalhar também sobre o real.

Já anunciamos acima que o imaginário é responsável pela percepção do corpo próprio como unidade e que é por ele que os sujeitos relacionam-se com o

---

30 Na psicose, não há entrada do sujeito no simbólico e, portanto, não há eu imaginário. O inconsciente está “a céu aberto” (Cf. Fink, 1998).

mundo à sua volta. Estamos na instância do eu, estruturada como uma *ficção*. Longe de se tratar de um depositário das narrativas que o sujeito internaliza, o imaginário é responsável por sua realidade, por aquilo que o sujeito crê ser sua realidade. Ele advém com o estádio do espelho e se especifica como comportamento no qual a satisfação não é relacionada diretamente com a necessidade. Nas palavras de Lacan (1953), “dizemos que um comportamento pode ser imaginário quando sua oscilação entre imagens o torna suscetível de deslocamento fora do ciclo que assegura a satisfação de uma necessidade natural”. A alienação opera no sentido de criar o *engodo* do eu para o sujeito, o mesmo engodo de que se apropria Althusser para conceber o assujeitamento ideológico e que posteriormente será trabalhado por Pêcheux em sua retificação.

Logo, o eu é determinado duplamente pelo inconsciente (na psicanálise) e pela ideologia (no materialismo) e o imaginário opera no sentido de velar essa dupla determinação. Todavia, Althusser concebe essa ilusão do eu como plena, o que não acontece na psicanálise. Já falamos da retificação pècheutiana que toma precisamente o inconsciente como vértice da concepção de ideologia como uma estrutura falha. Žižek (1996a) parece seguir a mesma trilha que Pêcheux quando articula materialismo e psicanálise em sua crítica da ideologia. Para o autor, materialismo e psicanálise têm, mais do que uma relação de analogia, fundamentos comuns em sua teorização a respeito da relação sujeito/sociedade. O imaginário, como se pode depreender do que vimos falando, é central para o entendimento desses fundamentos comuns. Para Žižek (1996b), baseando-se duplamente em Althusser e em Lacan, a realidade, antes de ser uma mera ilusão, é inconcebível sem sua estruturação simbólica prévia. Por esse motivo, ela é “espectral”, não no sentido de que é distorcida, mas no sentido de que, mesmo que o sujeito passe a conhecer a natureza imaginária da realidade, ele desconhece propriamente o mecanismo que rege a relação realidade/real e, por isso, age *como se fosse livre*, apesar de poder reconhecer seu desconhecimento. Em suas palavras,

A ideologia não é uma ilusão de tipo onírica que construímos para escapar à realidade insuportável, em sua dimensão básica, ela é uma construção de fantasia que serve de esteio à nossa própria realidade: uma ‘ilusão’ que estrutura nossas relações sociais reais e efetivas e que, com isso, mascara um insuportável núcleo real impossível (conceituado por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe como ‘antagonismo’, uma divisão social traumática que não pode ser simbolizada. (Žižek, 1996b, p. 323)

Cabe salientar que, para o autor, o que realmente importa não é o mascaramento em si, mas o próprio mecanismo desse mascaramento, já que, em última instância, a “verdade” não existe propriamente, mas se resume aos processos pelos quais simula sua existência, já que o que existe é um núcleo traumático vazio em torno do qual o imaginário se estrutura, tanto no que concerne ao eu, quanto no que concerne ao mascaramento do antagonismo de que fala Žižek. Logo, a realidade imaginária não é uma “mentira”, mas o resultado de uma operação – falha por excelência – “que separa perenemente a realidade e o real” (Žižek, 1996a, p. 26), a que o autor chama *espectral*, esse núcleo traumático real e vazio que escapa à realidade, ainda que não seja jamais pleno. Essa operação não é plena pois o real voltará no entrelaçamento entre imaginário e simbólico sob a forma dos *sintomas*. Lacan defende que a criança, quando vê pela primeira vez sua imagem refletida no espelho, reconhece-a como uma outra coisa (1979, p. 95). É somente com a maturação que ela se reconhecerá e, de qualquer forma, de maneira torcida, já que vê sua imagem invertida. Essa identificação primeira, *formadora*, dará origem a outras tantas identificações imaginárias que estruturarão a vida do sujeito em torno do real:

Sabemos como as pessoas e as coisas no meio do neurótico mudam inteiramente de valor, e isso em relação a uma função que nada impede de designar – sem procurar para além do uso comum da linguagem – como imaginária. *Imaginária* reenvia aqui – primeiramente à relação do sujeito com as suas identificações formadoras, é o sentido pleno do termo imagem em análise – em segundo lugar, à relação do sujeito ao real, cuja característica é ser ilusória, é a face da função imaginária mais freqüentemente valorizada. (LACAN, 1979, p. 138)

Se a identificação primeira, no estágio do espelho, ocorre com uma relação ainda imatura com o simbólico e dá uma forma ao eu, a segunda identificação (segundo narcisismo) é aquela com o outro. Explica Lacan:

A [identificação] do segundo narcisismo, é a identificação ao outro que, no caso normal, permite ao homem situar com precisão a sua relação imaginária e libidinal ao mundo em geral. Está aí o que lhe permite ver no seu lugar, e estrutura, em função desse lugar e do seu mundo, seu ser. (1979, p. 148)

Na criança, produz-se o narcisismo primário que consiste em reconhecer a totalidade de seu corpo como *ideal*, ou seja, a criança é o seu próprio *eu ideal*. Esse narcisismo primário é substituído, no simbólico, por uma identificação ao outro, ou seja, desde o exterior, é imposto ao sujeito um *ideal do eu*, em última análise, o

outro falante. Essa relação com outrem é o que instaura o registro do simbólico (Cf. Lacan, 1979, p. 164). Nesse momento, o objeto de satisfação imaginária pode ser substituído por objetos reais, ou seja, presentes na realidade. O *eu* é, então, o primeiro objeto imaginário de satisfação libidinal (Cf. Fink, 1998, p. 108). A partir daí, outros objetos o substituirão, constituindo-se as relações imaginárias.

Do que dissemos até agora, pode-se depreender – nunca é demais dizer – que o imaginário mantém estrita relação com o simbólico e com o real. O imaginário não se refere estritamente às imagens, apesar de mesmo Lacan utilizar uma metáfora ótica para explicar como entende o imaginário a partir dos escritos de Freud sobre o narcisismo. A relação comum que se faz do imaginário com o cinema nos parece clara: por ser constituída por imagens sucessivas, a peça audiovisual projeta-se na tela como a realidade, esta imaginária por excelência. Isso pode parecer verdade quando lidamos com a arte mimética, aquela do regime representativo ou poético das artes, tal como formula Rancière, mas o que dizer do cinema surrealista? Não tomamos como realidade as imagens essencialmente disparatadas que surgem uma após a outra na tela. O que o cinema surrealista vem restituir é o caráter complexo do discurso, mesmo quando este se dá através de imagens. Se associássemos o audiovisual com o imaginário apenas, tenderíamos a um reducionismo no que concerne à sua constituição; mesmo reduzindo-se um filme a uma sucessão de imagens – o que ele de fato não é, se consideramos a presença da voz, da música, dos gestos, do que se põe fora do quadro etc. –, o que a imagem ou o imaginário significam em psicanálise está além de uma produção ótica; o imaginário é função psíquica indiscernível do real e do simbólico que, ao mesmo tempo em que sustentam a unidade imaginária, a ameaçam.

Não estamos dizendo com isso que Quevedo (2012), Neckel (2010) e Veloso (2010) associaram somente o imaginário à imagem e ao cinema, muito ao contrário; esses três analistas de discurso puseram-se a discutir a natureza da produção dos sentidos em imagens e em peças audiovisuais, o que corrobora seu caráter complexo frente aos três registros lacanianos. O que queremos sublinhar neste momento é que, mesmo fora de um movimento analítico de interpretação, tal como o compreendemos em AD, o cinema surrealista, por sua pouca proximidade com a realidade empírica, causa um deslocamento da percepção dessa realidade para algo

estranho, algo que, apesar de partir do conhecido, do senso comum, extrapola essa configuração, indicando que existe algo além da realidade, algo que é essencialmente *incômodo*. Sob a forma de algo de conhecimento geral, como por exemplo, o casamento burguês, no caso de *Bela da Tarde*, vem incidir algo de outra ordem, algo discrepante, da natureza de “um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina e que, no entanto, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX, 1990, p. 43).

O cinema é, pois, *ficção* e, como tal, da ordem do *desconhecimento* (Cf. Pêcheux, 1988a, p. 169), todavia é a partir desse desconhecimento constitutivo que ele pode vir a nos interrogar a respeito desse mesmo desconhecimento, suspendendo a lógica estabilizada e instaurando um desconforto no espectador. Ao final de um filme que revolve imaginário, simbólico e real, trazendo à tona a divisão fundamental do sujeito, respiramos aliviados por ele ser “pura ficção”. Esse paradoxo ronda as reflexões teóricas a respeito do cinema. Ocupemo-nos, pois, delas.

### 3.1.2 Montagem e audiodivisão: um breve recuo pelo cinema

Apesar de nascer como um possível meio de registro da realidade, o cinema acabou por se revelar como uma forma possível de exceder essa realidade. Ao partir da tentativa mimética dessa reprodução, o que se pôde ver foi o acesso a uma reprodução não-idêntica, sempre dissimétrica em relação àquilo que queria imitar. É Epstein (*apud* RANCIÈRE, 2013) que sublinha essa potência excepcional da produção de sentidos no cinema. Segundo Rancière (2013), o cinema foi concebido, para além da técnica, como capaz de revogar a racionalidade da intriga e mostrar o que o olho humano não pode ver. Diz Rancière:

Ela [a arte cinematográfica] não é apenas a arte do visível que teria anexado, graças ao movimento, a capacidade da narrativa. Também não é uma técnica da visibilidade que teria substituído a arte de imitar as formas visíveis. Ela é o acesso aberto à verdade interior do sensível que encerra as querelas de prioridade entre as artes e os sentidos, porque encerra, primeiro, a grande querela do pensamento e do sensível. (2013, p. 8)

Ou seja, no entendimento de Epstein, o cinema rompe com a arte mimética de forma ainda mais radical do que já tinha feito o romantismo alemão, instaurando

o sensível, essa coincidência entre pensamento e não-pensamento, essa parcela da divisão fundamental do sujeito, no lugar da narrativa linear.

Frente a essa concepção idealista de cinema, ergue-se toda a imensa produção de Hollywood, que não só se empenhou em trazer de volta todo o aparato narrativo tradicional como atraiu milhões de espectadores com isso. Ao sonho de Epstein sobre um cinema libertador, opõe-se a narrativa pretensamente transparente nos moldes industriais de Hollywood. A concepção de uma revolução intrínseca à arte cinematográfica não faz mais que sublinhar o caráter essencialmente mediador da técnica. Não há, em si, técnica que possa revolucionar a arte. O aparato técnico do cinema é eficiente tanto em produzir a arte estética, quanto em produzir narrativas lineares que reforçam e reproduzem a ilusão subjetiva. Para Rancière (2013, p. 10), é a concepção de arte que produz sua relação com todo o aparato técnico. Em termos da reconfiguração que fizemos da teoria de Rancière neste trabalho, é a filiação à formação discursiva estética que produz o cinema como o lugar da coincidência entre razão e loucura, como o lugar do não-evidente enquanto modo de produzir sentidos. O fato de o cinema ter surgido em um momento no qual a FDE era dominante no âmbito das artes não deixa, contudo, o cinema livre de um paradoxo.

Para Rancière, por caracterizar-se não como uma combinação, mas como uma síntese, uma redução ao um de procedimentos heterogêneos que integram som (música/voz/ruídos), imagem, movimento e língua, o cinema efetua ao mesmo tempo “a decomposição e a recomposição não mimética dos elementos do efeito mimético, ao reduzir a um cálculo comum a comunicação das ideias e o arrebatamento extático dos afetos sensoriais” (RANCIÈRE, 2013, p. 29). Ou seja, ao utilizar materialidades essencialmente “híbridas”, o cinema, ao mesmo tempo em que encarna os arranjos miméticos, toca em um ponto de inconsciente, característico do regime estético das artes, que recusa todo caráter representacional. É diante desse paradoxo que o cinema se move desde Eisenstein, o cineasta que teorizou a montagem, de cujo pensamento trataremos a seguir.

Para Eisenstein, a montagem não é restrita ao cinema. A justaposição de um ou mais objetos com o objetivo de fundar uma unidade de sentido está presente na vida e em todas as outras artes. Essa justaposição, característica da linguagem e da

própria língua (EISENSTEIN, 2003, p. 15), é capaz de criar novas discursividades e é responsável pelos *chistes*, o que o autor associa à montagem cinematográfica. Na montagem, a justaposição de dois ou mais planos não pode ser concebida como a soma desses planos, mas como um produto (essencialmente efeito de produto, efeito de fechamento), cuja unidade de sentido não pode ser reduzida à soma dos sentidos de um plano e outro. Da justaposição de dois ou mais objetos representativos, o que surge é uma “nova ideia”. Em contrapartida, o efeito da montagem em relação aos planos justapostos também não é igual à montagem, mas a um *terceiro termo*. “A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem” (EISENSTEIN, 2003, p. 18). Em outras palavras, a unidade estética que é o filme é constituída tanto pela montagem que lhe dá coerência interna (ou não, como é frequente no caso dos surrealistas) quanto pela justaposição de elementos operada em cada plano.

Cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2003, p. 18)

É essa concepção que Rancière (2013) ressalta quando defende que as qualidades miméticas são recompostas a fim de coincidirem com uma “ideia”. Nesse sentido, sublinhemos que, para Eisenstein (2003), a imagem não corresponde à representação, mas corresponde à “ideia” de que fala Rancière, que, para nós, pode ser compreendida em termos dos múltiplos sentidos mobilizados pela apresentação, em cena, de um objeto. Tomemos um exemplo de Buñuel. Na cena inicial de *Um cão andaluz* (1928), vemos um homem (o ator é o próprio Luís Buñuel) afiando uma navalha. O objeto “navalha” está, no senso comum, associado à atividade do barbeiro, mas pode também ser associado a atividades criminosas, como roubos, brigas de rua etc. São essas, entre outras possíveis, as “representações”, para usar o termo de Eisenstein, que fazemos socialmente do objeto “navalha”. Essas representações formam um conjunto que é a “imagem” de navalha, algo muito semelhante à imagem acústica saussuriana. A partir da aparição desse objeto e da



atividade do homem que a afia, o espectador passa a intuir que, na sequência fílmica, acontecerá algum “corte”, ainda indefinido. Somente com o que vem depois desse plano inicial é que daremos sentido a ele: o que se segue é a famosa cena do olho cortado, sobreposta pela imagem de finas nuvens que passam rapidamente sobre a lua no mesmo ritmo frenético da música.

O efeito de unidade e de encadeamento no tempo de ações sucessivas somente será apreendido ao término da sequência e é nesse efeito retroativo que as partes, os planos justapostos, tomarão o sentido do todo. Todavia, a estranheza de algumas imagens encadeadas não é desfeita com o efeito de unidade. Antes de a sequência ter início, vemos na tela, sob fundo negro, as palavras “Era uma vez...”, o que imediatamente traz à mente do espectador a ideia de contos de fada, uma vez que essa formulação é típica de tal gênero. Em seguida vemos o homem fumando tranquilamente enquanto afia a navalha e, após, entregando-se, já em um ambiente externo, à contemplação da lua cheia. Quando o homem retorna ao ambiente interno, o que vemos é um rosto feminino em *close-up*, do qual o homem corta ao meio o olho esquerdo. Esse corte abrupto vem dar um sentido retroativo a todas as “imagens” suscitadas anteriormente seja pela formulação “Era uma vez...”, seja pela tranquilidade com que o homem afiava a navalha, seja por sua atividade contemplativa no ambiente externo. A aparição da lua trespassada por nuvens velozes que antecede o corte do olho, depois de termos visto a mulher em *close-up* enquanto o homem já abria suas pálpebras e posicionava a navalha, fazendo um breve movimento que já prenunciava o corte, funciona de modo a anunciar um ato que, talvez, pela violência, não se presentifique na tela. Todavia, o corte é feito diante dos olhos do espectador.

Cada um dos planos que descrevemos não tem sentido em si, já que a expectativa (as representações, no sentido de Eisenstein) gerada pelo repertório do senso comum é frustrada plano a plano. Todavia, esses planos adquirem sentido quando relacionados ao todo da sequência. Em última análise, essa sequência responde de modo negativo à evidência primeira do conto de fadas, instaurando uma nova “representação” desse gênero literário, que faz romper com a cadeia de “representações intermediárias” e, assim, pode gerar uma nova “imagem” do gênero, a qual, por sua vez, vai suscitar sensações diversas nos espectadores, abrindo-se

às mais diversas interpretações. Sem dúvidas o sentido dominante de conto de fadas continua o mesmo, mas, ao mesmo tempo, a abertura para sentidos diferentes empreendida por Buñuel pode fazer esse sentido dominante derivar para *outra coisa*, radicalmente diferente.

Disso resulta que a concepção de imagens – e aqui não estamos falando somente de imagens visuais, mas de imagens formadas a partir de um certo número de elementos que inclui o visual, o sonoro, o verbal etc. – encadeadas em um filme remete irremediavelmente a um *processo*, o processo de produção de sentidos que resulta da *montagem*, a qual não é, para Eisenstein (2003, p. 21), exclusiva do cinema, mas constitutiva de todas as artes e do próprio processo de constituição da memória. Desse processo, participa também o espectador, já que o todo do filme não aparece a um só tempo; o espectador também participa desse processo de produção de sentidos. A montagem, então, não é somente o processo técnico de cortes que ocorrem *a posteriori* na produção de uma peça audiovisual, mas participam também dela, além da interpretação assegurada ao espectador, a disposição dos objetos e dos atores, a própria interpretação dos atores, em suma, tudo aquilo que faz do filme posteriormente uma peça cujo efeito de unidade é operado por seu título.

Esse conceito nos parece extremamente útil no sentido de determinar a operação pela qual um conjunto de planos passa a movimentar os sentidos sob o efeito de sujeito controlador. Assim, podemos dizer que, pelos inúmeros processos envolvidos na montagem, que fogem não raras vezes à “intenção” do diretor e que são operados por múltiplos sujeitos empíricos além daquele que assina a obra, não podemos conceber como intencional o efeito de unidade engendrado. A montagem vem, então, colocar-se na posição-sujeito a fim de estabelecer o efeito de intencionalidade e de autoria próprios ao sujeito artista, enquanto o que determina os sentidos mobilizados em um filme são as próprias posições, associadas de forma sempre tensa à forma-sujeito da FD, assegurando-se, pela montagem, essa ilusão de controle dos sentidos. Não era, por certo, esta a concepção de Eisenstein (2003, p. 29), todavia, ao associar à intenção do autor o trabalho deste e a atitude *criativa* do espectador, ele não faz mais que descentrar essa intenção, ainda que em relação a outros sujeitos empíricos que participam da montagem. Esse processo de

descentramento do sujeito produtor de sentidos é, para Eisenstein, constitutivo da montagem; é esta que assegura ao espectador o lugar de interpretação:

É precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento (EISENSTEIN, 2003, p. 30-31)

Para além da questão da intencionalidade, podemos notar que o autor distingue obras que fazem uso da montagem e obras que não o fazem, estas que se limitam a registrar os acontecimentos. Isso corrobora a concepção de Rancière (2013) segundo a qual a obra de arte cinematográfica só toma sentido frente a um regime histórico das artes. Podemos dizer que Eisenstein inscreve-se também na FDE, a partir de uma posição-sujeito diversa daquela dos surrealistas, embora compartilhe o saber dominante da FDE a respeito de não existirem evidências. É assim que a montagem, tal como a concebe o autor, *constrói* novas evidências em detrimento das evidências do senso comum. A partir de uma tal concepção, não se poderia supor um “registro puro” dos acontecimentos.

Na esteira da FDE, o cinema caracteriza-se, por sua técnica, pela identificação entre o olho passivo da câmera e o olho ativo do cineasta. Essa ideia de Rancière (2013) coloca de antemão a identidade de contrários característica da FDE. Todavia, quando essa identidade de contrários é dada a priori pela natureza do dispositivo técnico de que se vale o cinema, apoiada em uma passividade automática da câmera, ela se perde, porquanto todo trabalho de criação das cenas é creditado a um cineasta dotado de uma certa “onipotência” em relação à obra que resultará da manipulação dos aparatos técnicos passivos. Nas palavras do autor,

O cinema é, pelo seu dispositivo material, a encarnação literal dessa unidade de contrários, a união do olho passivo e automático da câmera e do olho consciente do cineasta. Os teóricos dos anos 1920 se apoiavam nisso para fazer uma arte nova, idêntica a uma língua própria, ao mesmo tempo natural e construída, das imagens. Mas eles ignoraram o fato de que a própria automaticidade da passividade cinematográfica embaralhava a equação estética. A identidade dos contrários é dada de antemão; é, portanto, perdida de antemão. [...] Graças ao dispositivo mecânico, a identidade do ativo e do passivo se reverte em onipotência de uma mente que coordena o trabalho de um olho soberano e de uma mão soberana (RANCIÈRE, 2013, p. 122-23).

Ou seja, quando a passividade do aparato técnico é anulada por sua condição apriorística, o que se instaura novamente é a arte mimética com toda sua força. Ora,

o que Buñuel faz em muitos de seus filmes é radicalmente diferente disso; se podemos dizer em parte que *Bela da Tarde* (1967) encarna o regime representativo das artes, já que desencadeia ações sucessivas, também podemos dizer que, sob esse aspecto, encontra-se a identidade entre consciente e inconsciente que governa as ações de Séverine frente a um mundo essencialmente logicamente estabilizado. É o retorno da arte representativa que Séverine barra por sua divisão personificada em uma unidade corporal. Entretanto, não há dúvidas de que a indústria cinematográfica em geral esforça-se em dar o primado ao caráter representativo da arte cinematográfica. O próprio Buñuel, por exigência dessa indústria, teve de curvar-se à representação, principalmente em seus filmes produzidos no México<sup>31</sup>. Essa tensão, na concepção de Rancière (2013), entre o regime representativo e o regime estético das artes caracteriza o cinema como uma arte *contrariada*, essencialmente paradoxal.

Essa característica paradoxal do cinema que o faz pender entre duas FD diferentes no campo das artes, talvez por conta da indústria que lhe é subjacente, passa um pouco longe do Surrealismo de Buñuel. De fato, com financiamento independente em seus primeiros filmes, poucas amarras lhe prendiam a uma arte padronizada e o içavam na direção dos manifestos de Breton, os quais preconizavam a autonomia da (anti)arte. Segundo Stam (2003), os surrealistas viam no audiovisual (imagens em movimento) uma analogia estreita com o automatismo psíquico: “Para os surrealistas, o cinema tinha a capacidade transcendente de liberar o que convencionalmente era reprimido, de mesclar o conhecido e o desconhecido, o mundano e o onírico, o cotidiano e o maravilhoso” (STAM, 2003, p. 73). Mesmo que Buñuel tivesse um distanciamento mais crítico em relação ao cinema hollywoodiano, ainda assim acreditava no potencial da arte cinematográfica para uma criação transgressora, capaz de associar a vida consciente a outros estados psíquicos (Cf. Stam, 2003).

Esse “maravilhamento” surrealista em relação ao cinema era causado principalmente por este permitir sobrepor imagens à semelhança do sonho. Àquela época, quando dos primeiros filmes de Buñuel, a questão do som no cinema era ainda muito incipiente, de modo que o cinema era ainda concebido como uma arte

---

31 Para um aprofundamento da cinematografia de Buñuel no México, ver CAÑIZAL, Eduardo P. (Org.). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

das “imagens em movimento”, por assim dizer. Não podemos dizer que o advento do som modifica a relação de Buñuel com o Surrealismo, já que, após seus dois primeiros filmes, ele se afasta do movimento e chega a ficar mais de uma década sem filmar propriamente, mas certamente seus filmes posteriores são bastante diferentes, em parte, por conta do som.

A esse respeito, cabe salientar que a maioria das teorias do cinema tem se ocupado pouco do som (Cf. Chion, 2011). A própria denominação corrente como “imagem em movimento” dá prioridade à questão imagética. Todavia, o cinema é uma arte que integra imagem e som. Para Chion (2011), o cinema é *vococêntrico* e *verbocêntrico*, ou seja, a prioridade do som recai nas palavras emitidas pelas personagens, palavras essas que estruturam a imagem na tela. A música tampouco é desimportante no cinema. Segundo esse autor, ela é responsável por criar o efeito de empatia ou de *anempatia* (destituído de empatia), governados pelas convenções culturais que veem em certas músicas tons de alegria, tristeza, êxtase etc. Também os ruídos podem colaborar na construção dos efeitos de empatia/anempatia. É o que acontece, por exemplo, em *Bela da Tarde* (1967) quando o ruído dos grilhões surge cada vez que a condição desejante de Séverine emerge. Para Chion (2011), o som anempático, longe de causar antipatia, não causa nenhuma reação emocional, o que acaba por exacerbar a emoção na personagem.

O som ainda é decisivo na percepção do movimento e da velocidade e nisso se diferencia da imagem. Nas palavras de Chion, “a relação destas duas percepções [som e imagem] com o movimento e com a imobilidade é sempre fundamentalmente diferente, uma vez que o som, ao contrário do visual, pressupõe logo movimento” (2011, p. 16). É o som o responsável pela percepção do movimento, já que imprime uma certa agitação à cena. Isso não quer dizer que não existam sons que possam gerar uma sensação estática, como aqueles que não têm muita variação, mas estes são, para Chion, limitados. Essa característica de movimento do som faz com que ele seja mais propício à percepção do tempo, enquanto a imagem é mais propícia à percepção espacial. Essas características, no entanto, não dizem respeito somente à física, mas às convenções sociais. Precisamente, um surdo, por exemplo, terá melhor percepção do tempo, bem como dos elementos espaciais, na imagem do que um falante, já que desenvolveu linguagem visual. Já um cego, terá sua percepção

espacial guiada pelo som, o qual percebe de maneira mais acurada que os videntes. Apartando-nos das questões físicas, podemos dizer que, em nossa sociedade, estamos mais acostumados a relacionar o tempo e a velocidade ao som e a imagem, por seu turno, ao espaço. É nesse jogo, sempre incerto, que imagem e som imbricados no cinema criam efeito de unidade. Dizemos efeito não somente por considerar que a heterogeneidade é inerente a qualquer discurso, mas também pela operação da montagem: o som, frequentemente, é inserido posteriormente nos planos que compõem um filme, como bem aponta Chion (2011). De toda forma, se o som estrutura a imagem, ele também não resta indiferente a esta:

Se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente da imagem sem som, a imagem, por seu lado, faz ouvir o som de maneira diferente do que se ouviria se este soasse no escuro. No entanto, através dessa reciprocidade, o ecrã continua a ser o suporte principal desta percepção. O som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto de suas influências mútuas (CHION, 2011, p. 24).

A designação do audiovisual como “imagem em movimento” parece-nos, na trilha de Chion (2011), um tanto inapropriada, porquanto dá à imagem o primado da arte cinematográfica. Ora, os processos discursivos envolvidos na produção de um objeto fílmico são indissociáveis do som e da imagem, de forma que seu efeito de unidade deriva dessa imbricação sem que um ou outro sejam preponderantes, como bem apontou Neckel (2010), ou seja, verbal e não-verbal, sonoro e imagético participam inextrincáveis da produção de sentidos no cinema. Todavia, o som não é responsável somente pela “harmonia” das imagens, mas pode também ser manipulado no intuito de causar uma estranheza que imediatamente faz o espectador leigo perceber o caráter de montagem de um filme: a dissociação som-imagem (Cf. Chion, 2011, p. 37) desnaturaliza a associação entre a banda sonora e a imagem móvel, criando um efeito de estranheza que aponta para sentidos diversos daquilo que se vê. É o caso da cena final de *O fantasma da liberdade* (1974), de Buñuel, filme de que faremos uso nas análises.

Nessa cena, policiais têm de conter alguma revolta – que não se especifica jamais – em um zoológico. Não sabemos se se trata de uma revolta de pessoas ou de animais. Assistimos à chegada dos homens da lei ao zoológicos, mas não vemos a revolta; enquanto esses homens caminham com expressão de curiosidade, ouvimos aumentar paulatinamente um som, no início indistinto, que parece ser de

vozes em uma manifestação. Abruptamente, uma voz masculina grita “Vivam as cadeias!”<sup>32</sup>, ao que os chefes de polícia reagem ordenando um ataque forte. Ouvem-se barulhos altos de sinos e do que podem ser tiros ou explosões, enquanto os chefes de polícia acendem cigarros, a imagem ainda centrada neles. A câmera faz um giro rápido e vertiginoso, deixando a imagem nublada, mas permitindo ver vultos indistintos. Corta. O que vemos a seguir é um avestruz em *close-up* com o restante do quadro desfocado, enquanto ruídos altos que misturam vozes, sinos e explosões ressoam.

Para além das inúmeras interpretações que essa cena pode suscitar, a sensação de estranheza que sentimos ao dar de encontro com a dissonância entre o que se ouve e o que se vê indica um deslocamento: o sentido não está nem na imagem, nem no som; é de outra coisa que se trata. Se a “intenção” de Buñuel foi sobrepor *A revolução dos Bichos*, de George Orwell, e as revoltas de maio de 1968, não é o mais importante. A sensação de desorientação causada tanto pelo giro vertiginoso da câmera quanto pela dissociação som-imagem, longe de estabelecer *um* sentido, faz instaurar-se o caos do pensamento disjunto e da multiplicidade a que se jogam os sentidos na tela. Voltaremos a essa cena nas análises.

É evidente que esse exemplo exaspera o que Chion (2011, p. 37) chama de dissonância audiovisual, já que é mais comum, no cinema, som e imagem divergirem levemente, causando um estranhamento que se evanesce no decorrer da película, ou seja, uma leve inversão da convenção cinematográfica. Todavia, sob a ótica da AD, essa dissonância não pode reduzir-se à mera “homenagem” que presta à convenção – segundo Chion (2011), a dissonância rende homenagem à convenção justamente por invertê-la e, assim, mostrá-la como ausente –, mas, parece-nos, leva à percepção de um “além” da unidade fílmica, desmontando sua aparência homogeneizante e naturalizada. Nesse sentido, a dissonância é “sintoma” da constituição heterogênea de qualquer peça audiovisual que, mais do que associar imagem e som, faz, de todas as materialidades de que se vale, um imbróglio cujas partes somos incapazes de discernir. É nesse sentido que Chion diz não existir a banda sonora:

Ao dizermos que *não existe banda sonora* queremos, portanto, dizer, para começar, que os sons do filme não formam, considerada à parte da imagem,

---

32 “¡Vivan las cadenas!”, no original em espanhol.

um complexo em si dotado de unidade interna, que se compararia globalmente com aquilo a que chamamos banda de imagem. Mas também queremos dizer que cada elemento sonoro estabelece com os elementos narrativos contidos na imagem – personagens, ação –, assim como com os elementos visuais de textura e de cenário, *relações verticais simultâneas* muito mais diretas, fortes e claras do que as que esse mesmo elemento sonoro pode estabelecer paralelamente com os outros sons, ou que os outros sons estabelecem entre si na sua sucessão (2011p. 38)

Se não existe a banda sonora como unidade dotada de sentido em si, por conseguinte, não existe a banda imagética. Disso deduz-se que o efeito de unidade de uma película é dado por sua constituição heterogênea sincronizada ou não, sua constituição *audiovisual*.

A teoria de Chion (2011) é bastante mais complexa do que a forma como a apresentamos aqui e envolve conceitualizações bem mais pormenorizadas sobre o estudo do som no cinema. No entanto, na medida em que o nosso objeto não é exclusivamente sonoro, achamos conveniente ressaltar, com Chion, a constituição sonoro-imagética do cinema de forma a não imprimir uma hierarquia entre som e imagem. Esse movimento responde a uma inquietação inicial relacionada à designação “imagem em movimento” que nos parecia subjugar o som à imagem nas produções cinematográficas, o que não nos parecia condizente com a produção de peças audiovisuais. Chion apresenta uma infinidade de categorias para analisar o som em um filme. Durante a análise, se necessário, utilizaremos algumas de suas categorias e explicitaremos de que se tratam. Por enquanto, a noção inicial do trabalho de Chion, ou seja, a de *audiovisão*, parece-nos suficiente para dar conta dos processos de produção de sentidos no cinema a partir de um ponto de vista discursivo. Nesse sentido, consideraremos, no âmbito deste trabalho, o discurso audiovisual como dotado de materialidade própria; não mais a imagem ajuntada ao som. Podemos considerar a existência de um discurso audiovisual não cinematográfico, por certo. Especifiquemos nosso objeto: nesta tese, chamaremos de *discurso audiovisual cinematográfico* o campo geral da arte cinematográfica; de *discurso audiovisual estético* a arte cinematográfica inscrita na FDE; e, por fim, de *discurso audiovisual estético-surrealista* àquele que se liga à posição sujeito-surrealista. A designação *peça audiovisual* será reservada a um filme específico.



### 3.1.3 Sonhos e chistes: o discurso audiovisual estético-surrealista em Luís Buñuel

Já tivemos a oportunidade de analisar as condições de produção do Surrealismo como movimento no primeiro capítulo desta tese. Todavia, dada a impossibilidade de falarmos do discurso audiovisual surrealista sem retomarmos minimamente alguns dos pontos atinentes à posição-sujeito surrealista, assumiremos o risco de sermos redundantes. Sublinhemos, de princípio, que o Surrealismo como movimento não coincide com a posição-sujeito surrealista. Enquanto aquele pode ser definido em torno dos diversos objetos artísticos que surgiram no contexto das “regras” dispostas nos manifestos de Breton, a posição-sujeito surrealista excede esse âmbito e integra inclusive obras de autores que foram expulsos do movimento, como Antonin Artaud, porquanto é um conjunto de saberes mobilizados na FDE pela posição-sujeito surrealista que determina o que pode ser dito e visto ou o que não pode ser dito ou visto/dado a ver.

O cinema foi acolhido com entusiasmo pelos surrealistas. Por acreditarem que a técnica cinematográfica poderia ser profícua à exploração do psiquismo, principalmente do conteúdo recalcado, muitos deles louvavam o mais prosaico filme policial, por verem nele a elevação de temas banais ao estatuto de arte (STAM, 2003, p. 73). Já Buñuel, particularmente, desconfiava do cinema de Hollywood e também do cinema impressionista francês. Para Stam, Buñuel e Robert Desnos,

Embora sendo grandes entusiastas do cinema, manifestavam sua frustração com ambos os modos pelo fato de não explorarem seu potencial subversivo, optando, em lugar disso, por dramas românticos burgueses e pelo que Buñuel denominava a ‘infecção sentimental’. (2003, p. 74)

Insuflados por uma interpretação inocente e utópica dos escritos de Freud, os surrealistas acharam que o cinema seria um grande aliado na tentativa de “libertar” o inconsciente das “amarras” da consciência, já que permitiria abolir as fronteiras entre a estrutura da realidade e a estrutura dos sonhos. Nas palavras de Cañizal,

Seu principal objetivo era fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes e, para tanto, construíam obras cinematográficas estranhas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente e, dessa forma, levar a curiosidade dos espectadores para dentro dos filmes. Assim, queriam incitar a platéia a procurar neles traços que poderiam propiciar pistas para solucionar seus muitos enigmas ou para tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não-linear. (2006, p. 145-46)

Já citamos a antológica sequência inicial de *Um cão andaluz*, cujo roteiro foi escrito a partir de sonhos de Buñuel e Dalí (Cf. Buñuel, 2009, p. 135). A partir de atividades cotidianas e banais, como afiar uma navalha, o estranho vinha instaurar-se no lugar do familiar, o absurdo do sonho vinha misturar-se à linearidade dos acontecimentos etc. Apesar de os filmes estritamente surrealistas serem poucos – resumindo-se, para Cañizal (2006), em três, os já citados *Um cão andaluz* (1928) e *L'age d'or* (1930), ambos dirigidos por Buñuel, e *A concha e o pastor* (1928), de Germaine Dulac –, muitos outros utilizam-se dos princípios surrealistas, como é o caso do filme que nos propomos a analisar neste trabalho. É nesse sentido que Cañizal (2006) aponta o filme documentário *Terra sem pão* (1933), de Buñuel como um paradigma do cinema surrealista. Nesse documentário, vemos o dia-a-dia de uma comunidade espanhola isolada do resto do mundo, *Las Hurdes*, cujos habitantes vivem de forma precária:

A fita, singular em todos os seus aspectos, tornou-se um paradigma do cinema surrealista de todos os tempos, não só pelo impacto de suas denúncias, mas também porque os amantes da sétima arte encontram na crueza de suas configurações uma concepção impressionante da pregnância inerente à expressividade cinematográfica. (CAÑIZAL, 2006, p. 153)

Apesar de documental, o filme mistura técnicas de montagem eisensteinianas com colagem e referências à arte pictórica, mergulhando o espectador em um estranhamento tipicamente surrealista que, não obstante, era usado para ressaltar as condições desumanas dos moradores de Las Hurdes. O filme-documentário chegou a ser proibido pelo governo espanhol por conta do tamanho potencial subversivo que lhe fora creditado (VILLASEÑOR, 2006). Não sendo um filme estritamente surrealista, veio a colocar-se como uma das mais impactantes obras produzidas no entorno do movimento. É dessa forma que o Surrealismo excede sua constituição como movimento e podemos considerar grande parte das obras de Buñuel como surrealistas; até mesmo suas obras produzidas no contexto de construção de uma cinematografia propriamente mexicana contêm elementos do Surrealismo<sup>33</sup>.

---

33 O livro, organizado por Cañizal, *Um jato na contramão: Buñuel no México* apresenta vários artigos sobre a produção de Buñuel no México e a tensão entre os produtores e o cineasta na introdução de elementos surrealistas nas películas.

Apesar de não considerarmos o discurso estético-audiovisual surrealista na perspectiva da criação de um sujeito empírico, parece-nos interessante, no sentido de especificar a produção buñueliana em sua relação com a posição-sujeito surrealista, ocuparmo-nos de sua biografia. Em 1982, um ano antes de sua morte, Buñuel publicou um livro autobiográfico chamado *Meu último suspiro*, no qual analisa sua vida como cineasta. No primeiro capítulo desse livro, Buñuel faz uma reflexão sobre a memória e concebe-a como algo entre o esquecimento e a imaginação, que misturaria “fatos” que realmente aconteceram a elementos imaginários. Essa reflexão sobre a memória coloca-se no livro como uma advertência do que se segue; de forma não-linear, Buñuel conta experiências “reais” e imaginadas a um só tempo:

A memória é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira numa verdade. O que, por sinal, tem apenas importância relativa, já que uma e outro também são vividos, ambos igualmente. (Buñuel, 2009, p. 15)

É, portanto, da perspectiva de uma memória lacunar, na qual as fronteiras entre realidade e imaginação são porosas, que Buñuel escreve sua autobiografia. É também de uma perspectiva de memória lacunar, aquela do interdiscurso, que pontuaremos alguns elementos dessa autobiografia, a fim de precisarmos as condições de produção do discurso audiovisual estético-surrealista de Buñuel em relação à FDE e em relação à materialidade que ora tomamos como *corpus*.

Luis Buñuel nasceu em 1900, em um povoado aragonês chamado Calanda, na Espanha. Fortemente mergulhado em uma cultura católica, que o autor associa à Idade Média<sup>34</sup>, Buñuel foi até mesmo coroinha na igreja em que seu tio era padre. Apesar de romper com os dogmas católicos ainda na adolescência, esse universo opressivo marca grande parte de suas produções. O que era chamado “O milagre de Calanda”, mito no qual se conta a história de um homem que tivera a perna amputada e posteriormente restituída pela Virgem de Pilar, padroeira da Espanha,

---

34 Zani (2012, p. 23) afirma haver nos filmes de Buñuel, em particular em *Um cão andaluz*, *Viridiana* e em *Bela da tarde*, inúmeras referências a essa atmosfera medieval que impregnou a infância de Buñuel. Além do catolicismo espanhol, ao qual Buñuel atribui características medievais, a constante referência ao baixo corporal e aos excrementos, como poderemos ver na SDR4, quando das análises, é também característica da Idade Média, segundo Zani. O grotesco medieval, portanto, ressoa na obra cinematográfica de Buñuel, além do forte apelo a uma religião opressiva. Nas suas palavras: “É numa Idade Média à maneira espanhola, refletida em Luis Buñuel, que vemos o medieval reiterado numa crítica profana ao recalque da Igreja e da sua educação religiosa, à sua formação familiar e social, a uma Espanha inquisidora e carola”. (ZANI, 2012, p. 25).

tem lugar na cinematografia buñueliana. Em *Simão do Deserto* (1959), filme que retrata a vida de um eremita que abdicou de tudo para viver em cima de uma coluna, no meio do deserto, pregando o cristianismo, há um episódio no qual um fiel tem uma mão amputada restituída por um milagre. Adolescente, Buñuel passa a desconfiar da fé cega que imperava em seu povoado e da fé a que era submetido em uma escola de jesuítas em Zaragoza, principalmente por achar inconcebível a imagem do juízo final (Buñuel, 2009, p. 49).

Apesar dessa desconfiança inicial, foi somente sua temporada de sete anos na *Residência dos Estudantes* em Madri (de 1917 a 1925), onde estudou engenharia industrial e ciências naturais, cursos que jamais foram concluídos, antes de optar pelo curso de filosofia, que seu ateísmo se solidificou. Lá, sua aversão pelo catolicismo tornou-se radical na medida em que passou a nutrir simpatia pelo anarquismo e pelo comunismo, principalmente pela leitura de textos de Lênin e de Trotsky. Epicentro artístico da época em Madri, a *Residência dos Estudantes* deu as condições para que Buñuel convivesse com grandes artistas espanhóis, em especial, Salvador Dalí e Federico García-Lorca, seus grandes amigos que lhe apresentaram a literatura e a pintura. Nessa época, Buñuel entregou-se a práticas diversas, como os esportes, a poesia e o teatro, o hipnotismo e a telepatia (Buñuel, 2009).

Em 1925, a propósito da criação da Sociedade Internacional de Cooperação Intelectual pela Sociedade das Nações<sup>35</sup>, foi enviado a Paris, onde viveu por longo tempo. Foi lá que sua concepção de cinema mudou consideravelmente<sup>36</sup>. Passou a escrever críticas cinematográficas para os *Cahiers d'Art* e para um jornal de Madri e fez aulas de atuação com o realizador e teórico do cinema Jean Epstein, para quem trabalhou em algumas filmagens como figurante e como segundo assistente. Já nutrindo certa simpatia pelo Surrealismo, escreveu com Dalí o roteiro de *Um cão andaluz*, a partir, como já dissemos, de dois sonhos. A única regra que se impuseram os dois roteiristas foi a seguinte:

Não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que pudesse dar ensejo a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Não acolher senão as imagens que nos impressionassem, sem procurar saber por quê. (Buñuel, 2009, p. 151)

---

35 Organização criada em Paris, em 1919, pelas nações vencedoras da Primeira Guerra Mundial.

36 Segundo Buñuel (2009), quando residia ainda em Madri, o cinema era concebido como mero entretenimento.

O filme insólito foi produzido pelo próprio Buñuel, já que nenhum estúdio tradicional estava disposto a aceitá-lo pela estranheza do roteiro. O cineasta, pintor e fotógrafo Man Ray interessou-se pelo filme e, juntamente com o escritor surrealista Louis Aragon, organizou a estreia. Por esse filme estar muito próximo de elementos preconizados por Breton em seus manifestos, tais como a falta de linearidade narrativa, o humor negro, a interdição do amor, o repúdio ao catolicismo e à burguesia, Buñuel foi admitido no grupo surrealista, tornando-se a peça filmica um marco estilístico do cinema surrealista (Cf. Zani, 2009). Mesmo antes, já compartilhava com o grupo o desprezo pela religião e pela moral burguesa, assim como a simpatia ao comunismo. Passou, então, a participar ativamente das reuniões e espetáculos surrealistas, bem como de suas publicações, por pouco mais de três anos. Todavia, é ele mesmo quem reconhece a “influência” do movimento em todas as suas obras:

Conservei a vida inteira algo de minha passagem – pouco mais de três anos – pelas fileiras exaltadas e desorganizadas do surrealismo. Em primeiro lugar, esse livre acesso às profundezas do ser, reconhecido e almejado, esse apelo ao irracional, à obscuridade. Apelo que reverberava pela primeira vez com aquela força, aquela coragem, e que se aureolava de uma rara insolência, de um gosto pelo jogo, de uma perseverança tenaz no combate contra tudo o que nos parecia nefasto. Não reneguei nada disso. (Buñuel, 2009, p. 174)

Para Buñuel, o Surrealismo tratava-se, além da arte e da revolução que almejavam fundar, de um movimento *moral*, ao qual se declara o cineasta fiel até o final de sua vida. Não obstante sua fidelidade ao ideário surrealista, ele aceitou um convite dos estúdios *Metro-Goldwin Mayer* (MGM) para ir aos Estados Unidos, em 1930, aprender a técnica cinematográfica, supervisionado por Charlie Chaplin. Naquele país, permaneceu por apenas um ano, demitindo-se e retornando à Europa. Voltou a participar do grupo surrealista em Paris até 1932. No ano seguinte, retornou à Espanha, onde filmou *Terra sem pão* (1933), filme de que já falamos e que foi proibido e considerado “crime de lesa pátria” (Buñuel, 2009, p. 200). Em Madri, por negar-se a dirigir filmes comerciais, acabou por trabalhar como supervisor de dublagem e produtor até o início da Guerra Civil Espanhola em 1936.

Nesse período conturbado, que culminou com a instauração da ditadura franquista, Buñuel, que já participara em Paris de algumas reuniões de grupos revolucionários, especialmente da Associação dos Escritores e Artistas

Revolucionários, e, em Madri, da Liga dos Escritores Revolucionários, voltou a Paris a fim de trabalhar sob as ordens da república espanhola, antes da tomada de poder por Franco. Lá, exerceu atividades secretas diversas, mas oficialmente ficou encarregado de agrupar e divulgar filmes de propaganda republicana. Pouco antes da vitória de Franco, Buñuel foi aos Estados Unidos trabalhar como “consultor histórico” em filmes sobre a Guerra Civil Espanhola. Todavia, logo que chegou lá, Franco assumiu o poder e os Estados Unidos proibiram qualquer menção à situação espanhola nos filmes produzidos em seu território. Lá, durante a Segunda Guerra Mundial, passou a distribuir e produzir filmes antinazistas que deveriam circular pela América do Norte e pela América do Sul. Sob produção americana, conseguiu realizar somente dois filmes, *Robinson Crusoe* (1952) e *A adolescente* (1960), ambos rodados no México, país para onde se mudou em 1946. Lá, dirigiu vinte filmes, maior parte de sua obra, entre eles *Os esquecidos* (1950), *O alucinado* (1953) e *O anjo exterminador* (1962).

Buñuel só conseguiu voltar à Espanha em 1960, ainda sob o regime franquista, quando rodou *Viridiana* (1961), apesar da dificuldade que a ditadura lhe impunha por ser considerado subversivo. A partir de então, começou uma fecunda aliança com o produtor Gustavo Alatríste, que lhe dava “liberdade total” na criação de seus roteiros. Posteriormente, na França, desenvolveu outros tantos projetos com um produtor que também lhe concedia “liberdade”, Serge Silberman. Foi nessa época (nos anos 1960) que passou a trabalhar com o roteirista Jean-Claude Carrière, com quem assina o roteiro do filme que analisaremos (BUÑUEL, 2009, p. 335).

Nosso interesse pela biografia de Buñuel reside no fato de que o cineasta fez um percurso singular pelos diversos acontecimentos históricos do turbulento início do século XX. Ora, não poderíamos compreender a produção de sentidos de *O fantasma da liberdade* sem esse “passeio” rápido por seu percurso. Por outro lado, como sujeito empírico que produz a partir de sua identificação com a posição-sujeito surrealista, podemos ver que ele imprime novos saberes a essa, flagrando, assim, sua heterogeneidade constitutiva. Se o anticlericalismo dos surrealistas era uma de suas regras, a confrontação com o catolicismo exacerbado espanhol vem trazer novos vieses a essa posição. Se a celebração do amor carnal para os surrealistas

franceses era uma das faces de seu projeto escandaloso, em Buñuel essa celebração virá sempre acompanhada de uma culpa cristã flagrante e da não realização do desejo (Cf. Serrano, 2008). Além disso, Serrano (2008, p. 7) aponta a qualidade humorística de Buñuel em relação a Breton e outros surrealistas; de fato, o apelo ao estranho, ao grotesco e ao irracional em relação aos temas recorrentes da religiosidade católica de moldes hispânicos e da moral burguesa são não raras vezes tratados com um humor ferino que falta, segundo Serrano (2008), à maior parte dos escritores surrealistas. Em suma, em Buñuel, trata-se sempre de confrontar a moral burguesa deteriorada com a cristandade da Espanha de sua época, enquanto na mesma época em França o cristianismo não estava necessariamente relacionado à moral burguesa.

Essa tensão constante foi bastante explorada em sua cinematografia, de forma a exceder o caráter de mera representação. O absurdo e a estrutura onírica foram aliados importantes na desconstrução empreendida nas obras buñuelianas, associados a referências a outras obras, sejam cinematográficas, literárias ou pictóricas, de outros artistas, as quais, por sua vez, reforçavam a estrutura não-linear das narrativas (cf. Zani, 2009), como é o caso de um quadro de Goya e de um conto do escritor espanhol Gustavo Bécquer que aparecem em *O fantasma da liberdade*. Essa forte relação com outras obras é, além de uma marca da cinematografia buñueliana, índice direto da constituição alhures de suas obras, o que marca a indissociabilidade de seu discurso em relação a outros discursos produzidos em outros lugares e em momentos anteriores, mobilizados de forma não-linear, produzindo o efeito absurdo do sonho. A diluição das fronteiras entre realidade e sonho foi capaz de instaurar um profundo questionamento do que era tido como verdade. Segundo Zani (2012, p. 15), Buñuel concebia o cinema como o meio artístico mais propício à fantasia e ao inverossímil, permitindo um entrecruzamento singular entre a consciência e o inconsciente, entre a “realidade” e o absurdo, entre o sonho e a vida de vigília, não sem ser acompanhado de humor, próprio aos chistes/witz, dos quais trataremos na sequência. Serrano afirma que:

Esta ingenua aceptación de impulsos irracionales es la que convierte en inocentes, o desprovistos de auténtica malicia, los elementos de provocación que afloran en sus películas más personales, que nacen de un sentido de lo lúdico y de lo onírico y que, por tanto, emparentan el cine de Buñuel con los sueños. Su libertad narrativa procede de un proceder si no

libre, la libertad es un fantasma, sí sometido a los impulsos en cierto modo descontrolados o incontrolables de lo onírico. (2008, p. 11)

Em outras palavras, o apelo ao irracional, ao que há de incompreensível no ser humano, leva o cineasta à referência surrealista mais proeminente, a concepção psicanalítica dos sonhos. Para Carrière (2006, p. 84), esse mergulho na atmosfera onírica<sup>37</sup>, ou seja, na vida inconsciente, não diz respeito somente ao invisível, mas talvez principalmente ao *desconhecido* e ao *esquecimento do eu* que, na concepção do autor, é a própria condição para a “descoberta” do eu. Nesse sentido, podemos dizer que, em Buñuel, a irrealidade do sonho é o índice mesmo de uma realidade de outra ordem, aquela que dá ao sujeito sua unidade de “eu”, embora sem jamais poder ser decifrada, trazida à luz, ou seja, o irracional do sonho e o absurdo do chiste emergem como pistas da “verdade” do sujeito em contraposição à sua “realidade” fictícia. Essa configuração onírica e lúdica da obra de Buñuel está diretamente relacionada ao saber prototípico da FDE, ou seja, é através dos sonhos e dos chistes que se dão os processos de produção de sentidos que solapam a evidência. É, pois, dos sonhos e dos chistes que nos ocuparemos a seguir.

Para Santaella (2014), sonho e cinema compartilham da mesma liberdade em relação ao tempo cronológico, libertando o espectador da linearidade imposta pela realidade. Assim como no sonho, o espectador é impedido de interferir no curso da história a que assiste. Para essa autora, o espectador se vê, diante da tela de cinema, em uma relação especular com seu duplo, definido como uma imagem de si que se torna externa:

A imagem fotográfica já é portadora do duplo, mas a projeção e a animação, próprias do cinema e do sonho, acentuam as qualidades da sombra e do reflexo. No duplo, tudo é e não é ao mesmo tempo. A par de uma realidade positiva que lhe é própria, o duplo é a negação da realidade de que ele é uma projeção tanto física quanto imaginária. É no duplo que se encarnam nossas aspirações, expectativas, desejos, receios e obsessões. (SANTAELLA, 2014, p. 130)

Isso quer dizer que a projeção de um filme funciona, para a autora, como o duplo discrepante em que tanto colocamos nossas expectativas como nossos temores, transfigurando-se a realidade a fim de que surja algo que não dominamos, mas que apenas acompanhamos com estranheza. Essa analogia permite a

---

37 Carrière (2006, p. 144), conta que, quando trabalhava em roteiros com Buñuel, uma de suas tarefas cotidianas era descreverem um para o outro os sonhos que tiveram na noite anterior, de modo a “colher” material para o filme que escreviam no momento.



Santaella relacionar o cinema a uma espécie de “inconsciente coletivo” no qual se encontrariam os “sintomas” da cultura e das subjetividades que, por sua vez, dariam acesso ao desejo. Assim, o cinema seria, sob sua visão psicanalítica, propício à encenação do desejo inerente aos seres humanos, pois, na tela, ao modo do sonho, tempo e espaço não funcionam da mesma forma como funcionam na realidade. Para a autora, a montagem cinematográfica, tal como a conceitua Eisenstein, é análoga aos processos de deslocamento que Freud descreve a respeito do universo onírico e dos chistes. Já para Rivera (2011, p. 23), o sonho, assim como o cinema, põe em causa a posição do “eu”, figura imaginária do sujeito.

Segundo Freud (1996a), um sonho é a realização de um desejo. Todavia, nem sempre os sonhos expressam esse desejo diretamente; é mais comum, inclusive, que os desejos, nos sonhos, manifestem-se distorcidos. Nas palavras de Freud: “o sonho é uma realização (*disfarçada*) de um desejo (*suprimido ou recalçado*)” (1996a, p. 193, grifos do autor), ou seja, o inconsciente opera no sentido de deformá-lo a fim de proteger o “eu” do desejo insuportável. Esse desejo inoportuno permanece no conteúdo latente, mas é obliterado do conteúdo manifesto, de forma que somente a interpretação pode fornecer o significado preciso de um sonho. Essa distorção do desejo no sonho é operada por dois mecanismos: a *condensação* e o *deslocamento*, respectivamente reelaborados por Lacan como *metáfora* e *metonímia*. Na condensação, as várias fontes dos sonhos (restos do dia, material infantil, fontes somáticas e o inconsciente) sobrepõem-se, formando uma mesma imagem, de modo que um único elemento do sonho carrega diversos sentidos:

Não só os elementos de um sonho são repetidamente determinados pelos pensamentos do sonho como também cada pensamento do sonho é representado neste último por vários elementos. As vias associativas levam de um elemento do sonho para vários pensamentos do sonho e de um pensamento do sonho para vários elementos do sonho. Assim, o sonho não é estruturado por cada pensamento ou grupo de pensamentos do sonho isoladamente, encontrando (de forma abreviada) representação separada no conteúdo do sonho [...], o sonho é, antes, construído por toda a massa de pensamentos do sonho, submetida a uma espécie de processo manipulativo em que os elementos que têm suportes mais numerosos e mais fortes adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho. (FREUD, 1996a, p. 310)

Em outras palavras, os elementos expressos no conteúdo manifesto decorrem de uma condensação de inúmeros pensamentos do sonho, assim como

esses pensamentos podem ser localizados em mais de um elemento do seu conteúdo manifesto. Esses pensamentos condensados, por sua vez, raramente correspondem diretamente ao conteúdo latente. O conteúdo latente é *deslocado* para elementos que parecem insignificantes. No sonho, é recorrente que um elemento insignificante tome o lugar central e pareça mais carregado de conteúdo psíquico que outros elementos que também aparecem no sonho e foram significativos na vida do sujeito.

Parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade e, por outro, *por meio da sobredeterminação*, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem *uma transferência e deslocamento de intensidade psíquicas* no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e dos pensamentos do sonho. (FREUD, 1996a, p. 333)

Dessa forma, o conteúdo inconsciente do sonho, o desejo, propriamente, manifesta-se de forma deslocada, atribuindo forte valor psíquico a um elemento antes insignificante. O deslocamento é resultado da *censura*, derivada da resistência que protege o “eu” do conteúdo inconsciente traumático. Os processos de deslocamento e condensação podem ser manifestados em diversas estruturas, como a ambiguidade de uma palavra, a criação de neologismos etc. Outra característica dos sonhos é o absurdo. Para Freud (1996b, p. 462), esse absurdo deriva constantemente da representação concreta de algo abstrato, outras vezes deriva da impossibilidade de uma dúvida ser representada enquanto tal, porém todas as “espécies” de absurdo derivam, em última análise, de um julgamento de algo que aparece entre os elementos do sonho como absurdo, ridículo ou criticável. É essencialmente de uma contradição que o absurdo deriva no sonho:

Um sonho se torna absurdo, portanto, quando o julgamento de que algo ‘é absurdo’ figura entre os elementos incluídos nos pensamentos oníricos – isto é, quando qualquer das cadeias de idéias inconscientes do sonhador tem por motivo a crítica ou a ridicularização. O absurdo, por conseguinte, é um dos métodos pelos quais o trabalho do sonho representa uma contradição [...]. Todavia, o absurdo num sonho não deve ser traduzido por um simples ‘não’; destina-se a reproduzir o *estado de ânimo* dos pensamentos oníricos que combina o escárnio ou o riso com a contradição. (FREUD, 1996b, p. 467)

O sonho, como todas as formações do inconsciente, é incapaz de expressar o “não”. Dessa forma, a recusa crítica materializa-se no absurdo que, por sua vez, manifesta algo do conteúdo latente do sonho. Freud ainda acrescenta que, quanto

mais absurdo o conteúdo manifesto de um sonho, mais profundo e censurado é o conteúdo latente.

Essa ideia do absurdo no sonho parece-nos particularmente fértil em relação à obra de Buñuel. Se, como aponta Santaella (2014), a montagem cinematográfica deriva de um processo metonímico, de um processo de deslocamento, como podemos pensar o fato de a estrutura do sonho, que envolve esse deslocamento, a condensação e o absurdo, ser manipulado por um cineasta a fim de causar estranhamento? Evidentemente, Freud referia-se aos sonhos “egoístas” – para ele todos os sonhos são egoístas –, o que difere do que é feito no cinema. Todavia, quando essa estrutura singular é mobilizada com motivação estética, não estando diretamente ligada aos processos egoístas que caracterizam a relação entre o inconsciente e o eu imaginário, produz efeitos específicos que variam de acordo com as posições que assumem os sujeitos empíricos em relação a uma dada FD. A mobilização da estrutura onírica na posição-sujeito surrealista parece responder ao saber preponderante da FDE, aquele que assume a não-evidência dos sentidos e, mais do que denunciá-la, explora-a a fim de produzir efeitos estéticos determinados.

É, sobretudo, por via dos chistes que esse afrouxamento entre as fronteiras que separam realidade e sonho vem a tomar corpo na peça fílmica ora em análise. Freud (1996c, p. 36) vê extrema analogia entre os chistes e os sonhos pelos processos de condensação e deslocamento que acontecem em ambos. Tomemos um exemplo de Freud. Ao contar com certa admiração que tivera sentado ao lado de um milionário em um trem, um homem comum utiliza a expressão aparentemente sem sentido “familiarmente” para descrever a atitude condescendente do milionário quanto a ele. É fácil perceber que a palavra criada decorre da junção de duas outras palavras: “familiarmente” e “milionário”. Ao lançar mão dessa estratégia, o homem comum condensa em um neologismo dois pensamentos distintos: que o homem rico o tratou de modo familiar e que homens ricos não costumam tratar pessoas comuns de forma simpática. Essa condensação espirituosa porta, em si, um juízo que é omitido da frase mas que persiste no neologismo, a saber que milionários não costumam tratar com familiaridade pessoas comuns. Nesse caso, o neologismo substitui o juízo de valor que o homem faz dos milionários, mas não sem anunciá-lo de forma espirituosa.

Outra técnica comum na formação dos chistes é a que decompõe uma palavra em duas ou mais. Os advérbios de modo terminados em “-mente” prestam-se seguidamente a essa decomposição. Em Pelotas, há alguns anos atrás, havia uma banda de *reggae* chamada “Livre Mente”. Ao separar-se o radical do advérbio de seu sufixo, temos um significado bastante diferente do advérbio “livremente” que se parte em duas palavras de significado independente, porém não sem reter o significado do advérbio ao mesmo tempo em que o modifica pela adição do significado das duas palavras. O caso da homonímia também pode ser utilizado de maneira chistosa. Independentemente da técnica utilizada para produzir chistes, estes sempre derivam de uma mesma coisa: o fato de uma palavra ou uma formulação (ou uma imagem, ou um ruído etc.) estarem abertas à significação: “o fato de que as mesmas palavras prestam-se a usos múltiplos” (FREUD, 1996c, p. 42). Reencontramos aqui a polissemia, muito próxima da condensação freudiana, ou seja, “a instauração do primado da metáfora sobre o sentido” (PÊCHEUX, 1988b, p. 300), que resulta em um deslizamento constante dos sentidos, inconsciente ao sujeito mas que, pela natureza falha do ritual ideológico, emerge, por vezes, na forma do chiste.

O deslocamento, segundo Freud (1996c, p. 57), também dá ensejo aos chistes. Nesse caso, o chiste não depende da expressão linguística em si, mas da ênfase psíquica que certos elementos assumem. Tomemos mais uma vez um exemplo de Freud. Um judeu pergunta ao outro “você tomou um *banho*?”, ao que o outro retruca “O quê? Há um faltando?”. Esse chiste decorre da ênfase deslocada da palavra “banho” para a palavra “tomou”, que pode ter o sentido mesmo de “banhar-se” ou, ainda, de “pegar”, o que dá ensejo também à condensação. Outra técnica, não localizável no fio do discurso, refere-se ao absurdo, o qual é empregado constantemente face à estupidez de alguma fala ou atitude, bem como o sofisma, o exagero, a ironia (representação pelo oposto), a alusão etc. Freud sistematizou inúmeras técnicas utilizadas nos chistes, porém não conseguiu atribuir-lhes uma natureza essencialmente chistosa. A única coisa recorrente em todas as técnicas enumeradas foi a proximidade com os processos envolvidos nos sonhos:

Os interessantes processos de condensação acompanhados de formação de substitutivos, reconhecidos como o núcleo da técnica dos chistes verbais, apontam para a formação dos sonhos, em cujo mecanismo tem-se descoberto os mesmos processos psíquicos. Isso vale igualmente,

entretanto para as técnicas de chistes conceptuais – deslocamento, raciocínio falho, absurdo, representação pelo oposto – que reaparecem, cada um e todos, na técnica de elaboração do sonho. (FREUD, 1996c, p. 89)

Isso implica considerarmos que o chiste tem relação com o prazer, ou seja, com a realização de um desejo. Dessa forma, o chiste também deriva do mecanismo da censura. Freud localiza várias motivações para os chistes que ele chama “tendenciosos”; esses chistes são capazes de dar vazão a um juízo censurado pelas normas sociais vigentes e podem ser de diversos subtipos. Freud (1996c) apresenta-nos quatro: 1. Chistes desnudadores, que se direcionam a uma conjunção sexual interdita; 2. Chistes hostis ou agressivos, que se especificam por realizarem verbalmente uma agressividade interdita pela civilidade; 3. Chistes cínicos ou críticos, nos quais o enunciador do chiste faz uma autocrítica à coletividade à qual pertence; e 4. Chistes céticos, cujo objeto é a verdade absoluta, ou seja, não há mais ataque a pessoas (1 e 2) ou instituições (3), mas à própria certeza do conhecimento.

Seja qual for a fonte do chiste, é indubitável que sejam fonte de prazer, na medida em que dos chistes decorre o riso. Freud (1996c) chama atenção para o fato de que esse prazer, pela carga de absurdo creditada aos chistes, é o prazer no *nonsense*, o que está diretamente associado ao prazer que as crianças gozam quando entram na linguagem; para o autor, as crianças se comprazem em achar semelhanças e diferenças entre as palavras, pouco importando seu sentido. É, portanto, a faculdade crítica e repressiva desenvolvida a partir da infância que vai paulatinamente dando sentido às palavras e fechando-as ao *nonsense*. Esse jogo infantil com as palavras é altamente prazeroso, o que o autor caracteriza como *economia psíquica*.

Esse jogo chega ao fim pelo fortalecimento de um fator que merece ser descrito como faculdade crítica ou racionalidade. O jogo é agora rejeitado como sem sentido ou efetivamente absurdo; em consequência da crítica, torna-se impossível. (FREUD, 1996c, p. 125)

O chiste é o correlato desse prazer infantil na vida adulta; ele burla as inibições internas e os obstáculos externos e emerge com força maior do que a dos elementos supressivos. Em outras palavras, o jogo inocente do *nonsense* é o primeiro estágio do chiste; um segundo estágio seria o *gracejo*, no qual essa combinação sem sentido de palavras deveria ter algum sentido, derivado

diretamente do prazer produzido pela semelhança entre palavras ou pensamentos; já o chiste, por si mesmo, deriva desse *prazer preliminar* do gracejo que suspende as inibições internas: “os gracejos visam principalmente proporcionar prazer e se contentam em fazer com que aquilo que dizem não pareça sem sentido ou completamente esvaziado de substância” (FREUD, 1996c, p. 127). Essa forma do gracejo protege o conteúdo prazeroso do chiste e confunde nossa faculdade repressiva, de modo que o chiste emerge e ultrapassa a produção do prazer, *promovendo o pensamento e salvaguardando-o da censura*.

Dessa forma, o prazer desinibido pelo complexo procedimento psíquico do chiste no enunciador é reproduzido em quem o recebe, de modo a vencer no ouvinte também os inibidores, causando o riso. O prazer do chiste para ambos deriva da própria repressão. Não podemos insultar alguém sem nos vermos seriamente preocupados com problemas morais em nosso juízo dito normal. Todavia, se se afigura a possibilidade de utilizarmos o conteúdo blasfematório num chiste, estando aí as fontes de prazer não obstruídas pela supressão, o prazer derivado é muito maior:

A experiência com chistes tendenciosos revela que em tais circunstâncias o propósito suprimido pode, com a colaboração do prazer derivado do chiste, ganhar força suficiente para superar a inibição, que, de outra forma, a sobrepujaria em força. O insulto portanto ocorre já que o chiste o tornou possível. Mas o prazer obtido não é apenas aquele produzido pelo chiste: é incomparavelmente maior. É tão superior ao prazer originário do chiste que devemos supor que o propósito, até aqui suprimido, tenha conseguido esgueirar-se, talvez sem a mínima diminuição. Em tais circunstâncias é que o chiste é recebido com a maior gargalhada. (FREUD, 1996c, p. 131-32)

Entretanto, para que esse prazer dê incidência ao riso, é necessário, além do produtor do chiste e do objeto de que faz troça, a presença de uma terceira pessoa. Essa terceira pessoa não pode ser qualquer uma, mas deve ser alguém que compartilhe com o produtor do chiste certa conivência, que colabore com a produção de resultado desse chiste frequentemente demonstrando mais prazer que o enunciador. Ora, se produzirmos um chiste sobre padres, por exemplo, e o contamos para uma pessoa católica, certamente nosso chiste pode ser recebido como uma ofensa e a colaboração não se efetivará. Ao contrário, se contamos um chiste sobre padres para uma pessoa com tendências descrentes, essa colaboração psíquica é particularmente bem sucedida: “é essencial que esta [terceira pessoa] esteja em suficiente acordo psíquico com a primeira pessoa quanto a possuir as

mesmas inibições internas, superadas nesta última pela elaboração do chiste” (FREUD, 1996c, p. 144). Assim, nem todo chiste vai ter eficácia frente a qualquer público. Muitos dos filmes de Buñuel, por exemplo, apesar de serem recebidos às gargalhadas entre os surrealistas, encontravam forte resistência nas instituições oficiais e entre a burguesia.

Isso nos leva a crer que, mesmo na elaboração freudiana, essencialmente voltada para o inconsciente, o chiste tenha estreita ligação com as posições que as pessoas assumem. É o próprio Freud quem diz, a respeito dos chistes cínicos e dos chistes cétricos (1996, p. 110; p. 114), que eles se voltam a uma autocrítica da coletividade ou da concepção de verdade e de conhecimento. Ora, se as inibições internas e a conseqüente descarga de prazer derivada de sua suspensão têm seu papel nos chistes, as inibições externas e sua supressão que, não obstante, são constitutivas do sujeito, também contribuem na efetivação de um chiste. Dessa forma, estamos aptos a considerar que os chistes são também decorrentes das posições-sujeito ocupadas tanto pelo enunciador do chiste como por seu público. Assim, para que o *Fantasma da Liberdade* cause o riso no espectador, este deve minimamente compartilhar dos saberes engendrados na posição-sujeito surrealista. É bem provável que, ao assistir às constantes troças buñuelianas ao catolicismo, um católico fique escandalizado e até mesmo ofendido. Dessa forma, para que o riso se produza a partir de um chiste, é necessário que o espectador identifique-se com os saberes mobilizados pela FDE e pela posição-sujeito surrealista.

Essa identificação não é consciente, como se pode depreender de toda a elaboração característica da AD e também das elaborações freudo-lacanianas. Dessa forma, o processo de elaboração dos chistes também não é consciente; ele deriva de um pensamento pré-consciente elaborado inconscientemente, o que é *capturado* pela consciência (FREUD, 1996, p. 157). O chiste corresponde, assim, a um processo de apreensão parcial do real – o *nonsense* real a que se referem tanto Lacan quanto Pêcheux –, ou seja, de algum pensamento inconsciente que vem à tona pela supressão momentânea da censura. Ora, esse processo é análogo à elaboração onírica e partilha com esta, além dos processos de condensação e deslocamento, a frequente aparição do absurdo que, não obstante, produzirá, em algum momento, sentido. O chiste é constantemente involuntário, o que atesta sua

origem no inconsciente. Era esse o objetivo dos surrealistas ao adotar o método da escrita automática, não sendo por acaso sua frequente utilização dos chistes em detrimento de outras formas de cômico. A utilização da estrutura onírica em Buñuel está estreitamente ligada aos chistes, já que a atmosfera de absurdo os favorece, além de acrescentar a eles o fator contingente que estrutura, por exemplo, a narrativa de *O fantasma da liberdade*.

Nas modalidades tendenciosas que Freud (1996c) enumera, o chiste é capaz de tocar algo de estranhamente constitutivo ao sujeito, esse Real de que fala Lacan, esse impossível da língua de que falam Gadet e Pêcheux (2010) ao traçar a história da linguística em torno daquilo que ela recalca. Esse vislumbre de Real, do inconsciente que a Linguística a todo custo tenta foracluir de seu domínio é justamente onde, na língua, no simbólico, a deriva dos sentidos, própria do chiste mas não só dele, própria ao discurso, faz-se sentir mais fortemente, de modo a retroagir sobre toda a vida simbólica do sujeito evidenciando que onde o Um está, algo mais pode emergir. Se o que resiste à simbolização, pelo lado do inconsciente, é o Real da língua como impossível a se inscrever e o Real da história é a contradição do jogo ideológico que torna evidentes e naturalizadas as instâncias que determinam o que o sujeito é e os limites do que pode ser na formação social de que faz parte, enquanto na verdade ele sempre pode ser outra coisa (GADET e PÊCHEUX, 2010), os chistes, aliados ao saber prototípico da FDE e, mais especificamente, da posição-sujeito surrealista, em sua tripla constituição pelos saberes da FDE e pelas exterioridades do materialismo histórico e da psicanálise, sacodem o universo logicamente estabilizado, de modo que o sentido não somente sempre pode, como sempre é outro: “Portanto, o real da língua não é costurado nas suas margens como uma língua lógica: ele é cortado por falhas, atestadas pela existência do lapso, do Witz e das séries associativas que o desestratificam sem apagá-lo” (GADET & PÊCHEUX, 2010, p. 55).

O *witz* de que falam Gadet e Pêcheux (2010) é a palavra alemã que designa o chiste tal como o estamos compreendendo neste trabalho a partir da leitura de Freud. A sua possibilidade atesta algo que é próprio do simbólico: o impossível, a falha que constitui a língua. É assim que o não-idêntico se instaura no espaço mesmo do repetível (do eixo parafrástico), abrindo-se para a multiplicidade de



sentidos e seu equívoco (polissemia). É nesse sentido que Pêcheux (1990) afirma não ser o equívoco, explorado constantemente pelo humor e pela poesia, exterior à língua, mas estrutural, constitutivo da ordem simbólica, ou seja, esse “real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX, 1990, p. 43). Esse saber que não alcançamos, mas com o qual nos deparamos, é o núcleo duro em torno do qual o chiste/witz vai se estruturar como seu efeito, já que consideramos que a mera possibilidade de o chiste vir a existir decorre somente da existência desse saber estranho estruturando a vida do sujeito.

Se essas elaborações características do que convencionamos chamar terceira fase da AD voltam-se para o que, da língua, é o discrepante que a constitui, em sua dupla referência ao materialismo histórico e à psicanálise, preconizando a heterogeneidade que lhe é propriamente constitutiva e isso nos permite estender essa discrepância à cena mais ampla do discurso e do sujeito, é lícito que tomemos como objeto materialidades outras que não tenham a base linguística como lugar único em que os processos de produção discursiva dão-se. Se a base linguística é o que dá consistência ao discurso, ela é, na medida em que corresponde ao registro do simbólico. Considerando, assim, a designação genérica “linguagem” como esse registro no qual os sentidos se formam em relação ao imaginário – registro no qual a carga simbólica toma a aparência do Um, assim como o sujeito estrutura-se em relação de mão dupla com o inconsciente e com a formação social, as formações ideológicas e as formações discursivas nas quais “se encontra”, ou seja, encontra a unidade e a liberdade ilusórias do eu – e ao real – em torno do qual os sentidos circulam “desprendidos” dos significantes, instaurando a equivocidade e o não-Um próprios ao simbólico –, só podemos conceber o audiovisual como linguagem, como simbólico, estando sujeito à mesma deriva que a base linguística. No audiovisual como simbólico, vão incidir, então, em relação de forças, o real e o imaginário, produzindo os efeitos de não-evidência característicos da FDE e, por conseguinte, da posição-sujeito surrealista em relação às condições de produção que lhe são próprias.

O fato de o Surrealismo, em sua condição de posição-sujeito, se autodefinir como revolucionário, tomando para si as exterioridades do materialismo histórico e

da psicanálise, não quer dizer que ocupe o lugar de falar em nome de uma verdade, ainda que caótica e plural, como a que seus artistas não cessaram de procurar no âmbito da estética. É lícito afirmar que, ao convocar essas exterioridades, ele se desidentifica da forma-sujeito capitalista dominante, indo abrigar-se em um lugar complexamente constituído como a FDE. Todavia, essa desidentificação somente se efetiva no âmbito da contraidentificação com o que podemos chamar uma formação discursiva do socialismo existente, do que se deduz que, no âmbito de uma FD que opere uma unificação (ilusória) no campo discursivo das artes, a identificação nunca é plena, porquanto está associada necessariamente a outras FD. A relação constante de tensão na FDE só pode ser compreendida em relação à sua exterioridade. É precisamente o que sugere Adorno a respeito das obras de arte:

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas ‘representem’ o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si sem a imitar. A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia: e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce são sedimentos ou moldagens da força social. O carácter ambíguo da arte enquanto autónoma e *comofait* social faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia. (1970, p. 16)

Transpondo as reflexões de Adorno para o âmbito da AD, podemos dizer que, não sendo da mesma natureza de sua exterioridade própria, a FDE, ao mesmo tempo em que se vale dessa exterioridade e de sua dinâmica própria, por situar-se em *outro lugar*, pode devolver à realidade, às FD exteriores, seu carácter ilusório. É efetivamente o que acontece quando nos deparamos com a estranheza absurda de *O fantasma da liberdade*; ao perceber o que ocorre na tela como criação *nonsense* de um artista, reconhecendo que aquilo não passa de pura fantasia, não deixamos de questionar, ainda que nem sempre seriamente, o carácter ideologicamente convencional e ilusório da ordem logicamente estabilizada a qual estamos sujeitos e em relação à qual nos tornamos sujeitos. O prazer do riso que nos proporciona a peça audiovisual não deixa de ser acompanhado de uma quota de desprazer e desconforto, gerados pela sensação de descentralização a que o filme a todo o momento induz. É nesse sentido que Barthes (1987) diz que a literatura – e tomamos a liberdade de inserir ao lado da literatura todos os campos discursivo-artísticos abrigados na FDE – é a um só tempo história e *resistência* à história, de

sorte que as relações implicadas no interior da FDE serão sempre complexas, considerando-se a, no mínimo, dupla inscrição da FDE no idêntico exterior e no não-idêntico que preconiza sua forma-sujeito prototípica.

Nesse complexo jogo discursivo, a posição-sujeito surrealista se especifica no interior da FDE, como já dissemos, pelos saberes materialistas (marxistas e psicanalíticos) que convoca. Esses saberes vão linearizar-se na superfície discursiva pelo recurso estético às formações do inconsciente, o sonho e o chiste, sobrepondo-se saberes do senso comum e o seu caráter não-idêntico. É no âmbito do equívoco, este definido por Gadet e Pêcheux (2010, p. 64) como “ponto em que o impossível (lingüístico) vem aliar-se à contradição (histórica)”, que a posição-sujeito surrealista toma consistência:

A irrupção do equívoco afeta o real da história, o que se manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua: 1789, 1870, 1917... essas datas históricas correspondem na linguagem a momentos privilegiados: a instauração do francês nacional, a ‘mudança de forma’ da métrica francesa tradicional introduzida por Rimbaud, e o surgimento das ‘vanguardas’ literárias, poéticas e lingüísticas, no campo do Outubro russo. (GADET e PÊCHEUX, 2010, p. 64)

A desordem social, nesse sentido, vem instaurar no campo discursivo das artes, pela tomada da palavra por parte das “massas” (Cf. GADET & PÊCHEUX, 2010), uma desestabilização no campo da língua, de sorte que o surgimento do novo, do diferente, do discrepante é inevitável. É em meio a grandes desestabilizações sociais, como a Revolução Russa e as duas grandes guerras, que a posição-sujeito surrealista e as demais “vanguardas” da época tomam consistência. Essa turbulência do início do século XX é caracterizada por Gadet e Pêcheux como um “gigantesco processo metafórico em que o sentido passa a se produzir no interior do não sentido” (2010, p. 64-65) na Europa, repercutindo no mundo todo. No entanto, o “furor” surrealista sobrevive à acachapante reviravolta stalinista, como vestígio estético de uma revolução abortada ainda nos anos 1930. Que o Surrealismo tenha sobrevivido à virada do capitalismo para o imperialismo prova a seriedade da ideia de que o real da língua e o real da história, ainda que recobertos pela aparência da univocidade, existem produzindo efeitos. É o que depreendemos da seguinte afirmação de Gadet e Pêcheux:

Liberar o *nonsense* e suportar sua irrupção no pensamento, não é ceder a uma reivindicação em favor dos ‘diretos da poesia’, é responder a uma profunda necessidade política do movimento revolucionário e da reflexão marxista: o último remédio, talvez, contra a estupidez. (2010, p. 117)

Essa profunda necessidade política que os surrealistas não puderam resolver sozinhos, tampouco acompanhados do revolucionário apoio de Trotsky, só poderia fazer sintoma pela via da “mais sociável das produções do inconsciente”, o chiste. A conclusão da história da linguística empreendida por Gadet e Pêcheux (2010) retoma de Freud (1996c) essa característica do chiste (witz) ao lado de alguns chistes e de uma citação de Nietzsche, negando-se ao efeito de fecho que seu empreendimento jamais poderia encerrar. É no chiste, “último remédio, talvez, contra a estupidez”, que se refugiam os autores e é nele que buscamos, no presente trabalho, o fato do equívoco a produzir efeitos na arte estética dos surrealistas.

#### **4 Considerações metodológicas e montagem analítica: o recorte (im)possível**

A fim de tratar a peça audiovisual *O fantasma da liberdade* no âmbito da análise de discurso de orientação pècheutiana, fomos levados até agora a mobilizar uma série de conceitos que serão profícuos para a análise. Por conta de um movimento contínuo entre o *corpus* empírico e o aparato teórico, lançamos mão de conceitos propriamente advindos da teoria do discurso, assim como convocamos elementos externos à teoria a fim de dar conta dos processos discursivos mobilizados na peça fílmica ora em análise.

Com o intuito de especificar o caráter estético da peça fílmica, convocamos precipuamente dois pensadores da estética, Jacques Rancière e Theodor Adorno. Do primeiro, tomamos o caráter histórico das obras de arte, situadas, segundo o autor em regimes históricos que gerem as condições de surgimento e de reprodução de um regime de pensamento da arte específico. A partir daí, pudemos situar a produção artística do Surrealismo no regime estético das artes, o qual reconfiguramos até chegarmos à noção de formação discursiva estética. De Adorno, tomamos o caráter ambivalente da obra de arte que, situando-se ao mesmo tempo na e além da empiria, convoca saberes externos a fim de, sem compromisso com a realidade objetiva, excedê-los, reconfigurando as formas da vida. Também importante foi o recurso a Roland Barthes, segundo o qual a literatura – e, para nós, as artes em geral – é ao mesmo tempo história e resistência à história. A partir dessas referências, pudemos chegar ao caráter contraditório e extremamente complexo que a arte estética assume frente às formações ideológicas e às formações discursivas em geral.

Com o objetivo de empreender a análise de uma peça audiovisual, tomamos de empréstimo da teoria do cinema o conceito de montagem, de Sergei Eisenstein, assim como voltamos a Rancière, a fim de verificar que lugar o cinema toma no que ele chama regime estético das artes. Do primeiro, pudemos ver que o efeito de unidade de um filme deriva precipuamente da montagem, que, redimensionando tempo e espaço, regula as relações estabelecidas entre os diversos elementos que aparecem em cena. Apesar de o autor estender o conceito de montagem para outras artes e, também, para a vida em geral, no cinema, ele é particularmente profícuo, não somente para os realizadores, como para aqueles que tomam o cinema como objeto de análise, como é o nosso caso. A partir de Rancière, mais uma vez,

podemos ver que, mesmo no cinema contemporâneo, posterior ao empreendimento surrealista, a contradição que opera no interior do regime estético das artes se mantém, de forma que, pela intervenção do aparato técnico, essa contradição se reduplica na tentativa de uma arte representativa e transparente que não atinge propriamente seu objetivo, já que essa contradição, apesar de afetada pela técnica, situa-se alhures, no regime estético das artes.

Derivando o caráter material de uma peça audiovisual da montagem na sua especificidade cinematográfica e, mais além, da contradição operadora da FDE cujo saber prototípico é de tipo singular, do tipo que solapa sua própria regularidade preconizando de antemão a pluralidade e a opacidade, restou ainda em aberto a questão da natureza material do discurso audiovisual surrealista. Michel Chion, teórico do som no cinema, ajudou-nos a especificar essa natureza, de modo que passamos a entender uma peça fílmica não mais como imagem em movimento, mas como audiovisão, ou seja, não mais como um efeito de unidade que deriva da consideração da imagem, mas como efeito de unidade operado pela indissociabilidade entre som e imagem, implicadas aí a linguagem verbal, a linguagem gestual, a música, a disposição de objetos, a interpretação dos atores etc. Essa compreensão ajudou-nos a conceber o filme como discurso que, apesar da materialidade singular, opera como resultado do entrecruzamento do interdiscurso com a superfície material de que se vale.

O que designamos posição-sujeito surrealista foi, a partir dessas exterioridades teóricas e dos saberes próprios à AD, reconfigurada, então, como heterogênea, de modo a compreender não somente as produções artísticas do movimento surrealista, mas produções que excedem esse movimento e produzem sentidos fora dele, como é o caso do filme ora em análise. Dessa forma, pudemos também valer-nos das exterioridades convocadas pela própria posição-sujeito surrealista, a fim de determinar a estrutura narrativa de *O fantasma da liberdade* como relacionada ao universo onírico e aos chistes, ou seja, às formações do inconsciente freudiano. Coincidido as exterioridades teóricas da AD e as exterioridades próprias à posição-sujeito surrealista, pudemos convocar a psicanálise como recurso duplo: ao compreendermos como a AD convoca esse saber exterior em relação ao sujeito, fomos capazes também de avançar no sentido

de entender como a divisão fundamental de todo sujeito é mobilizada com intenções estéticas. Chegamos, então, a uma materialidade essencialmente contraditória, cujo tratamento deverá ser feito de forma vertical, já que uma peça audiovisual não tem como característica a linearidade própria à língua, tampouco as relações tempo-espço tal como as compreendemos no senso comum.

Assim, podemos afirmar que os dois capítulos teóricos anteriores não foram concebidos sem o recurso ao *corpus*. Apesar de ainda não termos nos ocupado propriamente do *corpus* empírico, foi somente em relação a ele que conceitos puderam ser mobilizados, de forma a suportar o movimento em direção ao *corpus* discursivo. De forma análoga, a análise do *corpus* fará surgir outros conceitos e exigirá novas intervenções teóricas a fim de darmos conta dos processos discursivos envolvidos na produção d'*O fantasma da liberdade*. Ernst-Pereira (2009, p. 1) caracteriza esse movimento analítico característico da AD como pendular, o qual “traça permanentemente um trajeto entre análise e teoria, como um fio que corre de um a outro ponto, em que são trabalhados, em inter-relação, diferentes campos do conhecimento”, de forma a evitar uma abordagem formalista e a rarefação do procedimento interpretativo.

Partindo de algumas análises já realizadas no âmbito da AD, Ernst-Pereira (2009) identifica três conceitos operacionais que guiam o gesto do analista no movimento pendular da constituição dos *corpora* discursivos, a *falta*, o *excesso* e o *estranhamento*:

Esses conceitos aqui tomam uma dimensão, pode-se dizer operacional, de reconhecimento de seqüências discursivas que possibilitam criar o gesto de interpretação do analista frente aos seus propósitos, funcionando como princípios gerais e não como dispositivos técnicos, de caráter formalista ou empírico. Ao contrário, tais conceitos podem e devem abrigar incontáveis modos do dizer e do não-dizer. Assim, numa dada conjuntura histórica frente a um dado acontecimento, aquilo que é dito demais, aquilo que é dito de menos e aquilo que parece não caber ser dito num dado discurso, constitui-se numa via possível, mesmo que preliminar e genérica, de identificação de elementos a partir dos quais poderão se desenvolver os procedimentos de análise do *corpus*. (2009, p. 2)

Ou seja, o confronto com a materialidade discursiva exige do analista que ele procure marcas, pistas de um dado processo discursivo em funcionamento. Os três conceitos operacionais citados parecem dar conta da localização dessas pistas no fio do discurso a fim de que o *corpus* discursivo possa surgir no batimento entre a teoria e a observação intercalada do *corpus* empírico. Na observação d'*O fantasma*

da liberdade, pudemos perceber que, dessas três categorias analíticas, o estranhamento é preponderante. Ernst-Pereira define o estranhamento como

Estratégia discursiva que expõe o conflito entre formações discursivas e consiste na apresentação de elementos intradiscursivos – palavras, expressões e/ou orações – e interdiscursivos, da ordem do ex-cêntrico, isto é, daquilo que se situa *fora* do que está sendo dito, mas que incide na cadeia significante, marcando uma *desordem* no enunciado. (2009, p. 5)

A autora associa ao estranhamento o efeito de pré-construído, tal como o concebe Pêcheux (1988), ou seja, como elemento estranho que irrompe na cadeia discursiva como discrepância em relação à filiação daquele que enuncia, algo pensado em outro lugar (outra FD), anterior e independentemente. Como já vimos, as obras implicadas na posição-sujeito surrealista costumam sobrepor saberes externos, advindos de FD, por vezes, antagônicas, com o saber próprio da FDE, aquele segundo o qual devemos desconfiar das evidências. Ora, certamente o conceito de pré-construído está implicado nessa operação, de sorte que, ao nos depararmos com o estranho em Buñuel, damos de encontro com o pré-construído sob a forma dos chistes. A fim de que a análise seja produtora, convém examinarmos o conceito de pré-construído.

A propósito do funcionamento das relativas, Paul Henry (1990) relaciona o pré-construído à forma linguística da relativa restritiva. Sintaticamente, em oposição à relativa explicativa, a restritiva especifica-se por determinar o antecedente, convocando coisas da ordem do pensamento a intervir no que é dito. Tomando a estrutura por um viés discursivo, Henry concebe o pré-construído, exemplificado pelo funcionamento da relativa restritiva, como um saber exterior à formação discursiva à qual o sujeito enunciativo é filiado que vem, sob um efeito subjetivo de anterioridade, intervir no que é dito, de forma que, linearizado, dissimula a relação entre sequências discursivas heterogêneas no intradiscorso.

Pêcheux (1988a), retomando a reflexão de Henry (1990), define o pré-construído como “uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado” (PÊCHEUX, 1988a, p. 99), de forma que um elemento discrepante irrompe no enunciado, como pensado antes, em outro lugar e de forma independente do que é dito na formulação. O pré-construído é, então, o “sempre-já-aí” universal, da ordem do “todo mundo sabe que”, em oposição ao efeito de articulação ou efeito-transverso (discurso transversal), no qual saberes



anteriores são linearizados de forma a dissimular a exterioridade dos saberes do interdiscurso no discurso de um sujeito, caracterizando-se ilusoriamente como uma “tomada de posição” que vai constituir a relação do sujeito com o sentido. Esses dois efeitos são produzidos no desdobramento entre o sujeito da enunciação e a forma-sujeito e determinam a forma como os sujeitos identificam-se às FD. Enquanto o discurso transversal funciona como sustentação, como um retorno do saber exterior no pensamento do locutor, o pré-construído funciona como o “impensado do pensamento”, relaciona-se com o que é dito sob a forma da discrepância.

Dessa forma, podemos estabelecer para a posição-sujeito surrealista no interior da FDE, na qual o saber prototípico consiste na não-evidência dos sentidos, um funcionamento tal de modo que os discursos de tipo novo (Cf. Pêcheux, 1988a, p. 226) marxista-leninistas e psicanalítico operem como discursos transversos, enquanto os saberes dominantes operam sob a forma do pré-construído. Ou seja, o sempre-já-aí da forma-sujeito capitalista dominante é posto para funcionar sob a modalidade da discrepância, enquanto os discursos psicanalíticos e marxistas são linearizados na forma de uma tomada de posição do sujeito. Estabelecer tal funcionamento como princípio regulador das redes de repetições que operam na posição-sujeito surrealista em relação à forma-sujeito da FDE não significa que não haja exceções, porém essa medida, ao menos no que concerne ao filme de Luís Buñuel, somente a análise nos dará.

Essa “estranha” configuração das regularidades na posição-sujeito em questão deriva diretamente do fato de a FDE não ser um universo logicamente estabilizado<sup>38</sup>, de sorte que os sentidos aí produzidos não são, por princípio, evidências. O efeito de estranhamento, portanto, deriva no âmbito de nosso *corpus* da justaposição de sentidos não estabilizados, como os de tipo novo da psicanálise e do materialismo histórico, e de sentidos estabilizados que advêm da forma-sujeito capitalista como exteriores à FDE. Se os saberes exteriores advindos do materialismo e da psicanálise são linearizados como tomada de posição, transversalmente à FDE, o mesmo não acontece com os saberes dominantes, sendo que estes permanecem, nessa justaposição, sob a modalidade da

---

38 Pêcheux (2011, p. 143) diferencia os universos logicamente estabilizados, entre os quais estariam as ciências da natureza e os sistemas administrativos, dos espaços discursivos não estabilizados logicamente, entre os quais se encontram os universos da política, da filosofia, do cotidiano e do estético.

discrepância. Essa justaposição é, ao lado dos chistes, responsável pelo efeito de absurdo constante em obras surreais. Todavia, as categorias operacionais distinguidas por Ernst-Pereira (2009) não podem ser interpretadas como categorias formais e estanques agindo independentemente. No decorrer da análise, eventualmente, a falta e o excesso também aparecerão, normalmente associados ao estranhamento que funciona como princípio geral da posição-sujeito surrealista.

Assim estabelecidas as regularidades que organizam os saberes da FDE na posição-sujeito surrealista, podemos ocupar-nos da disposição metodológica das análises. Primeiramente, faremos uma descrição sintética do todo da peça audiovisual *O fantasma da liberdade*, de modo a dar ideia da construção do efeito de unidade da superfície fílmica em questão. Posteriormente, dividiremos a análise em quatro seções com o objetivo de dar conta dos objetos discursivos mobilizados pela superfície e dos processos discursivos que se colam a essa superfície em relação à exterioridade e aos saberes próprios à FDE. No primeiro movimento analítico, analisaremos a disjunção morte/vida operada em duas sequências discursivas de referência (SDR). Já no segundo, tomaremos como objeto a inversão de universos logicamente estáveis através de duas SDR. No terceiro movimento analítico, analisaremos a oposição presença/ausência a fim de compreender os processos discursivos que regulam as modalidades da “presença ausente” e do “excesso de presença” na peça audiovisual em questão. Por fim, aproximaremos as sequências inicial e final da película, com o intuito de compreendermos como o acontecimento histórico é trabalhado no âmbito da estética surrealista buñueliana.

## 5 A evidência e o equívoco: processos discursivos n'*O fantasma da liberdade*

As esquetes que compõe o filme *O Fantasma da Liberdade*, bem como seu título, são, segundo Buñuel (2009), uma homenagem ao Manifesto Comunista, de Karl Marx e Friedrich Engels, cuja primeira formulação é “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”. Todavia convém atentar para a polissemia do termo “fantasma” (*fantôme*, no título original). O todo da obra parece apontar para uma radical arbitrariedade das normas sociais, questionando, em consonância com o saber prototípico da FDE, sobretudo o aspecto de evidência a que, como sujeitos, estamos apegados. Isso retorna para o título da película na forma de uma pergunta: o que, em nosso cotidiano, é ou não é “fantasioso”? Ainda assim, joga-se com a opacidade do termo. No dicionário francês *Le Robert*, a palavra “fantôme” – traduzida aqui como “fantasma” – é definida como 1. Aparição sobrenatural de uma pessoa morta; 2. Personagem que assombra a mente; 3. Ideia ou ser imaginário; 4. Que aparece e desaparece como um fantasma; 5. Que tem pouca relação com a realidade<sup>39</sup>. De pronto, podemos ver que, nas definições correntes, o termo “fantôme” está em relação de oposição com o que tomamos como “realidade”, ou seja, com os “mundos semanticamente normais”. As concepções cotidianas sobre a palavra “fantasma”, então, giram em torno do imaginário e da ficção. Para além do dicionário, vamos encontrar teorizações consistentes sobre o termo na psicanálise<sup>40</sup>, sobre as quais retornaremos na segunda seção deste capítulo.

Sob o rótulo opaco do título, o tempo da ação começa em 1808 e logo passa aos tempos atuais (1974). Quanto ao espaço, o filme passa-se basicamente em Paris e seus arredores, salvo na primeira sequência, que acontece na cidade de Toledo, na Espanha. A narrativa da peça audiovisual é embasada na ligação contingente de episódios independentes. Passamos de uma esquete a outra de forma aleatória, pois as histórias só se ligam através de uma personagem que participa da esquete seguinte, dando a ideia de *deslocamento*, processo característico da estrutura onírica e dos chistes. Dessa forma, é bastante difícil empreender uma síntese da película. Por esse motivo, optamos por, antes de realizar as análises propriamente ditas, fazer uma descrição detalhada do filme

---

39 Tradução livre. MORVAN, D. **Le Robert de poche plus**. Édition mise à jour. Paris, France: Dictionnaires Le Robert – Sejer. Paris - France, 2011.

40 A palavra utilizada por Lacan é “fanthasme”, um neologismo que condensa as palavras “fantôme” e “fantaisie”.

(anexo), ainda que, nesse empreendimento, não consigamos dar conta, através da linguagem verbal, de todos os elementos que compõem cada sequência fílmica. Essa descrição, embora obviamente não suprima a necessidade de assistir ao filme para bem compreender as análises que empreendemos, foi essencial ao processo analítico, já que possibilitou percebermos sutilezas que, sem a descrição, não conseguiríamos perceber. Esses detalhes, embora nem todos estejam diretamente relacionados às sequências discursivas de referência que recortamos do *corpus* empírico, são importantes no sentido de trazer à superfície algumas peculiaridades da peça fílmica a que convém atentarmos. Na sequência, examinamos alguns desses detalhes.

A relação fortuita entre os acontecimentos não faz nada além de ligar entre si histórias independentes, dando a elas a impressão de atmosfera onírica. Deslizamos de uma história a outra ao modo do sonho, ou seja, não existe um fio narrativo linear, mas somente justaposição de situações que pouco ou nada têm em comum, a não ser uma personagem que, apesar de figurar, não é protagonista na primeira história em que aparece, mas somente na segunda. As personagens que fazem a transição de uma esquete a outra, na maioria das vezes, são ligadas às duas situações de que participam pelo acaso, por um processo metonímico, no qual um elemento secundário em uma sequência torna-se o tema central na próxima, processo muito semelhante ao deslocamento freudiano das formações do inconsciente. Assim como no sonho, vêm intervir elementos retirados da realidade objetiva (“restos do dia”), frequentemente são citadas personalidades viventes ou sobre a qual alguma polêmica fora levantada à época da rodagem do filme. Na sequência do hotel, é citado Savonarola, religioso da Idade Média, identificado por Eco (2010) como “populista-comunista”, sobre cuja santidade discutiam os padres, chegando à conclusão de que não era mais herege – ainda que o frade seja considerado um reformador da crença cristã, precursor de Lutero e Calvino<sup>41</sup>. Margareth Mead, antropóloga americana bastante popular, inclusive entre os leigos<sup>42</sup>, à época, é citada na sequência da sala de aula, assim como é posto em cena o jornal *Rouge*, publicação que começara a circular em 1968, ligada ao

---

41 Essa concepção não é unânime. Para um estudo mais atento: [http://portuguese.thirdmill.org/files/portuguese/28523~9\\_18\\_01\\_4-23-51\\_PM~solano2.htm](http://portuguese.thirdmill.org/files/portuguese/28523~9_18_01_4-23-51_PM~solano2.htm).

42 Sobre a vida e o trabalho da antropóloga, ver a síntese de suas biografias disponível em <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/36778/39500>.

controverso Secretariado Unificado, que se reivindicava a seção francesa da Quarta Internacional<sup>43</sup>. Outra referência interessante, porém diferente, é aquela feita ao cineasta Pier Paolo Pasolini através do nome do médico de Richard, Pierre Pasolini. Todos esses elementos que, nos sonhos, figurariam como “restos do dia”, têm uma função assaz importante na peça fílmica: eles ancoram a película na “realidade”, ou seja, respondendo ao critério de verossimilhança, característico da arte representativa, eles contribuem para a sensação de atualidade e de realidade das situações narradas. Entretanto, o todo da peça fílmica parece-nos estapafúrdio ou improvável; a verossimilhança é logo solapada pelo absurdo.

Podemos dizer então que esses elementos funcionam como pré-construídos que incidem na montagem audiovisual, causando um estranhamento. São justamente os elementos da realidade, ou seja, dos universos logicamente estabilizados – no caso do cristianismo em torno de Savonarola e no caso da antropologia massiva de Margareth Mead – os responsáveis pela sensação de estranheza no universo não estabilizado logicamente da película. Em outras palavras, ao serem confrontados com a posição-sujeito surrealista, esses elementos da realidade figuram como discrepância em relação ao que está sendo dito. Os nomes próprios “Savonarola” e “Margareth Mead” remetem a saberes advindos de outro lugar e independentes do discurso audiovisual em questão. Já o nome próprio “*Rouge*” apesar de estar superficialmente ligado ao universo não estabilizado logicamente do discurso comunista<sup>44</sup>, mantém uma relação tensa com a posição-sujeito surrealista, contradição esta atestada pela própria materialidade audiovisual através da empolgação dos policiais que, como agentes da manutenção da ordem dominante, agem de forma infantil na sala de aula antes de exercerem seu ofício, além de manifestarem empolgação com a luta dos trabalhadores expressa no jornal, enquanto esses mesmos trabalhadores eram duramente reprimidos por seus colegas de trabalho – a cena final do filme sugere uma manifestação reprimida fortemente pela polícia. Já o nome próprio “Pasolini”, que remete ao cineasta, escritor e revolucionário Pier Paolo Pasolini, causa estranheza ao ser mobilizado

---

43 Do ponto de vista de seus fundadores, o jornal era considerado trotskista, porém o assunto é motivo de inúmeras controvérsias. Para um histórico do jornal, ver: <http://danielbensaid.org/Couleur-Rouge?lang=fr>.

44 Apesar de reivindicar-se trotskista, a Liga Comunista Revolucionária, a quem o jornal *Rouge* era associado, não foi reconhecida pela Quarta Internacional.

pela personagem do médico pertencente a uma classe média tipicamente pequeno-burguesa, esta que é um dos alvos de Buñuel. Ao mobilizar-se o nome próprio “Pasolini”, incorporado no médico Pierre Pasolini, personagem da peça audiovisual, em alusão ao cineasta, estabelece-se uma contradição entre dois “domínios de pensamento”, ou seja, entre duas FD distintas, provocando um desarranjo na rede de sentidos estabilizados dominante através do *nonsense* gerado pela sobreposição de duas figuras que podemos dizer opostas. Essa discrepância, apesar de derivada da mobilização do nome próprio “Pasolini”, vinculado à FDE e, portanto, transversa à posição-sujeito surrealista, pode ser considerada como pré-construído em relação ao discurso das personagens e não da película como um todo.

Essa relação complexa entre domínios de pensamento conflitantes é constante em toda a peça fílmica e é a responsável, ao lado do absurdo, pelo estranhamento, tal como o define Ernst-Pereira (2009). É também o que dá ensejo à produção dos chistes, como no caso da designação “Pasolini”. Notemos que o nome próprio somente é mobilizado depois de finalizada a sequência da consulta médica: na sequência em si, o paciente Richard só se dirige a seu médico pelo primeiro nome, Pierre. A sucessão das cenas é importante nesse caso, pois é o que configura o pré-construído: primeiramente, formamos, como espectadores, uma concepção acerca do tipo clássico do médico, homem de meia idade, casado, que costuma dar jantares e viajar nas férias. Todos esses elementos nos são fornecidos, para, em seguida, na próxima esquete, serem solapados pelo nome próprio Pasolini, nome do cineasta que à época (1974) já alcançara grande fama e também criara grande escândalo moral, tanto por seus filmes, como por sua posição política radical e por sua vida particular<sup>45</sup>. Na época, Pasolini estava prestes a lançar seu mais controverso filme, *Saló ou 120 dias de Sodoma* (1975), que foi proibido em vários países, inclusive no Brasil.

Algumas referências a outros campos da arte também aparecem na peça fílmica, como as referências explícitas ao quadro de Francisco Goya, *Fuzilamiento del 3 de mayo*, e a um conto de Gustavo Bécquer chamado *El beso*. Essas duas referências aparecem antes de iniciar-se a película de forma sobreposta; sob o aviso, escrito em vermelho, de que a sequência inicial do filme passa-se em Toledo,

---

45 Sobre Pasolini, ver: [http://www.pasolini.net/world\\_brazil.htm](http://www.pasolini.net/world_brazil.htm).

na Espanha, durante a ocupação napoleônica e de que se baseia em um conto de Bécquer – sem especificar qual –, aparece o quadro de Goya. Tanto o quadro de Goya quanto o conto de Bécquer foram produzidos em referência à ocupação de Toledo pelas tropas napoleônicas. É interessante notar que, filiado à posição-sujeito surrealista, que tem lugar no interior da FDE, Luís Buñuel convoca duas obras situadas historicamente no romantismo, período que Rancière assinala como o momento fundacional do regime estético das artes, o qual estamos chamando de FDE. Essas referências, muito mais do que estabelecer relações intertextuais com as obras de Goya e Bécquer, assinalam a profunda solidariedade entre *O fantasma da liberdade* e o romantismo, sob o saber prototípico da FDE segundo o qual há que se desconfiar das evidências, constituindo-se como pista da relação entre outras posições de sujeito abrigadas na FDE e a posição de sujeito surrealista.

De um lado, temos um quadro emblemático dos acontecimentos de 1808 na Espanha, em especial os fuzilamentos ocorridos no período, e, de outro, temos um conto que, narrando uma festa dos soldados franceses em um templo religioso que ocupavam, ironiza seu ceticismo ao mesmo tempo em que denuncia uma crença que escapa quando esses soldados céticos quanto à religiosidade creem na vida que subjaz em uma estátua de mármore. Em *El beso*, a narrativa gira em torno de um oficial francês que, ao fazer de um templo católico sua morada, depara-se, durante a noite, com uma estátua de mármore de uma mulher belíssima. Esse oficial conta a seus companheiros incrédulos a visão maravilhosa que teve da “dama de piedra”, ressaltando o “sopro” de vida que nela percebera. Ao perceber que não acreditam em sua história, convida-os a festejar na referida igreja. Lá, já embriagados de champanhe, os oficiais também se espantam diante da visão da formosa estátua e percebem a existência de uma segunda estátua a seu lado, a de um cavaleiro. Durante toda a noite, o oficial que fez o convite aos colegas fica admirando a estátua da mulher, chamada Dona Elvira. Completamente embriagado, o oficial enamorado, firmemente convencido de que resta algo de vida nas estátuas, derrama vinho na boca da estátua masculina sob os risos de seus companheiros incrédulos. Após, ele tenta beijar a estátua de Dona Elvira, porém é impedido pela estátua masculina, que lhe desfere um golpe na cabeça. O oficial cai, tendo o rosto transfigurado, com sangue nos olhos, no nariz e na boca.

Apesar de tomar como base o conto de Bécquer, a sequência inicial do filme termina de forma diferente. Mobilizando saberes advindos de outra posição de sujeito da FDE, a sequência toma distância desses saberes, sobrepondo à peça audiovisual duas obras diferentes; se o quadro de Goya traz ao filme a dimensão violenta da invasão francesa à Espanha, o conto de Bécquer traz à sequência fílmica a dimensão de humor, ainda que de um humor macabro. Ao incidirem na peça audiovisual, por outro lado, as duas obras não ficam intactas às novas condições de produção. Sobrepostas essas obras em uma sequência que coloca lado-a-lado, em posição de sucessão cronológica, os fuzilamentos e os festejos dos oficiais, o que não acontece nas obras de Goya e Bécquer, entrecruzam-se saberes antagônicos relacionados, de um lado, à violência de guerra sofrida pelos espanhóis durante a invasão, e, de outro, ao ceticismo dos franceses revolucionários que tomavam um país extremamente dominado pelo catolicismo, o que se produz é outra coisa.

É interessante notarmos que, nesse sentido, o final do conto de Bécquer, o qual indica a trágica morte do oficial francês, não coincide com o final da sequência fílmica. Se no conto temos, ainda que o oficial seja motivo do escárnio dos colegas quando narra o encontro com a “doña de piedra”, um desfecho totalmente trágico, na sequência de *O fantasma da liberdade* isso não acontece: apesar de levar um golpe na cabeça, proferido pela estátua do homem ao lado de Dona Elvira, o oficial recupera-se, o que deixa o tom trágico típico de muitas obras românticas suspenso e eleva o tom de absurdo, causando humor. Além disso, para vingar-se da estátua, o oficial aposta com seus companheiros que levará os restos mortais da mulher a seu leito, o que contribui para o efeito de absurdo da sequência fílmica. Voltaremos a esse tema nas análises.

Assim, podemos dizer que *O fantasma da liberdade*, como discurso, mobiliza saberes por vezes antagônicos e os sobrepõe, produzindo sentidos através de processos discursivos mais ou menos regulares, ainda que advindos de universos não estabilizados logicamente. No decorrer da película, podemos identificar algumas dessas regularidades, como as exemplificadas acima. Na próxima seção, tentaremos dar conta de duas sequências discursivas de referência (SDR) que mobilizam a sobreposição dos dois polos do eixo vida/morte, relacionando-a ao título da película e à concepção de “fantasma” na psicanálise.



### 5.1 Vida e morte: os fantasmas d'*O fantasma da liberdade*

Citamos, na seção anterior, algumas definições dicionarísticas da palavra “fantasma” e, ainda, chamamos a atenção para o fato de o título de *O fantasma da liberdade* ser uma referência ao Manifesto Comunista, de Marx e Engels. Sob esse rótulo, várias situações mais ou menos absurdas ou ainda pouco prováveis desenvolvem-se na peça audiovisual. O discurso cristão, incorporado ao senso comum ocidental, que funciona como exterior à posição-sujeito surrealista, imprime à palavra “fantasma” um sentido específico: não somente o de vida incorpórea após a morte, ou seja, do espírito, destituído da matéria corporal, dotado de uma vida de tipo diferente, invisível àqueles que continuam presos aos seus corpos, mas o do espírito capaz de mostrar-se aos vivos, mesmo que destituído de matéria. O fantasma do senso comum de base popular cristã não é, pois, somente o espírito, mas o espírito que aparece, ainda que de forma fugidia, depois da morte corporal. Permanece, então, a visão dicotômica, mutuamente excludente, da oposição vida/morte, já que, mesmo concebendo-se a possibilidade de existir vida após a morte, esta será destituída de matéria. Essa concepção do senso comum cristão, porém, não é teorizada no catolicismo. Na própria Bíblia Sagrada, a palavra “fantasma” aparece apenas duas vezes e, em ambas, é atribuída à percepção errônea de pessoas comuns, segundo a qual o ente que andava sobre o mar parecia uma assombração, enquanto era o próprio Jesus Cristo (Mateus 14: 26; Marcos 6: 49).

De circulação essencialmente popular, portanto, essa concepção de “fantasma” atravessa todo o imaginário ocidental, ligada ao sobrenatural, ou seja, àquilo que excede a natureza e relaciona-se com o mistério, com o desconhecido. No cinema, o sobrenatural e o fantasmagórico sempre tiveram espaço. Já em 1896 – um ano após a criação do cinematógrafo –, Georges Méliès, o diretor ilusionista (Cf. Bergan, 2010), produziu o primeiro filme sobrenatural de que se tem notícia, *Le Manoir du diable*<sup>46</sup>. Desde então, a produção cinematográfica sobre o mistério da morte é extensa. Buñuel aproximou-se dessa temática n’*O fantasma da liberdade*, porém não sem dissociá-la da concepção cristã. Na peça audiovisual em análise, a dicotomia vida-corpo/morte-espírito é suspensa pela corporificação do fantasma.

---

46 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQmdNaBop44>.

Para dar conta desse processo discursivo que sobrepõe os polos dessa dicotomia, acreditamos ser produtora a concepção de fantasma advinda da psicanálise.

A noção de fantasia/fantasma<sup>47</sup> aparece na teoria freudiana primeiramente em relação às histéricas (Cf. Jorge, 2010, p. 29). Freud observou que muitas pacientes histéricas narravam cenas de agressão – normalmente perpetradas por uma figura paterna – que pouco ou nada tinham a ver com a realidade objetiva: “Há casos em que as fantasias histéricas, ao invés de se expressarem por meio de sintomas, surgem como realizações conscientes que encenam estupros, ataques ou atos de agressão sexual” (JORGE, 2010, p. 50-51). Todavia, longe de representarem “cenas” não verdadeiras, as fantasias, para Freud, dizem respeito à realidade psíquica do sujeito, já que apontam para a realização (fantasística) do desejo (Cf. ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 228). O processo fantasístico dá-se, para Freud, porque a pulsão – essencialmente pulsão de morte<sup>48</sup> – impele o sujeito à tentativa de satisfação que, em última análise, jamais poderá ser total: “A repetição representa a insistência da pulsão em sua busca, jamais atendida, de uma satisfação absoluta” (JORGE, 2010, p. 68), de maneira que o sujeito é levado sempre à repetição automática, compulsiva e inconsciente de “imagens” que encenam as satisfações primeiras. Essas imagens não são fixas, mas sempre variáveis, na medida em que a fantasia cerceia o desejo, o qual jamais encontrará objeto de satisfação que não seja parcial.

Na concepção lacaniana<sup>49</sup>, a fantasia – representada pelo matema  $\$ \diamond a$  – configura-se como um mecanismo de defesa que impede o surgimento de um episódio traumático (Cf. ROUDINESCO & PLON, 1998); é, para Safatle (S/D), o “único procedimento disponível para a objetificação de seu [do sujeito] desejo”, o

47 Algumas traduções dos textos lacanianos para o português optam pela palavra “fantasma”, porém Jorge (2010, p. 45) aponta para uma confusão, já que “*fantasme*”, no francês, é um termo estritamente laciano que funciona diferentemente da palavra “fantôme”.

48 A concepção de pulsão de morte, relacionadas de forma não opositiva às pulsões de vida (pulsões sexuais e pulsões de autoconservação ou do eu), será reelaborada por Lacan no conceito de gozo, não o gozo fálico, mas o gozo absoluto a que nunca se chega e que não carrega em si o prazer, mas uma dimensão de dor, de sofrimento, em suma, de insuportável (Cf. Jorge, 2010, p. 128). A fantasia é o que media a relação do prazer com essa dimensão de excesso insuportável imposta pela pulsão de morte, pelo gozo. O objeto do gozo absoluto é, pois, a morte: “Gozo é, precisamente, o nome que Lacan deu à morte, tal como ela é introduzida por Freud em ‘Mais além do princípio do prazer’” (Jorge, 2010, p. 137).

49 O seminário laciano sobre a lógica do fantasma/fantasia não foi publicado, de modo que temos acesso à sua elaboração somente a partir de estudiosos da área, que têm, por sua vez, acesso ao conteúdo na íntegra do seminário somente através dos institutos psicanalíticos.

que barra a angústia e faz do outro uma “tela de projeção fantasmática”, levando-nos a perceber o mundo como consistente e dotado de sentido. Nessa direção, o que chamamos de realidade objetiva, ou seja, a forma como percebemos o que está à nossa volta é fundamentalmente fantasmática (Safatle, S/D). Assim, a própria unidade corporal que percebemos em uma imagem especular é fantasmática. Ainda para Safatle (S/D), o sujeito (barrado) percebe o seu corpo (sempre distorcido pelo espelho) como objeto do desejo do Outro – o que implica de imediato a demanda do reconhecimento desse Outro – e é em relação a isso que o desejo vai “aprender” a situar-se. O corpo próprio é, assim, um topos fantasmático por excelência.

Não se trata, nos estudos lacanianos, de identificar o fantasma (fantasia) como uma estrutura exclusivamente imaginária, já que ela é também uma estrutura significativa e a única forma de acesso – sempre parcial – ao real (Safatle, S/D). Ela é imaginária na medida em que propicia a experiência de satisfação e, do corpo, a impressão de unidade subjetiva, é simbólica na medida em que é uma estrutura significativa vazia que se traduz como possibilidade de vir a ser e é real na medida em que sua satisfação, ou seja, o prazer decorrente dela é sempre acompanhado de repulsa, de uma carga de desprazer, resto inominável do desejo, impossibilidade de coexistência entre o sujeito barrado e o objeto a (objeto causa do desejo), já que o sujeito, na presença do objeto a, é sempre eclipsado, sendo que o objeto a é, em última instância, o desejo do Outro (FINK, 1998). O fantasma, no desenvolvimento laciano da psicanálise, consiste, portanto, na ilusão de totalidade do sujeito em relação ao objeto a (o sujeito ignora a sua divisão). Essa ilusão de totalidade, constantemente ameaçada, é o que faz com que diversas fantasias (fantasmas) venham a substituir a unidade originária sujeito-objeto (mãe-criança).

Essa estrutura fantasística, que coloca o sujeito na trilha de uma necessidade de completude, tem desdobramentos na cultura e nas relações sociais, de forma a expressar-se, quando relacionada ao amor, na religião, quando relacionada ao desejo, na arte e na psicanálise, quando relacionada aos objetos de satisfação parcial, ou seja, ao gozo fálico, no capitalismo e, quando relacionada ao desejo do Outro, na ciência:

O advento da psicanálise significa a proposição, na cultura, de um quarto lugar da fantasia, diferente daqueles traduzidos pela religião (neurose), pelo capitalismo (perversão) e pela ciência (psicose). O que a psicanálise propõe, portanto, não é nem a fixação no amor, nem a fixação no gozo

fálico, nem a fixação no gozo absoluto. Ela propõe o lugar do desejo, que é aquele lugar, no matema da fantasia, entre \$ e a pequeno:  $\diamond$  é o núcleo da fantasia, é a falta a partir da qual a fantasia se originou pretendendo tamponá-la (JORGE, 2010, p. 91).

A arte e a psicanálise, para o autor, são os lugares nos quais a falta fundamental é sustentada, dando incidência à emersão do desejo. Essa configuração da arte ao lado da psicanálise está ligada, de certa forma, à concepção de Rancière (2009a; 2009b) a respeito do inconsciente estético. Para ele, o inconsciente freudiano é tributário do que chama de inconsciente estético, responsável pelas duas formas da palavra muda – aquela ligada à incidência do não-pensamento no pensamento e a outra, que se exprime pela existência de pensamento no não-pensamento –, que descrevemos no primeiro capítulo deste trabalho. Em outras palavras, a arte estética de Rancière e a psicanálise freudolacanianas ocupam-se, com objetivos distintos, do mesmo objeto, o desejo, o nonsense da falta fundamental que incide na consciência, estruturando-a.

É pela existência dessa falta estruturante, a qual, em última análise, é a falta da diferença sexual, que o desejo nunca pode ser plenamente satisfeito. Assim, a fantasia, que vem preencher de forma sempre lacunar essa falta, tem relação fundamental com o que há de insondável e de terrível no outro. Chegamos, então, à formulação clássica de Lacan: “a relação sexual não existe”. Não existe no sentido de que, para que um ato sexual tenha êxito, é necessário que se faça através de um “crivo fantasístico” a fim de que o sujeito possa suportar o horror do real:

Qualquer contato com um outro real, de carne e osso, qualquer prazer que encontremos tocando outro ser humano, não é algo evidente, mas algo inerentemente traumático, e só pode ser suportado na medida em que esse outro entre no quadro da fantasia do sujeito. (Žižek, 2010, p. 66)

Žižek ainda explica que não se trata de um tipo de censura, mas de um mecanismo de defesa que evita o contato com o cerne da fantasia (fantasia fundamental, aquela que é inacessível ao sujeito) – o objeto a, ou seja, aquele que é desde sempre faltoso e não os objetos parciais que colocamos em seu lugar –, que nos é imperativamente intolerável. O autor relaciona essa dimensão abismal do encontro com o Outro com a diferença kantiana entre juízo negativo e juízo indefinido, apurada por Žižek nos livros de Stephen King, nos termos da diferença entre “não estar morto” (juízo negativo) e “estar não morto” (juízo indefinido), ou seja, sem o “filtro” da fantasia, o encontro real com o Outro dá existência a um

terceiro termo, do qual já nos falava Rancière (2009b), que não é, no caso do exemplo em tela, nem morto nem vivo, mas não morto, o que se aplica ao par “humano/desumano”, no qual “desumano” não é o contrário exato de humano, mas algo entre o humano e o não humano, de todo modo inerente à humanidade. A fantasia “media” esse encontro com o Real, com o desejo do Outro, com o Outro como desejo, de forma a barrá-lo. Por esse motivo, a fantasia está relacionada àquilo que experimentamos como realidade. Nas palavras de Žižek:

Se o que experimentamos como ‘realidade’ é estruturado pela fantasia, e se a fantasia serve como o crivo que nos protege, impedindo que sejamos diretamente esmagados pelo real cru, então *a própria realidade pode funcionar como uma fuga de um encontro com o real*. Na oposição entre sonho e realidade, a fantasia está do lado da realidade, e é em sonhos que nos defrontamos com o real traumático – não é que os sonhos sejam para aqueles que não conseguem suportar a realidade, a própria realidade é para aqueles que não conseguem suportar (o real que se anuncia em seus) sonhos. (2010, p. 73)

O fantasma é, assim, aquilo que devolve ao sujeito sua unidade em relação ao mundo (como lugar do desejo do outro), porém, em sua dimensão fundamental, é também Real, no sentido de que estrutura o desejo do outro para o sujeito e, assim, relaciona-se com a causa *faltosa* desse desejo, ou seja, o objeto *a*, o que deve permanecer, sob a pena de a consistência simbólica do sujeito auto-obliterar-se, recalcado:

O que temos diante de nós é a ambiguidade fundamental da noção de fantasia: embora a fantasia seja o crivo que nos protege do encontro com o real, a própria fantasia, no que tem de mais fundamental – o que Freud chamou de ‘fantasia fundamental’, que fornece as coordenadas mais elementares da capacidade de desejar do sujeito –, nunca pode ser subjetivada, e tem de permanecer recalcada para funcionar. (Žižek, 2010, p. 75)

Ou seja, ao mesmo tempo em que a fantasia tem algo a ver com a realidade imaginária que experimentamos como verdadeira, ela também resta inassimilável de alguma forma, em sua dimensão de real. Para que o sujeito viva em sua fantasia, ela não pode ser plenamente imaginária, estando intrincada, para sempre, na relação real-simbólico-imaginário. Essa contradição inerente à fantasia e à constituição subjetiva desdobra-se nas formações sociais não como mero reflexo, mas na forma de uma tensão entre o social e o psíquico. Žižek (1992), ao analisar, sob as bases do retorno lacaniano a Freud, a aproximação entre o materialismo e a psicanálise empreendida pela Escola de Frankfurt, notadamente por Adorno e

Marcuse, a respeito do totalitarismo, forja o conceito de “fantasia ideológica” como a ilusão que estrutura a realidade social, determinando o “fazer” do sujeito. Nesse sentido, a fantasia ideológica não está somente relacionada ao fato de o sujeito desconhecer o caráter do que o domina, mas em desconhecer o caráter ilusório de sua prática. Žižek (1992, p. 64) ressalta a dimensão de impossível e de infundado da lei social, esta em cujo cerne reside o “sempre-já” que lhe regula e que interdita seu questionamento. No fosso entre a autoridade forjada da lei e a interdição do questionamento de sua origem, vem inscrever-se a fantasia ideológica:

‘No começo’ da lei, portanto, há um certo fora-da-lei, um certo real da violência que coincide com o próprio ato de instauração da lei, e todo o pensamento político-filosófico clássico repousa num desmentido desse avesso da lei. (Žižek, 1992, p. 65)

A lei, ela mesma, é forjada de maneira violenta e “sem sentido” num universo fora-da-lei. Esse “objeto” regulado pela lei contém, em certa medida, um “impossível”, uma falta fundamental que Žižek (1992) relaciona ao objeto a lacaniano, esse resto que sempre persiste no “ego-sujeito-pleno”, no significante mestre<sup>50</sup> – ou seja, o significante (S1) que representa o sujeito para outro significante (S2) –, em cuja suplência a fantasia ideológica emerge. Nesse sentido, Žižek (1992) associa a identificação fantasística da psicanálise com a interpelação ideológica althusseriana. Para ele, o erro da concepção althusseriana da ideologia consiste em ter relacionado a interpelação somente à identificação, em seus vieses imaginário e simbólico, e não em sua dimensão fantasística, que remete, de pronto, ao desejo e à falta no Outro:

O derradeiro suporte do efeito ideológico (ou seja, a maneira como uma rede ideológica de significantes nos ‘prende’) é o núcleo fora de sentido, pré-ideológico do gozo. Na ideologia, ‘nem tudo é ideologia (isto é, sentido ideológico)’, mas é precisamente esse excesso que constitui o derradeiro esteio da ideologia. (Žižek, 1992, p. 122)

---

<sup>50</sup> Para Žižek (1992), na fórmula lacaniana segundo a qual um significante representa o sujeito para outro significante, o S1 (significante mestre) é a impossibilidade mesma de o sujeito inscrever-se em um significante: “*todos os significantes representam o sujeito para o significante que representa de antemão a impossibilidade da representação significante do sujeito (e que, por isso, paradoxalmente, está mais ‘próximo’ do sujeito do que os demais, na medida em que essa ‘impossibilidade’ funciona como constituinte ‘positivo’ do sujeito e não como um ‘entrave’ que barre sua ‘plena realização’*: o sujeito não subsiste além de sua representação impossível, mas é como que o efeito dessa própria impossibilidade, *constitui-se pelo fracasso de sua representação significante – se o sujeito está ‘sempre alhures’ em relação ao significante, não o está, porém, como um objeto positivo-pleno, inacessível à cadeia significante, mas é, antes, essa própria alteridade...*” (1992, p. 77).

A dimensão do gozo, atinente ao campo do Outro, implicada na fantasia – que tenta insistentemente “tapar” o desejo do Outro, estruturando, paradoxalmente o desejo do sujeito –, é precisamente o lugar do nonsense da falha no ritual ideológico do qual fala Pêcheux (1988b) em sua retificação, o ponto de impossível a significar pelo qual o assujeitamento pode ser apreendido. Nesse sentido, à fórmula lacaniana clássica segundo a qual a relação sexual não existe, em torno de que a fantasia forja uma complementaridade entre os sexos, corresponde a formulação de Žižek segundo a qual “não existe relação de classe”, ou seja, ao modo da impossibilidade de complementação entre os sexos, as classes em luta não são jamais simétricas e a uma não corresponde a outra como oposto direto. A clivagem entre as classes em luta não pode, segundo Žižek (1992), ser integrada à ordem simbólica e disso resulta seu antagonismo, dissimulado nas formações sociais:

Agora está clara a maneira como podemos utilizar essa noção de fantasia no campo da ideologia propriamente dita: também aqui, ‘não existe relação de classe’, a sociedade é sempre atravessada por uma clivagem antagônica que não pode ser integrada na ordem simbólica. E o que está em jogo na fantasia ideológico-social é construir uma visão da sociedade que *exista*, de uma sociedade que não seja antagonicamente dividida, uma sociedade em que a relação entre suas diferentes partes seja orgânica e complementar. O caso mais claro disso é, naturalmente, a visão corporativista da sociedade, considerada esta como um Todo orgânico, um corpo social em que as diferentes classes são assemelháveis a extremidades, cada membro contribuindo para o Todo conforme sua função; poderíamos dizer que ‘a sociedade como corpo constituído’ é a fantasia ideológica fundamental (Žižek, 1992, p. 123).

Assim, a fantasia ideológica mascara o antagonismo, de forma a levar desde sempre em conta sua falha constitutiva, esta implicada na ordem da fantasia, tal como se a concebe na psicanálise. O que ameaça esse edifício fantasístico da sociedade corporativista é precisamente o que deve ser eliminado, o sintoma, o intruso, o estranho que, não obstante, a constitui e desvela seus mecanismos reais. Segundo Žižek (1992), Lacan atribui a Marx, a criação do sintoma, como esse “excesso” social que é tomado como o excedente anormal e que, como tal, deve ser eliminado. Todavia, esse sintoma é próprio ao sistema, é o que denuncia seu antagonismo mascarado.

Nesse sentido, reencontramos a associação de Buñuel entre o título de sua obra e o fantasma de Marx e Engels, não na forma de equiparação, mas na forma de paradoxo: o capitalismo, como regime econômico cuja superestrutura ideológica gira em torno da crença de que todos os seres humanos encontram-se em situação

de igualdade e só não alcançam a propriedade dos meios de produção porque não se esforçam como deveriam, sustenta-se sobre a fantasia de que os homens são livres em seus “papéis” sociais complementares, enquanto são “livremente submetidos” à ordem fantasística que estrutura o desconhecimento ideológico. O fantasma de Marx e Engels é, assim, para o capitalismo, o horror da descoberta do assujeitamento ideológico, do antagonismo inerente à nossa formação social, e, por sua via, a descoberta de um “outro caminho” (a outra cena). O assujeitamento em sua dimensão de fantasia ideológica é, pois, o real das sociedades capitalistas, o que sustenta a dupla ilusão de que Pêcheux (1988) nos fala: o sujeito se crê origem e controlador – fantasia primordial para que o indivíduo possa ser sujeito – do que diz, enquanto não é nem um nem outro. É assim que chegamos a considerar que o “fantasma” de Buñuel joga no entremeio do fantasma psicanalítico e do fantasma marxista, sintetizados na fantasia ideológico-social de Žižek (1992): num movimento dialético entre a construção teórica “fantasma” e o fantasma metafórico de Marx e Engels, o Fantasma da Liberdade funciona tanto como o mecanismo que encobre a sujeição, quanto como ameaça à fantasia de liberdade plena dos sujeitos.

O saber prototípico da FDE, que imprime uma identidade de contrários às coisas, subtraindo o seu caráter de evidência transparente, aliado aos saberes do materialismo e da psicanálise convocados pela posição-sujeito surrealista, resulta no título superficialmente paradoxal da peça audiovisual, que vai subordinar sintaticamente a “liberdade” ao “fantasma”. Todavia, o substantivo “fantasma”, apesar de funcionar como núcleo sintático subordinante, vai modificar qualitativamente o termo “liberdade” que, embora não seja o núcleo sintático do sintagma nominal, funciona como núcleo referencial. Logo, a construção preposicionada (sintagma preposicional) “da liberdade” não é semanticamente subordinada ao núcleo do sintagma nominal, pelo contrário, o núcleo “fantasma” funciona como um predicado de “liberdade” e poderia ser parafraseado como “A liberdade é um fantasma” ou, ainda, “A liberdade contém um fantasma”. Essas duas paráfrases, no entanto, não são simétricas, sendo que a forma nominalizada “O fantasma da liberdade”, ao mesmo tempo em que autoriza as duas paráfrases, suspende-as, já que são mutuamente excludentes, ou seja, se a liberdade é um fantasma, ela não pode conter um fantasma. Da mesma forma, as possíveis



paráfrases nominalizadas “Liberdade fantasmagórica/fantasmática” e “Fantasma libertário/libertador” são essencialmente dissimétricas em relação ao sintagma original, pois particularizam também propriedades cujo sentido é suspenso na formulação primeira. Assim, temos:

Tabela 0 - Paráfrases de Fantasma da Liberdade

<b>Formulação original</b>	<b>Paráfrases verbais</b>	<b>Paráfrases nominalizadas</b>
O fantasma da liberdade	A liberdade é um fantasma	Liberdade fantasmagórica/fantasmática
	A liberdade contém um fantasma	Fantasma libertário/libertador

Nenhuma das paráfrases apresentadas é simétrica em relação à formulação original, tampouco são simétricas entre si. Dessa forma, podemos tomar o título “O fantasma da liberdade” como o enunciado que rege a unidade imaginária da peça audiovisual, materializando-se em cada formulação/sequência da montagem fílmica de forma a limitar ou expandir os sentidos relacionados a ele de maneira polissêmica, embora respondendo à regularidade do enunciado, jogando entre os sentidos de “fantasma” e “liberdade”. Os sentidos de “fantasma” aparecem de forma direta nas sequências que têm por tema a dualidade “vida/morte”, das quais nos ocuparemos nesta seção.

A primeira sequência que colocaremos em análise tem lugar nos primeiros minutos do filme. A película inicia-se com o aviso de que a ação começa em 1808 em Toledo/Espanha, como vimos, durante a invasão das tropas napoleônicas, e de que se baseia em um conto de Gustavo Bécquer, escritor romântico espanhol. O conto a que se refere Buñuel é *El Beso*, de 1863. Após a execução de alguns civis e militares na sequência anterior, é-nos apresentado, em plano geral, o interior de um templo religioso de moldes católicos no qual soldados napoleônicos fazem atividades diversas. Sob o som *off*<sup>51</sup> de uma marcha militar francesa, soldados descansam e bebem vinho. Após uma panorâmica do cenário, vemos, em plano americano, dois soldados que servem vinho a outro soldado (o capitão), que está

<sup>51</sup> O som *off*, para Chion (2011) é o som não-diegético, ou seja, aquele que não está inserido diretamente na narrativa, mas lhe dá ambiência. Pode ser a música de fundo, como é o caso na sequência que ora descrevemos, ou a narração.

sentado em um trono. Ele se levanta, parecendo embriagado e dizendo que tem fome. É, nisso, acompanhado pela câmera enquanto se dirige ao altar. Em plano médio, abre o sacrário, pega o cibório, abre-o e começa a comer as hóstias que se encontram em seu interior. Sempre acompanhado pela câmera, ele se desloca até o início do altar, em que encontra outro soldado, ao qual oferece as hóstias. Enquanto comem, o capitão, faz, com o sacrário na mão, um gesto que indica o canto direito do altar, para onde se dirigem abraçados. Em um plano de conjunto, vemos soldados embriagados em torno de duas tumbas em cujas cabeceiras estão duas estátuas, a de uma mulher com vestes recatadas e aparentemente nobres e a de um homem que porta uma armadura, em cuja cabeça está um elmo, provavelmente pertencente a algum dos outros soldados que ocuparam o templo; ambas têm as mãos juntas, em sinal de oração. O capitão e seu companheiro empurram outros soldados que observavam as estátuas e posicionam-se a seu lado. Em close de cabeça e ombros<sup>52</sup>, surge na tela a estátua feminina, em torno da qual a câmera gira até chegar à sua imagem em primeiro plano de perfil, enquanto no segundo plano enxergamos a estátua masculina. À sua frente posiciona-se o capitão, de quem somente vemos o braço – que segura o sacrário – e parte do tronco.



*Figura 1: Fome*

---

52 Conforme classificação de Mascelli (2010).

O capitão ajoelha-se diante da imagem da mulher, ficando os dois em *two shot*<sup>53</sup> de perfil. A câmera, então, é posicionada atrás da estátua, de modo que vemos o rosto do capitão que, com os olhos marejados, visivelmente embriagado, acaricia o rosto da escultura. Novamente em *two shot* de perfil, vemos o oficial aproximar seu rosto do da estátua, beijando-a na boca. Em plano de conjunto, vemos a estátua do homem levantar um dos braços e acertar a cabeça do capitão. Este, então, cai para o lado. A imagem dissolve-se<sup>54</sup>, ficando sobreposta ao plano seguinte, enquanto começa em *off*, uma narração em voz feminina. No plano seguinte, primeiramente em plano médio inferior<sup>55</sup> que abre paulatinamente para um plano de conjunto em plongé, soldados retiram da tumba da mulher um caixão, enquanto a narradora diz que o capitão, apesar do ferimento, para vingar-se do Cavaleiro (em francês, Chevalier, título honorífico napoleônico), apostou com os outros oficiais que poderia levar os restos mortais de Dona Elvira (a mulher a quem a estátua homenageava) para a cama. Narra a voz feminina: “Nada poderia fazê-lo desistir dessa decisão e, uma noite, ele colocou em execução seu macabro projeto”<sup>56</sup>, enquanto soldados retiram da tumba o ataúde de Dona Elvira. Em seguida, vemos, em plano americano, a imagem do capitão ao lado do caixão, tirando da cintura uma espada e usando-a para levantar uma das tábuas do ataúde. A câmera é, então, utilizada de forma subjetiva<sup>57</sup> a fim de fazer coincidir o olhar do capitão e o olhar do espectador. Vemos em plongé o ataúde aberto, contendo um manto esfarrapado, o qual é retirado pelo capitão. Debaixo desse manto, aparece, em close-up, um belo rosto feminino, enquanto a voz da narradora fica mais alta e mais tensa: “A mão inefável da morte respeitou seu rosto, que ainda conservava o frescor e o delicado carmesim da rosa”<sup>58</sup>. Corta para um plano médio exterior, no qual, em um banco de parque, a voz da narradora, encarnada agora em um corpo feminino, lê essas palavras em um livro, provavelmente o conto de Bécquer, para outra mulher.

53 Ângulo no qual duas personagens encontram-se frente à frente, normalmente utilizado em cenas românticas (Mascelli, 2010).

54 A dissolução é um modo tradicional de transição de planos, segundo Mascelli (2010).

55 Da cintura para baixo (Mascelli, 2010).

56 Tradução minha do original : “Rien ne pu faire fléchir de cette decision et une nuit il mit à execution son macabre projet”.

57 Conforme classificação comum na área do cinema, segundo Mascelli (2010).

58 Tradução minha do original: La main ineffable de la mort avait respectée son visage qui conservait encore la fraîcheur et le fragile incarnat de la rose”.



*Figura 2: Capitão e Dona Elvira*

O caráter iconoclasta da sequência em relação à igreja católica não parece, na película, causar grande impacto; o capitão, ao sentir fome, não vê mal algum em dirigir-se ao altar e comer as hóstias ali depositadas, o que seria, numa situação cotidiana, blasfemante, já que contraria o preceito básico de que, no Catolicismo, somente o padre, e quem for por ele autorizado, tem acesso ao sacrário. Além disso, esse ato atacaria, em tese, diretamente a imagem do corpo (hóstia) e do sangue (vinho) de Cristo, alusão à sua morte e à sua ressurreição. Porém tudo transcorre com naturalidade. O capitão dirige-se às tumbas com suas respectivas estátuas, contempladas por outros oficiais e, na sua condição de superior, naturalmente beija a estátua feminina, só sendo detido pelo improvável “ciúme” da estátua masculina, que se materializa na forma de um “chiste visual” que, ao modo do sonho, sobrepõe a não-vida inerente à estátua e a vida que adquire ao se movimentar. À evidência primeira da condição inerte da estátua, vem sobrepor-se a vida, de toda forma improvável, isto é, não-evidente, do marido de Dona Elvira, materializada em sua estátua. Esse primeiro índice de absurdo prepara o espectador para a dissolução das fronteiras entre vida e morte, materializada posteriormente no rosto intacto de Dona Elvira.



*Figura 3: Golpe*

É certo que, em situações de guerra, toda moral fica parcialmente suspensa, já que o triunfo sobre os inimigos reside não somente em matá-los, condená-los, derrubar seus regimes políticos ou conquistar seus territórios, mas também, e talvez principalmente, em subjugar sua cultura. Nesse sentido, apesar de o cristianismo não ter acabado com a revolução francesa, certamente diminuiu seu campo de poder. Na Espanha, porém, o catolicismo – doutrina religiosa ortodoxa oficial à época – era ainda muito forte, considerando-se que a separação estado-igreja ainda não tinha atingido o país, estando em plena atividade, até 1834, tribunais da Santa Inquisição em todo seu território (Cf. Vargas, 2010). Dessa forma, atacar a Igreja Católica era menos uma heresia, já que seu domínio excedia o campo religioso e estendia-se à dimensão político-ideológica, do que sinal de dominação do país que era então a grande potência mundial. O cenário religioso do templo ocupado acentua essa aparente contradição, de modo a causar, no espectador, o impacto da profanação que não atinge as personagens envolvidas na película.

Na sequência em análise, a marcha militar reforça o caráter de dominação territorial, político-ideológica e cultural executada pelos soldados napoleônicos, “perdoando”, de antemão, os festejos “heréticos” praticados dentro do templo. O

capitão forja, então, sua “lei” em detrimento da lei espanhola ainda relacionada ao catolicismo. Beber vinho (o sangue de Cristo) e comer hóstias (o corpo de Cristo) não causam espanto ou subversão das leis católica, mas somente exaltam a soberania do Império francês sobre o hispânico. Da mesma forma, insinuar-se sexualmente a uma mulher espanhola nobre (Dona Elvira, representada na estátua) – lembremos que os nobres àquela época eram grandes líderes religiosos, identificados muitas vezes com santos (Cf. Vargas, 2010) – não é obsceno, mas ainda sinal de dominação sobre o inimigo<sup>59</sup>. A moral bélica, ou seja, a “liberdade” de guerra coincide, aqui, com a aniquilação do desejo do Outro, inimigo a ser combatido e eliminado. O outro hispânico estando destituído de desejo, este que ao mesmo tempo causa angústia e lhe dá sua dimensão de sujeito, permite sua aniquilação, sua redução ao nada, à coisificação do inimigo de guerra.

Diferente disso é o fato de a estátua do marido de Dona Elvira desfechar um golpe no capitão e fazê-lo, assim, tombar. O inesperado ato de um corpo de pedra, para além de causar o riso do espectador pelo chiste inusitado, caracterizado pela sobreposição dos termos opostos da dualidade vida-corpo/morte-espírito, restitui à estátua seu caráter de unidade subjetiva, de sujeito desejante. Aquela estátua, até então corpo não-vivo, torna-se retroativamente dotada de personalidade, sendo, então, percebida como um outro, como alguém em relação ao qual o capitão se constitui e sobre o qual se estabelecem relações de poder determinadas, o outro que é o inimigo espanhol, aquele que deve ser combatido e que dá aos oficiais franceses sua função como soldados em guerra. Não podendo matar ou prender o inimigo, já que este já se encontra morto e também, de certa forma, preso em sua tumba, promete que levará sua mulher, também morta, para a cama. Para tanto, é necessário violar a tumba de Dona Elvira, o que, para surpresa do espectador, é executado sem objeções pelos oficiais.

Os sentidos logicamente estabilizados estão, pela via do chiste, componente indissociável da posição-sujeito surrealista, suspensos. Desfaz-se rapidamente a oposição morte/vida e balançam-se também os sentidos de corpo, não somente de corpo biológico (a estátua adquire vida) como também os sentidos que circulam a respeito do corpo simbólico/imaginário (o indivíduo precisa estar vivo para que se dê

---

59 Lembremos que o abuso sexual é forma recorrente, no decorrer da história, de demonstrar a dominação do outro em tempo de guerra.

a formação especular de seu corpo). Ainda assim, a situação primeira apresentada na película de uma cidade (Toledo, capital cristã da Espanha) tomada pelo exército napoleônico, de oficiais que violam as crenças dos inimigos permanece como “representação da realidade”, o que é corroborado pela marcha militar que acompanha a cena. O que dá existência ao outro, o outro inimigo, o outro a ser combatido e subjugado é a atitude do capitão, ou seja, o marido de Dona Elvira só tem consistência como outro a partir do olhar do oficial francês. É a estrutura do fantasma que funciona aqui; restituídos como outros sociais, Dona Elvira e o marido têm sua vida sustentada pelo olhar fantasístico do capitão. Nesse sentido, o golpe desferido pela estátua só corrobora a figura da mulher como objeto de desejo do capitão. É isso que estrutura sua realidade e que dá a seu ato um certo caráter revolucionário no contexto de guerra. É, portanto, somente na fantasia que o sujeito acede a seus objetivos.

Não é, entretanto, somente o sentido psicanalítico de fantasma que funciona aqui; o sentido corrente da palavra também faz sua entrada, sem anular os outros sentidos possíveis, na medida em que é em torno da vida de pessoas mortas que a narrativa circula. A crença cristã de que corpo e alma são separados na morte entra em cena, como pré-construído, como elemento exterior à memória da FDE, para ser desfeita em seguida, o que se torna, para o espectador, mais surpreendente ainda pela metáfora da ressurreição de Jesus Cristo, anunciada quando os soldados comem hóstias e tomam vinho – o corpo e o sangue de Cristo. A morte, nesse sentido, não pode ser atribuída às estátuas, porque, a rigor, não têm vida, são não-mortas, do que decorre que é somente porque a alma (o fantasma) do homem ali sepultado separou-se de seu corpo que a estátua pode ganhar vida, imprimindo à sua existência o caráter sagrado de ressurreição. É, assim, na crença cristã que está amparada a impressão de realidade dada à cena. Em outras palavras, é porque os oficiais, pela via do retorno da morte cristão, acreditam em alguma medida na separação corpo/alma do cristianismo que o fato de a estátua desferir um golpe no capitão não causa surpresa alguma, mas apenas a sensação de “orgulho ferido” do capitão. O fantasma é, também, a própria religiosidade que, na medida em que é do outro (hispânico), deve ser destruída (na figura de seus templos, de seus objetos sagrados e, até mesmo, de seus mortos), mas que retorna como ameaça sobre os

próprios oficiais, na medida em que destroem aquilo que, malgrado seja do outro, é verdade universal e compõe também as suas crenças religiosas. A sensação de realidade da sequência é, assim, ameaçada constantemente pela dicotomia vida/morte. Na própria fantasia do corpo morto, inerte, emerge o horror do desejo do Outro, o desejo do inimigo a ser subjugado.

Essa tensão se desdobra se pensarmos na alusão de Buñuel ao fantasma revolucionário do Manifesto Comunista, de Marx e Engels, ainda que sua publicação seja cronologicamente posterior à ação da sequência, que se passa em 1808. Essa sobreposição só pode ser concebida no âmbito da FDE que, por não ter compromisso com a realidade, é capaz de alinhar tempos distintos a fim de questionar a própria fantasia que estrutura a realidade. A Revolução Francesa, que desembocou na proclamação de Napoleão Bonaparte como Imperador da França, é sustentada pelas palavras de ordem “liberdade, fraternidade e igualdade”, as quais se tornaram lema do país. O termo “liberdade” aqui adquire sentido particularmente em relação ao poder da Igreja Católica, que ainda tinha ampla influência sobre os dirigentes espanhóis em 1808, como já dissemos. Toda sequência se passa na tensão entre sentidos estabelecidos em torno da ortodoxia católica reinante na Espanha e a negação desses sentidos. Tomemos, então a dicotomia catolicismo/liberdade. Em relação ao catolicismo, temos todo cenário: construção alta, simulando um templo, objetos litúrgicos, as tumbas e suas respectivas estátuas em posição de oração. Em relação à liberdade, temos a ação herética dos soldados, que se embebedam, a despeito de estarem em um templo religioso, comem hóstias, a despeito de serem estas sagradas na crença católica, que violam sepulcros, apesar de estes garantirem a eternidade da alma etc. Faz entrada aqui também a crença da liberdade cristã adquirida após a morte, pela via da promessa de uma plenitude em “recompensa” à perda da materialidade corporal. Acontece que essa dicotomia apresenta-se como falsa e redutora, na medida em que os sentidos em torno do termo “liberdade” dão-se em relação à ofensiva militar, à violência e à dominação, o que entra em contradição com a acepção do senso comum. Essa concepção de liberdade é, então, solapada pela ação bélica, para a qual os soldados são convocados, sem direito de escolha. A liberdade do ideal francês é destituída pela própria filiação dos soldados a esse ideal imposto. No interior mesmo



da formação discursiva, emerge a contradição implicada no termo “liberdade”. O “fantasma da liberdade”, aqui, pode ser parafraseado pela afirmação “A liberdade é um fantasma” ou pela negação “A liberdade não passa de um fantasma”, o fantasma do outro ameaçador que, embora não-vivo e não-morto concomitantemente, ou, ainda, vivo e morto, solapa a “liberdade” da Revolução Francesa pela via da “liberdade” adquirida após a morte no cristianismo, o que traz à superfície da SDR1 o caráter ilusório da liberdade.

Se, na acepção cristalizada, a “liberdade” é próxima de “autonomia”, em relação ao interdiscurso, essa impressão de transparência do sentido é tênue e desfaz-se em uma análise consideravelmente simples da sequência filmica em questão. Se considerarmos o período de dominação napoleônica posterior à Revolução Francesa, que marca a transição de um sistema político-econômico mercantilista, com forte influência da Igreja Católica, para um sistema liberal, perceberemos a opacidade do termo e os diversos – e contraditórios – sentidos com que joga. Enquanto as sociedades ocidentais medievais tomavam o indivíduo como parte de um todo social, unificado pela religião, o ideal do liberalismo político-econômico, amparado nas ideias iluministas, dava o primado à autonomia do indivíduo, à sua razão. Nas liberdades individuais proclamadas pela Revolução Francesa, vemos a gradual separação indivíduo-igreja que vai culminar na separação estado-igreja, no direito à propriedade (individual) e, em última instância, na chamada liberdade de mercado. As condições de produção da película permitem questionar retroativamente o dogma racionalista da liberdade individual (e, portanto, da vontade), o qual promoveu a ascensão da burguesia e do modo de produção capitalista, cujo imperativo último é a liberdade de mercado ou, ainda, a liberdade de consumo. Assim, os saberes verticais do interdiscurso incidem na SDR1 de modo a fazer sentidos contraditórios, advindos de formações discursivas diferentes, coincidirem.

Temos, além do saber prototípico da FDE, segundo o qual não há sentido evidente, os saberes transversos da psicanálise e do materialismo funcionando em relação aos pré-construídos discrepantes advindos de uma FD católica e de uma FD burguesa. Dessa forma, o enunciado “O fantasma da liberdade” funciona de diversas

formas na SDR1, dependendo do lugar de que vêm os saberes linearizados no intradiscorso. Podemos sistematizá-los da seguinte forma:

<b>O fantasma da liberdade</b>	
Formação discursiva estética (posição-sujeito surrealista)	Liberdade do/no sentido
Formação discursiva católica	Liberdade após a morte
Formação discursiva burguesa	Liberdade de mercado
Formação discursiva comunista	Liberdade plena
Formação discursiva psicanalítica	Liberdade do/no inconsciente

*Tabela 1: Formações Discursivas em SDR1*

O caráter chistoso de absurdo da SDR1, materializado no gesto da estátua masculina e na imagem do rosto não-morto de Dona Elvira, imprime à relação morte/vida, pela introdução do terceiro termo não-morto/não-vivo, o caráter de “liberdade criativa” da FDE, associado aos saberes do materialismo sobre a liberdade em relação à economia e da psicanálise sobre o inconsciente, este que, apesar de barrado, existe produzindo efeitos. Em outras palavras, na sobreposição de morte e vida como termos não antagônicos, emerge o horror do desejo do Outro que solapa tanto a liberdade burguesa quanto a liberdade católica, e, por outro lado, as liberdades do materialismo e da psicanálise, assegurando, dessa forma, a liberdade dos sentidos/nos sentidos, já que, sob o “fantasma da liberdade” da posição-sujeito surrealista coexistem o fantasma da liberdade de mercado da forma-sujeito capitalista e o fantasma da liberdade católico – aquele que só existe depois da morte, na forma da não-vida do espírito/fantasma – associados diretamente ao fantasma da liberdade marxista e ao fantasma da liberdade do/no inconsciente,. Não obstante, os sentidos em torno da “liberdade” burguesa são solapados pela marcha militar, que implica a subserviência dos soldados à autoridade, e pelo desejo do Outro inimigo de guerra, como já dissemos. A liberdade do espírito após a morte, saber associado à forma-sujeito da FD católica, é solapada pela “vida” presente no

corpo morto, ou seja, pelo terceiro termo nem morto nem vivo, pelo caráter de desumanidade do rosto intocado de Dona Elvira. A liberdade da FD comunista e a liberdade da FD psicanalítica encontram seus limites em relação às duas outras liberdades, a cristã e a burguesa. No âmbito da FDE, sob a posição-sujeito surrealista, a sobreposição dessas liberdades, ou seja, a polissemia do termo em relação a filiações diversas colocadas lado a lado na formulação audiovisual da SDR1 como pré-construídos discrepantes em relação aos saberes da FDE mobilizados pela posição-sujeito em questão, não as exclui mutuamente, mas as equivale, trazendo à tona seu caráter essencialmente ilusório e, assim, reforçando a descentração dos sentidos, cujo trabalho funciona de modo a estabelecer a polissemia e a subversão no interior mesmo da rede de saberes, ou seja, do eixo parafrástico que regula a repetição.

A contradição da opaca “liberdade” que está no título do filme e dá sentidos ao que assistimos entra em colapso: soldados que, por uma vontade de estado (o Império de Napoleão “quer” dominar mercados e, por isso, depor a grande potência europeia) e não individual, cumprem seus deveres bélicos e, após, celebram sua vitória e a “liberdade” que decorre dela profanando um templo católico e negando sua própria constituição cristã. Estruturada pela fantasia ideológica de liberdade plena, a comemoração é logo solapada. É pela via da crença cristã de que as “almas” deixam os corpos depois da morte e, portanto, de que existem “almas” que a naturalidade da narrativa, sustentada até mesmo na blasfemante profanação de um templo cristão, é quebrada: quando abre o ataúde de Dona Elvira e retira o manto que cobre seu rosto, o capitão – e o espectador, já que a câmera, nesse momento, posiciona-se de forma a coincidir com os olhos da personagem que olha para Dona Elvira, é surpreendido por uma face intacta: um milagre. A partir de então, o ato sexual que se renunciava torna-se impossível. Nesse momento, vemos na tela somente o rosto de Dona Elvira e não mais o capitão que a observa. O suporte material dessa interpretação é, nesse momento, a mudança prosódica na voz da narradora. De um tom linear e até monótono, a voz passa a um tom tenso e irregular. O cadáver de Dona Elvira não está morto e é essa contradição que lhe devolve, frente ao capitão, seu corpo uno de outro, restituindo, pela via da fantasia sobrenatural, a relação intersubjetiva suspensa em situações de guerra. É, portanto,

por Dona Elvira constituir-se retroativamente como sujeito que a relação sexual afigura-se como impossibilitada.

As crenças cristãs compõem a relação fantasística entre o capitão e o outro e são a via para que se recomponha a unidade subjetiva de Dona Elvira frente aos olhos do oficial. O rosto da mulher é, pois, o real terrível com que se depara e, a uma só vez, lhe impede de manter com ela relações sexuais, já que esse rosto vivo e morto desvela o abismo horrível do outro que é aniquilado na situação de guerra. Jogam, portanto, nesta sequência, não só os múltiplos sentidos de “liberdade”, como múltiplos sentidos de fantasma: 1. O fantasma da liberdade anunciada, mas nunca plenamente realizada até hoje, pelo marxismo; 2. O fantasma do senso comum cristão que se define por ser a vida das pessoas já mortas; e 3. O fantasma psicanalítico que, ao mesmo tempo em que encobre o real e estrutura a realidade do sujeito, é o índice do insondável real que o assombra. Todavia, esses sentidos não se apresentam de forma separada e jogam, a um só tempo, no entremeio uns dos outros, como já dissemos. A película de Buñuel começa com o Império totalitarista de Napoleão I e termina com uma alusão a maio de 1968, respectivamente, com o índice do fracasso dos ideais de liberdade, fraternidade e igualdade da Revolução Francesa e o que é tido como o marco do fracasso da nunca realizada revolução comunista no mundo, bem como do conseqüente declínio das ideias marxistas no ocidente<sup>60</sup>. De 1808 a 1968, o papel da igreja católica no ocidente mudou bastante, por certo, já que ela deixou de ter poder de Estado, mas não deixou de existir, como queriam os revolucionários de 1789 e também os revolucionários de 1917. Pelo contrário, ainda estrutura boa parte do pensamento ocidental. É, na sequência analisada, por via de seus “fantasmas” que tanto o “fantasma da liberdade” revolucionária e o fantasma psicanalítico da realidade estruturada, objetiva e transparente se veem ameaçados, reestruturando-se, em uma nova configuração, as relações de poder entre supostos “dominadores” (soldados franceses) e “dominados” (a grande potência mundial em ascensão que é naquele momento a Espanha).

O tema da relação sexual, motivo da aposta do capitão com seus subordinados, é o que estrutura os sentidos em torno do “fantasma da liberdade”.

---

60 Voltaremos a essa questão na última seção deste capítulo, quando analisaremos lado a lado as sequências inicial e final da peça audiovisual.

Contornando sua própria realização – que é interdita não por preceitos morais e religiosos, mas pela crueza inesperada do corpo que, apesar de estar morto, está também vivo, lugar do outro que estrutura nossa fantasia –, instaura, na sequência, o incômodo e obsceno desejo. O obsceno na SDR1 não é, então, o clima sexual que paira, ainda que ele sugira a todo instante um ato pervertido; não é tampouco o fato de essa perversão ter por objeto um cadáver, mas o fato de o objeto de desejo tomado como real na fantasia apresentar-se como real. Em outras palavras, a excitação sexual velada na sequência só é perdida quando se descobre que o objeto parcial e substitutivo do desejo afigura-se como o objeto real, este que não existe de fato e é um vazio, o vazio do corpo vivo e morto, da vida apesar da morte e, em última instância, do outro inimigo de guerra, que frustra e paralisa seu algoz ao ter restituída sua subjetividade. Não é a interdição ao sexo que funciona aqui, tampouco a repressão à perversão sexual. Não são, por outro lado, as investidas frustradas de ataque a um poder repressivo e soberano que estão em jogo no templo invadido, mas a própria unidade imaginária e maniqueísta desse processo. O corpo de Dona Elvira, interdito para o sexo triunfante do “vencedor” por sua inesperada “vida” na morte, é o índice de que a vitória dos franceses não passa de engodo imaginário sobre o qual vão incidir múltiplas forças contraditórias, as quais trazem à materialidade significativa a inconsistência da evidência, saber prototípico da FDE, e a dissimetria da paráfrase discursiva, sobre a qual incide a polissemia.

A opacidade da oposição vida/morte ainda é engendrada em outra sequência da peça audiovisual, a qual será nossa SDR2. Nela, o prefeito de polícia vê materializada diante de si a irmã morta, Marguerite. Essa sequência se passa no tempo atual da película, ou seja, em 1974. Após trabalhar no caso da menina desaparecida, o “prefeito” de polícia vai a um bar. Lá, encontra uma mulher que é igual à sua irmã, que morrera. Enquanto conversa com essa mulher sobre a irmã, recebe um telefonema misterioso que o faz ir à noite ao cemitério. Aqui, vemos funcionar mais fortemente, a fantasia que estrutura a lei como natural, como desde-sempre-já-aí que, no entanto, estrutura violentamente o “fora-da-lei” real de que nos fala Žižek (1992). A crença cristã da vida após a morte subsiste aqui de forma mais tênue, embora estructure os atos do chefe de polícia.

Num cenário externo urbano, um motorista abre a porta para o chefe de polícia, M. Richepin, perguntando-lhe se quer que o espere, ao que ele responde negativamente. Esse plano inicial, no qual a câmera acompanha os movimentos do motorista e de seu superior, dá consistência à autoridade encarnada em M. Richepin, já que ele tem sob suas ordens, um subordinado. Acompanhamos o chefe de polícia até a porta de um prédio, no qual ele entra. Em um cenário interno, apresentado em plano de conjunto, vemos Richepin descer uma escada enquanto o som fora de campo<sup>61</sup> de uma música pop. Enquanto ele atravessa a portinhola do bar, dois homens saem, aparentemente sem reconhecê-lo, o que dá ao espectador a sensação de que o chefe de polícia vai até esse bar a fim de descansar de suas tarefas como superior do corpo policial da cidade. Já no interior do bar, em plano médio, o “prefeito” cumprimenta o barman, questiona se “eles” – não sabemos quem – ainda não chegaram. Frente à resposta negativa do barman, ele reclama do atraso. Em seguida, ordena que o barman desligue o som, reclamando também do fato de os bares e restaurante tocarem música o tempo inteiro. A câmera o acompanha, enquanto vemos o garçom, no segundo plano, desligar um som. Richepin deixa seu casaco e seu chapéu em um cabide. O barman pergunta-lhe se vai beber a mesma coisa de sempre, ao que ele responde afirmativamente. A câmera, em plano de conjunto, acompanha novamente o chefe de polícia até uma mesa, atrás da qual ele se senta. A câmera, em plano progressivo, aproxima-se da mesa até, em plano detalhe<sup>62</sup>, vemos as mãos de Richepin derrubarem à mesa peças de dominó, que ele organiza de cabeça para baixo. A câmera sobe, mostrando seu rosto, enquanto ouvimos fora do campo a voz do garçom e uma voz feminina. Ao perceber a conversa, o chefe de polícia volta seu rosto para trás, enquanto a câmera move-se regressivamente para mostrar um plano de conjunto, no qual o garçom, de trás do balcão, atende uma mulher ruiva vestida elegantemente de pé. Ela pede um vinho do porto e dirige-se a uma mesa, acompanhada pela câmera. Vemos novamente Richepin, em close de cabeça e ombros, com uma expressão de curiosidade no rosto. Ele volta a mexer nas peças

---

61 Para Chion (2011), o som fora de campo é aquele que, embora seja diegético, não está à vista do espectador. Nesse caso, o som da música *pop* emana de um rádio que não vemos no primeiro momento.

62 Para Mascelli (2010), o plano detalhe é um close extremo que mostra objetos ou partes de objetos e pessoas.

de dominó, que se encontram fora do quadro, enquanto parece pensar confusamente, com o cenho franzido. Olha novamente para trás e a câmera, simulando seu olhar (câmera subjetiva), fixa a mulher ruiva que, distraidamente tira suas luvas e observa-se em um espelho que não vemos diretamente, mas supomos pelos seus gestos. Novamente vemos Richepin, em plano médio, ainda com o cenho franzido, mexendo nas peças de dominó. Ele olha para trás novamente e larga as peças, levantando-se e dirigindo-se até a mesa da mulher.



*Figura 4: O cenho franzido de Richepin*

Em plano americano, vemos Richepin dirigir-se à mulher, pedindo desculpas pelo incômodo e afirmando que ela não tem nada a temer, já que ele é o chefe de polícia, reafirmando sua autoridade ao mesmo tempo em que tenta tranquilizar a mulher, mostrando que, devido a essa autoridade, ela está segura ao falar com um estranho. Sua autoridade é ainda reforçada pelo fato de ele estar de pé, em posição superior à mulher que se encontra sentada. Ele solicita sentar-se e, então, vemos os dois, ainda em plano americano. O garçom surge, serve a bebida solicitada pela mulher e avisa ao “prefeito” que sua bebida encontra-se em sua mesa. Ao chamar Richepin de “prefeito”, ele reforça ainda mais a autoridade já reafirmada várias vezes na SDR2. Em plano progressivo, a câmera aproxima-se dos dois enquanto Richepin pergunta à moça se ela costuma frequentar o lugar, ao que ela responde que é a

primeira vez em que vai até aquele bar. Em plano médio, em *two shot* de perfil, o chefe de polícia conta a Estelle que ficou muito perturbado ao vê-la entrar, pois a moça era igual à sua irmã, Marguerite, que morrera exatamente quatro anos antes. Em um *two shot* que focaliza o rosto de Richepin enquanto vemos as costas de Estelle. Após, vemos o rosto de Estelle, pois a câmera assume a posição subjetiva dos olhos de Richepin. Estelle, com o rosto curioso, toma seu vinho do porto enquanto ouve a história do chefe de polícia. Novamente a câmera é posicionada atrás de Estelle, enquanto vemos Richepin, com expressão de admiração, olhá-la lembrando as características da irmã. A moça apressa-se em dizer seu nome a fim de reforçar o fato de não ser a irmã do chefe de polícia. Ele, olhando para o lado, lembra de uma tarde de verão com a irmã.

Inicia-se um longo *flashback*<sup>63</sup>, no qual a voz de Richepin narra em *off*, um episódio pouco anterior à morte da irmã Marguerite. Dessa cena anterior, que não faz parte da SDR2 embora seja importante para atestar a existência da irmã morta, sublinhemos que a autoridade de Richepin é posta à prova pela mãe, que o repreende por não comparecer a um compromisso. Ressaltemos também o fato de a nudez da irmã Marguerite não causar surpresa ao irmão, que age com naturalidade. Tampouco o corpo nu de Marguerite parece causar desejo em Richepin, sublinhando sua relação familiar de afeto não-incestuoso, assim como a suspensão da autoridade policial que costuma ocupar-se de questões morais.

Retornamos então à cena do bar, onde Richepin declara ter a irmã morrido alguns dias depois da lembrança por ele narrada a Estelle. Ele pergunta a Estelle se ela toca piano como sua irmã Marguerite, ao que ela responde afirmativamente. Estelle questiona qual foi a doença de que morrera Marguerite, ao que Richepin responde que fora de cólica *miserere*, que, em latim, significa “tem misericórdia”, referência sutil ao cristianismo, pois, além de designar a doença, *miserere* é o nome do Salmo 51 na Bíblia. Enquanto Richepin explica o que é a doença a Estelle, ouvimos fora do campo soar um telefone. No plano seguinte, vemos o garçom dirigir-se ao telefone e atendê-lo. Enquanto vemos o garçom ao telefone, ouvimos fora do campo Richepin despedindo-se de Estelle e convidando-a para o baile da polícia. O garçom ouve atentamente a outra pessoa ao telefone e pede que espere um

---

63 Aumont e Marie (2012) definem o *flashback* como o recurso fílmico que alarga as relações espaço-tempo inserindo um tempo anterior à história na narrativa.



momento. A câmera o acompanha até a mesa dos dois clientes, onde ele diz a Richepin que alguém o chama ao telefone. Richepin pergunta se é Marcel, ao que o garçom responde negativamente. Richepin, então, ordena que o rapaz pergunte quem é. O garçom se retira e a câmera se move até enquadrar Richepin e Estelle em *two shot* num ângulo de 45°, de modo que vemos Estelle de costas e Richepin de frente, reclamando que não consegue ter paz e pedindo o endereço da moça. A câmera enfoca, então, o garçom, em close de cabeça e ombros frontal, que, afastando o telefone do rosto, anuncia que fala ao telefone a irmã morta do chefe de polícia, Marguerite. Em plano americano, vemos Estelle e Richepin, que franze o cenho e pergunta, incrédulo, o que o garçom está dizendo, ao que este responde que Marguerite dissera que gostaria de falar com o irmão. Richepin ordena, então, que o garçom, Georges, insulte a pessoa ao telefone, desculpando-se a Estelle pelo palavreado. Aproximando sua mão da mão de Estelle, declara, irritado, que se trata de uma brincadeira de mau gosto, já que a irmã Marguerite está morta. A câmera enfoca novamente o garçom, desta vez em plano médio, enquanto ele declara que a pessoa insiste em falar com o chefe de polícia e gostaria de encontrá-lo à noite no mausoléu da família, cuja chave está na gaveta direita da escrivaninha de Richepin. Em close de cabeça e ombros, vemos Richepin novamente franzir o cenho, dirigindo-se a Estelle e confirmando a localização da chave. Volta-se novamente na direção do garçom e ordena que este pergunte à pessoa ao telefone o que ele pediu que Marguerite tocasse ao piano em um dia quente de verão, cena a que assistimos no *flashback*; o garçom repete a pergunta ao telefone, ouve a resposta e diz a Richepin que fora a Rapsódia de Brahms, informação que já temos devido ao *flashback*. Enquanto falam, a câmera alterna entre Georges e o casal à mesa. Com o cenho franzido, Richepin olha a companheira, apaga o cigarro que tinha entre os dedos, levanta-se e vai até o telefone. A câmera o acompanha. Ao telefone, ele repete, em tom de pergunta, enquanto tem a testa franzida, as palavras da pessoa com quem fala “Compreender o verdadeiro mistério da morte esta noite?”. Quando ele vai responder, a pessoa do outro lado do telefone parece ter desligado. O chefe de polícia, visivelmente irritado, coloca o telefone na base. Corta.



*Figura 5: Richepin ao telefone*

Na rua, à noite, vemos, em plano de conjunto, Richepin descer de um táxi em frente a um portão. Ele olha para os lados e dirige-se até uma porta, onde tem uma campainha. A câmera o acompanha. Ele toca essa campainha e é atendido por um guarda. Em plano médio, vemos Richepin de costas e o guarda de frente. Este pergunta rispidamente a Richepin o que ele quer, ao que ele responde que deseja entrar. O guarda, fazendo um gesto com as duas mãos, declara que está fechado. Richepin apresenta-se, como se devesse ser reconhecido pelo guarda, e solicita a entrada novamente. O guarda, não reconhecendo o chefe de polícia, diz que ele precisaria de uma autorização especial para entrar à noite no lugar. Irritado, Richepin, retirando do casaco um documento e entregando-o ao guarda, diz que é o “prefeito” de polícia. O guarda aproxima-se, ficando os dois homens em *two shot* de perfil, enquanto olha alternadamente para o documento e para Richepin que, em contrapartida, o olha desafiadoramente. O guarda deixa-o entrar e pergunta se quer companhia, ao que o chefe de polícia responde negativamente. O guarda vai atrás de Richepin com o braço levantado, parecendo querer dizer alguma coisa, mas desiste, fazendo um gesto com as duas mãos e voltando novamente até perto da porta, onde pega um telefone e diz “alô”. Corta.

Vemos, alternadamente em plano americano em plongé e plano de conjunto, ambos panorâmicos, Richepin com uma lanterna caminhando por entre túmulos. Ao chegar a um mausoléu, ele abre a porta e entra. No interior, em contraplongé, vemos Richepin descendo as escadas, iluminando o caminho com a lanterna. A câmera acompanha-o de forma regressiva<sup>64</sup>, tremendo sutilmente, o que sugere um ângulo subjetivo, como se o espectador estivesse observando a cena de dentro do mausoléu ou, ainda, como se houvesse uma terceira pessoa não identificada observando os movimentos de Richepin. Vemos dois caixões, um de cada lado do chefe de polícia, sendo que a câmera acompanha seus movimentos de cabeça enquanto observa os ataúdes. No ataúde que se encontra em sua direita, cabelos ruivos estão dispostos do lado de fora, sugerindo que aquele é o ataúde da irmã. Apesar de estar escuro, vemos o cenho de Richepin franzir-se enquanto toca os cabelos ruivos. Observa em volta e percebe, ao lado do ataúde, um telefone, pega-o e olha, com expressão de dúvida, para frente. Em close de cabeça e ombros, vemos o chefe de polícia retirar do casaco uma ferramenta, com que tenta violar o ataúde da irmã. No plano de fundo, enxergamos a escada, de onde vemos descer o guarda do cemitério e mais três policiais, que pegam Richepin à força, enquanto este protesta, enfurecido, dizendo-se o chefe de polícia, ao que um dos policiais responde que ele poderá explicar-se na delegacia. Richepin ordena que os oficiais ponham-se em sentido e forneçam-lhe seus números de registro. Sem dar atenção aos protestos de Richepin, os guardas o conduzem aos tapas para o exterior. Na parte exterior do cemitério, vemos Richepin ser conduzido por dois policiais que lhe seguram os braços. Nas cenas posteriores, veremos que Richepin não é o chefe de polícia que diz ser.

---

64 Para Mascelli (2010), um plano é regressivo quando a câmera afasta-se.



*Figura 6: Richepin é conduzido à força*

O tema do fantasma, nesta sequência, vem sobrepor-se ao tema da autoridade policial. Richepin, ao dirigir-se ao garçom e aos guardas no cemitério, usa somente o imperativo. Ao solicitar ao garçom que a música ambiente do bar seja desligada, ele diz “*Écoutez, coupez cette musique, hein!*” e “*Coupez ça, voulez-vous?*”. Ao solicitar ao garçom que pergunte quem fala ao telefone, ele diz “*Demandez qui est à parler!*”. Ao duvidar que seja sua irmã ao telefone, ele ordena que o garçom faça uma pergunta: “*Demandez-lui donc quel est le morceau que je le priai de jouer un jour très chaud lorsque je suis entré dans sa chambre*”. Ao ir até o telefone, ele ordena a Georges: “*Donnez-moi ça!*”. Ao insistir para entrar no cemitério à noite, dirige-se ao guarda: “*Laissez-moi passer!*”; aos guardas que tentam levá-lo à força, ele ordena: “*Lâchez-moi!*” e “*Donnez-moi vos numéros!*”. Ao uso constante do imperativo, vêm juntar-se as várias vezes em que Richepin afirma ser o chefe de polícia. Notemos que Richepin, na SDR2, somente afirma sua autoridade, mas não há indício visual dela; quando ele mostra seu documento ao guarda, nós não o vemos. A autoridade de Richepin ainda é reforçada pelo fato de que a câmera subjetiva é usada constantemente, todavia, somente para expressar o seu ponto de vista e não das outras personagens envolvidas na esquete. Ao trocar de posição

com o espectador, por meio do ângulo subjetivo, Richepin tem sua autoridade reafirmada, já que o espectador vê *como ele vê*.

No nível do intradiscurso, na base da língua mesma, através da autodesignação “*préfet de police*” e dos verbos no imperativo, sua autoridade é, então, homogênea. No entanto, se tomarmos a formulação audiovisual como um todo, somente a utilização de ângulo subjetivo afirma, simulando o olhar da personagem, a veracidade da autodesignação “*préfet de police*”. Vemos através dos olhos da mais alta autoridade policial de Paris e, por isso, não duvidamos de seu poder, reafirmado constantemente, mesmo que suas roupas sejam civis. Em um nível vertical, ou seja, aquele do interdiscurso, a autoridade de Richepin aproxima-se da “liberdade”, ou seja, ele, como chefe supremo da polícia de Paris, pode dispor *livrement*e da vida dos sujeitos, utiliza sua autoridade para aproximar-se de Estelle e para forçar a entrada no cemitério durante a noite.

Como representante da instância da lei e do aparelho repressivo de estado, o chefe de polícia forja sua autoridade frente aos outros sociais, que cedem aos seus desejos, não somente o garçom, que trata com rispidez, sempre no imperativo, mas também a irmã, Marguerite, que toca a Rapsódia de Brahms, como ele lhe pede, e Estelle, que permite ao estranho, já que se autodesigna “chefe de polícia”, sentar-se à sua mesa, além de aceitar seu convite para ir ao baile da Polícia. Todavia, essa autoridade onipotente reafirmada várias vezes por Richepin é sutilmente colocada em questão desde o início da SDR2, seja pelo atraso dos colegas de dominó, seja pela repreensão que sofre de sua mãe no *flashback*, seja por a pessoa ao telefone terminar a ligação antes de ele obter mais informações. Pequenos indícios como os citados contrapõem-se ao uso excessivo do imperativo e à repetição de sua designação como chefe de polícia. A própria repetição reiterada de sua autoridade emerge como pista de que essa autoridade e a consequente liberdade não são totalmente plenas. Em outras palavras, o *excesso* causa o *estranhamento* de que nos fala Ernst-Pereira (2009). Essa reafirmação entra em contraste com a liberdade de guerra que aparece na SDR1. Lá, o capitão não afirma linguisticamente sua autoridade, temos apenas indícios visuais – a roupa, os atos de profanação etc. – e o indício sonoro da marcha militar que acompanha sua ação.

O fantasma é aludido pela primeira vez pela estranheza com que Richepin ouve e acompanha a chegada de Estelle ao bar, sua expressão facial tensa (Figura 18) parece ser a de quem viu/ouviu uma “assombração”. Enquanto o chefe de polícia aproxima-se, a mulher olha-se no espelho que, malgrado não vejamos, reduplica sua imagem, anunciando uma dupla presença, a sua e a da irmã do chefe de polícia, Marguerite. A irmã de Richepin retorna à vida nessa imagem negada ao espectador, suscitando a lembrança de Richepin, materializada no *flashback*. Aqui, o fantasma de Marguerite, apesar de anunciado, não desfaz a dualidade vida/morte, já que se anuncia pela presença duplicada de Estelle, que, embora seja igual a Marguerite, apresenta-se com nome diferente e, até mesmo, com sotaque diferente, pois é italiana. A semelhança das duas mulheres é o que parece, aos olhos de Richepin, “sobrenatural”. O irmão deseja que Marguerite esteja viva, mas é somente quando a pessoa ao telefone lhe dá informações precisas a respeito de sua relação com a irmã que vida e morte passam a coexistir sem serem mutuamente exclusivas.

Apesar de a religiosidade não aparecer na SDR2 de forma explícita, o fantasma cristão faz sua entrada sem negar a morte: Marguerite convida o irmão a conhecer o “verdadeiro mistério da morte”, no cemitério, à meia noite, lugar e horário típicos de lendas sobrenaturais populares. O fato de ela falar ao telefone nesses termos – a que só temos acesso por acreditarmos que Richepin, imbuído da autoridade que lhe é atribuída, ao menos aparentemente, pelo estado, repete as palavras da irmã – reforça sua constituição como viva e morta ao mesmo tempo; ela fala ao telefone ao mesmo tempo em que diz conhecer “o mistério da morte”. A crença cristã no espírito, que, ao ser materializado na voz ao telefone – inacessível ao espectador, mas ainda assim suposta –, torna-se fantasma, é reforçada pela designação da doença que tirou a vida corpórea de Marguerite, a cólica *miserere*. Apesar de realmente existir tal doença, a designação nominalizada (em latim, como dissemos, *miserere* significa “tem piedade”) funciona como pré-construído cristão que incide, sem a intervenção do locutor Richepin, como pré-construído, no interior de seu discurso laico de autoridade de estado. *Miserere* é o título do salmo 51 da Bíblia cristã, constituído por uma oração que implora perdão e promete sacrifícios a Deus.

Vejamos a formulação inicial de tal salmo: “Tem misericórdia de mim, ó Deus, por teu amor; por tua grande compaixão apaga as minhas transgressões” (Salmos 51:1). O pré-construído cristão incide, assim, pela designação “*miserere*”, no discurso laico de Richepin e, não por acaso, a formulação inicial do salmo, que traz em si a designação *miserere* – tem misericórdia – incide sobre a morte de Marguerite, que expunha sua nudez ao irmão. Notemos que, mesmo não parecendo desejar a irmã quando esta está nua ao piano no *flashback*, Richepin flerta com Estelle, a mulher idêntica a Marguerite, convidando-a para acompanhá-lo ao baile da Polícia. O desejo incestuoso inconsciente, emerge, assim, na imagem duplicada da irmã. Nesse sentido, Richepin, interdito em seu desejo pela irmã, adquire *liberdade* ao desejá-la pelo crivo fantasístico da imagem de Estelle.

O fantasma da irmã incide, então, na liberdade laica atribuída aparentemente pelo estado a Richepin. Nesse sentido, podemos parafrasear a afirmação dessa liberdade que toma forma pela via da autoridade repressiva policial como “A liberdade *contém* um fantasma”, o fantasma cristão que, quando está por vir à tona, implica a destituição da autoridade e, conseqüentemente, da liberdade de Richepin, o qual não é mais reconhecido como chefe de polícia enquanto tenta profanar o ataúde de Marguerite e é, por isso, privado de sua “liberdade de ir e vir”, sendo levado preso pelos policiais, que usam de força. O cristianismo impõe uma barreira à liberdade autoritária do sujeito de estado Richepin, trazendo à superfície sua divisão. Se o desejo por Estelle emerge como substituição fantasística do desejo incestuoso por Marguerite, o objeto *a insuportável*, barrado quando a irmã era viva, esse desejo logo volta-se à irmã, pela interrupção abrupta que a pessoa ao telefone impõe à conversa com Estelle. O telefonema, índice do desejo insuportável do Outro, faz com que Richepin abandone sua posição autoritária a fim de ceder à ordem de Marguerite, ou seja, à ordem do gozo do Outro. Nesse movimento, sua autoridade desfaz-se e dá incidência ao surgimento de novos agentes do aparelho repressivo de estado que não usam da força através da língua, como Richepin, mas a colocam literalmente em ato: os quatro guardas conduzem-no à força e aos tapas para fora do sepulcro da família. O desejo do Outro, quando se afigura na materialidade do cabelo ruivo que aparece na parte exterior do ataúde de Marguerite, reforçado pela

presença de um telefone ao seu lado, o qual sugere que a ligação recebida por Richepin no bar originara-se ali, é logo solapado pela autoridade repressiva.

Nesta sequência, vemos ressurgir, os sentidos de “liberdade” já presentes na SDR1. Porém, sob a égide da FDE, esses sentidos encontram-se à deriva, não produzindo os mesmos efeitos: se, na SDR1, o sentido cristão de “liberdade” não tem limites, sendo até mesmo materializado em uma estátua de pedra, essa liberdade é limitada na SDR2, já que Marguerite está presa em seu ataúde. Se Dona Elvira estava também presa em sua tumba, a estátua do marido adquiria vida em sua defesa, o que reverbera a moral cristã da época, a qual associa a mulher à passividade e o homem à atividade. Em 1974, essa moral, embora ainda vigente, já não é universal, o que faz com que Marguerite aja, telefonando ao irmão, ainda que “presa” em seu ataúde. Muito mais sutilmente, no entanto, a moral cristã velada, é mobilizada duplamente, produzindo efeitos diversos: a liberdade repressiva de Richepin é limitada por ela, assim como a própria liberdade cristã após a morte de Marguerite é subordinada à ação do irmão, que tenta libertá-la para que goze a vida *na morte*.

A liberdade da FD burguesa aparece na SDR2 em outro de seus vieses: a liberdade repressiva de estado, a força da Lei forjada no espaço mesmo de sua constituição equívoca, como aponta Žižek (1992). A coincidência, na mesma personagem, da garantia policial da aplicação da lei, ou seja, da autoridade/liberdade repressiva, materializada pelo uso excessivo do imperativo e da autodesignação “*préfet de police*”, e da subversão da lei, materializada na formulação audiovisual pela tentativa de violação do sepulcro de Marguerite, traz à superfície, pela via do interdiscurso, a falha, o furo próprio à lei e, por consequência, à identificação com a forma-sujeito burguesa. Richepin condensa essa identidade de contrários; ele é o bom sujeito da FD burguesa, na medida em que garante a força da lei, e é, também, o mau sujeito, que se contraidentifica com esses saberes, subvertendo a lei pela via de sua autoridade mesma, ou, mais precisamente, identificando-se *plenamente* com a lei, ele é a lei e, por isso, pode dispor da vida e da morte dos sujeitos. Nesse sentido, Beck e Esteves (2012) chamam a atenção para o fato de que, na identificação plena com a forma-sujeito, tal como formulada por Althusser, o sujeito coincidiria com a forma-sujeito, o que não é de modo algum



admissível. A identificação é sempre dissimétrica, na medida em que o bom sujeito não pode jamais alcançar a plenitude da forma-sujeito. Essa relação é, assim, marcada por um hiato, por uma falta, que é, a um só tempo, o espaço do desejo e o espaço da resistência. Quando Richepin identifica-se plenamente com a instância da lei e da forma-sujeito burguesa, ele se atribui uma qualidade onipotente: sendo a lei, ele não precisa respeitá-la; na relação com a forma-sujeito do cristianismo, ele age como Deus, regulando vida e a morte da irmã. Lembremos as palavras de Beck e Esteves:

Equiparar-se a Deus, no cristianismo, é incorrer em pecado de soberba. O sujeito cristão virtuoso (bom sujeito, reduplicado em função do Sujeito da ideologia cristã: Cristo, por si mesmo; ou pelo menos a imagem que dele se faz) prima pela humildade frente à perfeição divina. Para não cair no abismo infernal, necessita manter uma modesta distância da imago divina. O melhor cristão, portanto, nunca seria aquele que buscava se igualar a Cristo, mas aquele que, refletindo-se em seus critérios e tendo em vista seus milagres, tentaria salvar as almas ruins do suposto purgatório [...], os próprios mau sujeitos, desviantes da doutrina cristã mas que não teriam questionado os dogmas católicos a ponto de romperem com eles. (2012, p. 142-43)

Assim, a forma-sujeito burguesa e a forma-sujeito cristã são condensadas em Richepin, que as assume não somente como bom sujeito em sua identificação, mas também como mau sujeito que se revolta contra sua constituição nessas duas FD, assumindo não uma posição-sujeito, mas a própria forma-sujeito. A condensação da identificação e da contraidentificação em Richepin implica uma contradição que não será resolvida, mas que dá consistência à produção de sentidos: identificado à lei e a Deus, Richepin transgride as próprias leis de que é a garantia e a sustentação, ele trabalha na própria falha do ritual ideológico, emergindo como sujeito fundamentalmente desejante e dividido. Ele impõe a lei e *resiste* a ela; ele encarna a lei laica do estado burguês e *resiste* a ela pela via da identificação plena com a forma-sujeito do cristianismo.

Essa contradição, quando relacionada a FD comunista, persiste: à época da película, a URSS já tivera desde muito se consolidado na degenerescência burocrática, no culto à personalidade e na teoria do socialismo num país só (Cf. Trotsky, 1980). O culto de personalidade a Stálin, em particular, reverbera em Richepin, que se crê a lei e coloca-se no lugar de Deus, ao modo do chefe de estado da URSS, que dispunha da vida dos “inimigos” que ousassem questionar sua “doutrina”. Trotsky (1980) relaciona essa postura stalinista com a famosa frase “o

estado sou eu”, do absolutismo. Se concebemos que o pensamento stalinista configura-se como uma posição-sujeito da FD comunista, podemos dizer que Richepin, condensando o poder absoluto e policialesco do estado e a subversão à lei, condensa também em si a imagem duplicada do capitalismo e do comunismo, tal como este se desenvolveu na União Soviética. Nesse sentido, o “fantasma do comunismo” de Marx e Engels volta-se também para a deturpação stalinista do materialismo: não se trata mais, nesse momento, da “assombração” comunista que ronda o capitalismo europeu, mas do “fantasma”, posto que foi destituído de matéria, do próprio comunismo, que não foi materializado de forma plena depois da morte de Lênin. Não se trata de dizer que Richepin “representava” o líder soviético, mas de afirmar que a mobilização discursiva da liberdade repressiva que encarna não faz mais que reverberar o engodo de toda autoridade e, mais que isso, de trabalhar na falta inerente a todo ego-sujeito-pleno.

A FD psicanalítica também reverbera, na SDR2, como já sugerimos: se o desejo incestuoso de Richepin por Marguerite permanecia, enquanto a irmã era viva, como nos mostra o *flashback*, recalcado enquanto cerne da fantasia, ele retorna “livremente” depois de a irmã estar morta pela via de sua imagem duplicada em Estelle: Richepin flerta com ela, substituindo a fantasia inconsciente fundamental, ou seja, o objeto *a*, por uma fantasia menos danosa de um relacionamento amoroso e/ou sexual com a italiana idêntica a Marguerite. O Real do desejo incestuoso desloca-se para a relação imaginária com Estelle, a fim de tapar a falta constitutiva do sujeito Richepin. Podemos, assim, reconfigurar o quadro dos sentidos mobilizados pela palavra “liberdade” que apresentamos a propósito da SDR1:

<b>O fantasma da liberdade</b>	
Formação discursiva estética (posição-sujeito surrealista)	Liberdade do/no sentido
Formação discursiva católica	Liberdade <i>após</i> a morte
Formação discursiva burguesa	Liberdade de mercado/ <i>liberdade repressiva</i> ( <i>autoritária</i> )
Formação discursiva comunista	Liberdade plena/ <i>liberdade</i> <i>repressiva (autoritária)/liberdade</i> <i>fantasmática</i>
Formação discursiva psicanalítica	Liberdade <i>do/no</i> inconsciente

Tabela 2: Formações Discursivas em SDR1 e SDR2

Sob o saber que eleva a não-evidência dos sentidos em detrimento da literalidade na relação entre a posição-sujeito surrealista e a forma-sujeito da FDE, tal como materializada na peça audiovisual *O fantasma da liberdade*, participam do processo de produção discursiva sentidos diversos que, em relação de contradição, estendem a polissemia ao eixo parafrástico. Na SDR2, as exterioridades convocadas sob a designação “O fantasma da liberdade” fazem deslizar os sentidos mobilizados, de forma a fazer coincidir saberes contraditórios, apontando para o equívoco que solapa a relação ilusoriamente transparente do sujeito com o discurso. Apesar de não ter compromisso com o que concebemos como realidade, o absurdo que surge da sobreposição de saberes advindos de FD tão diversas, retorna sobre a fantasia ideológica, colocando à prova sua eficácia; As “liberdades civis” consideradas próprias às formações sociais ditas democráticas são questionadas pelo caráter chistoso e pela estrutura onírica do deslocamento e da condensação, de modo que os inúmeros sentidos mobilizados pela palavra “liberdade” retornam, na SDR1 e na SDR2, sob a forma de uma asserção: a liberdade é um fantasma.

## 5.2 Conversas com estranhos e jantares: a estranha obscenidade d'O fantasma da liberdade

A escritora e crítica de arte Susan Sontag, em seu artigo sobre a literatura pornográfica, ao discorrer sobre o obsceno em várias obras, notadamente nas de Georges Bataille, aponta a compreensão do termo “obsceno”, nos meios intelectuais, sobretudo na França do início do século XX, como da natureza da convenção, socialmente imposta por uma configuração moral. Nas suas palavras:

O que me parece decisivo no complexo de visões sustentado pela maioria dos membros educados da comunidade é um pressuposto mais questionável: o de que o apetite sexual humano é, quando não-pervertido, uma função natural agradável, e o de que o ‘obsceno’ é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexuais e, por extensão, no prazer sexual. (SONTAG, 1987, p. 61)

Para a autora, Sade, Bataille e Lautréamont questionaram esse pressuposto, estabelecendo o “obsceno” como algo que vai além da pura convenção instituída pela sociedade por sua aversão ao corpo, ou seja, como algo do âmbito do conhecimento humano, de natureza muito mais profunda. Para ela, Bataille, nas obras *Histoire d'Oeil* e *Madame Edwarda*, estabeleceu uma profunda relação entre o sexual e a morte, a qual diz respeito às energias vitais do ser humano, já que implica uma suspensão das censuras que pode levar tanto à morte quanto à alegria. O “obsceno” está, assim, relacionado à transgressão, que, por sua vez, na visão da autora, implica tanto o prazer do sujeito quanto essa “conexão subterrânea” com a morte. Para Sontag (1987), o conhecimento implicado no “obsceno” está ligado ao “verdadeiro” e, como tal, é visto pela sociedade como fundamentalmente perigoso: “todas as formas de verdade – são suspeitas e perigosas” (Sontag, 1987, p. 76).

Essa concepção de Sontag (1987) a respeito da literatura erótica encontra eco na reelaboração da pulsão de morte em torno do conceito de gozo lacaniano. O obsceno é, nesse sentido, o Real do gozo absoluto. A experiência do gozo do Outro é, na medida em que causa prazer e desprazer, mediada pela fantasia, que tenta a todo custo obliterar seu cerne. O gozo fálico<sup>65</sup> fantasístico é o substitutivo possível desse Real obsceno. Ao mesmo tempo em que a fantasia tampona o desejo e o gozo do outro, ela é, também, o índice desse insuportável Real. É assim que tudo

<sup>65</sup> É de se notar que, em francês, uma das designações possíveis para o gozo fálico é “*la petite mort*”.

que se relaciona à satisfação sexual tem relação, em nossa formação social, com o obsceno, ou seja, aquilo que deve ser realizado “fora da cena”. Para Žižek (1992), o gozo lacaniano está ligado à categoria kantiana de “sublime”, pois ambas relacionam o prazer ao desprazer, ou seja, à dor. Nesse sentido, o sublime, isto é, o gozo absoluto, é irrepresentável e, como tal, não tem lugar *positivo* no eixo simbólico-imaginário. Não obstante, esse real pode ser “representado” de forma *negativa*: a impossibilidade de representação tem lugar na própria representação, ainda que de forma parcial. Nas palavras de Žižek:

O sublime é um objeto em que podemos ter a experiência dessa própria impossibilidade, dessa constante falha da representação na tentativa de atingir a Coisa: por meio dessa falha na própria representação, podemos pressentir a verdadeira dimensão da Coisa (1992, p. 128).

A Coisa, ou seja, o Real do gozo, configura-se, assim, como uma *negatividade radical*, uma falta que só se expressa no discurso enquanto tal. Esse obsceno que não é de todo acessível, não é simbolizado como sintoma, mas como *sinthomem*, conceito tardio do ensino de Lacan, que está relacionado ao absurdo do real sem sentido, não mais o índice que pode ser a chave para a decifração, para a simbolização de algo inconsciente, mas o cerne duro do que não pode jamais ser dito, porque é o nada do correspondente ao núcleo duro do Real, o terceiro termo que permanece atrás da consciência, de que nos fala Rancière (2009b), ou seja, o não-pensamento que incide no pensamento sem que possa jamais ser explicado e que, no entanto, comanda a “cena”. O sinthomem desprovido de sentido é, pois, um imperativo de gozo:

O que temos aqui já não é o sintoma, a mensagem codificada que tem que ser decifrada por meio de sua interpretação, mas o fragmento de uma letra absurda, isto é, de uma letra cuja leitura proporciona imediatamente um gozo, um *goza-o-sentido*. (Žižek, 1992, p. 154)

Notemos que o Real, aqui, *faz* sentido, ou seja, ele é a própria condição da simbolização, ainda que reste inacessível diretamente. Em outras palavras, o *nonsense* do Real, do sinthomem é da ordem da significação, mais precisamente, é o que estrutura a significação em torno de si, mesmo que impedido de *encadear-se*, de ter lugar fixo na rede de significantes. Esse objeto não inserido na cadeia é, ao mesmo tempo, objeto de fascínio e de repulsa. Žižek (1992) refere-se constantemente a ele como obsceno. Obscena, também, para Žižek, é a lei, forjada

a partir de um fora-da-lei que lhe é inerente. Nesse sentido, podemos dizer, na trilha de Žižek, que a lei é *impregnada de gozo*.

Outra abordagem a respeito da sexualidade e, por conseguinte, do obsceno, que importa trazeremos para o âmbito de nosso trabalho é a de Foucault (2014). Michel Foucault (2014) empreende uma longa pesquisa a respeito da sexualidade, no intuito de buscar sua história – esta que não é cronológica, tampouco linear. Sua hipótese, desenvolvida no primeiro volume da *História da Sexualidade*, inverte a concepção do senso comum segundo a qual a sexualidade seria objeto de interdição e repressão. Para o autor, na sociedade capitalista, o sexo tem sido objeto de uma ampla discursivização, seja pela injunção à confissão proveniente do catolicismo, seja no imperativo científico de descrever e categorizar as formas da sexualidade humana. Sua hipótese, então, é de que se cria, no ocidente – em contraparte ao que ele chama de *ars erótica* oriental (Cf. Foucault, 2014, p. 64, p. 79) – uma *scientia sexualis*, respondendo a uma profunda *vontade de saber* a respeito do sexo. Dessa forma, nas formações sociais ocidentais, o sexo não se configura como o que deve ser reprimido, como se costuma pensar, mas como o que deve ser analisado, “trazido à luz”, motivo de extensa discursivização. É assim que Foucault descarta a “hipótese repressiva”, defendendo que o sexo é, na verdade, concebido como o desconhecido que, enquanto tal, é objeto de saber/poder. Nas palavras de Foucault:

Se a sexualidade se constituiu como domínio a conhecer, foi a partir das relações de poder que a instituíram como objeto possível; e, em troca, se o poder pôde tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos (2014, p. 107).

Foucault (2014) postula, então, a existência de “focos locais de poder-saber” em relação à sexualidade, materializados, por exemplo, na relação estabelecida entre penitente e confessor, na igreja católica, entre paciente e analista, na psicanálise, etc. Esses focos locais, por sua vez, não estariam desvinculados de uma “estratégia global”, a qual não poderia funcionar não fossem relações locais múltiplas. Essa complexidade não supõe um macrocosmos constituído pelas instituições e pela superestrutura jurídico-ideológica cujos fins seriam alcançados por via de relações locais de saber-poder, mas a existência de um único mecanismo de poder circular que funciona na medida de um “duplo condicionamento”, ou seja, não há descontinuidade entre os focos locais e uma estratégia global; ambos fazem

parte de um único mecanismo que, apesar de não homogêneo, funciona num intercâmbio constante, pois o poder não se exerce de forma vertical e em uma única direção. Ao contrário, trata-se de um conjunto de correlações de forças instável e heterogêneo, forças essas exercidas em múltiplas direções, vindas de todos os lugares (Foucault, 2014, p. 101). Não se trata, logo, de falar em uma censura vertical ao sexo, tampouco de controle sobre ele, mas da produção da sexualidade:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder (FOUCAULT, 2014, p. 115).

Assim, o dispositivo da sexualidade não circula em torno de proibições mais ou menos explícitas, mas em torno do corpo, corpo esse que produz e que consome e que é, por isso, objeto de saber, objeto de discurso. Todavia, esse dispositivo da sexualidade constitui-se historicamente em torno de um *dispositivo de aliança*, centrado na regulação da reprodução, que, apesar de ter perdido força a partir do século XVIII, não foi substituído pelo dispositivo da sexualidade, mas ainda existe, produzindo regiões heterogêneas nas quais coexistem interdições e injunções ao dizer sobre o sexo (Foucault, 2014, p. 117).

Não havendo, então, uma repressão vertical em torno da sexualidade, há, ao menos, interdição a algumas formas de discursivização do/sobre o corpo, como é o caso do discurso sobre as chamadas perversões, a não ser que este se encontre no interior de uma formação discursiva médico-científica. Há, portanto, regiões discursivas nas quais é permitido falar da sexualidade humana, desde que se recubram de silêncios determinadas áreas. Fala-se amplamente de sexualidade, regula-se o sexo, interdita-se-o a determinadas parcelas da população (como as crianças, por exemplo), busca-se saber sobre o corpo, higienizá-lo, controlar a procriação, mas persiste o sistema de aliança, ainda que enfraquecido, sobre determinadas regiões, como aquelas regidas juridicamente ou, ainda, aquelas que exigem certa “polidez”, nas quais o obsceno não deve emergir. Para Ernst-Pereira (2007), é a emergência do desejo do sujeito que é constantemente interdita:

Elas [palavras e expressões designativas da sexualidade] não podem ser vistas nem ouvidas a não ser em quadros ou espaços bem específicos em que o corpo do sujeito é separado de sua sexualidade. Trata-se aqui da

Ou seja, o discurso sobre a sexualidade deve emergir sob determinadas condições que envolvem a “neutralização”, por assim dizer, do desejo. O obsceno é, pois, tudo que se refere ao desejo do sujeito. Pode-se falar da sexualidade desde que o desejo seja domado, controlado, categorizado, pedagogizado, destituído de sua carga potencialmente perigosa, em suma, destituído de obscenidade. O sexo pode e é, de fato, discursivizado amplamente em nossa sociedade, como mostra Foucault (2014), mas “sob restritas condições e sob determinadas formas, ‘as permitidas’” (ERNST-PEREIRA, 2007, p. 138). Para a autora, o discurso permitido sobre o sexo é vinculado à categoria da *não-pessoa*, conceito próprio à teoria da enunciação de Benveniste, que designa o objeto de discurso, ou seja, aquilo de que se fala e não as pessoas do discurso (eu-tu), o que acarreta um distanciamento duplo: entre o locutor e seu interlocutor e entre o locutor e o objeto de seu discurso, o que se especifica no discurso médico e no discurso pedagógico pela insurgência de um terceiro termo, o discurso científico. Este, por sua vez, envolve um processo de dessubjetivação, isto é, suspendem a reversibilidade “eu-tu”, enquanto o seu contraponto, ou seja, as formas “não-permitidas”, o interdito referente à sexualidade, que está ligado às coerções sociais, enseja a reversibilidade, pressupondo um destinatário, ainda que, muitas vezes, imaginário, segundo Ernst-Pereira (2007). A emergência do sujeito desejante, essencialmente dividido, dá-se, portanto, no espaço do não-permitido, do marginal. No discurso artístico vinculado à posição-sujeito surrealista e, dessa forma, à FDE, frequentemente a sexualidade torna-se o centro, amplamente dissociado dos discursos médico, pedagógico e científico, como podemos ver no exemplo da peça audiovisual *A bela da tarde*, utilizado a fim de delinear a posição-sujeito surrealista como uma posição essencialmente dividida e heterogênea.

Buñuel tematiza o obsceno de forma recorrente em *O fantasma da liberdade*. Alinhando o obsceno aos sentidos do título da peça audiovisual, podemos, antes mesmo das análises das SDR 3 e 4, chegar a algumas conclusões, partindo das análises das SDR 1 e 2, que nos permitirão avançar. Vimos, na seção precedente, que a violação do sepulcro de Dona Elvira pelo capitão com o fim explícito de manter com seu cadáver relações sexuais não parecia causar, na lógica da película,



assombro. Essa dupla violação (do sepulcro e do cadáver) não pôde ser realizada plenamente por um único motivo: Dona Elvira adquire, frente ao capitão, consistência subjetiva por não estar morta – não-morta. Ora, o que vemos nesse momento é, segundo as convenções de nossa formação social, basicamente uma inversão moral; o capitão só supõe possível manter relações sexuais com Dona Elvira porque ela está morta. No momento em que ela se afigura como não-morta, a relação sexual torna-se impossível. Na SDR2, a nudez de Marguerite frente ao irmão seria, segundo as mesmas convenções sociais, obscena. Porém, Richepin parece não perceber essa “obscenidade”. Trata-se, nos dois casos, de uma inversão moral, o que faz surgir a vaga sensação de que, na realidade, o obsceno trata-se de *outra coisa*. Essa inversão atravessa toda peça fílmica, porém, na SDR3 e na SDR4, torna-se mais explícita. Vejamos como isso se dá.

Após a cena em que o sepulcro de Dona Elvira é violado, vemos corporificada a voz feminina que narrava a violação. Essa narradora lê um livro em voz alta para outra mulher em um banco de parque. Nossa narradora é, na verdade, Françoise, uma babá que levara a menina Véronique ao parque. Véronique e Valérie, a menina que a acompanha, andam livremente de bicicleta pelo parque enquanto as duas mulheres leem, tricotam e conversam. Após falarem rapidamente com Françoise e sua companheira, as meninas dirigem-se a um *playground*. Descrevamos em detalhes a SDR3, composta por duas cenas.

Em primeiro plano, está, de perfil, um homem observando o que se desenrola no segundo plano: crianças brincam em um escorregador. Em seguida, o homem é-nos mostrado em close de cabeça e ombros, em plongé. Em plano de conjunto, vemos Véronique e Valérie chegarem ao *playground* em suas bicicletas. As duas correm, acompanhadas pela câmera (*tracking shot*) e sobem no escorregador. Com a câmera em contraplongé, as meninas descem, sendo observadas pelo homem, que se dirige a elas e elogia sua descida. Nesse momento, vemos o rosto das duas meninas de perfil, mas somente o tronco do homem. Sem ver seu rosto, ouvimo-lo dizer que pensa já conhecer Véronique e perguntar seu nome e o de Valérie. Em seguida, ele diz às meninas que, já que elas são muito gentis, vai dar-lhes um bonito presente. Vemos sua mão tocar o ombro de Véronique enquanto pede que ambas as meninas o acompanhem. Véronique, com voz firme e um gesto indicativo, declara

que suas bicicletas estão do outro lado. O homem, com um gesto, convida-as então a ir até onde estão as bicicletas e conduz Véronique com a mão em seu ombro. Valérie acompanha-os. Em *tracking shot*, eles caminham e somente nesse momento a câmera sobe e vemos o rosto do homem. O homem se senta em um banco de areia, com uma menina de cada lado. Nesse momento, seu rosto está na mesma altura que os rostos de Valérie e Véronique, o que dá ao espectador a sensação de proximidade francamente evitada no plano anterior, no qual ele estava de pé, sem que víssemos seu rosto.

O homem, amavelmente afaga as faces das meninas e, após, anuncia que lhes mostrará imagens muito bonitas, tirando do bolso um envelope branco.



*Figura 7: Presente do desconhecido*

Acrescenta que elas não podem ser mostradas a ninguém mais, exigindo a promessa das meninas nesse sentido, ao que elas assentem com um meneio afirmativo de cabeça. Ele, sorrindo, afaga novamente o rosto de Véronique. O homem abre o envelope e mostra o conteúdo às meninas, alternando o olhar para ambas. Véronique, com um assobio e um gesto de mão, parece solicitar que ele mostre a “imagem” seguinte. Com a câmera posicionada à sua frente, não vemos o conteúdo das imagens. Véronique sorri. Corta. Vemos Françoise e a companheira

conversando enquanto sobem uma escada. Corta novamente e vemos o homem colocando o envelope branco no bolso do casaco de Véronique, dizendo que é para ela. O homem, sempre sorrindo, diz amavelmente que ela pode mostrar o conteúdo do envelope às suas amiguinhas. Com o dedo indicativo levantado, ele acrescenta que as imagens não podem ser mostradas aos adultos. Em *tracking shot*, Françoise e a companheira se dirigem ao homem com as meninas. Ele educadamente se levanta para receber as duas mulheres, cumprimentando-as com o chapéu. Corta.

Do *insert*<sup>66</sup> de uma aranha enquadrada em uma moldura, num ambiente interno, a câmera se movimenta para cima até chegar a um homem sentado em uma poltrona em close médio<sup>67</sup>, que declara estar farto da simetria. Ele se levanta, pega na mesa de centro a aranha emoldurada, dirige-se até uma lareira, onde estão dispostos simetricamente dois castiçais nas extremidades e, no centro, um relógio. O homem afasta esse relógio para a direita e coloca à esquerda o quadro com a aranha, deixando o centro vazio. Ele então afasta-se e seu olhar, contemplativo, dirige-se em à lareira. Nesse momento, ouvimos fora de campo uma voz feminina chamar por seu nome, Henri. Ele vira a cabeça, a câmera faz um giro e vemos uma mulher entrar na sala. Henri pergunta se ela já voltou. Em *tracking shot*, a câmera acompanha a mulher que declara não compreender a pergunta de Henri, já que não saíra. Em *two shot*, vemos o casal. Henri baixa a cabeça e a mulher, acariciando-o, pergunta-lhe se ele não se sente bem, ao que ele, levantando a cabeça, responde que não sabe o que tem, que anda nervoso e cansado. Ele sai do quadro, sendo seguido pela mulher, a quem a câmera segue. Henri senta no sofá e a mulher senta-se no braço do sofá, ficando em posição superior à personagem masculina. Ela declara que já percebera que Henri não estava bem há algum tempo e que, por isso, pensava poderem aproveitar as férias de Véronique para passar uma semana no mar. Henri rebate com uma pergunta que ele mesmo responde: E por que o mar? O mar não é mais o mar!<sup>68</sup>. A mulher acaricia o rosto de Henri. Corta.

Vemos Véronique e Françoise entrarem na casa. Véronique corre ao encontro da mãe, cumprimentando-a afetuosamente. Tira do bolso o envelope branco e entrega-o à mãe, dizendo: “Olha isso que me deram<sup>69</sup>”. A mulher pega o envelope

66 Mascelli (2010) chama de *inserts* os close-ups de objetos.

67 Close médio, para Mascelli (2010), é o close do tronco para cima.

68 Tradução minha do francês: “Pourquoi la mer? La mer n'est plus la mer!”.

69 Tradução minha do francês: “Regarde ce qu'on m'a donné”.

sem dar muita atenção e dirige-se novamente ao marido, enquanto Véronique sai do ambiente. A mulher, sentando-se novamente, não mais no braço do sofá, mas no assento, de frente para Henri, que está de costas para a câmera, diz ao marido que, no dia anterior, passara a seu lado na rua e ele não a reconheceu. Henri, explicando que tem dormido mal, senta-se ao lado da esposa, que abre distraidamente o envelope que a filha entregara-lhe. Ela sugere que o marido faça um *checkup*, mas Henri repreende-lhe por não usar a designação francesa “examen général”. Notemos que os dois não se olham enquanto conversam. A câmera passa a focar em close-up de cabeça e ombros enquanto ela declara que a designação “examen général” é muito longa comparada com *checkup*. Ela, então, olha as fotografias que está tirando do envelope, enquanto Henri, fora do quadro, pergunta-lhe o porquê da pressa para falar do “examen général”. A expressão facial de sua esposa modifica-se. Extremamente inquieta, ela chama Françoise, com a voz tensa e irregular. Levanta-se e a câmera acompanha-a até a peça contígua, onde ordena que a filha se aproxime. Em *two shot*, pergunta a Véronique onde ela achara as fotografias, ao que a filha responde que fora um senhor muito gentil quem lhe dera. A mulher vira-se, impaciente, enquanto Françoise chega. Em *three shot*, a mulher repreende Françoise duramente por ter deixado a filha falar com um estranho. Françoise, solícita, com a voz embargada como se estivesse suplicando, declara que não sabia de nada, que o homem era muito simpático, tanto que lhes oferecera bombons. Véronique, que estava de cabeça baixa, confirma a informação de Françoise. A esposa de Henri, então, repreende, de forma um tanto menos dura, Françoise, volta-se para a menina e a repreende, ameaçando-a. Ordena, então, à Françoise que leve a menina para comer. A criada assente e sai do cômodo atrás da menina. Corta.



*Figura 8: Repreensão*

No primeiro plano, vemos Henri em close-up de cabeça e ombros. No segundo plano, vemos a esposa retornando. Henri está na poltrona e ela se senta no sofá, a seu lado, ficando os dois enquadrados em um plano americano. Ela suspira e, olhando para além da câmera e sacudindo negativamente a cabeça, declara: “Que vergonha!<sup>70</sup>”. Henri pede para ver e ela lhe entrega o envelope. Enquanto ele observa as fotografias, ela, visivelmente contrariada, pergunta se ele percebe o que aconteceu. Ele responde que é realmente repugnante, mas que não podem fazer nada. A mulher, alterada, diz que perde o juízo, mas que não sabe o que fazer, já que não pode vigiar a filha o tempo todo. Henri, estendendo-lhe o braço, convida a esposa a olhar com ele as fotografias. Ela se senta no colo do marido. Henri pergunta-lhe se ela lembra de quando foram à casa de seus pais em Milão. Ela, com expressão de desejo, responde afirmativamente e acrescenta que ambos eram ainda bem jovens. Henri declara que fora magnífico. Pela primeira vez, os dois se olham enquanto falam, com expressões faciais convencionalmente relacionadas ao desejo sexual. Henri começa a falar de algo e sua esposa emite um ruído onomatopéico, pedindo, com a voz irregular, silêncio, pois a filha poderia ouvi-

<sup>70</sup> Do francês “Quelle honte!”.

los. Ela então beija avidamente o marido, que a tem em seu colo, segurando-a na cintura. Os dois voltam a olhar as fotografias. Pela primeira vez, vemos uma delas em um *insert*, quando Henri joga-a em cima da mesa, trata-se da imagem de um sol se pondo. A câmera posiciona-se atrás do casal e, assim, podemos observar também as fotografias: monumentos históricos, notadamente a *Église de la Madeleine*, templo católico dedicado a Santa Maria Madalena, *L'arc de Triomphe*, ambos em Paris, respectivamente considerados nojento e obsceno pelas personagens. Enquanto exclamam palavras que indicam, ao mesmo tempo, prazer e desprazer, reclamam como se tais prédios/monumentos fossem obras desrespeitosas de seu tempo. A câmera, em plano médio, volta a ficar de frente para as duas personagens. Henri indigna-se observando uma fotografia em particular e nega-se a mostrá-la à esposa, rasgando-a em dois pedaços, enquanto a mulher insiste em querer vê-la. Ela, então, arranca a fotografia rasgada das mãos do marido. Em *plongé*, a câmera coloca-se atrás da mulher e vemos, em suas mãos, as duas partes, colocadas lado a lado, da fotografia da Basilique du Sacré Cœur, localizada em Paris. A esposa concorda com Henri, dizendo que a imagem é realmente muito forte e rasgando-a ainda mais. Henry solicita à esposa que chame Françoise. A mulher levanta-se, acompanhada pela câmera e, da porta, grita o nome da empregada. Sem receber resposta, dirige-se para outro lado e chama novamente, até que Françoise responde, dizendo que já vai.



Figura 9: Imagens proibidas

Em plano americano, vemos a mulher de pé, à frente da poltrona em que o marido está sentado. Henri a puxa pela mão para perto de si e diz que não jantará à noite, pois pretende deitar-se mais cedo. A esposa sugere que ele vá a um médico. Ela, então, senta-se no braço da poltrona, insistindo. Véronique entra e o pai entrega-lhe as fotografias, dizendo que a menina pode vê-las. Véronique agradece e pergunta aos pais se pode trocá-las por imagens de aranhas, ao que o pai responde afirmativamente, mandando a filha sair. A mulher se levanta novamente e Françoise entra, perguntando se ela deseja alguma coisa. Henri, levantando-se também, diz a Françoise que, depois do que se passou naquele dia, ele acha que a criada deve deixar a casa. Françoise, suplicante, diz que não sabia de nada, que não tivera culpa pelo ocorrido, ao que ele responde que não discutirá o assunto naquele momento, solicitando que a empregada converse com sua mulher e vá embora. Henri sai e vai até Véronique, que está no plano de fundo, à frente de uma escrivaninha. Sua esposa diz a Françoise que lamenta, mas que, naquelas circunstâncias, não tem mais nada a fazer. Françoise suplica, ao que a esposa de Henri responde que ela não se preocupe, que pode ficar até o outro dia de manhã, convidando a empregada a passar para outro cômodo, a fim de fazerem as contas. As duas saem da sala. Corta.

A câmera aproxima-se de Henri e Véronique. Posicionada atrás das duas personagens, em plongé, vemo-las observarem um desenho de uma aranha. Véronique, dirigindo-se ao pai, diz que aquela espécie é uma aranha de água. O pai diz que está correto. Véronique retira a folha do lugar e vemos outro desenho de aranha. A menina diz ao pai que aquela fora desenhada por ela mesma e que se trata de uma tarântula-lobo. O pai a corrige e diz tratar-se de uma espécie outra que infelizmente não se encontra na França. Um efeito de cortina ou *wipe*<sup>71</sup> encerra a sequência.

Notemos, em princípio, que, na cena do parque, quase tudo leva a crer que o misterioso homem que dá o presente a Véronique trata-se de um pedófilo. O fato de encontrar-se em um *playground*, aparentemente sem estar acompanhando nenhuma criança, a forma amável e galante como ele trata as meninas, o fato de ele tocar várias vezes em Véronique e Valérie, afagar-lhes os rostos, o posicionamento da

---

71 Para Mascelli (2010), o *wipe* é um tipo de transição na qual uma cena empurra a outra para fora da tela.

câmera no primeiro contato, que coloca na tela as duas meninas em close médio e somente o tronco do homem, denotando uma posição superior e, mesmo, ameaçadora, os constantes pedidos de segredo a propósito das imagens, a proibição de que adultos vejam as fotografias, todos esses elementos fazem o espectador pensar que se trata de um homem que tentará seduzir as meninas e fazer-lhes algum mal. No entanto, mesmo antes de conhecermos o conteúdo das “imagens”, a forma amável como o senhor trata a babá Françoise e sua companheira causa certo estranhamento. Em nossa formação social, a crença predominante sobre abordagens de adultos a crianças desacompanhadas é aquela segundo a qual isso se constitui como uma tentativa de cometer um crime e de que, nessa tentativa, o adulto, ao abordar as crianças, certifica-se de que não estão acompanhadas por outros adultos ou, então, afasta-se assim que outros adultos aproximam-se. Na cena do parque, o homem cumprimenta educadamente as duas mulheres que vão buscar as meninas e, sabemos posteriormente, oferece-lhes bombons. Esses elementos solapam a evidência primeira de que se trata de um criminoso.

Ainda assim, na lógica da peça audiovisual, persiste a sensação de que o ato de presentear as meninas com as fotografias, foi, no mínimo, inapropriada. É a adjetivação que os pais de Véronique usam a propósito dessas “imagens” que causa esse efeito. A maior parte das adjetivações expressa censura: “dégoûtant”, “répugnant”, “obscène”, “degueulasse”, “trop fort”. O fato de essa adjetivação aparecer, em grande parte, antes de vermos as fotografias delinea previamente a sua interpretação. Todavia, a essa adjetivação pejorativa, vem contrapor-se uma adjetivação positiva: as fotografias são também consideradas “magnifique” e “invraisemblable”. A língua vem, então, intervir na interpretação, provocando uma sensação de contraste, de divisão: ao mesmo tempo em que as fotografias são “repugnantes”, “obscenas” e “fortes demais”, elas são “magníficas” e “incríveis”, identidade de contrários que, longe anular mutuamente os polos de oposição, indicam uma divisão fundamental que está alhures, no interdiscurso: em nossa formação social, apesar do dispositivo da sexualidade, que coloca o sexo em discurso, as questões ligadas ao prazer sexual – as CP imediatas da SDR3 fazem crer que tudo se trata do sexual –, para que sejam consideradas “saudáveis” ou,



ainda, admissíveis, devem ser restritas ao âmbito privado ou, ainda, aos âmbito científicos e pedagógicos, com a condição de que seja destituída de sua qualidade desejosa nesses dois últimos. Em outras palavras, os sentidos em torno do sexual podem circular em determinados espaços, mas são interditados em outros. Um adulto estranho entregar a uma menina de aproximadamente oito anos imagens que supomos pornográficas oferece perigo à segurança da menina.

Todavia, o obsceno, na SDR3, trata-se de outra coisa: nas fotografias, vemos monumentos e prédios históricos e, entre eles, igrejas (Sacré Cœur, Église de la Madeleine) e um monumento erguido em homenagem às conquistas napoleônicas (O Arco do Triunfo). Nesta sequência, temos sobrepostas as duas formações discursivas colocadas em contradição na SDR1. A formação Discursiva burguesa e a formação Discursiva cristã que, em 1808, colocavam-se em contraste, a propósito da ocupação francesa de Toledo, na Espanha, encontram-se, na SDR3, em 1974, pelas fotografias consideradas obscenas, em posição igual ao menos no que concerne à sua “obscenidade”. Entretanto, essas imagens que, a princípio, nada têm a ver com o sexual, incitam o desejo de Henri e da esposa. Elas são inapropriadas à criança, mas não aos adultos que possuem entre si aliança matrimonial.

Notemos que o *excesso* da adjetivação, colocado em relação às fotografias, faz funcionar um *estranhamento* ao espectador; os monumentos históricos são, comumente, amplamente visitados, mostrados ao mundo de forma orgulhosa. Na peça audiovisual, seu funcionamento discursivo é outro: ao serem colocados em discurso pela adjetivação que, a um só tempo, exprime sua qualidade de fascínio, restrito ao âmbito privado dos adultos, e de repulsa, quando postos à vista de crianças, os sentidos atrelados a eles se deslocam; do ameaçador conteúdo sexual – e desejante – que supomos ser inapropriadamente exposto a crianças sem que haja um controle pedagógico dos pais ou de outros adultos responsáveis pela educação dessas crianças, passamos a um conteúdo que é amplamente difundido como orgulho nacional francês. No entanto, esse “conteúdo” mantém vínculo com a sexualidade, já que desperta o desejo de Henri e da esposa. O que persiste nessa contradição aparente é o caráter obsceno. Suspende-se a oposição público/privado, alinhando-se os sentidos em torno da sexualidade e da identidade nacional atribuída aos monumentos fotografados em torno de sua “obscenidade”, isso que deve ser

silenciado na ampla discursivização do sexo atrelada ao dispositivo da sexualidade de que nos falamos Foucault (2014) e Ernst-Pereira (2007). O obsceno trata-se, então, de outra coisa, não mais das relações sexuais saudáveis incitadas pelo dispositivo da sexualidade, mas pelo que dele resta de *dominação* ou, ainda, de essencialmente *perigoso*, vinculado ao desejo que, sem objeto de satisfação plena, flutua em torno de outros objetos parciais que podem ou não ter conexão com a sexualidade estrita.

Nesse sentido, é interessante notarmos a forma como as relações de dominação dão-se na SDR3. De início, o homem que conversa com as meninas, como já vimos, é colocado, pela forma como a câmera filma a cena, em posição superior: não vemos seu rosto, mas apenas os das meninas. Resta, ao espectador, a sensação de que se trata de alguém ameaçador, de quem não vemos todo o corpo, de quem não sabemos nada. A forma como, depois, ele se alinha à altura das meninas, sentando-se enquanto elas permanecem em pé, bem como a afabilidade com que trata Françoise e a outra mulher, não desfaz propriamente essa sensação, mas sobrepõe a ela o seu contrário. Ele, ao mesmo tempo em que é um adulto ameaçador, não oferece perigo. Na cena seguinte, vemos Henri e a esposa conversarem. Notemos que à mulher não é dado um nome próprio. Todavia, ao conversar com o marido, ela constantemente se coloca em posição fisicamente superior: enquanto Henri está sentado em uma poltrona, ela se senta no braço do sofá, ficando sua cabeça sempre acima da do marido. Outra organização interessante da cena, nesse sentido, diz respeito ao fato de a empregada, Françoise, ter nome próprio, enquanto a patroa segue anônima. Todavia, a mulher de Henri, sempre que fala com Françoise, fala de maneira ríspida e autoritária, sem dar à babá o direito de reversibilidade. A menina, Véronique, também tem nome próprio e, da mesma forma que Françoise, é tratada autoritariamente pela mãe. À primeira vista, poderíamos pensar que sentidos sexistas intervêm na cena, porém, tendo a empregada e a filha do casal nomes próprios, essa impressão parece desfazer-se, até mesmo porque o fato de o marido ter nome próprio pode estar relacionado à sua presença, como personagem principal, nas duas esquetes seguintes da peça audiovisual. Desfaz-se, assim, a oposição tradicional segundo a qual os assalariados são anônimos, pertencentes a uma massa amorfa, enquanto

aqueles que exercem papel autoritário vertical são distintos e individualizados pelo nome próprio.

Além disso, o fato de a mulher não ser individualizada pelo nome próprio pode remeter a instância do sujeito sem nome da ideologia: este que submete os sujeitos à sua Ordem, o sujeito ahistórico que comanda o processo de assujeitamento ideológico, a que os indivíduos submetem-se livremente. Essas relações de dominação contraditórias que incidem na narrativa materializam-se nas fotografias. Os templos católicos, como a Basílica de Sacré Cœur e a Igreja de Santa Maria Madalena, são erguidos tradicionalmente com o intuito de manter a crença em um Deus a-histórico onipotente, sob cujo poder absoluto e vertical os cristãos católicos devem colocar-se, ou seja, o Grande Sujeito que interpela os indivíduos em sujeitos cristãos, *tementes* a um Deus que tudo controla e tudo vê. Já o Arco do Triunfo é um monumento erguido em homenagem às vitórias militares de Napoleão, nas quais incide também, embora por outra via, o triunfo de guerra que visa aniquilar o inimigo, a dominação vertical. Monumentos públicos, evidências do orgulho nacional, são, agora, índice da *obscena* repressão a que são/foram submetidos sujeitos, tanto pela via da FD cristã, quanto pela via da FD burguesa. Se na SDR1 vemos essas duas FD incidindo diretamente em torno dessa repressão, na SDR3, as fotografias incidem como pré-construídos discrepantes, objeto de fascínio e de repulsa, discursivizados antes e independentemente dos sujeitos-enunciadores. Ao serem sobrepostos, os pré-construídos da FD católica e da FD burguesa causam um efeito chistoso: se na SDR1 eles eram, à primeira vista, opostas, na SDR3 eles se equivalem de imediato, pois os monumentos de ambas são, a um só tempo, repugnantes e magníficos.

A impressão de absurdo decorre do deslocamento dos sentidos de “obsceno”. Os monumentos que funcionam como marca arquitetônica de dominação de duas FD distintas, que são, como já dissemos, objeto de orgulho em nossa formação social ocidental são índices do que há de terrível, de Real nas próprias redes discursivas a que os sujeitos-personagens estão apegados. No interior do mesmo, surge o impensado, o *nonsense* que constitui a própria realidade, na qual a satisfação sexual deve ser restrita, mas a repressão, seja religiosa ou bélica, deve ser elevada, sem pudores, como “monumento”. Essa inversão retorna, então, à

realidade, produzindo efeitos de sentido múltiplos: o obsceno é tanto o desejo sexual fantasístico – a que Henri e a esposa entregam-se ao observarem as fotografias, ainda que de forma discreta, para que Véronique e Françoise não se apercebam –, quanto o desejo de dominação, seja pela religião ou pela guerra. Longe de anularem-se mutuamente, esses índices levam a *outra coisa*, ao gozo absoluto que, não se encadeando na rede de significantes, é permeado de derivas na busca de objetos de satisfação; *sinthomem* que não cessa de não se inscrever e, no entanto, comanda a cena *obs-cena*. O irrepresentável, então, vem incidir no discurso de forma a descentrar os sentidos, indicando que algo que está alhures, a letra absurda de que fala Žižek (1992), constitui os sujeitos e os sentidos dados como evidentes. Sob as evidências primeiras, incide uma opacidade constitutiva, trazida à superfície significativa pelo absurdo chistoso dos pré-construídos sobrepostos.

O enunciado que fornece a ilusória unidade da peça audiovisual em análise, seu título, *O fantasma da liberdade*, incide na SDR3 de maneira vertical. Ao relacionarmos os sentidos de “obsceno” da formulação audiovisual ao enunciado “O fantasma da liberdade”, podemos dar conta das regularidades que presidem a sequência. Em relação à FDE, permanece na SDR3 o seu saber prototípico relacionado à não-evidência e, conseqüentemente, à pluralidade dos sentidos. Como vimos, da evidência primeira de que as fotografias tratam-se de representações visuais relacionadas à sexualidade, emergem os sentidos não evidentes relacionados à dominação nas FD cristã e burguesa, que, ao invés de anular os sentidos da sexualidade, permanecem sobrepostos a eles. Dessa forma, indicam uma errância dos sentidos que, do eixo parafrástico mesmo, o excedem, estabelecendo a polissemia como eixo do processo discursivo em questão.

Se, na SDR1 e na SDR2, tínhamos a FD católica apegada à liberdade *após* a morte, na SDR3, o que se insurge é a liberdade de crença, ou seja, a liberdade de *submissão* à crença. Todavia, os sentidos de “liberdade”, na sequência, aparecem em sua forma negativa: é a *falta* de liberdade que incide ou, ainda, a liberdade como um *fantasma*, que se desfaz assim que os sentidos de “obsceno” são relacionados às fotografias, livremente exibidas com orgulho na “realidade” e, na SDR3, restritas à admiração de um casal unido por aliança matrimonial. Da mesma forma, a liberdade relacionada à FD burguesa é apresentada como fantasmática, já que é sobreposta à

FD cristã, *como se a mesma coisa fossem*. Permanece, então, a liberdade repressiva/autoritária que tínhamos identificado na SDR2, porém por seu viés negativo: não temos mais um sujeito que, identificado à lei, podia transgredi-la; a figura da lei desaparece na SDR3 e dá lugar à *falta* de liberdade em relação à moral; o casal tem liberdade em relação à seu desejo sexual, *desde que longe dos olhos e dos ouvidos da filha e da empregada*, ou seja, desde que essa liberdade seja limitada, restrita. Em contrapartida, Françoise e Véronique só têm certa liberdade de *submissão*, já que a primeira deve obedecer às ordens dos patrões – e, por não as obedecer, é demitida – e a segunda só tem essa liberdade se devidamente vigiada – a falta de vigilância de Françoise em relação à menina no parque é o que causa sua demissão.

A FD comunista só incide, na SDR3, de forma indireta, como discurso transversal ao todo da peça audiovisual. Assim, ela, ao lado da FD psicanalítica, ambas em relação à posição surrealista e ao saber prototípico da FDE, é responsável por solapar o caráter de evidência das liberdades católica e burguesa, devolvendo-lhes seu caráter essencialmente *fantasmático*. Nesse sentido, a FD psicanalítica incide pelo caráter de *sinthomem* do obsceno. O sinthomem obsceno é, pois, livre em seu caráter sem sentido, principalmente por estar à deriva em relação à cadeia significante, ou seja, por não se inscrever em significante algum, ele é o *nonsense* que solapa o próprio ritual ideológico, assim como a homogeneidade do sujeito e dos sentidos. O “fantasma” do título, apesar de não aparecer diretamente como nas SDR 1 e 2, vem intervir na sequência em sua dupla constituição: como *ameaça* à liberdade e como a fantasia que estrutura a realidade. Nesse sentido, é interessante observarmos que a referência superficialmente disparatada às aranhas, que inicia e encerra a segunda cena da SDR3, está relacionada ao fantasma/fantasia.

Segundo Chevalier (1986, p. 115), a aranha é um inseto que aparece constantemente nas mitologias de vários povos. Na mitologia grega, Aracne, exímia tecelã, por desafiar a deusa Atena, é transformada em aranha. Na Índia, a aranha é relacionada à liberdade e à realização espiritual. Em alguns lugares da África, é considerada o primeiro ser e, assim, criadora/tecedora de todos os outros seres, bem como de sua realidade, essencialmente fantasística. Na SDR3, a aranha é

motivo do interesse de Henri e de Véronique, embora várias de suas espécies sejam venenosas e até mesmo mortais. A aranha é, então, motivo de fascínio – o que entra em discurso na SDR3 – e de repulsa – já que pode ser venenosa e mortal. A aranha é, assim, na SDR3, a tecedora da fantasia/fantasma, em sua dupla dimensão: a teia, produto do trabalho da aranha, é metaforicamente o que estrutura a realidade, ao mesmo tempo em que é permeada de furos, espaços abertos que fazem de sua urdidura algo extremamente frágil e permeável. Magnífica e obscena, a aranha serve de moldura à cena na qual a contradição entre o que pode e o que não pode ser visto/dito emerge produzindo sentidos. Teia regular na qual o diferente incide: rede parafrástica que dá origem ao *nonsense* que solapa as regularidades, produzindo o novo. Índice de uma dupla identidade que é algo e seu contrário: o obsceno é, na SDR3, magnífico; o incrível é repulsivo.

O fato de o homem entregar as fotografias a Véronique é vergonhoso – a primeira coisa que a mulher de Henri diz ao observar as imagens é “Quelle honte!”, “Que vergonha!”, em português –, motivo da demissão de Françoise; entretanto, posteriormente, Henri entrega as fotografias à menina novamente. Véronique, que, no parque, parecia bastante interessada no que lhe mostrava o homem desconhecido, ao receber de volta do pai as fotografias, pergunta, indiferente, se pode trocá-las por imagens de aranhas, igualmente fascinantes e repulsivas, causadoras de prazer e desprazer, ao modo do imperativo “goza-o-sentido” de que fala Žižek (1992). O fantasma da liberdade é, assim, na SDR3, o sinthomem do gozo absoluto e sem sentido que, irrealizável, assombra os sujeitos-personagens e solapa sua autonomia: Véronique é proibida rudemente de falar com estranhos; Françoise é demitida pela falta de vigilância à menina; Henri e a esposa, por fim, são impedidos de satisfazer seus desejos sexuais pela presença da filha e da empregada. Com isso, podemos reestruturar o quadro dos sentidos vinculado às FD, ainda que consideremos a separação entre elas impossível:

<b>O fantasma da liberdade</b>	
Formação discursiva estética (posição-sujeito surrealista)	Liberdade do/no sentido
Formação discursiva católica	Liberdade após a morte/ (Falta de) liberdade de crença/Liberdade de submissão
Formação discursiva burguesa	Liberdade de mercado/liberdade repressiva (autoritária)/(Falta de) Liberdade moral/Liberdade de submissão
Formação discursiva comunista	Liberdade plena/liberdade repressiva (autoritária)/liberdade fantasmática
Formação discursiva psicanalítica	Liberdade do/no inconsciente/ Liberdade do sinthomem

Tabela 3: Formações Discursivas em SDR1, SDR2 e SDR3

Na SDR4, o obsceno não se relaciona de forma direta com a sexualidade, mas com outras discursividades igualmente ligadas ao corpo: os dejetos corporais. A SDR4 trata-se de um *flashback* que um professor utiliza a fim de exemplificar a relatividade da moral e das leis em diferentes culturas para uma classe composta exclusivamente por policiais. Essa relatividade, diz o professor, é tomada por alguns como “evolução”, mas pode ser, “para nós” – ele utiliza a expressão sem especificar quem seria esse “nós”, logo, pode ser a sociedade francesa, bem como o ocidente inteiro, já que ele falava anteriormente dos costumes sexuais na Melanésia, região da Oceania, em contraste com a “nossa” moral –, chocante ou até mesmo monstruosa. Nesse sentido, podemos dizer que, no discurso pedagógico, incide, como exemplificação, o obsceno, o abjeto. Passemos à descrição detalhada da SDR4.



*Figura 10: A mesa*

Vemos, em plano médio, o professor, sua esposa, Elisabeth, e uma mulher com trajes de empregada doméstica, que os recebe, pegando gentilmente seus casacos. Elisabeth, em primeiro plano, parece olhar-se em um espelho, que não vemos, enquanto o professor está no plano de fundo. Os dois dirigem-se a outro cômodo, onde são recebidos pelo casal anfitrião. Em plano médio, os quatro conversam sobre o atraso do professor e da esposa. Elisabeth vê uma menina, Sophie, e a cumprimenta carinhosamente, indo em sua direção, acompanhada pela câmera, e abaixando-se para ficar na altura da menina. Ela declara que a menina cresceu e pergunta se Sophie está se dando bem na escola, ao que a menina responde positivamente. A mulher volta-se novamente para os demais adultos e a anfitriã apresenta-lhe outra convidada, Mdme. Calmette, que aparece no quadro em seguida, apertando a mão de Elisabeth e de seu marido. A anfitriã pede que os convivas a sigam, a câmera os acompanha e vemos a sala de “jantar”. Em plano de conjunto, vemos os convivas cercarem uma mesa em torno da qual estão dispostos seis vasos sanitários. A anfitriã organiza os convidados em torno da mesa. Todos, então, levantam as tampas dos vasos sanitários, as mulheres levantam levemente



seus vestidos e os homens abaixam suas calças para sentar. Após a organização das posições à mesa, o anfitrião começa a contar que ele e a esposa foram ver a ópera wagneriana *Tristão e Isolda*, quanto vemos todos os convivas sentados à mesa em plano de conjunto. Tecem comentário acerca da performance da atriz, bem como sobre suas condições físicas. Na mesa, estão dispostas várias revistas, vemos o anfitrião pegar uma delas, enquanto a anfitriã oferece cigarros aos demais convivas. A câmera, então, centra-se no professor e na anfitriã. Esta pergunta-lhe como fora sua viagem à Espanha. Ele responde, suspendendo a formulação: “Muito interessante, mas...”<sup>72</sup>. Curioso, o anfitrião insiste: “Mas o quê?”<sup>73</sup>, ao que o professor responde: “Nós tivemos que voltar antes do previsto. Sim. Nas ruas de Madri, pela manhã, há um cheiro absolutamente repugnante de...”<sup>74</sup>, o professor interrompe novamente sua fala, dirigindo-se à anfitriã, desculpando-se pela conteúdo desagradável que virá a seguir: “Desculpe-me... de comida. Verdadeiramente obsceno!”<sup>75</sup>. Corta.

Vemos, em close-up de cabeça e ombros, o anfitrião conjecturando o que seria do mundo dali a vinte anos, considerando-se a explosão demográfica daquela época. Em plano regressivo, vemos a seu lado Elisabeth, que lhe pergunta com que intuito ela tocara no assunto. A câmera segue afastando-se e passamos a ver, além do anfitrião e de Elisabeth, Mdme. Calmette. De costas para a câmera, estão o professor e a anfitriã. O dono da casa, então, pergunta a seus convidados se eles imaginam a quantidade de produtos tóxicos, como inseticidas, detergentes e resíduos industriais, que são lançados diariamente nos rios. A câmera coloca-se atrás do anfitrião, mostrando o professor de frente. Ele aponta seu interlocutor com o dedo indicador da mão direita e declara: “Sem esquecer os dejetos corporais”<sup>76</sup>. O anfitrião concorda. O professor começa, então, a discorrer, sem pudor, sobre o assunto, calculando que, dali a vinte anos, sete bilhões de pessoas habitariam a terra. Ouvimos fora de campo a voz surpresa de Mdme. Calmette: “Sete bilhões?!”<sup>77</sup>, ao que o professor responde afirmativamente, continuando depois sua explanação.

---

72 Do francês “Très intéressant, mais...”.

73 Do francês “Mais quoi?”.

74 Do francês “Nous avons dû rentrer plus tôt que prévu. Oui. Dans les rues de Madrid, de matin, il y a une odeur absolument écoeurant de...”.

75 Do original em francês: “Excusez-moi... de nourriture. Vraiment impudique!”.

76 Do francês: “Sans oublier les déchets corporels”.

77 No original: “Sept milliards?!”.

Ele pergunta se os convivas fazem ideia da quantidade de dejetos corporais que cada indivíduo libera por dia. A câmera, então, mostra, em plano de conjunto, todos à mesa, enquanto Mdme. Calmette conjectura que seria meio quilo de dejetos por indivíduo a cada dia. O professor, efusivamente, responde que seria uma quantidade muito maior, acrescentando que, sendo a urina mais pesada que a água, a quantidade de dejetos expelida por cada indivíduo em um dia seria de, ao menos, um quilo e meio, calculando que, no total, seriam seis bilhões de quilos de dejetos corporais por dia naquela época, e que, dali a vinte anos, seriam mais de dez bilhões de quilos por dia. A anfitriã repete os dados projetados pelo professor, admirada, considerando os dados inquietantes. O anfitrião, por seu turno, exprime surpresa. Corta.

Voltamos, por um momento, a ver os alunos policiais na sala de aula. Um deles pergunta ao professor a quantidade exata de excrementos totais expelidos por dia, ao que o professor responde que seriam, em vinte anos, mais de dez milhões de toneladas por dia. Os alunos anotam a informação. Voltando ao *flashback*, a câmera, posicionada atrás de Mdme. Calmette, foca, o professor e a anfitriã, enquanto aquele afirma que os dejetos de que fala são extremamente tóxicos e têm seus efeitos nocivos reforçados pelos produtos químicos. O professor, então, aponta para trás de seu anfitrião, dizendo que se experimentassem urinar todos os dias em seu aquário teriam uma prova desses efeitos nocivos – a câmera, nesse momento afasta-se e coloca-se atrás de um aquário, através de cujos vidros vemos o professor e a anfitriã, de frente, e Mdme. Calmette e o anfitrião, de costas. Corta. Vemos, ainda à mesa, a anfitriã, fumando e folheando uma revista e, ao seu lado, a pequena Sophie, que fala com a voz elevada: “mamãe, estou com muita fome!<sup>78</sup>”. A mulher repreende-a, dizendo, em voz baixa: “Sophie, não se diz isso à mesa, é muito mal educado!<sup>79</sup>”. Corta.

---

78 No original: “Maman, j’ai très faim!”.

79 No original: “Voyons, Sophie, on ne dit pas ces mots-là à table, c’est très mal élevé”.



*Figura 11: Aquário*

Em plano de conjunto, vemos o professor, ao fundo, levantar-se, arrumando suas calças, enquanto ouvimos ruído de descarga. Os outros convivas continuam sentados à mesa, a anfitriã e Elisabeth leem revistas e fumam. Em plano progressivo, o professor pede licença, dirigindo-se até a empregada, que se encontra perto da mesa, segurando uma bandeja na qual estão lenços de papel. Ele pergunta, então, com tom de voz baixo, onde fica a “sala de jantar”. A criada explica-lhe que é a última porta no fim do corredor, para onde se dirige o professor, seguido pela câmera. Em plano americano, no interior da sala de jantar, o professor tranca a porta e senta-se em uma cadeira, retirando da parede uma mesa embutida, que posiciona à sua frente. Na parede, vemos um compartimento fechado por uma porta de vidro e, ao seu lado, dois botões. O professor aperta um dos botões, que fica luminoso, iluminando-se também o interior do compartimento. Após poucos segundos, sobe uma plataforma. O professor levanta a porta de vidro e vemos, no interior do compartimento, duas bandejas: uma contendo um prato de comida e a outra, uma garrafa de vinho, temperos, e duas taças. O professor, então, retira a

bandeja de comida do compartimento e começa a comer com as mãos. Corta. No corredor, Mdme. Calmette bate à porta da “sala de jantar”. No interior da sala, o professor diz que está ocupada. A mulher desculpa-se e retorna, caminhando pelo corredor em direção à câmera, até que vemos na tela somente a imagem de seu colo. Corta.



*Figura 12: Sala de jantar*

Ao explorar a correspondência de Freud e Wilhelm Fliess, Jorge (2011, p. 29) observa que o conceito de *recalque orgânico*, correlato, para a espécie humana, do conceito de *recalque originário* no sujeito, deve-se, em muito, à concepção de Fliess a respeito da ligação do olfato com o sistema genital. Segundo Jorge (2011, p. 36), à conquista da posição ereta do ser humano está associada uma substituição do olfato pela visão, o que acarretou o recalque orgânico das relações entre os excrementos e a sexualidade, elidindo-se o “prazer no cheiro”. Esse recalque orgânico estaria, no entender de Jorge (2011, p. 38), na origem do recalque da sexualidade de maneira geral em cada sujeito. Em outras palavras, a adoção da postura ereta na espécie humana teria causado o recalque orgânico do prazer no cheiro, o qual, por sua vez, seria o motivo pelo qual o recalque da sexualidade é estrutural no sujeito. O sexual

está, pois, relacionado ao excrementício, todavia, essa relação é recalçada no sujeito, mas continua “participando ativamente da sexualidade de modo inconsciente” (JORGE, 2011, p. 39). Como exemplo desse desenvolvimento freudiano, o autor evoca precisamente a cena d’*O fantasma da liberdade* que compõe a SDR4. Para o psicanalista, essa cena mostra, por inversão, a participação dos excrementos na sexualidade. Nesse sentido, podemos dizer que a SDR3 e a SDR4 estão intimamente ligadas pelo mesmo processo de produção discursiva que causa tensão ou, mais precisamente, inverte a dicotomia público/privado em relação ao “obsceno”.

O caráter chistoso da SDR4 reside justamente na inversão moral: o produto de funções fisiológicas comuns a todos os seres humanos é, em nossa formação social, considerado “repulsivo” e essencialmente obsceno quando feito em público. O ato de comer, igualmente fisiológico, correlato antitético das funções excrementícias, no entanto, é considerado, quando feito em público ou em grupo, não só normal, como recomendável. Aqui, a inversão de elementos socialmente classificados como “bons” e “maus” é simétrica, ou seja, a dicotomia público/privado em relação ao corpo não se desfaz no intradiscurso, permanecendo a divisão dicotômica, só que de maneira inteiramente invertida, o que causa a impressão primeira de absurdo. Se o alimento é, além daquilo que satisfaz necessidades biológicas, algo que pode constituir-se como objeto de conversação casual e amistosa entre convivas, os excrementos só se constituem em objeto de discurso em relações específicas que supõem a confissão da intimidade, mediada pelo discurso científico, como, por exemplo, no caso da relação médico-paciente. Todavia, na SDR4, fala-se amplamente e de maneira casual dos dejetos corporais, enquanto a comida é objeto de pudor: o professor discorre livremente sobre o descarte dos excrementos na natureza; em contrapartida, quando fala do odor da comida em Madri, desculpa-se e baixa o tom de voz, causando um efeito de sentido vinculado ao saber cristão em torno do “pudor”. Sophie, no entanto, fala de forma aberta que sente fome, mas não sem ser repreendida pela mãe, que, por sua vez, assume a função de educadora, corrigindo pedagogicamente as eventuais inadequações da filha. O professor, por sua vez, quando sente fome, pede licença aos convivas por um instante, sem especificar o porquê de sua ausência

momentânea e dirige-se discretamente à empregada, perguntando-lhe em voz baixa onde fica a “sala de jantar”.

Novamente a adjetivação vem qualificar o obsceno, aquilo que deve ser restrito à intimidade: o cheiro de comida que toma conta das ruas de Madri é considerado “écouérant” e “impudique” – respectivamente, em português, “regurgitante” e “indecente”. Em contrapartida, os dejetos corporais não recebem quaisquer qualificações, mas são produzidos em espaço de convivência agradável e normatizada. Já o ato de comer deve ser restrito a um ambiente privado. Notemos que nada além dessa inversão é atípico na SDR4. A polidez com que os anfitriões tratam seus convidados, a conversação amena – apesar de falarem dos dejetos corporais – que segue os padrões de reversibilidade, a forma condescendente com que Elisabeth trata a menina, a forma como a criança é repreendida pela mãe por seu dizer inapropriado, a forma como são apresentados os convivas, a polidez generalizada, a forma como a anfitriã dispõe os convidados em torno da mesa, a posição da empregada, próxima à mesa, a fim de servir imediatamente a quem dela precisar, a própria disposição espacial dos móveis – exceto, evidentemente, dos vasos sanitários, que ocupam o lugar normalmente reservado às cadeiras, e o conjunto de cadeira e mesa individuais na pequena sala de jantar – mostram uma situação normal, isto é, normatizada, de convivência sociável burguesa.

É a incidência de funções fisiológicas essenciais, embora recalcadas no que concerne à sexualidade e, portanto, ao desejo obsceno, no espaço público e de sua contraparte normalmente associada ao espaço público, restrita a um espaço privado de intimidade solitária que causa estranhamento na SDR4. Se comer e expelir os excrementos são funções essenciais aos seres humanos, elas são clivadas como respectivamente “boas” e “más”, “naturais” e “indecentes” quando realizadas frente a outras pessoas. A inversão do “universo semanticamente normal”, homogêneo e lógico, que regula desde a existência cotidiana dos indivíduos, até as grandes realizações sociais da vida, na formação discursiva burguesa, começa, segundo Pêcheux (1990, p. 33-34), na relação do sujeito com a fantasia do corpo próprio e seus arredores, nos quais é operada a disjunção entre bons e maus objetos, sendo a mais arcaica disjunção aquela entre o alimento e o excremento. Ora, se essa inversão operada na SDR4, traz à superfície a arbitrariedade das normas morais

dominantes, ela aponta também para uma deriva própria à escolha dos objetos substitutivos de satisfação do desejo: como vimos apontando, o objeto *a*, como lugar que indica uma hiância, só pode ser minimamente encontrado em objetos parciais, sempre deficitários em relação à perda do objeto fundamental; esses objetos podem, a rigor, ser qualquer um. Todavia, por norma social, decorrente, segundo Jorge (2011), do advento da postura ereta no ser humano, alguns objetos afiguram-se como *mais desejáveis* do que outros. Outros, em contrapartida, surgem como repulsivos ou indignos do desejo do sujeito, ainda que participem ativamente da sexualidade recalcada nos sujeitos. A inversão buñueliana vem indicar essa errância na escolha de objetos que, para além da satisfação sexual genital/fálica estrita – em psicanálise, trata da sexualidade recalcada, da perda fundamental do objeto da plena satisfação sexual, ou seja, do fato de a relação sexual não existir, já que a diferença sexual é incapaz de inscrever-se nos significantes, o que faz com que o desejo não seja estritamente sexual: o ser humano fala somente porque seu desejo não pode jamais ser satisfeito – podem fixar-se nas mais variadas coisas, pessoas ou ideias, inclusive sem relação com a satisfação do desejo genital/fálico.

As funções corporais são, desde sempre, ou seja, desde que existe sujeito, investidas imaginariamente. O fato de que são cindidas em boas e más é *moral*; a moralidade instaura-se no cerne mesmo da falta fundamental, como fantasia ideológico-social e, como tal, móvel e instável, ainda que se revista, na FD burguesa, de universalidade atemporal. Como espaço imaginariamente estabilizado, a moral responde também à lógica disjuntiva das múltiplas “técnicas” de gestão dos indivíduos, do universo administrativo – jurídico, econômico e político –, a qual visa, nas palavras de Pêcheux:

Marcá-los, identificá-los, classificá-los, compará-los, colocá-los em ordem, em colunas, em tabelas, reuni-los e separá-los segundo critérios definidos, a fim de colocá-los no trabalho, a fim de instruí-los, de fazê-los sonhar ou delirar, de protegê-los e de vigiá-los, de levá-los à guerra e de lhes fazer filhos. (1990, p. 30)

Os próprios sujeitos pragmáticos – indivíduos – têm, em si, essa necessidade de categorização, de forma que a ideologia não incide sobre eles de forma vertical; o sujeito mesmo é agente de poder e, como tal, reforça, dando consistência, ou refuta, apontando para a opaca equivocidade das normas e das leis, bem como de todo tipo de convenção mais ou menos arbitrária, os edifícios políticos, técnicos, jurídicos e,

como tais, ideológicos. A norma segundo a qual as funções corporais excrementícias devem ser privadas responde aqui a um saber do tipo “todo mundo sabe que...”, transparência solapada pela inversão operada na SDR4, na qual incide a obscenidade de uma norma forjada no fora-da-lei, em suma, no real. Esse real emerge, na sequência em questão, para além da formulação invertida dessa norma, na referência à Espanha, país tido como incivilizado pela elite europeia, em cujas ruas, diz o professor, sente-se um repulsivo e impróprio cheiro de comida. Retornam, pois, também na SDR4, os saberes colocados em jogo na SDR1: se em 1808 a Espanha, apesar de ser uma grande potência, era território a ser “civilizado” pelos franceses, em 1974, esse saber, embora não-dito, ainda circula no século XX. A dominação francesa presente como saber preponderante na SDR1 incide na SDR4 produzindo efeitos. Eis a historicidade própria da peça audiovisual: ao sobrepor saberes relacionados a acontecimentos históricos distantes cronologicamente, produzem-se efeitos de sentido específicos.

Todavia, esse saber sobre a Espanha incivilizada retorna em sua contradição pela inversão na própria sequência: ao designar o cheiro de comida nas ruas de Madri como “repugnante” e tomar como “normal” a produção excrementícia em grupo na França, solapa-se a suposta superioridade francesa em relação à Espanha “bárbara”. Em outras palavras, a inversão desfaz, no eixo vertical do interdiscurso, a oposição bons/maus objetos em relação à dicotomia privado/público que permanece no fio do discurso, fazendo emergir a arbitrariedade da disjunção entre objetos bons e maus. Se, na capital da Espanha, concebida na SDR4 como “incivilizada”, sente-se o cheiro repugnante de comida e, na formulação invertida, o que é valorizado como “sociável” é justamente o seu contrário, o que é dito/visto opera no sentido inverso, esvaziando a formulação do supostamente superior e civilizado. Assim, o “fantasma”, aqui, é o que emerge como arbitrário, essencialmente moral, solapando a “liberdade” aparente: se o sujeito é plenamente livre em seu convívio social, essa “liberdade” é limitada pelas múltiplas direções nas quais se move o jogo ideológico-moral que opera a disjunção bons/maus objetos

A moral, na SDR4, exerce uma dupla função de interdição: na FD burguesa, ela barra a alimentação em público como possivelmente transgressora, potencialmente perigosa ao fazer emergir o desejo obsceno, ao modo da



sexualidade; na FD católica, ela barra o essencialmente indecente, aquilo que, apesar de necessário, deve ser colocado à margem, a fim de não chocar, não ofender a pudicícia, o que é amplamente discursivizado na adjetivação. A FD católica age, na sequência em análise, como *resquício* na FD burguesa, ou seja, ao colocarmos a SDR1 e a SDR4 em relação, percebemos que a FD católica incide por sua ausência: se, na SDR1, temos as duas FD em conflito, porém permeadas uma pela outra, na SDR4, somente os saberes FD burguesa são explícitos, porém permeados pelos saberes cristãos relacionados à pudicícia, que surgiram não somente na SDR1, como nas SDR 2 e 3. Assim, retorna na SDR4 a sobreposição das duas FD constante na peça audiovisual, ainda que as personagens apresentem-se como essencialmente laicas, preocupadas, por exemplo, com a questão ecológica, tomada, em nossa formação social, como uma questão progressista. Os sentidos de liberdade, nessa SDR, aparecem como essencialmente os mesmos, porém, aparece um elemento novo, relacionado à inversão carnavalesca, que é a *liberdade moral* preponderante na posição-sujeito surrealista. Podemos, pois, reconfigurar o quadro dos efeitos de sentido em relação às FD recorrentes na peça audiovisual, acrescentando a ele a *liberdade moral* que incide na posição-sujeito surrealista e faz com que a sexualidade não regulada emerja:

<b>O fantasma da liberdade</b>	
Formação discursiva estética (posição-sujeito surrealista)	Liberdade do/no sentido/ <i>Liberdade moral</i>
Formação discursiva católica	Liberdade após a morte/ (Falta de) liberdade de crença/Liberdade de submissão
Formação discursiva burguesa	Liberdade de mercado/liberdade repressiva (autoritária)/(Falta de) Liberdade moral/Liberdade de submissão
Formação discursiva comunista	Liberdade plena/liberdade repressiva (autoritária)/liberdade fantasmática
Formação discursiva psicanalítica	Liberdade do/no inconsciente/ Liberdade do sinthomem

Tabela 4: Formações Discursivas em SDR1, SDR2, SDR3, e SDR4

Os sentidos veiculados pela via das FD comunista e psicanalítica, transversais à peça audiovisual, materializam-se pela inversão: a disjunção entre bons e maus objetos é operada pela FD burguesa, permeada por saberes da FD católica, de forma *estritamente moral*, o que é invertido chistosamente na SDR4 ao ponto de causar o riso. A posição-sujeito surrealista, no interior da FDE, pela sua relação com as FD comunista e psicanalítica, solapa o caráter de verdade “desde-sempre-já-ai” dessa norma moral burguesa e cristã que opera a disjunção arcaica entre objetos bons e maus em torno da sexualidade humana. A norma aparece, assim, como essencialmente arbitrária, enquanto é estabelecida no fora-da-lei real frente à emergência do sujeito desejante, ou seja, a norma moral é, na SDR4, fantasmática, sua verdade é da ordem do imaginário, ao mesmo tempo em que incide sobre a liberdade burguesa como um “fantasma”, limitando-a. O fantasma comunista de Marx e Engels vem *denunciar* o caráter fantasístico da norma moral vinculada à realidade que tomamos como verdadeira pela via da inversão chistosa: a liberdade, vinculada à forma-sujeito capitalista da FD burguesa, *não passa de um*

*fantasma*. A FDE, pela relação de disjunção que mantém com a realidade, opera, então, fazendo emergir da “representação” da burguesia, o seu contrário, o diferente, mobilizando a deriva própria à busca de objetos de satisfação e, assim, aos sentidos e ao discurso. A sexualidade encontra, na posição-sujeito surrealista, um lugar de fala que não é científico, tampouco pedagógico, mas *transgressor*, rompendo com as discursividades institucionalizadas e instaurando, pelo deslocamento (processo metonímico) e pela condensação (processo metafórico), a equivocidade dos sentidos, ou seja, a polissemia instaurada a partir da deriva própria à relação das palavras com as FD a que estão subsumidas.

### **5.3 Presença ausente e excesso de presença: jogos discursivos n'O *fantasma da liberdade***

Em seu célebre texto *Além do princípio de prazer*, Freud (1996d) elabora sua tese sobre a pulsão de morte a partir do exemplo das brincadeiras infantis. O psicanalista descreve o jogo de uma criança de pouco mais de um ano que simulava o retorno da mãe ausente com objetos. Freud observa que, ao jogar longe de si um objeto – um carretel com um cordão amarrado a si –, a criança emitia “o-o-o-ó” para significar a palavra alemã “fort”, a qual, em português, pode ser compreendida como “partir”. Ao puxar novamente para si o objeto, o menino falava “da”, palavra alemã que significa “ali”. A partir de sua observação, Freud chega à conclusão de que o jogo simulava a ausência e o retorno da mãe para a criança, sendo que, ao controlar o objeto que servia de brinquedo, a criança controlava também a situação. Em outras palavras, ao brincar, o menino passava da passividade à atividade, em um jogo de dominação que servia para elaborar uma situação desagradável e aflitiva para ele. Ao jogar, também se vingava da mãe, pois já não era ela que desaparecia, mas o próprio bebê. É o que diz Freud em uma nota de rodapé:

Uma observação posterior confirmou plenamente essa interpretação. Certo dia, a mãe da criança ficou ausente por diversas horas; à sua volta, foi recebida com as palavras ‘Bebê o-o-ó!’, a princípio incompreensíveis. Contudo, logo se viu que, durante esse longo período de solidão, a criança havia encontrado um método de fazer desaparecer *a si própria*. Descobriu seu reflexo num espelho de corpo inteiro que não chegava inteiramente até o chão, de maneira que, agachando-se, podia fazer uma imagem no espelho ‘ir embora’. (FREUD, 1996d, p. 26)

Ao encenar a ausência da mãe, passando da passividade para a atividade, era o menino mesmo que desaparecia, produzindo uma descarga de prazer decorrente da transferência de sua experiência desagradável para outrem, um substituto. Todavia, essa descarga de prazer era sempre acompanhada por uma compulsão à repetição, a qual aponta, segundo Freud, para um processo psíquico muito mais primitivo que o próprio princípio de prazer, a pulsão de morte<sup>80</sup>, embora a repetição seja, para a criança, mas não para o adulto em tratamento analítico, fonte de prazer, já que lhe propicia a dominação ativa de um processo doloroso no qual exercia antes papel passivo. Assim, o jogo infantil da presença-ausência (*Fort-Da*) responde à tensão entre as pulsões de vida (pulsões sexuais) e a pulsão de morte, produzindo prazer a partir da carga desprazerosa. A demanda de amor materno desdobra-se, dessa maneira, na tentativa da criança de dominar o desejo que lhe domina. Em outras palavras, em sua brincadeira, o menino *presentifica* a ausência da mãe e torna-se *ausente* em sua presença, desfazendo, por um processo psíquico de luta entre pulsões de vida e de morte, a oposição. Em *O fantasma da liberdade*, esse jogo que presentifica a ausência é invertido na sequência fílmica em que os pais de uma menina que desaparecera são chamados à escola, onde a menina de fato se encontra, embora os adultos ignorem sua presença. Essa sequência fílmica será nossa SDR5. A fim de analisá-la de forma satisfatória, serão necessários, ainda, alguns “ajustes” teóricos, conforme segue.

Entendendo o ato interpretativo como uma injunção, Orlandi (2007a, p. 68) retoma o saber discursivo segundo o qual o não-dito é constitutivo do dito, ou seja, ao dizer algo, o sujeito silencia<sup>81</sup> inconscientemente outras possibilidades de dizer que, não obstante, produzem sentidos por sua *ausência*. A partir dessa ideia, em sua análise discursiva de imagens, Quevedo (2012), a propósito da relação entre imagem empírica e imagem real, aponta para um efeito de presença-ausência – ou

---

80 Na Edição Standard Brasileira das obras de Freud, a tradução foi feita a partir da tradução inglesa, de modo que a palavra “instinto” é utilizada em detrimento de “pulsão” para a palavra alemã “trieb”, o que causa uma confusão teórica, já que a “pulsão”, tal como a psicanálise a entende, é distinta de “instinto”, palavra reservada ao âmbito do mundo animal.

81 Em seu livro *As formas do silêncio: movimento dos sentidos* (1995), Orlandi conceitua o silêncio de duas formas: - o silêncio fundante seria o princípio mesmo da significação, ou seja, o lugar de constituição dos sentidos; já o silenciamento, ou ainda política do silêncio, é derivado em duas formas: o silêncio constitutivo, isto é, a presença do não-dito no dito, e o silêncio local, o qual seria efeito de censura. Estamos tratando especificamente do silêncio constitutivo.

ausência-presença – na interpretação, utilizando o exemplo da observação de estrelas. Segundo o autor, quando vemos uma estrela no céu, ela provavelmente não existe mais – presença-ausência. Em contrapartida, quando observamos o céu, não vemos estrelas que de fato ali se encontram – ausência-presença. Esse efeito de presença-ausência solapa o caráter de evidência da imagem no momento em que os dois polos da oposição deixam de ser mutuamente excludentes.

Assim, podemos dizer que o par presença-ausência, concebido discursivamente, aponta para uma contradição que se expressa no fio do discurso: quando uma formulação surge, outras tantas que poderiam estar no seu lugar fazem-se sentir pela sua ausência, pela *falta*; é, então, a *presença* de elementos no fio do discurso que apontam para uma falta constitutiva do dizer. De forma análoga, quando vemos uma imagem, interpretando-a, ela se especifica não somente pelos elementos expressos, mas também por aquilo que não mostra ou, ainda, por aquilo que deixou de existir, mas que, não obstante, ainda produz efeitos. No cinema, podemos dizer que os elementos que se apresentam *em presença* não existem mais como tais, mas produzem sentidos pelo efeito de presença-ausência de que fala Quevedo (2012) através da montagem discursivo-audiovisual da qual decorrem como efeito de unidade filmica. Se esse jogo discursivo entre presença e ausência é característico de todo discurso, podemos-nos perguntar que processos discursivos governam a produção de sentidos que trabalha *explicitamente* essa contradição, como no caso da SDR5, ou, ainda, que processos são esses quando a presença é saturada, como acontece na SDR6. Passemos à descrição detalhada da SDR5.

Em plano de conjunto, em espaço externo durante o dia, a câmera mostra um bicicletário no plano de fundo, enquanto no primeiro plano vemos algumas pessoas com cadernos e livros em mãos. Lentamente, a câmera move-se para o lado, mostrando um grupo de quatro pessoas, um homem, Richard, e três mulheres, Brigitte, a babá de Alette, a criança que mais tarde saberemos desaparecida, e a diretora da escola em que estuda a menina, caminhando apressadamente. A câmera passa a acompanhá-los de frente até que param e começam a conversar. Em plano americano, vemos Brigitte perguntar à diretora o que exatamente está acontecendo, ao que eles voltam a caminhar, acompanhados pela câmera, enquanto a diretora explica que não sabe, que não compreendeu nada. Brigitte pergunta-lhe se tem

certeza de que a menina desapareceu, ao que a diretora responde: “Não sei! O mais curioso é que ela estava sob a vigilância da professora e de mim mesma! Ela estava o tempo todo lá! Sigam-me, vou lhes mostrar”<sup>82</sup>. Em *tracking shot*, a câmera os segue enquanto atravessam o pátio da escola, em meio a alunos que caminham em filas. Corta.



Figura 13: No pátio

Novamente em plano de conjunto, vemos uma sala de aula, na qual estão sentadas meninas em classes enfileiradas. A professora caminha enquanto dita algo às alunas. Ouvindo barulho de passos no corredor, ela para seu ditado, dirigindo-se, acompanhada pela câmera, até a porta da sala. Lá, em plano americano, encontra a diretora, os pais de Aliette e a babá. A diretora apresenta à professora o casal Legendre e começa a explicar a situação enquanto todos dirigem-se à frente das meninas: “Logo que eles entraram na aula, a professora contou-os. Eram vinte e dois, como todos os dias. Ela percebeu, cinco minutos mais tarde, que Aliette não

---

<sup>82</sup> No original em francês: “Je l'ignore! Le plus curieux c'est que, comme toutes les autres, elle était sous la surveillance de la institutrice e de moi même! Elle était toujours là! Suivez-moi, je vais vous montrer”.

estava ali”<sup>83</sup>, acrescentando, enquanto a câmera focaliza, em plano médio, Brigitte, com expressão de preocupação, que a professora chamou-a imediatamente. Brigitte, aproximando-se, acompanhada pela câmera, pergunta à diretora se a menina não fugira, ao que ela responde que seria impossível, pois o porteiro garantira-lhe que nenhum aluno saíra da escola. Richard aproxima-se, declarando ser a situação inacreditável e perguntando se não há responsáveis na escola. A diretora vira-se para as alunas, que não vemos na tela, e ordena que se sentem. A câmera passa a mostrar, em plano médio, algumas alunas, entre elas Aliette. A filha de Brigitte e Richard levanta-se e caminha, acompanhada pela câmera, até o grupo de adultos, enquanto a diretora explica que ela mesma contara as alunas também. Vemos, ao fundo, Aliette beijar sua babá. Enquanto a diretora explica detalhadamente como as contou, Aliette para ao lado da mãe e puxa seu braço, chamando a sua atenção. Brigitte faz um movimento com o braço, tentando desvencilhar-se da menina e pedindo silêncio com uma onomatopeia. Brigitte declara que não tem mais confiança na escola, enquanto a menina insiste em chamar sua atenção. Ela se volta, impaciente, para Aliette, repreendendo-a por falar ao mesmo tempo que a diretora: “Cale-se enquanto a diretora fala! Vá agora e retorne à sua classe!”<sup>84</sup>. Mesmo a menina dizendo que ali se encontra, a mãe ordena que volte à sua classe, ao que a menina obedece.

---

83 No original em francês: “Lorsqu’ils sont entré en classe, l’institutrice les a compté. C’étaient vingt-deux, comme tous les jour. Elle s’a aperçu, puis cinq minutes, que Aliette n’était pas là.”

84 No original: “Tais-toi quand la directrice parle ! Allez maintenant ! Retourne à ta place!”



Figura 14: Ditado

A diretora, então, diz que fará novamente a chamada a fim de mostrar aos Legendre a veracidade do que diz. Quando recomeça a chamada, a câmera volta-se para as estudantes. Ao chamar o nome completo de Aliette, a câmera, em zoom, aproxima-se rapidamente da menina, que se levanta e declara estar presente e senta novamente. A câmera volta a filmar, em plano médio, o grupo de adultos. A diretora olha para trás, olhando para Brigitte, e volta-se novamente para as alunas, indicando-as com a mão e dizendo: “Vocês veem? Ela está aqui!”<sup>85</sup>. Richard pergunta: “E todas as outras estão aqui?”<sup>86</sup>, ao que a diretora responde: “Todas. Eu verifiquei!”<sup>87</sup>. Brigitte pergunta-lhe: “Vocês verificaram por todos os lugares?”<sup>88</sup>. A diretora devolve: “Nós procuramos por toda a escola! E nada!”<sup>89</sup>. Brigitte, visivelmente nervosa, pergunta-se o que teria acontecido à filha. Richard, em tom ameaçador, diz: “Se você acredita que vamos contentar-nos com essas explicações sumárias, você se engana!”<sup>90</sup>, dirigindo-se à esposa, declara que eles têm de avisar a polícia

85 No original em francês: “Vous voyez? Elle est là!”

86 No original em francês: “Et toutes les autres sont là?”

87 No original em francês: “Toutes. J’ai vérifié!”

88 No original em francês: “Et vous avez cherché partout?”

89 No original em francês: “Nous avons cherché dans toute l’école. Mais rien !”

90 No original em francês: “Si vous croyez que nous allons nous contenter d’explication aussi sommaires vous vous trompez!”



imediatamente. Richard volta-se para as estudantes e caminha na direção de Aliette, acompanhado pela câmera. Abaixa-se e pergunta à menina onde ela deixara seu casaco e solicita-lhe que vá com ele, colocando a mão em suas costas a fim de reforçar a ordem, acrescentando: “Vamos!”<sup>91</sup>. A babá pega a mão da menina e as duas dirigem-se ao corredor. Richard para na frente da diretora, em cujas costas está Brigitte, e despede-se dela apenas com um meneio de cabeça e um olhar furioso. Brigitte o segue pelo corredor; a diretora e a professora seguem-nos até a porta da sala de aula. Corta.



*Figura 15: Aliette presente*

Em uma parede, vemos novamente o quadro de Goya que inicia a peça fílmica, ao lado de um cabide onde se encontram um chapéu e um quepe policial. A câmera move-se regressivamente e mostra um escritório de polícia, no qual um homem de terno está sentado a uma escrivaninha assinando papéis que lhe são entregues por um oficial em pé a seu lado, enquanto ouvimos barulho de teclas de máquina de escrever. Quando termina, o homem de terno entrega os documentos

---

<sup>91</sup> No original: “Allez viens!”

ao policial e ordena que mande entrarem os Legendre e a babá. A câmera acompanha o policial até a porta, que ele abre, declarando que podem entrar. A família Legendre e a babá entram, acompanhados pela câmera. Brigitte, Richard e Aliette sentam-se, enquanto a babá fica de pé. O delegado, então, pergunta o que pode fazer por eles, ao que Brigitte responde, apontando para Aliette: “Nossa filhinha desapareceu”<sup>92</sup>. O delegado, olhando atentamente a menina pergunta quando ocorrera o desaparecimento, ao que Richard responde que havia cerca de uma hora, quando a menina chegara à escola. Continua ele: “A babá acompanhou-a como sempre e quando a professora contou as alunas ela não estava lá”<sup>93</sup>, com o olhar voltado para a filha, enquanto fala gravemente. Brigitte explica que procuraram por toda a escola mas que não encontraram a menina. O delegado pergunta, então, se eles têm inimigos, ao que Richard responde negativamente. O delegado, na sequência, indaga se Richard é um homem com bastantes posses para, no caso de se tratar de um sequestro, poder pagar resgate, ao que ele responde afirmativamente. O delegado, então, pergunta se há testemunha do ocorrido, ao que Brigitte responde que sim, a babá. Dirigindo-se à empregada dos Legendre, enquanto a câmera aproxima-se da mulher, ficando ela no centro da tela, rodeada pelo casal Legendre, pergunta se foi ela que levou a menina à escola, ao que ela, com sotaque alemão, responde, um pouco nervosa: “Sim, senhor delegado, mas eu não sei de nada, não fui eu, eu fiz como sempre, deixei-a em frente à porta”<sup>94</sup> e acrescenta, dirigindo-se à menina: “Não é verdade, Aliette?”<sup>95</sup>, ao que a menina responde, em close de cabeça e ombros: “Sim, sim, ela fez como sempre, ela me deixou em frente à porta”. A câmera alterna para o delegado que, rispidamente, solicita que Aliette só fale quando for interrogada, sendo suas palavras acompanhadas por gestos enfáticos. Ele, então, pega na gaveta alguns papéis e, com a câmera posicionada atrás da menina, declara: “Tu falarás quando fores interrogada. Nós preencheremos, de início, uma ficha de desaparecimento. Vocês fizeram bem em trazê-la, isso facilita bastante as coisas”<sup>96</sup>. Dirigindo-se à menina,

92 No original em francês: “Notre petite fille a disparu”.

93 No original em francês: “La nurse l'a accompagné comme tous les jour et quand l'institutrice a compté les élèves elle était là”.

94 No original em francês: “Oui, Monsieur le commissaire, mais je n'y suis pour rien, ce n'est pas moi, j'ai fait comme tous les jours, je l'ai laissée devant la porte”.

95 No original em francês: “Ce n'est pas vrai, Aliette?”

96 No original em francês: “ Tu parleras quand on t'interrogera. Nous allons d'abord remplir une fiche de disparition. Vous avez bien fait de l'amener, ça nous facilite beaucoup les choses”.

solicita que ela vá até ele. Aliette levanta-se e posiciona-se ao lado do delegado que, alternando o olhar entre a menina e a ficha de desaparecimento, pergunta à menina e a seus pais suas características, conforme o diálogo seguinte:

Delegado: Agora, vejamos, Legendre. Teu nome?  
 Aliette: Aliette.  
 Delegado: Raça? Branca. Tua idade?  
 Aliette: Oito anos e meio.  
 Delegado: Estado civil? Solteira. Os olhos, marrons, cabelos, castanhos. Tu medes quanto?  
 Brigitte: Um metro e vinte e sete centímetros.  
 Delegado: E tu pesas?  
 Brigitte: Vinte e cinco quilos.  
 Delegado: Veste um casaco azul, sapatos pretos e meias brancas.<sup>97</sup>



Figura 16: Ficha de desaparecimento

Após anotar atentamente todas as características da menina, solicita, a câmera posicionada atrás de si, ao escrivão que chame o sargento. Este para à

<sup>97</sup> No original em francês: “Delegado: Alors nous disons Legendre. Ton prénom?”

Aliette: Aliette.

Delegado: Race? Blanche. Ton âge?

Aliette: Huit ans et demi.

Delegado: Situation de famille? Célibataire. Les yeux, marrons, cheveux, châtons. Tu mesures combien?

Brigitte: Un mètre vingt-sept.

Delegado: Et tu pèses?

Brigitte: Vingt-cinq kilos.

Delegado: Porte un manteau bleu, des chaussures noire, des chaussettes blanches”.

frente da mesa do delegado, batendo continência. O delegado pede-lhe, entregando-lhe a ficha que acabara de preencher, que diga ao comandante para procurar a menina ali descrita por toda Paris. O sargento pergunta, indicando Aliette com um gesto: “É ela?”<sup>98</sup>, ao que o delegado responde: “Sim, por quê?”<sup>99</sup>. O sargento, então, rebate com outra pergunta: “Não poderíamos levá-la conosco?”<sup>100</sup>, ao que o delegado rebate: “Não, não vale a pena. Observe-a bem a fim de poder reconhecê-la e comece imediatamente”<sup>101</sup>. O sargento concorda e aproxima-se da menina, observando-a atentamente. Enquanto isso, o delegado levanta-se e chama-lhe a atenção por não estar com seus sapatos impecáveis. O sargento tenta explicar-se e é interrompido pelo delegado, que pede pressa. O sargento, então, bate continência e sai da sala. O delegado dirige-se novamente à família Legendre, dizendo que a polícia fará seu trabalho imediatamente e solicitando que, se a família tiver alguma informação, conte imediatamente a polícia, ainda que os possíveis criminosos ordenem o contrário. De pé, os Legendre assentem e despedem-se, saindo, em seguida, da sala. O delegado volta a sentar-se e o escrivão leva-lhe alguns papéis. Ele olha os papéis de forma desatenta e, com a câmera atrás de si, em plongé, passa a observar seus sapatos impecáveis. Corta.

Notemos, a princípio que o tema da dominação, corrente em grande parte das esquetes da peça audiovisual, faz sua entrada na SDR5 dividindo a sequência em duas cenas, através do quadro de Goya que é mobilizado logo no princípio do filme. Não se trata mais da dominação em situação de guerra, mas de uma dominação mais sutil, que se especifica nos termos do conceito de poder, de Foucault (2014). Na primeira cena da sequência – que, tecnicamente, é uma sequência que se divide em duas cenas, a externa, no pátio da escola, e a interna, na sala de aula –, podemos ver essas relações de poder exercerem-se em diversas direções: Brigitte e Richard em relação à diretora da escola – Brigitte questiona-a frequentemente acerca das circunstâncias em que ocorrera o desaparecimento da menina e Richard, por sua vez, expressa diversas vezes sua insatisfação com a escola, através de suas palavras, do tom de voz e do olhar ameaçadores; a diretora em relação à

98 No original: “C’est ele?”.

99 No original: “Oui, pourquoi?”.

100 No original: “Nous ne pourrions pas l’amener avec nous?”.

101 No original: “Non, non ce n’est pas la peine. Regardez-la bien afin de pouvoir la reconnaître et commencez immédiatement”.

professora – quando a diretora, acompanhada dos pais da menina e da babá, entra na sala, a professora para imediatamente sua atividade – e às alunas – ela diz ao casal Legendre que as crianças estavam sob sua “vigilância”, “surveillance” em francês, sendo que, na sala de aula, as meninas levantam-se à sua entrada e só sentam depois que ela ordena “*sentem-se!*”, “*asseyez-vous!*” em francês, levantando-se também quando são chamadas pelo nome; a professora em relação às estudantes – as meninas anotam tudo o que a professora lhes “dita”; Brigitte e Richard em relação à filha Aliette – Brigitte repreende a menina por falar enquanto a diretora detém a palavra, utilizando o imperativo, “*Cale-se...!*”, “*Tais-toi...!*”, e Richard vai até a classe da menina, ordenando que os acompanhe: “*vamos!*”, “*allez viens!*” em francês. Nessa primeira cena, a figura da babá é ignorada pelos adultos; somente Aliette parece perceber sua presença, cumprimentando-a carinhosamente com um beijo.

Na segunda cena, marcada pela presença do quadro de Goya, incide também a autoridade policial. Richard Legendre não é mais a autoridade máxima, como na cena anterior. Nessa cena, o delegado, na sua condição de representante do poder repressivo de estado, utiliza-se amplamente do modo imperativo: em relação ao casal Legendre, ainda que utilize expressão de cortesia quando lhes solicita que sentem – “*sentem-se, por favor*”<sup>102</sup> –, e, ao despedir-se, quando diz “De sua parte, se souberem de algo, *previnam-nos*, mesmo se os aconselhem a não se dirigir à polícia”<sup>103</sup>; em relação a Aliette, quando se impacienta, dizendo que a menina falará somente quando for interrogada, embora sem usar o modo imperativo, ou quando, desta vez utilizando o imperativo, solicita que a menina aproxime-se, a fim de preencher a ficha de desaparecimento com suas características, ainda que utilizando uma expressão carinhosa – “minha pequena”, “ma petite”, em francês. Já em relação a seus subordinados, o sargento e o escrivão, o imperativo é amplamente utilizado: “*faça-os entrar*” – “*faites-lui rentrer*”, no original –, diz o delegado para o sargento; “Touchard, *peça* ao sargento que venha, por favor”<sup>104</sup>, ao escrivão; “Aí está, *diga* ao comandante para procurar por toda Paris, é necessário

102 No original: “Asseyez-vous, je vous en prie”.

103 No original : “De votre côté, si vous apprenez quelque chose, prevenez-nou, même sous le conseil de vous pas adresser à la police”.

104 No original: “Touchard, priez le brigadier de venir, je vous prie”.

encontrar esta menina”<sup>105</sup>, novamente dirigindo-se ao sargento; “*Olhe-a bem a fim de poder reconhecê-la e comece imediatamente*”<sup>106</sup>, ainda ao sargento, a quem dirige também suas últimas palavras: “*Vá, vá de uma vez!*”<sup>107</sup>. Ainda que utilize expressões de cortesia em relação ao casal Legendre, a Aliette e ao escrivão, isso não acontece, em momento algum, quando se dirige ao sargento, o qual, por sua vez, trata-o com extremo respeito, batendo continência quando chega e quando sai da sala.

É digna de nota a posição ocupada pela babá nessa cena; em nenhum momento o delegado ou o casal Legendre dirigem-se a ela utilizando o imperativo. Todavia, apesar de sua autoridade sobre a empregada não ser expressa linguisticamente, podemos ver, na imagem, que ela é a única que permanece de pé, em posição de servir, enquanto o casal e sua filha sentam-se frente ao delegado. Note-se que, se na SDR3, a posição mais alta da esposa de Henri parecia indicar superioridade em relação aos demais, na SDR5, a babá, além de ficar de pé, o que poderia sugerir uma posição de autoridade em relação aos demais, que estão sentados, fica atrás dos patrões e não participa da conversação, a não ser quando é solicitada pelo delegado, a quem responde com certo nervosismo, pedindo inclusive a confirmação de Aliette, que não detém nenhuma autoridade frente aos demais adultos, já que nem mesmo a evidência física de sua presença parece fazê-los crer que a menina não desapareceu. Assim, sua posição servil é reforçada pelo fato de permanecer de pé, além de que só fala quando é solicitada e já prevenindo-se de uma possível acusação, recorrendo à autoridade da menina, a qual só funciona em relação a ela e não em relação aos demais adultos. Sobre a babá, incide a autoridade de todos, seja a da família Legendre, a quem está diretamente subordinada, seja a da polícia, que a olha com desconfiança. A dominação vertical, característica da guerra, presente através do quadro de Goya na parede da delegacia, como elemento pré-construído advindo do interdiscurso, materializa-se em relação de discrepância com a cena da qual participa, ou seja, sua aparição anterior cronologicamente aos acontecimentos na delegacia incide em toda a cena como um elemento heterogêneo que, não obstante, determina a percepção das

---

105 No original: “Tenez, dites au commandant de fouiller tout Paris, il faut retrouver cette petite fille”.

106 No original: “Regardez-la bien afin de pouvoir la reconnaître et commencez immédiatement.”

107 No original “Oh, va, allez, allez!”

relações de poder estabelecidas na sequência, ainda que entre em contradição com a forma gentil com que o delegado trata o casal Legendre.

Para além das complexas relações de poder na SDR5, podemos notar que o jogo infantil da presença-ausência descrito por Freud (1996d) como a forma que a criança encontrou para assimilar a ausência da mãe e obter, através disso, prazer é aqui invertido: são os adultos que “jogam” com a presença-ausência da filha. Como dissemos no princípio desta seção, para Freud, os adultos repetem o jogo infantil, que se faz na tensão entre o princípio de prazer e a pulsão de morte, sem que disso decorra qualquer prazer, mas o contrário: nesse jogo, o que se insurge nos adultos é angustiante. Na SDR5, a ausência de Aliette é tomada como um problema sério, que faz os adultos inclusive recorrerem à polícia, além de questionarem gravemente a segurança da escola. A ausência de Aliette é materializada linguisticamente. Na imagem, não vemos sinal algum de seu desaparecimento; em contrapartida, ele é expresso no discurso dos pais, da diretora da escola, da professora, da babá, do delegado de polícia e do sargento. Não há dúvidas de que a menina desapareceu, sendo que todo aparato policial é mobilizado em sua busca. De forma diversa, a presença de Aliette não é expressa pela contradição entre a imagem e o som – nesse caso, a voz articulada linguisticamente –, pelo contrário, além da evidência físico-imagética e vocal da presença, a diretora e o pai também a evidenciam em seu discurso: “Logo que eles entraram na aula, a professora contou-os. *Eram vinte e dois, como todos os dias*. Ela percebeu, cinco minutos mais tarde, que Aliette não estava ali”, declara a diretora, constatando que todas as alunas estavam em aula e, assim, que Aliette estava também presente, embora logo em seguida, declare que a menina não estava. Após fazer novamente a chamada, tendo inclusive a resposta de Aliette dizendo-se presente, em demonstração aos pais da menina, a diretora diz: “Vocês veem? *Ela está aqui!*”. Richard, por sua vez, ao ouvir as palavras afirmativas da diretora pergunta: “E todas as outras estão aqui?”, o que soa incongruente ao espectador, já que é a ausência da menina que está sendo discutida e não a presença das outras estudantes.

Ausência e presença coexistem sem contradição: a evidência física da presença de Aliette alia-se à expressão linguística de sua presença, sem com isso invalidar a angústia causada por sua sempre suposta ausência. Trata-se, pois, de

um “jogo” que, sobrepondo duas situações opostas, aponta para um além das evidências tanto da ausência de Aliette, quanto de sua presença. Esse jogo, ao contrário do jogo analisado por Freud (1996d), é mobilizado pelos adultos e não pela criança, que insiste em chamar a atenção de seus pais a fim de convencê-los de que está presente. Desse modo, os adultos prolongam a angústia causada pela ausência da menina da escola à delegacia de polícia, ainda que esbarrem constantemente em sua presença, parecendo derivar, pelo prolongamento da angústia, alguma carga prazerosa no desprazer. Podemos, aqui, retomar a teorização de Žižek (1992) a respeito da dimensão abismal da fantasia, ou seja, o seu cerne, este que não é acessível ao sujeito e que, no entanto, estrutura sua realidade a fim de evitar o encontro com o terrível Outro. A isso, o autor relaciona os juízos negativo e indefinido de Kant. No caso da SDR em tela, o juízo negativo expressar-se-ia como “não estar presente” ou, ainda, “não estar ausente”, enquanto o juízo indefinido poderia ser expresso como “estar não presente” ou “estar não ausente”. Nesse caso, podemos dizer, na trilha de Žižek (1992), que, sem o crivo fantasístico, o encontro real com esse Outro abismal traz à tona um terceiro termo, que não é, na SDR5, nem presente nem ausente, mas *não presente e não ausente*.

Esse terceiro termo, relacionado por Rancière (2009b, p. 39) à pulsão de morte e, assim, ao puro sem sentido – *nonsense* que, sendo da ordem do real, comanda a cena –, que não é vivo, embora tenha a aparência de vivo, leva à dimensão abismal e contingente do Outro ou, para Rancière, do Desconhecido, ou seja, à “palavra solilóquio”, a segunda forma da palavra muda, aquela que faz o movimento inverso da palavra a ser decifrada e que, assim, leva ao obscuro, ao que existe de inominável e de louco no próprio pensamento. Em suas palavras: “a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado” (RACIÈRE, 2009b, p. 41). Essa modalidade da palavra muda que designa justamente o encontro com o real contingente e absurdo, longe de delimitar os sentidos mobilizados na SDR5, deixa-os à deriva, sem ponto de ancoragem possível, abrindo-se o discurso à multiplicidade e à heterogeneidade que, embora sejam características de todo discurso, são dissimuladas no intradiscurso sob a aparência do Um, o que não acontece na SDR5. Ao mesmo tempo presente e ausente, não presente e não ausente, Aliette, reunindo em si todas



essas modalidades, é o índice sem sentido que situa e estrutura a fantasia de seus pais, ao mesmo tempo em que traz à tona a contingência de suas relações e, assim, de seu desejo.

Os (não-)sentidos concomitantes de presença e ausência e de não-presença e não-ausência fazem, assim, estremecer a relação dito/não-dito, linearizando no fio do discurso sentidos que deveriam ser silenciados para que o dito funcionasse em relação ao que não é dito. Em outras palavras, se a presença de Aliette não fosse expressa verbalmente, poderíamos apontar uma contradição entre a fala dos adultos e a imagem e, dessa forma, chegar à interpretação de que a autoridade dos adultos subjugaria a criança, fazendo que a presença da menina fosse desconsiderada por ser expressa pela menina, a qual não deteria autoridade alguma. Porém, sendo, ao modo do absurdo onírico, os dois polos expressos, podemos pensar que o não-dito é dito, contradição que, longe de inviabilizar a cena, causa o humor e, além disso, solapa a dupla evidência dos contrários, linearizando-a lado-a-lado e, dessa forma, expressando o real da identidade de contrários do curto-circuito significante, o qual, a um só tempo, flagra a realidade como ilusória e o engodo de toda e qualquer evidência, em consonância com os saberes que circulam no interior da FDE via posição-sujeito surrealista. Aliette é o índice desse curto-circuito próprio a todo discurso e flagrado na superfície discursiva mesma na SDR5. Paralisados por essa deriva trazida ao fio do discurso, a própria autoridade dos adultos é suspensa, de modo que se encontram presos em seu jogo, destituídos de sua liberdade por Aliette, figura não-ausente e não-presente que denuncia a característica fantasmática dessa liberdade.

A relação com a pulsão de morte e, dessa forma, com o gozo é estreita aqui. Longe de caracterizar-se, na sequência, o gozo da criança que, no jogo, encontra uma forma de obliterar a ausência da mãe e, assim, dela se vingar obliterando prazerosamente a própria presença frente à mãe, o jogo dos adultos é tenso e mesmo angustiante, embora prolongado por eles mesmos. A proximidade desse gozo angustiante, que não aparece senão de forma fugidia e negativa no fio discursivo e que não é propriamente o sintoma, mas o *sinthomem*, índice do não-pensamento que incide no pensamento, domina os sujeitos através da angústia que os faz não perceber a não-ausência da menina, fazendo que o *nonsense* faça

sentido ou, melhor, como aponta Žižek (1992), estruture a rede de significantes sem, com isso, encadear-se nela. O que temos aqui é, mais precisamente, uma *saturação* de múltiplos sentidos que, sem serem encadeados de modo que alguns impliquem necessariamente a *falta*, a *ausência* de outros, constituem-se como a pura expressão do *nonsense*, o qual, sendo prenhe de *todos* os sentidos, não expressa nenhum, sendo, pois, aberto a toda e qualquer significação.

A liberdade, por conseguinte, só aparece na SDR5 por sua ausência. Apesar de a liberdade autoritária/repressiva aparecer em excesso na fala das personagens, através principalmente do modo imperativo, ela é impedida de significar pela identidade entre contrários. Todos agem em função de algo que, em última instância, é banal e desprovido de valor, ou seja, a busca de uma menina que, no entanto, não está desaparecida. Nisso, são dominados pela contingência do gozo e agem como autômatos, comandados por um terceiro termo que só se expressa pela ausência. Nem a polícia, autoridade repressiva, é capaz de desfazer essa configuração estranha, pelo contrário: o próprio delegado reforça a situação, preenchendo a ficha de desaparecimento enquanto olha para Aliette e lhe pergunta coisas, assim como o sargento, que a observa atentamente antes de sair em sua procura. A afirmação e a reiterada corroboração da presença de Aliette não causa espécie a nenhuma das personagens, nem mesmo à sua babá, que é praticamente ignorada por todas as outras personagens adultas. Podemos dizer, então, que as personagens agem “livremente” em função de algo sobre que, entretanto, não têm nenhum domínio, sobre algo que age independentemente delas, solapando qualquer ilusão de liberdade.

O universo logicamente estabilizado burguês entra em colapso: nem mesmo a condição financeira privilegiada da família Legendre pode desfazer sua angústia, já que, estando Aliette ali sem estar, não há sequestro e, portanto, resgate a ser pago. A autoridade policial, cega, é também incapaz de desfazer o curto-circuito. A babá, desprovida de qualquer autoridade, já que, mesmo a presença da criança não sendo considerada por ninguém, é de Aliette que pede confirmação para suas palavras não tem as condições materiais para desfazer a situação. Por esse motivo, podemos dizer que, antes de equivocar-se a respeito da presença-ausência da menina, as personagens encontram-se abertamente subsumidas ao equívoco próprio à

produção de sentidos. A única “liberdade” que se faz sentir positivamente na SDR5 é, pois, a liberdade contingente dos sentidos à deriva.

A falta de liberdade é, ainda, colocada, em relação ao quadro de Goya, o qual situa, a um só tempo, a liberdade do ideário da Revolução Francesa e a dominação violenta sofrida pelo povo espanhol em nome dessa liberdade, incidindo na SDR5 de forma a flagrar a aparência ilusória de plena liberdade identificada com o mundo semanticamente normal da FD burguesa em 1974, tempo cronológico da ação na SDR ora analisada. Dessa forma, podemos dizer que a liberdade fantasmática que se apresenta na SDR1 e na SDR7, a qual analisaremos na última seção, é reiterada e, ainda, reforçada, na SDR5, de modo a solapar o engodo da “liberdade adquirida” após a Revolução Francesa. Dito isso, podemos reformular o quadro em que vimos trabalhando desde o princípio das análises:

<b>O fantasma da liberdade</b>	
Formação discursiva estética (posição-sujeito surrealista)	Liberdade do/no sentido/Liberdade moral/ <i>Liberdade contingente da deriva</i>
Formação discursiva católica	Liberdade após a morte/ (Falta de) liberdade de crença/Liberdade de submissão
Formação discursiva burguesa	Liberdade de mercado/liberdade repressiva (autoritária)/(Falta de) Liberdade moral/Liberdade de submissão/ <i>Liberdade ausente</i>
Formação discursiva comunista	Liberdade plena/liberdade repressiva (autoritária)/liberdade fantasmática
Formação discursiva psicanalítica	Liberdade do/no inconsciente/ Liberdade do sinthomem

Tabela 5: Formações Discursivas em SDR1, SDR2, SDR3, SDR4 e SDR5

A liberdade é, pois, um *fantasma* que assombra a FD burguesa sem, no entanto, concretizar-se jamais. Ela ameaça aparecer e, por essa forma fugidia de

quase-aparição, torna-se *ausente*. Aliette é justamente o índice dessa ausência, já que denuncia a contingência da literalidade dos sentidos mobilizados pela oposição presença/ausência, desmontando os sentidos normalizados do universo burguês. Nesse sentido, podemos dizer que a aproximação entre saberes da FD comunista, que flagra a ausência de liberdade burguesa, e saberes da FDE, que flagram o engodo de toda evidência, na posição-sujeito surrealista, linearizando saberes antagônicos do interdiscurso no intradiscurso, é responsável, ao lado dos saberes advindos da FD psicanalítica a respeito da carga de prazer e de desprazer do gozo e da constituição complexa da fantasia, pelo curto-circuito que deixa à deriva os sentidos.

Algo semelhante acontece na SDR6, embora o que nela aparece seja um *excesso de presença*. Nessa sequência, vemos a continuidade da SDR2, na qual Richepin, o chefe de polícia, é destituído de sua autoridade policial. É interessante notar, antes de passarmos à descrição da SDR6, que a resolução do caso do desaparecimento de Aliette, imediatamente anterior à SDR2, dá-se quando Richard vai até Richepin, que lhe diz estar resolvido o caso da menina desaparecida, fazendo-a entrar na sala acompanhada de Brigitte, sua mãe. Richepin interrompe a conversa com os Legendre, que só sabem da presença da filha através dele, suprema autoridade da polícia de Paris – autoridade essa que será posteriormente questionada –, para comparecer a um compromisso, explicitado na SDR2, algo extremamente banal, o jogo de dominó que, afinal, nunca acontece. O caso da menina é resolvido sem sobressaltos, quando a própria mãe leva Aliette à sala onde se encontram Richard e Richepin, permanecendo a mesma relação presença-ausência exposta na análise da SDR5, já que o chefe de polícia dirige-se a Brigitte perguntando se a menina fora bem tratada, como se elas tivessem convivido durante todo o tempo do desaparecimento. Por preservar essa relação, achamos que não seria relevante colocá-la na SDR5, considerando também que elas não são sucessivas na montagem discursiva da peça audiovisual. Porém, convém explicitá-la, chamando também atenção para o fato de SDR5 e SDR6 estarem diretamente ligadas no todo do filme.

Após a cena do cemitério, na qual Richepin é levado preso por tentar violar a tumba da irmã Marguerite, vemos o mesmo delegado que aparece na SDR5

limpando os sapatos, ao que é interrompido por uma batida na porta de sua sala, aparentemente a mesma onde conversou com os Legendre, embora os móveis estejam dispostos de maneira diferente. Sem vermos seu rosto, vemos o delegado levantar um dos pés e apoiá-lo em uma cadeira, limpando seu sapato. Quando houve a batida na porta, esconde atrás de si o pano que usava para tal atividade, respondendo que a pessoa atrás da porta pode entrar. Com a câmara posicionada atrás de si em plano médio, vemos, no canto esquerdo inferior da tela, uma mão que segura papéis, provavelmente do escrivão, enquanto o sargento entra na sala. Este mal se anuncia e o delegado declara poder entrar o prisioneiro. O delegado, então, senta-se à sua mesa. A câmara, em plano de conjunto, faz um giro rápido até a porta e vemos, no plano de fundo, Richepin, desgrenhado, entrar acompanhado do sargento, enquanto no primeiro plano, de costas, está sentado à mesa o escrivão. Richepin para no meio da sala e é empurrado pelo sargento na direção da mesa do delegado, que pede a Richepin que se sente. O sargento deposita na escrivaninha do delegado algo que não vemos o que é, mas que podemos supor serem os pertences de Richepin.



*Figura 17: Richepin prisioneiro*

Quando Richepin senta-se, diz: “Devo-lhe dizer que a forma como me trataram é indigna. Eu não pude nem mesmo telefonar para minha casa”<sup>108</sup>. Enquanto o suposto chefe de polícia fala, a câmera gira, parando em frente ao delegado, de quem vemos a expressão de surpresa enquanto lê um papel. Na sequência, em close médio, vemos o delegado, ainda olhando para o papel, declarar que Richepin fora preso por tentar profanar uma sepultura, tendo-se declarado, frente à ação dos policiais, o chefe de polícia. O delegado, então, olha para Richepin na espera de uma resposta. A câmera alterna para Richepin, que, em close médio, com a câmera posicionada atrás do delegado, diz, com a expressão facial tensa: “Você sabe perfeitamente que eu sou o chefe de polícia. Eu ordeno que faça que devolvam meus pertences imediatamente... e que me acompanhe até meu escritório. Eu lhe garanto que necessitamos conversar”<sup>109</sup>. O delegado continua sua fala, repetindo a questão da profanação da sepultura, enquanto a câmera aproxima-se de Richepin, focando-o em close de cabeça e ombros. Richepin responde com naturalidade e ligeira inquietação que se tratava da sepultura de sua irmã e que fora vê-la. De forma impaciente, acrescenta: “Ela me telefonara!”<sup>110</sup>. Após um corte, a câmera volta a mostrar o entorno da escrivania do delegado, que, com expressão impaciente, ordena ao sargento que leve Richepin de volta à sua cela. O sargento, por sua vez, aproxima-se de Richepin e, quando faz menção de pegar-lhe pelo braço, o preso faz um gesto ríspido, dando a entender que ele mesmo se levantará, o que de fato acontece.

---

108 No original em francês: “Je dois vous dire que la façon dont on m'a traité est indigne. Je n'ai même pas pu téléphoner chez moi”.

109 No original em francês: “vous savez parfaitement que je suis le préfet de police. Je vous ordonne de me faire rendre mes affaires... et de m'accompagner à mon bureau. Je vous garanti que nous avons besoin de parlons”.

110 No original em francês: “Elle m'avait téléphoné!”



*Figura 18: Richepin transtornado*

Após o sargento e Richepin saírem da sala, a câmera volta novamente a posicionar-se de modo a focar o delegado em plano médio. Este faz um telefonema e pede para falar com o chefe de polícia. Ao falar com ele, pede desculpas pelo incômodo e apresenta-se como delegado Dupuis, contando que está preso um suspeito que se diz o chefe de polícia. A imagem corta e passamos a ver a escrivaninha em que Richepin atendera a família Legendre na resolução do caso de desaparecimento de Aliette, ocupada por outro homem, supostamente o verdadeiro chefe de polícia, o qual se encontra sentado. A seu lado, está uma mulher com papéis na mão. Alternando-se a câmera entre os dois homens, ouvimos o seguinte diálogo:

- Ele alega ser o chefe de polícia? Que curioso. Diga-me, ele se parece comigo? Ele é simpático?
- De maneira nenhuma, chefe.
- Ah, entendo<sup>111</sup>.

A última fala do chefe de polícia é acompanhada de ligeira decepção. Após, ele solicita que o delegado leve Richepin à sua sala imediatamente e desliga o

---

<sup>111</sup> No original em francês: “- Il se pretend le préfet de police? C'est curieux. Dites-moi, est-ce qu'il me ressemble? Il est sympathique?  
Pas du tout, monsieur le préfet.  
Ah, je le vois.”

telefone. A câmara paulatinamente se afasta e podemos ver a mulher entregar os papéis ao chefe de polícia e sair. Ele examina, então, os papéis. Corta. Em um corredor repleto de gente, um homem de terno caminha. Ao entrar em outra sala, para e vemos o delegado sentado, Richepin e um policial de pé. O homem de terno diz ao delegado que o chefe de polícia os espera. Richepin arruma a gravata enquanto é empurrado pelo policial. No interior da sala do chefe de polícia, vemos um relógio acima de uma lareira. A mulher organiza objetos em um aparador. Em um giro, a câmara passa a mostrar novamente o chefe de polícia atrás de sua mesa, de perfil. Pela porta, entram o homem de terno, Richepin, já totalmente recomposto, e o delegado, que é, em seguida, dispensado. O chefe de polícia cumprimenta Richepin respeitosamente enquanto a mulher pega o casaco do “prisioneiro”. O chefe de polícia pergunta, acompanhado por um gesto de braço indicando o lugar, a Richepin se ele prefere sentar-se em sua cadeira, ao que Richepin responde, também com um gesto de braço, que estará bem em uma das cadeiras que ficam à frente da escrivaninha. O chefe de polícia, então, em respeito a Richepin, propõe-se a sentar também em uma das cadeiras reservadas aos visitantes. A câmara posiciona-se, então, de modo a ficarem os dois chefes de polícia de perfil, em plano americano. O homem de terno, posicionado atrás da mesa, sai, atendendo ao pedido de dois *Whiskies*.





*Figura 19: Richepin é conduzido com violência*

A partir de então, com a câmera alternando lentamente de um para o outro, na direção contrária daquele que fala a seu turno, sem com isso, tirar um dos dois do enquadramento, após comentários sobre ambos os chefes terem engordado devido à quantidade de jantares oficiais, os dois homens dialogam, de igual para igual, sobre uma ação policial que acontecerá naquele dia. Richepin pergunta “O que tem a fazer esta manhã?”<sup>112</sup>, ao que o chefe de polícia começa a responder: “Esta manhã, você sabe...”<sup>113</sup>, sendo interrompido por Richepin, que antecipa sua resposta: “Ah, oui, le zoo, à midi”. O chefe de polícia responde que já tomou suas precauções. Richepin rebate dizendo que mandou dispor, próximas ao local, doze viaturas policiais, o que o outro completa afirmando não poderem ficar todas juntas, mas dispersas, a fim de não assustar a população, acrescentando que o essencial é impedir que os manifestantes cheguem até as jaulas. Richepin declara que todas as fechaduras das jaulas foram verificadas com cuidado. O outro chefe de polícia diz que, se alguns animais forem abatidos, não há grandes problemas. Richepin encerra, sorrindo: “a vida de nossos homens é mais preciosa que a vida de uma

112 No original: “Qu’est-ce que vous faites ce matin?”

113 No original: “Ce matin, vous savez...”

zebra”<sup>114</sup>. O homem a quem haviam pedido as bebidas chega e, de costas para a câmara, serve os dois chefes de polícia, que, após sua saída, brindam à saúde um do outro. Corta.



*Figura 20: A autoridade restabelecida*

Sabemos que, na cidade de Paris, existe somente um chefe de polícia. Richepin é, na SDR6, um prisioneiro, tomado por louco, que diz ser o chefe de polícia. Todavia, como já explicitamos, ele de fato atuou como tal na resolução do caso de Aliette. Entretanto, logo após, mais precisamente na sequência fílmica que constitui a SDR2, ao profanar a sepultura de sua irmã, ele fora preso. A SDR6 começa com o absurdo diálogo entre Richepin e o delegado Dupuis. Na primeira cena, ouvimos Richepin, com as roupas amassadas e o cabelo desganhado, visivelmente transtornado, afirmar com convicção que somente cogitara abrir o sepulcro da irmã morta porque ela lhe telefonara. Essa fala aparentemente absurda impede o delegado de acreditar no que diz o prisioneiro, o qual é tomado por insano. No entanto, quando é recebido pelo suposto verdadeiro chefe de polícia, Richepin é

---

114 No original: “La vie de nos hommes est plus précieuse que celle d'un zebre”.

tratado como um igual. O segundo chefe de polícia chega a se negar a sentar em sua própria cadeira com o intuito de não desrespeitar a autoridade de Richepin. Os dois, inclusive, discutem uma ação repressiva que acontecerá em seguida. Ao escolher sentar em uma das cadeiras reservadas aos visitantes, o chefe de polícia coloca-se em posição igual à de Richepin, desfazendo a impressão anterior. Impressão essa construída discursivamente. A aparência de Richepin, bem como suas falas disparatadas, corrobora a fala do delegado Dupuis, reforçando a impressão de que se trata realmente de uma pessoa com algum tipo de transtorno. Além disso, é interessante notar que Richepin usa o verbo “ordenar” em relação ao delegado Dupuis, o que, frente à toda situação, reforça a impressão de que ele é louco.

O jogo presença-ausência, aqui, funciona de forma diferente da SDR5; se Aliette estava presente e ausente ao mesmo tempo e, assim, não-presente e não-ausente, Richepin, cuja autoridade policial fora questionada, encontra-se, como chefe de polícia, presente somente frente a um outro chefe de polícia, cujo nome não sabemos. Assim, o que se encontra *ausente* na primeira parte da SDR é sua autoridade e não ele propriamente. Todavia, sua autoridade retorna assim que entra na sala em que conversara com a família Legendre; ali, ao contrário da cena imediatamente anterior, na qual fora empurrado pelo sargento, ele é tratado com deferência. Tudo se passa como se o ambiente da sala lhe devolvesse a autoridade que detinha antes. No entanto, nesse ambiente, outra pessoa também detém a mesma autoridade sem, com isso, anular a sua. É de um *excesso de presença* que tratamos aqui. A polícia de Paris, cuja chefatura deveria ter somente uma autoridade superior, tem duas. A dupla presença de Richepin e de seu colega é o que causa estranhamento na SDR6.

Essa duplicidade é, no contexto parisiense, impossível, sendo responsável pelo efeito humorístico da sequência. Todavia, a sobreposição de dois chefes no lugar de um, apesar do efeito de absurdo, aponta para a desestabilização de um universo normatizado, no qual impera uma lógica de tipo “ou...ou”. Ninguém pode ser criminoso e chefe de polícia ao mesmo tempo; não pode haver dois chefes de polícia em apenas um departamento. No entanto, Richepin é um criminoso e é o chefe de polícia; é o chefe de polícia ao mesmo tempo em que outra pessoa

também o é. Essas contradições, impossíveis na realidade empírica, expressam-se na peça filmica de modo a questionar a própria realidade e mais, questionar o próprio estatuto da atividade policial; Richepin, na qualidade de chefe de polícia de Paris, interrompera o atendimento aos Legendre dizendo que tinha outro compromisso. Na sequência, vimos ele entrar em um bar e aguardar um parceiro – que nunca chegou – para uma partida de dominó, algo extremamente fútil que, no entanto, fizera-o abandonar seu “dever”. Após, utilizando-se amplamente de sua autoridade, aproximou-se de uma desconhecida, com quem flertou, acalmando sua possível desconfiança com a afirmação de sua autoridade. Em seguida, recebeu um telefonema da irmã morta e foi até o cemitério a fim de verificar do que se tratava. Lá, para entrar, utilizou-se novamente de sua autoridade, sendo que, quando foi preso por violar a sepultura da irmã, atacou verbalmente os policiais, ameaçando-os.

Cabe retomarmos a teorização de Žižek (1992) a respeito do caráter forjado da lei. De modo análogo ao que acontece na SDR2, Richepin oscila entre a autoridade repressiva suprema de Paris e o status de prisioneiro louco. Nesse sentido, como agente direto da lei, ele a encarna, em sua dupla dimensão, de norma vertical que não pode ser questionada e de norma forjada no nonsense do fora-da-lei. Essas duas dimensões da lei são, para Žižek, codependentes, sem que possam ser concebidas uma sem a outra. Logo, o crime é constitutivo da lei. Assim, Richepin é o prisioneiro louco e o chefe de polícia, encarnando tanto a estabilidade lógica inquestionável da lei, quanto seu caráter de violência e de impossível. Em outras palavras, sua figura mesmo, tal como é construída na peça audiovisual, implica um excesso, algo que não cabe no espaço formal a que se submete como chefe de polícia, mas que, no entanto, produz efeitos. A figura do segundo chefe de polícia não faz mais que refletir esse excesso. Nesse sentido, podemos dizer que, mesmo dentro da sala que devolve à Richepin sua autoridade, o caráter louco da lei e, assim, de seus agentes não deixa de fazer aparição. A conversa dos dois chefes de polícia gira em torno de uma manifestação que ocorrerá no zoológico. Atentemos ao caráter dessa manifestação. Richepin e seu colega discutem a forma como vão reprimir os manifestantes. Em dado momento, o segundo chefe de polícia diz: “De toda forma, o importante é impedi-los de chegar às jaulas”<sup>115</sup>. Richepin garante que

---

115 No original : “De toutes façons, l'essentiel est les empêcher d'arriver aux cages”.

as fechaduras foram cuidadosamente verificadas. Seu companheiro declara, então, que se algum animal for abatido, não há grandes problemas, ao que Richepin completa dizendo que a vida de uma zebra é menos importante que a vida de seus homens. Trata-se, pois, de uma manifestação singular, que envolve, de um lado, animais e a segurança das jaulas e, de outro, de “seus homens”, aparentemente os homens que estão sob seu duplo comando, os policiais.

Notemos que, em nenhum momento, são referidos como manifestantes seres humanos, de modo que, ao menos aparentemente, trata-se de uma manifestação feita por seres irracionais; animais que querem abrir ou tomar as jaulas do zoológico, ainda que ajam somente por instinto. Se, naquela sala, os dois homens revestem-se da mais alta autoridade repressiva do estado, eles o fazem frente ao irracional, ou seja, ao fora-da-lei sem sentido e indomável que a lei tenta regular e que, no entanto, a constitui, ou seja, ao se depararem com a violência que dá origem à lei, os dois chefes de polícia, investidos de sua autoridade formal em excesso, já que são dois no lugar de um, obliterando o que resta de nonsense na própria lei, planejam aplicá-la de forma violenta aos manifestantes fora-da-lei/irracionais. Indo mais além, quando Richepin entra na sala, sua constituição irracional/louca, suposta na primeira sequência da SDR em análise, é recalcada e atribuída ao outro, aos outros, animais como uma zebra, cuja vida, por não ser dotada de racionalidade, é desimportante. Richepin toma distância da loucura animal e vai, ao lado de seu companheiro de cargo, combatê-la. Não se trata de dizermos que Richepin é dividido em duas “partes”, uma “racional” e a outra “irracional”, mas de flagrar, na montagem discursiva, o engodo dos universos logicamente estabilizados através da constituição equívoca dos sentidos mobilizados no que Pêcheux (1990) chama “mundos semanticamente normais”. Na peça fílmica em análise, os sentidos “literais” não preponderam sobre outros sentidos eventualmente silenciados na realidade empírica. Sob a forma do chiste, engendrado através da sobreposição de opostos, a opacidade discursiva emerge, “censurando” toda evidência.

No início da SDR6, a autoridade de Richepin está ausente, dando lugar à loucura. Já na cena final da sequência, é a loucura que parece ausente na personagem Richepin. Todavia, ao modo da lei que carrega em si mesma o fora da lei, nossa personagem deixa escapar sua “loucura” através do absurdo diálogo

sobre a manifestação. A autoridade repressiva está louca e isso vem à tona através do excesso: dois fazem o papel do Um; a racionalidade burguesa, a qual supõe unidade e coerência, dá lugar à multiplicidade que se expressa de duas formas diferentes: a constituição dupla de Richepin – louco e detentor de autoridade – e o cargo duplamente ocupado. A ilusão de unidade desfaz-se totalmente.

Ao relacionarmos a “liberdade” do título da película à SDR6, vários sentidos emergem: temos a liberdade repressiva de estado, característica do estado burguês; aparece, ainda, a liberdade do louco, que, tendo desfeitas as “amarras da consciência”, para usar as palavras de Breton, faz o que quer, inclusive dando ordens a uma autoridade policial (o delegado Dupuis); e a liberdade dos manifestantes, essa liberdade extremamente perigosa em função da qual o aparato policial é mobilizado. A primeira “liberdade”, fantasmática por sua própria constituição no fora-da-lei, relaciona-se, como já tivemos oportunidade de apontar, em relação à FD burguesa. Já a liberdade louca funciona, tanto em relação à FD psicanalítica, quanto em relação à FDE, já que o objetivo primeiro do Surrealismo, enquanto movimento, era, segundo Breton, libertar os sujeitos da consciência a fim de expandir sua compreensão a respeito do inconsciente e da sociedade. A liberdade dos animais manifestantes, se considerarmos também sua relação com A revolução dos bichos, obra de George Orwell que ironiza a evolução do regime soviético em direção ao stalinismo, apresenta dupla filiação no conjunto de FD que estamos considerando: de um lado, relaciona-se ao regime “democrático” e laico a que a França era submetida à época: todos são “livres” para se manifestarem, desde que assumam o ônus de uma violenta repressão policial. Por outro lado, tem relação com o regime stalinista criticado de forma magistral por Orwell, no qual eram todos iguais e, como tais, poderiam manifestar-se “livremente”; porém, como “todos os animais são iguais mas alguns animais são mais iguais que os outros” (ORWELL, 200, p. 135), essas manifestações acabavam sendo privilégio dos que detinham o poder e, de toda forma, proibida aos outros. Podemos, pois, reformular nosso quadro:

<b>O fantasma da liberdade</b>	
Formação discursiva estética (posição-sujeito surrealista)	Liberdade do/no sentido/Liberdade moral/Liberdade contingente da deriva/ <i>Liberdade louca</i>
Formação discursiva católica	Liberdade após a morte/ (Falta de) liberdade de crença/Liberdade de submissão
Formação discursiva burguesa	Liberdade de mercado/liberdade repressiva (autoritária)/(Falta de) Liberdade moral/Liberdade de submissão/Liberdade ausente/ <i>(Falta de)Liberdade de manifestação</i>
Formação discursiva comunista	Liberdade plena/liberdade repressiva (autoritária)/liberdade fantasmática/ <i>(Falta de)Liberdade de manifestação</i>
Formação discursiva psicanalítica	Liberdade do/no inconsciente/ Liberdade do sinthomem/ <i>Liberdade do louco</i>

Tabela 6: Formações Discursivas em SDR1, SDR2, SDR3, SDR4, SDR5 e SDR6

Feitas análises de seis sequências discursivas, podemos dizer que, em *O fantasma da liberdade*, ao modo do sonho, prepondera uma “igualdade” entre os sentidos mobilizados por diferentes FD, de modo que a literalidade ilusória é solapada a todo momento. Na SDR6, a rede de saberes engendrados pelas FD em questão é mobilizada de modo a linearizar saberes antagônicos de modo que eles não sejam excludentes entre si. Assim, o saber preponderante, que governa todas as relações estabelecidas, é aquele segundo o qual toda evidência é ilusória, saber prototípico da FDE que se coloca em relação a todos os outros. A “liberdade louca” da posição-sujeito surrealista, assim, está diretamente relacionada à “liberdade do louco” da psicanálise, esta que faz que a simbolização esteja descolada do sujeito que, por sua vez, sendo louco, encontra-se no *nonsense* real e, assim, não está intrincado na infinita rede de saberes que faz de todo sujeito “livremente” submetido.

A falta de liberdade de manifestação é, aqui, relacionada tanto à FD burguesa, quanto à FD comunista, respectivamente pela referência ao universo burguês dominante na película e pela referência sutil à obra de Orwell. Se o discurso comunista é transversal ao discurso surrealista da película, o stalinismo apresenta-se no filme como um discurso alheio àquele ao qual se filiam os surrealistas, o qual defende uma plena liberdade, que, por sua vez, só poderia ser alcançada através da socialização dos meios de produção, o que só aconteceu *formalmente* na Rússia stalinista. Dessa forma, podemos dizer que, mesmo os saberes transversos – comunista e psicanalítico –, têm sua evidência questionada: a liberdade do louco é questionada pelo sistema carcerário – mesmo essa liberdade no *nonsense* é fantasmática; a liberdade plena comunista, aquela do fantasma marxista que rondava a Europa, é assombrada pelo fantasma totalitário de Stálin. Assim, podemos dizer que, na rede de sentidos estabelecida na película, *toda liberdade é (apenas) um fantasma*. O acontecimento singular da SDR6, o qual percorre toda a peça audiovisual, é, pois, o da multiplicidade de sentidos não-hierarquizados que são colocados lado-a-lado sem, com isso, tornarem-se excludentes. Tratemos, pois, desse acontecimento.

#### **5.4 Acontecimento estético: as liberdades d'*O fantasma da liberdade***

Desde o princípio deste trabalho, vimos anunciando a existência de um acontecimento específico do campo discursivo das artes, tal como se constitui desde a revolução estética que reorganizou as configurações do campo dando origem à formação discursiva estética. Dadas as análises precedentes, podemos reafirmar essa relação particular entre sentidos, que se institui como um conjunto de processos de produção discursiva no qual a polissemia emerge como *regra* no questionamento das evidências próprias aos mundos semanticamente normais. Em outras palavras, podemos dizer que o descentramento dos sentidos, ou seja, sua constituição equívoca, emerge como funcionamento próprio à posição-sujeito surrealista e à FDE, cujo saber prototípico aponta sistematicamente na direção da inexistência de sentidos evidentes e unívocos.



Dessa forma, a FDE, por definição, é uma rede de saberes *não estabilizados logicamente*, porquanto tem relação *estrutural* com outras FD, de modo que os saberes que nela circulam advém de outro lugar, sob a condição específica de que sua evidência seja deposta. Não tratamos, com isso, de dizer que toda arte partilha da mesma base comum, mas de reafirmar o caráter duplo da FDE como dotada de um tipo excepcional de historicidade, aquela que faz das obras indiscerníveis da história, ao mesmo tempo em que resistem à sua própria história, reorganizando constantemente os saberes de que dispõe, aqueles advindos da exterioridade.

A teorização de Rancière (2009a; 2009b) a respeito da partilha do sensível é imprescindível para a tentativa discernirmos esse funcionamento excepcional da FDE, na medida em que faz compreender sua relação com os demais recortes do possível – e, assim, do impossível – que se configuram, para nós, como o espaço do interdiscurso. Nesse sentido, a FDE, tendo lugar no interdiscurso, recorta saberes de outras FD a fim de trabalhá-los discursivamente, tendo pouca ou nenhuma responsabilidade formal em relação à realidade empírica, de modo que, longe de distanciar-se dela, a excede, flagrando o engodo do senso comum a que os universos logicamente estabilizados estão submetidos. Desse modo, seu funcionamento excepcional não se dá em relação a uma qualidade superior dos sujeitos-artistas que a ela se filiam, mas ao contrário: ao se filiarem à FDE, em uma tomada de posição *propriamente estética*, os sujeitos filiam-se também ao reconhecimento da não-estabilidade dos sentidos em geral, sempre dissimulada em outras FD e elevada à categoria de saber na FDE. É, pois, a FDE que governa as relações polissêmicas entre os saberes, o que nos autoriza a dizer que, nela, a polissemia é *estrutural*, ou seja, constitui-se como um saber que, sem origem detectável, precede a filiação dos sujeitos a essa FD. Os saberes advindos do materialismo histórico e da psicanálise, tal como indica Rancière (2009a; 2009b), estão também na origem dessa reconfiguração do campo das artes que se deu nos termos da revolução estética, de modo que, segundo o autor, o conceito de inconsciente deriva da estética, assim como a concepção de uma revolução social nos termos marxistas tem seu ponto de partida na estética.

A posição-sujeito surrealista, principalmente tal como materializada nas obras tardias de Luís Buñuel, como é o caso de *O fantasma da liberdade* (1974), parece-

nos exemplar do funcionamento geral da FDE. Não se trata de dizermos que o sujeito-diretor Buñuel utiliza-se de conhecimentos advindos do marxismo e da psicanálise, bem como da FDE, mas de conceber o atravessamento desses saberes no discurso audiovisual estético surrealista como *estrutural*, ou seja, trata-se de situar os processos de produção de sentidos empreendidos na unidade imaginária da peça audiovisual *alhures*, na relação da FDE, via posição-sujeito surrealista, com seu exterior, com o interdiscurso. Por sua vez, esses elementos estritamente relacionados à posição-sujeito surrealista não restam inalterados pelo saber prototípico da FDE, já que, mesmo a FD comunista, de cujos saberes o Surrealismo vale-se, é solapada em *O fantasma da liberdade*.

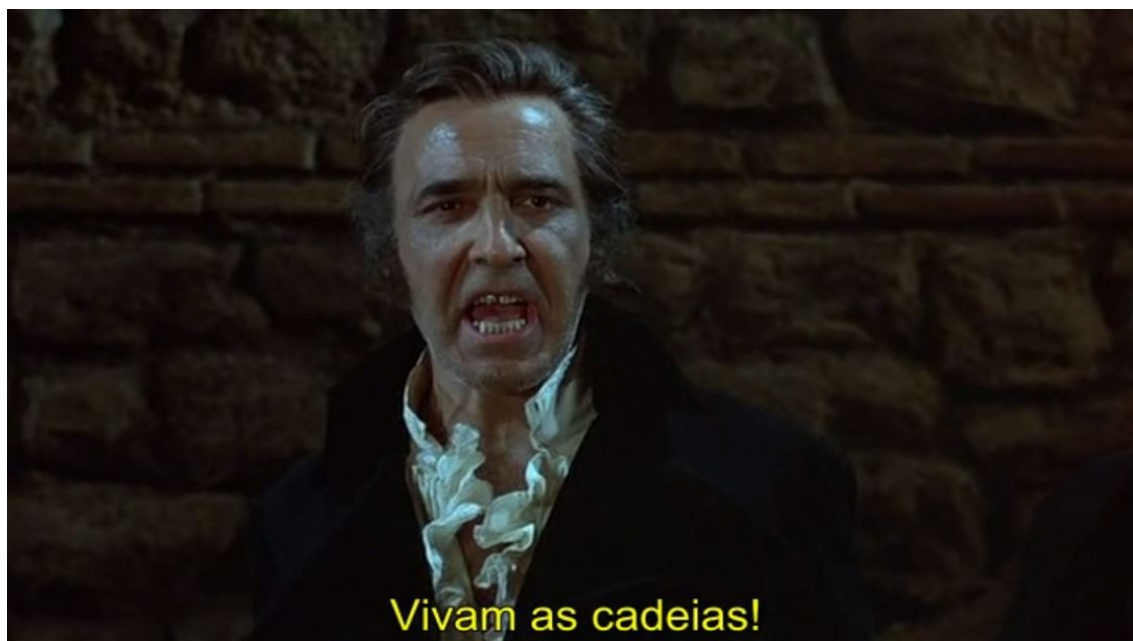
Essa reorganização constante de saberes que funciona de modo a jamais estabilizá-los parece-nos dar ensejo à pressuposição de que existe um tipo de acontecimento próprio a FDE, o qual, não supondo nenhum discurso como transparente ou, ainda, como estável, dá a uma obra de arte seu caráter singular. Por outro lado, o caráter dialético da relação entre a arte e outros campos discursivos de uma dada formação social faz que a estética não seja desconectada da materialidade do todo complexo com dominante das FD, ou seja, do interdiscurso. É através de um movimento contínuo entre si e outras FD que a FDE se estabelece, dando ensejo a acontecimentos singulares. Para que tenhamos a dimensão desses acontecimentos, partiremos das análises precedentes, bem como da análise de duas SDR compostas da primeira e da última cenas da peça audiovisual. Passemos a descrevê-las.

A SDR7 é composta pela cena inicial do filme, precedida do quadro de Goya sobre o qual está o aviso de que o início da película baseia-se em um conto de Bécquer, o qual se passa em 1808, durante a ocupação francesa na cidade de Toledo. Ainda sendo os créditos apresentados, vemos, em plano de conjunto, um soldado andando de um lado para outro em frente a um prédio muito antigo, sob o barulho de tiros, explosões e sinos. Vemos surgirem um homem e duas mulheres à paisana, caminhando rapidamente como se estivessem fugindo. A câmera os acompanha e vemos dois oficiais franceses conversando em um canto. Em determinado momento da caminhada, veem, indo em sua direção, um grupo grande de oficiais franceses conduzindo alguns prisioneiros feridos, ao que desviam o

caminho, apressando o passo. O ruído de tiros, explosões e sinos continua a soar, enquanto os oficiais e os prisioneiros param em frente ao prédio. Por eles passam alguns oficiais montados a cavalo, os quais entram no prédio. De dentro da construção, sai um outro grupo de oficiais em formação militar, liderado por um homem vestido à paisana. Após um corte, vemos, caminhando por uma rua estreita, outro grupo de oficiais e prisioneiros, dentre os quais figura um religioso. O grupo para frente a uma parede contra a qual um oficial ordena que os prisioneiros se posicionem. À sua frente, está um pelotão em forma. Um dos homens, desembainhando uma espada, ordena que a primeira fila de oficiais tome posição. A câmera se posiciona de forma a enquadrar os prisioneiros de perfil, sem que vejamos o pelotão, o qual recebe a ordem de “apontar”. Em close de cabeça e ombros, um dos prisioneiros grita, em espanhol, “Vivam as cadeias!”<sup>116</sup>. A câmera mostra, então, outro prisioneiro empurrando um dos militares franceses e insuflando sua morte. Ouvimos uma voz que ordena que atirem. Após, ouvimos o som de tiros, enquanto outros prisioneiros e, também, dois oficiais franceses, são conduzidos até a parede. A câmera faz um movimento de modo a mostrar somente suas pernas e um amontoado de corpos que jazem no chão. Ouvimos novamente as ordens de atirar e o correspondente ruído de tiros. Após um corte, vemos alguns oficiais cuidando de seus cavalos, enquanto uma marcha militar se faz ouvir.

---

116 “¡Vivan las cadenas!”. Segundo Buñuel (2009), a frase foi realmente dita no contexto do conflito bélico em questão, o que é confirmado em um documento espanhol em comemoração aos 200 anos do parlamentarismo em Espanha, disponível em: <<ftp://200.143.56.6/imagensupload/12160fd2be18d7eb79802b6637d6964b.pdf>>.



*Figura 21: Vivam as cadeias! (I)*

A SDR8, por sua vez, é composta pela sequência final do filme. Vemos, em close, alguns animais dentro de jaulas e outros ao ar livre. A imagem é acompanhada de sons emitidos por vários animais, embora de animais não coincidentes com os que vemos na tela. Corta. Em um ambiente externo, em plano geral, vemos chegar um carro preto, de onde o motorista desce para abrir uma das portas traseiras, pela qual saem Richepin e o outro chefe de polícia. Alguns oficiais já os esperam e batem continência à sua chegada. A câmera os acompanha até a entrada do que supomos ser o zoológico, já que os ruídos de animais diversos ainda ressoam. Alguns homens de terno esperam sua entrada. No interior do zoológico, Richepin e seu colega de cargo precedem o grupo de homens enquanto ouvimos inúmeras vozes falando confundidas, sem que as pessoas que falam apareçam na tela. O grupo precedido dos chefes de polícia para e ouvimos a mesma voz da SDR7 dizendo “Vivam as cadeias!”. Os dois chefes de polícia trocam olhares enquanto as vozes indistintas aumentam. O segundo chefe de polícia grita “Chargez!”, “Carreguem!”, em português, e Richepin complementa: “Et frappez fort!”, “E batam forte!”, em português. As vozes indistintas misturam-se, então, aos mesmos ruídos de explosões, tiros e sinos que ressoam na SDR7. Richepin e seu

colega, observam com atenção, a suposta manifestação, que acontece no contracampo, enquanto acendem cigarros. A câmera começa a girar rapidamente, deixando a imagem desfocada, sendo que, dessa forma, só vemos vultos indistintos. A câmera logo para em close-up em um avestruz, enquanto os sons de manifestantes, misturados com sons de tiros, explosões e sinos ficam mais altos. Enquanto o som sugere extrema agitação, o avestruz, em primeiro plano, com o fundo desfocado, olha para os lados, como se não ouvisse nada. Vemos o avestruz caminhar lentamente, enquanto os ruídos aumentam. A câmera faz um giro vertiginoso e o quadro fica totalmente desfocado, enquanto sobem os créditos do filme, embora ainda se ouçam os ruídos.



*Figura 22: Vivam as cadeias! (II)*

Podemos notar, de antemão, que, apesar de a imagem ser diferente nas SDR 7 e 8, o som, salvo os barulhos de animais, as vozes indistintas dos manifestantes e as palavras ditas por Richepin e pelo outro chefe de polícia, bem como pelos oficiais franceses, é o mesmo. O mesmo enunciado em espanhol, veiculado pela mesma voz, acompanhado de sons de tiros, explosões e sinos ressoa em 1808 e na época atual da película. Notemos, primeiramente, o absurdo da frase que precede tanto a

ação militar em 1808, quanto a repressão policial a uma estranha manifestação por volta dos anos 1970. O prisioneiro, prestes a ser executado pelos franceses, presta sua homenagem final às cadeias, o que, frente à proximidade de seu fuzilamento não soa de forma totalmente estranha, já que podemos supor que o prisioneiro preferia viver na cadeia do que morrer fuzilado daquela forma. Todavia, o mesmo enunciado é proferido em torno de uma manifestação que, se não estiver sendo perpetrada por animais, está sendo feita por pessoas que não se dão a conhecer em nenhum momento do filme já passados mais de 70 anos do início do século XX. Que sentidos são mobilizados por esse enunciado proferido duas vezes com um intervalo de mais de um século e meio?

Em 1808, sabemos quem profere o enunciado – um prisioneiro de guerra espanhol – e a situação extrema a que está submetido – a iminência de sua morte. Da mesma forma, os sons de tiros e explosões, apesar de não sabermos sua origem no princípio da sequência, são materializados no ato mesmo dos fuzilamentos. O som de sinos, por sua vez, pode ser pressuposto da alta construção que, em momento posterior, mais precisamente na sequência fílmica que forma nossa SDR1, sabemos ser um templo religioso de moldes católicos. Não há, pois, dissociação completa entre imagem e som, o que é completamente diferente do que ocorre na SDR8. Na manifestação no zoológico, jamais localizamos de onde vêm os ruídos de sinos e explosões. Da mesma forma, não sabemos quem encarna as vozes entremeadas que, no entanto, sugerem uma multidão. Também não sabemos quem profere o insólito enunciado “Vivam as cadeias!”. Podemos dizer, então, que a sequência fílmica que compõe a SDR8 engendra uma *dissonância* entre a imagem e o som.

Para Chion (2008), a dissonância entre som e imagem é usada corriqueiramente no telejornalismo, como quando vemos na tela a imagem de uma rodovia e, na banda sonora, os jornalistas comentam o engarrafamento a que essa rodovia e outras estão submetidas, constantemente derivando para outro assunto que nada tem a ver com a imagem na tela. Isso acontece sem que os espectadores sintam qualquer estranheza quanto à natureza dissonante. Todavia, para Chion, essa dissonância causa estranheza quando o som dissonante passa a determinar a produção de sentidos da peça audiovisual. Essa dissonância só passa a ser

notada, em suas palavras, “se condicionar a leitura que se vai fazer tanto do som como da imagem, uma vez que postula uma certa interpretação linear do sentido dos sons, reduzindo esse ‘sentido’, em geral, a uma pura questão de identificação e de causa” (CHION, 2008, p. 37). Assim, o som dissonante determina, em parte, a interpretação da peça audiovisual, ainda que seja contraditório em relação à imagem, de modo a estabelecer relações que, num todo harmonioso, não teria o mesmo impacto.

Sabemos, desde a SDR6, que Richepin e seu companheiro de cargo, iriam coibir, com máxima força policial, uma manifestação. Todavia, ao chegarem ao lugar em que se daria essa manifestação, o zoológico, ouvimos apenas sons de animais, sugerindo um ambiente tranquilo. É somente quando eles entram no lugar, que os sons concernentes à manifestação e sua repressão começam a soar. No entanto, essa manifestação não nos é jamais dada a ver, permanecendo no contracampo, ou seja, fora do campo de visão do espectador. Aliás, a presença dos manifestantes no contracampo é sempre suposta do som, sem que haja dela indício visual, já que o que vemos na tela é um avestruz caminhando tranquilamente. Dessa forma, a dissonância entre som e imagem, mais do que causar estranheza, determina os sentidos do todo da sequência, o que corrobora a natureza singular da materialidade audiovisual, a qual não pode ser especificada somente pela imagem que surge na tela ou tampouco pelos sons, sejam eles ruídos ou linguagem articulada, que ouvimos. Se som e imagem agissem, nessa sequência, de modo desvinculado, teríamos produções de sentido totalmente diferentes. A partir dessa dissonância que ocorre na SDR8, podemos colocá-la em relação à SDR7, já que as mesmas palavras e os mesmos sons aparecem *filiados a diferentes redes de saberes*, de modo que, apesar de compartilharem do mesmo enunciado, ele faz sentido a partir de distintas posições e a partir de diferentes condições de produção.

Na SDR7, o enunciado “Vivam as cadeias” é proferido por um prisioneiro espanhol, filiado a determinados sentidos, ligados principalmente à FD católica, já que a invasão francesa à capital cristã da Espanha, Toledo, se dá em relação à dissociação entre estado e igreja, ainda preponderante na Espanha em 1808. O enunciado de que tratamos, nesse sentido, é também múltiplo, já que está colado à situação de fuzilamento, porém não deixa de ter relação com a situação espanhola à

época, na qual a igreja tinha o poder de estado de dispor da vida e da liberdade dos cidadãos. Podemos, então, estabelecer ao menos duas paráfrases distintas para esse enunciado na SDR7:

P1: Vivam as cadeias, que são melhores que a morte.

P2: Vivam as cadeias, que contêm a ação dos hereges.

Se P1 incide diretamente sobre a ação militar francesa, censurando-lhe a violência de guerra, P2 incide sobre a própria laicidade do estado francês napoleônico, visto que seus agentes se filiam a então nova FD burguesa, a que o saber segundo o qual o estado deveria ser laico estava apegado. De toda forma, tanto o estado cristão espanhol quanto o estado burguês laico francês não restam inabalados, já que, do lado da FD burguesa, se censura a guerra e, do lado da FD cristã, a partir do momento em que se diz o que, apesar de ser prática corrente, não pode ser dito em seu âmbito. Em outras palavras, ao enunciar-se “Vivam as cadeias!”, via FD cristã, o saber silenciado de que é preciso conter os cidadãos através do encarceramento, que, naquelas condições de produção, apesar de não-dito, circulava, produzindo efeitos na prática repressiva do estado cristão, flagra-se a contradição inerente à FD cristã à época em que ainda vigorava a inquisição. A partir das duas paráfrases que explicitamos, podemos compreender a relação vertical equívoca que saberes interdiscursivos produzem no intradiscorso fílmico, de modo a estabelecer a polissemia como modo de significar, ainda que aparentemente as duas sequências estejam em relação parafrástica.

Além disso, podemos pensar na relação vertical que os saberes da posição-sujeito romântica estabelecem quando mobilizados pela posição-sujeito surrealista. Se o quadro de Goya denunciava a violência dos militares franceses, o conto de Bécquer colocava em contradição a laicidade desses mesmos franceses ao fazer da personagem do capitão um sujeito que, lutando por essa laicidade, acreditava que uma estátua de uma pessoa morta adquirira um “sopro” de vida, o qual só poderia ser explicado de forma sobrenatural. FD católica e FD burguesa, aqui, esvaziam-se, por assim dizer, de seus saberes, adquirindo sentidos outros que as estabelecem como *redes de saberes análogas*, através de suas próprias contradições internas; A FDE, via posição-sujeito surrealista, ao linearizar o quadro de Goya e o conto de Bécquer, bem como, através deles, a FD católica e a FD burguesa, causa um *efeito*



*de indiferenciação* entre a violência do estado cristão espanhol e a violência de guerra do estado laico francês, identidade de contrários que vem incidir no discurso audiovisual estético em questão sem, no entanto, deixar de produzir sentidos que questionam tanto as evidências mobilizadas pelo universo logicamente estabilizado cristão, quanto pelo universo à época não estabilizado logicamente burguês.

Na SDR8, todavia, essas relações incidem de maneira lateral, pela repetição do mesmo enunciado em condições de produção radicalmente diferentes. A atualidade de uma manifestação ocorrida por volta dos anos 1970 encontra a rede de memória que tem origem detectável na Revolução Francesa. É, pois, de um *acontecimento* que se trata. Um enunciado [E] é formulado [e] em 1808 e retomado já no século XX. Em condições de produção radicalmente diferentes, o mesmo enunciado produz, também, sentidos de forma diversa, o que convém investigar a partir da noção de acontecimento discursivo formulada por Pêcheux (1990).

Nesse sentido, podemos dizer que o acontecimento da SDR8 fora preparado não só pela SDR7, bem como pelo todo da peça audiovisual, já que esta, começando em 1808, passa diretamente ao momento atual da produção da película, estabelecendo-se uma relação vertical entre os acontecimentos históricos de 1808 e a atualidade. Essa relação vertical de deslocamento operada pelos sentidos mobilizados no início da película marca a extrema opacidade do discurso. Se, na análise que Michel Pêcheux empreende a respeito do enunciado “On a gagné”, proferido por uma multidão quando da eleição de François Mitterrand como presidente da França, apegado ao acontecimento histórico que se delineava, esse enunciado não tinha “nem o conteúdo nem a forma nem a estrutura enunciativa de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político” (PÊCHEUX, 1990, p. 21), o que ocorre na SDR8 é, por assim dizer, análogo a esse processo. Em outras palavras, ao mobilizar um enunciado que figurara em 1808 como “protesto” através de um prisioneiro de guerra que, como tal, esperava sua morte, os manifestantes da década de 1970 mobilizam-no de uma forma ainda mais radicalmente opaca, determinando o acontecimento e, ao mesmo tempo, submetendo-o ao equívoco: advindo do universo logicamente estabilizado da FD cristã na qual estado e igreja eram indissociáveis, o enunciado emerge no contexto pós-guerra, no qual o capitalismo laico parecia *ir muito bem*.

Podemos aproximar a manifestação suposta na SDR8 aos eventos insurrecionais de maio de 1968 que ocorreram na França e tiveram influência sobre vários acontecimentos em diversas partes do mundo. Essas revoltas tiveram início entre estudantes universitários, que foram reprimidos inclusive com a tomada das universidades pela polícia. Essa revolta, tendo partido dos estudantes, espalhou-se a outros setores da sociedade, como a classe operária, e deu origem à maior greve geral do século XX, com dois terços dos trabalhadores franceses parados (Cf. Woods, 2008). Em 3 de maio, a polícia parisiense tentou liberar o prédio da Sorbonne, o que desencadeou uma onda de violência no bairro no qual se situava a universidade (*Quartier Latin*). O governo do general De Gaulle, presidente da França à época, reprimiu fortemente os estudantes, o que gerou uma insatisfação geral que deu início a inúmeros confrontos no bairro, espalhando-se por toda a cidade e, ainda no mês de maio, por todo o país. Fábricas, usinas, meios de comunicação, setores de transporte, universidades e, até mesmo, um observatório de astronomia e um centro de pesquisas nucleares foram fechados. Os operários tomaram o comércio e passaram a regular os preços de vários produtos, principalmente no setor alimentício. O valor das mercadorias caiu vertiginosamente. Mesmo o Festival de Cinema de Cannes foi cancelado, pois cineastas de esquerda retiraram seus filmes da competição. Em 20 de maio, eram mais de 10 milhões de pessoas em greve somente na França.

Segundo Woods (2008), ninguém previu a insurreição francesa, que pegou de surpresa até mesmo o Partido Comunista Francês, o qual, sob o forte aparelhamento stalinista, desencorajou as manifestações. Aos estudantes, juntaram-se trabalhadores de inúmeros setores, bem como seus sindicatos, e, assim, o PCF teve de aderir aos movimentos, tentando tomar a frente e sendo rechaçado pelos manifestantes. Todavia, no final do mês, os sindicatos stalinistas fizeram concessões ao governo gaullista, na tentativa de levar o movimento a “canais seguros” de manifestação (Cf. Woods, 2008). Ainda assim, De Gaulle saiu do país, certo de que os comunistas – certamente não os stalinistas que com ele colaboravam – tomariam o poder, a fim de organizar as tropas francesas que se encontravam na Alemanha Ocidental. Entretanto, a colaboração dos sindicatos e dos stalinistas do PCF com o governo francês fizeram abrandar o desespero do presidente e das demais

autoridades frente às negociações trabalhistas que se efetivaram no aumento de salários, na redução da jornada de trabalho e em outras pautas trabalhistas que, comparadas à insurreição geral e à possível tomada de poder, pareciam concessões irrisórias. Em 30 de maio, De Gaulle anunciou a dissolução da assembleia nacional e eleições para o mês seguinte, insinuando, segundo Woods (2008), que usaria força sem medida para conter a situação caótica. Começaram, então, a acontecer manifestações de apoio ao governo. Após isso, tendo os sindicatos aceitado as concessões de De Gaulle como uma vitória, os trabalhadores voltaram pouco a pouco a trabalhar. Sem dirigentes, o movimento arrefeceu e deu lugar à continuidade do governo de moldes gaullistas através das mãos de Georges Pompidou. Para Orlandi (2007b), os eventos de maio de 1968 desembocaram na dominância absoluta do liberalismo.

Segundo Orlandi (2007b, p. 62), essas revoltas tinham como “carro-chefe” a palavra “liberdade”. Para a autora, os sentidos dispersos veiculados em torno da palavra “liberdade” foram silenciados, ou seja, politicamente interditados por uma formação discursiva que ela chama “de esquerda”, o que propiciou a tomada, pelo capitalismo, dos *slogans* das revoltas de 1968. Passou-se de sentidos potencialmente transgressores de “liberdade” para sentidos, realocados na FD burguesa, relacionados às liberdades individuais, destituídas de determinações concretas, que podem ser reivindicadas sem oferecer perigo algum para as instituições de poder, até mesmo pelos neonazistas, como exemplifica a autora. Ainda para Orlandi (2007), os sentidos potencialmente transgressores de maio de 1968 foram *silenciados*, ou seja, censurados. Em outras palavras, não é que a memória tenha falhado em relação às revoltas, mas houve, em relação a elas, faltas, buracos na rede de memórias que fazem que seus sentidos sejam impedidos de significar. Diz a autora:

A falha é constitutiva da memória, assim como o esquecimento. No entanto, o que acontece com os sentidos de 68 é que eles não falham apenas nessa memória, eles foram silenciados, censurados, excluídos para que não haja um já dito, um já significado constituído nessa memória de tal modo que isso tornasse, a partir daí, outros sentidos possíveis. Há faltas – e não falhas – de tal modo que eles não fazem sentido, colocando fora do discurso o que poderia ser significado a partir deles e do esquecimento produzido por eles para que novos sentidos aí significassem. (ORLANDI, 2007b, p. 65)

Assim, uma falta instaura-se no lugar mesmo do acontecimento discursivo de maio de 1968. Com isso, são os sentidos mesmos de “liberdade”, advindos da FD comunista, que deixam de circular, dando lugar a outros sentidos menos perigosos que não questionam aqueles que detêm poder, tampouco o regime neoliberal que, desde os eventos de 1968, é dominante no ocidente. Todavia, é Orlandi mesmo quem prevê a existência de regiões discursivas não dominantes que podem instaurar um processo de ruptura com a forma-sujeito capitalista dominante, de modo que a “passividade” generalizada que veio sobrepor-se à “atividade” preponderante em 1968, pode, através do equívoco, irromper nas redes de memória, solapando a dominância da forma-sujeito capitalista:

O real histórico faz pressão, fazendo que algo irrompa nessa objetividade material contraditória (a ideologia). O que foi censurado não desaparece de todo. Ficam seus vestígios, de discurso em suspenso, in-significados e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equívoca com as margens dos sentidos, suas fronteiras, seus des-limites. (ORLANDI, 2007b, p. 67)

A FDE, como rede de saberes que faz um movimento no sentido de depor as evidências advindas de seu exterior, na posição-sujeito surrealista, pouco após o fracasso do advento de maio de 1968, questiona os saberes que, dali, derivaram para outra coisa a partir de seu silenciamento. O filme *O fantasma da liberdade*, lançado em 1974, ou seja, apenas seis anos após 1968, traz para seu interior esses acontecimentos históricos, linearizando-os ao lado de saberes da Revolução Francesa dos séculos XVII e XVIII, o que gera, na peça audiovisual, uma desestabilização dos sentidos que giram em torno de ambos os acontecimentos históricos. Assim, opera-se, na relação entre a memória e a atualidade, um desarranjo-rearranjo das redes de sentidos, dando lugar a um *acontecimento* que, no entanto, não se especifica por instaurar uma nova rede de significações, como o acontecimento discurso, tampouco gera tensões na posição-sujeito à qual se filia, como no acontecimento enunciativo. *O acontecimento operado n’O fantasma da liberdade é de outra ordem, mais propriamente estética, porquanto não age diretamente na realidade empírica, mas abala seu caráter de transparência, fazendo ir além da discursivização de um acontecimento histórico por questionar sua evidência, significando nas suas margens e, assim, fazendo operar, sobre o acontecimento histórico, uma pluralidade de sentidos que só pode advir da arte*

*estética, campo discursivo que eleva o equívoco à condição de processo de produção discursiva que se expressa no fio do discurso mesmo, sem dissimular sob a aparência do Um a multiplicidade a que se submetem os sentidos.* Em outras palavras, o enunciado da SDR7 vem incidir na SDR8 de forma a não só estabelecer a coincidência entre duas “revoluções” frustradas e radicalmente diferentes quanto às suas filiações, como a estabelecer o equívoco em relação a ambas. Assim, podemos dizer que a linearização de saberes discursivos separados na linha do tempo e, sobretudo, advindos de redes discursivas distintas, constitui-se como uma *tomada de posição estética*, posto que não inaugura novas discursividades, mas faz questionar retroativamente os sentidos que circulam – ou deixam de circular – a respeito de acontecimentos históricos. Essa tomada de posição é estética na medida em que: 1. somente uma obra de arte é capaz ou, ainda, é autorizada a equivaler saberes advindos de regiões discursivas radicalmente distantes, trabalhando sobre os sentidos dos acontecimentos históricos ou do que convenciamos chamar “realidade”, sem com eles ter compromisso; e 2. Ela não é uma tomada de posição não-subjetiva, posto que não tem origem nem nos pressupostos materialistas, nem na prática política do proletariado.

Ao mobilizar os sentidos da Revolução Francesa e da revolução fracassada de 1968 através do mesmo enunciado e dos mesmos ruídos, *O fantasma da liberdade* flagra o fracasso do ideal de “liberdade” de ambos. Linearizando dois acontecimentos históricos distintos, o que se produz é um terceiro acontecimento, não histórico, não discursivo, já que não promove uma desidentificação plena através de uma tomada de posição não-subjetiva, mas estético, posto que, ainda assim, produz novos sentidos, instaurando-se uma *polissemia* ou, mais propriamente, um equívoco que não pode ser dissimulado sob o efeito de unidade ou sob um efeito de literalidade. Esse *acontecimento estético*, ao contrário do acontecimento discursivo descrito por Pêcheux (1990) não instaura, no lugar do não-estabilizado, um efeito de univocidade lógica, mas bem o seu contrário: sentidos contrastantes coexistem e dão aos acontecimentos históricos o estatuto de equívocos, desmontando o eixo parafrástico e erguendo em seu lugar a coexistência de contrários, sem que sejam mutuamente excludentes. A multiplicidade de sentidos está, pois, através da repetição do enunciado “Vivam as cadeias!” e dos ruídos que o

acompanham na SDR7 e na SDR8, na superfície mesma do intradiscorso. O apagamento do agente de tal enunciado na SDR8, só faz reforçar esse efeito múltiplo, questionando todas as FD que são mobilizadas no filme, porquanto as evidências não cabem, por assim dizer, na FDE. Daí dizermos, junto com Barthes, que a arte é, a um só tempo, história e resistência à história, sublinhando a falha inerente ao processo de assujeitamento ideológico.

Dessa forma, a posição-sujeito surrealista, identificada ao saber prototípico da FDE – portanto *bom sujeito da FDE* –, opera uma contraidentificação com saberes advindos da FD comunista que, à época, no contexto francês, tinha, em sua forma-sujeito, os saberes do stalinismo como dominantes – portanto *mau sujeito da FD comunista* –, o que se dá sob a forma de uma *desidentificação* em relação aos saberes das FD burguesa e católica, trabalhando de modo explícito sobre a forma-sujeito dominante capitalista, ao ridicularizar e, assim, trazer à tona, a contradição inerente ao aparelho repressivo de estado, notadamente sua instituição policialesca. O processo de interpelação funciona, assim, n' *O fantasma da liberdade*, às avessas, contra si próprio, todavia, nada garante que esse processo, estético por excelência, possa dar as condições de uma tomada de posição não-subjetiva ao proletariado, tal como acontece na desidentificação em Pêcheux (1988a). O que acontece na SDR8, pela incidência vertical da SDR7, é, de fato, um encontro entre uma atualidade e uma memória que, no entanto, não faz mais que questionar as evidências advindas da empiria e de seus saberes dominantes, já que não detém as condições materiais para transformá-la.

Assim, o impossível e o absurdo do sonho e do chiste/witz vêm incidir sobre a empiria pela via da FDE, fornecendo a essa FD, através da posição de sujeito surrealista, um mecanismo que lhe dá as condições de produzir acontecimentos próprios a seu âmbito, os *acontecimentos estéticos*. Esses acontecimentos, no entanto, dão aos discursos não estabilizados logicamente a visibilidade de sua potência revolucionária, atestando que o impossível pode (e deve) insurgir-se no todo complexo com dominante do interdiscorso, transformando, assim, não só a objetividade material da ideologia, mas a própria condição desigual da luta de classes. O acontecimento estético é, pois, este que, de seu campo específico, o campo das artes, submetido ao saber prototípico da FDE, não sendo da mesma

natureza que a “realidade” – ficcional por excelência –, devolve aos processos de produção de sentidos dessa mesma materialidade seu caráter múltiplo, ao mesmo tempo em que solapa o assujeitamento em seu cerne, o *nonsense* inconsciente no qual ele toma forma, sem, com isso, impedir que ele produza efeitos. O enunciado “Vivam as cadeias” vem, pois, incidir como pré-construído na SDR8, porém não dissimulando sua discrepância em relação ao que está sendo dito na SDR em questão, o que, de pronto, soa absurdo, retornando sobre sua origem, a SDR7, para questioná-la, produzindo, no interior do sem sentido, múltiplos sentidos. A *estética*, pois, trabalha diretamente no equívoco, sem pretender suprimi-lo, mas, concebendo sua existência, torna-o visível e, dessa forma, içá-o do campo invisível do impossível para o campo do possível. Trabalhando diretamente na deriva, a FDE traz à superfície o saber sempre dissimulado de que:

Todo discurso é um índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço. (Pêcheux, 1990, p. 56)

O acontecimento estético dá a conhecer essa potência de agitação inerente a todo discurso. A “liberdade”, portanto, é um fantasma que assombra todo universo logicamente estabilizado, bem como suas formas mais ou menos explícitas de coerção, ao mesmo tempo em que a “liberdade” *contém* um fantasma, aquele que não ousa se dizer nos regimes democráticos e que atende pelo próprio nome de “liberdade” de submissão voluntária a toda ordem mais ou menos repressiva, na medida em que toda ordem é, em maior ou menor grau de dissimulação, repressiva.

## 6 Efeito de fecho

No presente trabalho, tentamos traçar algumas reflexões sobre o tratamento da arte em Análise de Discurso através da construção do conceito de *acontecimento estético*. Com isso, não estamos defendendo que toda arte é mais ou menos revolucionária, mas que, partindo da constatação de Rancière (2009a, 2009b) de que, no romantismo, foi operada uma revolução no âmbito das artes, a qual deu as condições de surgimento de uma arte estética a partir da indiferenciação entre contrários, a FDE, em maior ou menor grau, traz, em si, a potência de um discurso que trabalha diretamente no equívoco. A posição-sujeito surrealista, nesse sentido, parece-nos a mais emblemática desse potencial transgressor inerente à FDE, pois, em condições de produção específicas, a saber, as do período de crises sucessivas do entre-guerras, nas quais a instabilidade era praticamente uma regra, pôde, a seu modo, aliar saberes que rompiam com a forma-sujeito capitalista dominante, como os da psicanálise e do materialismo histórico, e, dessa forma, produzir configurações singulares, que continuam ressoando na arte contemporânea.

O cinema, como campo artístico extremamente difundido desde o advento do filme sonoro no princípio do século XX, pareceu-nos um campo profícuo para pensarmos as relações entre estética e discurso. Como materialidade significativa na qual língua e outras linguagens não podem ser dissociadas, a audiovisualização, para usar o termo de Chion (2008), apesar de envolver outras tantas áreas além do cinema, estabelece-se fortemente ainda que seja uma área extremamente nova, uma novidade, por assim dizer, do século passado. Essa materialidade discursiva singular envolve, por sua técnica de produção, uma contradição que lhe é inerente: ao mesmo tempo produto de uma indústria, dominada pela forma-sujeito capitalista, ela engendra, no interior da FDE, a possibilidade de questionamento dessa mesma forma-sujeito que lhe é dominante, o que faz do cinema um campo em constante embate.

A fim de compreender esse campo contraditório, mobilizamos saberes da AD, assim como aliamos a esses saberes outros advindos de complexos teóricos que, no entanto, têm estreita ligação com o campo heterogêneo do discursivo. Nesse sentido, os filósofos contemporâneos Jacques Rancière e Slavoj Žižek foram essenciais para o estabelecimento respectivamente das relações entre estética, cinema e discurso e das relações entre ideologia e inconsciente. Pudemos, a partir



de suas teorizações, assim como daquelas advindas diretamente da psicanálise e do materialismo histórico, bem como do próprio campo do cinema, compreender os processos de produção de sentidos da peça audiovisual *O fantasma da liberdade*.

Nesse filme, do diretor espanhol Luís Buñuel, cujo roteiro foi escrito por ele e por Jean-Claude Carrière, assistimos a um complexo jogo discursivo que traz à superfície a opacidade a que está submetido todo discurso. Através de uma série de sobreposições, inversões e deslocamentos, essa peça audiovisual faz uso da estrutura onírica, bem como dos chistes, desnaturalizando a percepção de ações, atitudes e hábitos “semanticamente normais” tomados como transparentes e não conflituosos, na sociedade francesa e, de modo mais amplo, na formação social capitalista ocidental. Utilizando-se do absurdo, a película foi capaz de flagrar, de seu universo não estabilizado logicamente, as relações sociais em sua dupla dimensão ideológica e inconsciente, de modo a retornar sobre a realidade como um questionamento sobre a evidência sob a qual subjaz o equívoco dos sentidos e, assim, do discurso. O “desalinho” aparente da película de Buñuel não faz mais que retroagir sobre as evidências a que estava submetida a sociedade ocidental em meados do século XX de forma a içar o equívoco ao nível do intradiscurso.

Através da análise de oito sequências discursivas de referência, as quais, acreditamos, envolvem processos de produção discursiva que acontecem no todo da peça audiovisual, pudemos perceber que, apesar da materialidade distinta – esta na qual a língua não pode ser pensada separadamente, mas em relação à imagem e ao som não-articulado –, o âmbito da arte cinematográfica pode e deve ser pensado como discurso, pois, nesse campo, como em qualquer outro, os sentidos mobilizados só se estabelecem na complexa relação entre os sujeitos e suas filiações ideológicas. Nesse sentido, podemos dizer que, por não ter compromisso com a objetividade empírica, por sua filiação à FDE, o cinema surrealista de Luís Buñuel desarranja-rearranja as relações entre as evidências e o equívoco que preside o discursivo. Todavia, é somente através das filiações a que está submetido que isso é possível. A consideração de uma *montagem discursiva* associada ao modo de produção cinematográfica, desloca, pois, a produção de sentidos do “gênio” de um artista para o todo complexo com dominante do interdiscurso, haja

vista ser esse processo perpetrado por diversos agentes e, assim, levado a cabo a partir de filiações diversas.

Essa montagem discursiva inerente ao campo do cinema é aliada, via posição-sujeito surrealista, à percepção de uma sociedade que admite o horror da guerra por mercados. É, por isso, o abalo das evidências que movem os surrealistas até a descoberta freudiana do inconsciente e até o caminho aberto pela Revolução Russa. Nesse sentido, não podemos atribuir à estética surrealista a descoberta inédita de algo que ninguém foi capaz de captar antes, mas, o que é mais importante ainda, o colocar para funcionar um mecanismo próprio à linguagem e àquilo que convencionamos chamar de “representação”, que é a polissemia. O campo discursivo do estético, em especial o da estética surrealista, traz à superfície o questionamento radical da ilusão de evidência que sempre esteve aí, o que nos ensina que todo discurso é capaz de causar abalo nas redes de sentido tidas como verdades preexistentes (Pêcheux, 1990).

Nesse sentido, Michel Pêcheux é absolutamente atual: fazendo uma espécie de síntese do pensamento de base estruturalista, incluindo aí o próprio pós-estruturalismo, ele faz tanto as alianças clássicas do século XX, como alianças improváveis entre a tríade Marx-Freud-Saussure (ou ainda Althusser-Lacan-Saussure) e Foucault. O pensamento althusseriano, antes tido como irreconciliável em relação aos pós-estruturalistas, figura com Pêcheux próximo às relações evanescentes de poder anunciadas por Foucault e tudo isso de forma inseparável de uma teoria do sujeito de base psicanalítica. É na produção discursiva relacionada à reprodução e transformação de sentidos que isso acontece. E é aí mesmo que reencontramos a desacreditada ideologia, essa estrutura multiforme e fantasmática que nos dá consistência em relação ao todo social.

A estética, por sua relação não-vinculativa com a realidade empírica, é campo privilegiado para a observação dos processos discursivos relacionados à polissemia: a suspensão dos sentidos correntes faz com que possamos perceber, na materialidade discursiva, aquilo que há de inconsistente no que acreditamos ser a verdade única, una e transparente e nos ensina que a ideologia não é sem falhas. É pelo mesmo motivo porque a arte é possível que os sujeitos podem “ousar se rebelar”. O *fantasma da liberdade*, ao mobilizar os sentidos de “fantasma”, de

“liberdade” e tantos outros, flagrando sua opacidade constitutiva, traz aos olhos do espectador uma verdade incômoda, aquela segundo a qual não há o que, do desejo, da linguagem, do discurso, do poder e da ideologia, não possa ser desacomodado.

Eis o real do acontecimento estético: ele traz à superfície mesma do discurso o equívoco – ponto de encontro entre o impossível do simbólico e a contradição da história – inerente a qualquer universo discursivo, mesmo aqueles logicamente estabilizados, no qual a reprodução de sentidos toma o lugar do múltiplo, do heterogêneo. A arte, portanto, não é constituída por um “processo excepcional” de trabalho com o significante, mas é o índice mesmo de que todo discurso é constituído de “pontos de deriva possíveis”, os quais abrem o espaço da interpretação, espaço no qual, desde seu aparecimento, a análise de discurso não cessa de trabalhar (PÊCHEUX, 1990, p. 53).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, Pierre. **Papel da memória**. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes Ed., 2007.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Ed. 70, 1970.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: notas sobre os aparelhos ideológicos de estado. 10ª Ed. Trad. Walter J. Evangelista e Mª Laura V. de Castro. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 5ª Ed. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland [1963]. História ou Literatura? In: BARTHES, Roland. **Racine**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **Racine**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BECK, Maurício; ESTEVES, Phellipe M. Da S. O sujeito e seus modos – identificação, contraidentificação, desidentificação e superidentificação. In: **LEITURA: Análise do Discurso: objeto e método**. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Alagoas. Vol. 2, n. 50. Maceió, Jul/Dez, 2012. Disponível em <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/1152>, consulta em 22 de abril de 2015.

BECK, Maurício. **Aurora mexicana: processos de resistência-revolta-revolução em lutas populares da América Latina: o exemplo do discurso zapatista**. 185p. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS. 2010.

BÉCQUER, Gustavo. El beso. In: **Leyendas**. Disponível em: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/B/Becquer,%20Gustavo%20Adolfo%20-%20Leyendas.PDF](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Becquer,%20Gustavo%20Adolfo%20-%20Leyendas.PDF), consulta em 12 de julho de 2015.

BENJAMIN, Walter [1936]. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERGAN, Ronald. ... **ismos**: para entender o cinema. Trad. Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

BRETON, André; TROTSKY, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. Trad. Carmen S. Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1985.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª Ed. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993.

\_\_\_\_\_. [1924]. Primeiro Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, André [1962]. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª Ed. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993a.

\_\_\_\_\_ [1930]. Segundo Manifesto do Surrealismo. In: BRETON, André [1962]. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª Ed. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993b.

\_\_\_\_\_ [1935]. Posição Política do Surrealismo: posição política da arte de hoje. In: BRETON, André [1962]. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª Ed. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993c.

\_\_\_\_\_ [1935]. Do tempo em que os surrealistas tinham razão. In: BRETON, André [1962]. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª Ed. Lisboa: Ed. Salamandra, 1993d.

BRUM, Janaina C. **Da “falta do dizer” ao “dizer da falta”**: reflexão sobre a produção de sentidos na poesia de Ana Cristina Cesar. 108p. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, RS. 2009.

BUÑUEL, Luís; HAKIN, Raymond; HAKIN, Robert. **Bela da Tarde** [Filme-vídeo]. Produção de Raymond Hakin e Robert Hakin. Direção de Luís Buñuel. DVD, 101 minutos. França, 1967.

BUÑUEL, Luís; DALÍ, Salvador. **Um cão andaluz** [Filme-vídeo]. Produção de Luís Buñuel. Direção de Luís Buñuel e Salvador Dalí. DVD, 16 min. França, 1928.

BUÑUEL, Luís; DE NOAILLES, Le Vicomte. **L’age d’or** [Filme-vídeo]. Produção de Le Vicomte de Noailles. Direção de Luís Buñuel. DVD, 60 minutos. França, 1930.

BUÑUEL, Luís; ALATRISTE, Gustavo. **Simão do Deserto** [filme-vídeo]. Produção de Gustavo Alatryste. Direção de Luís Buñuel. DVD, 45 min. México, 1965.

BUÑUEL, Luís; AQUILUÉ, Ramón Acín. **Terra sem pão: As Hurdes** [filme-vídeo]. Produção de Ramón Acín Aquilué. Direção de Luís Buñuel. DVD, 30 min. Espanha, 1933.

BUÑUEL, Luís; DANCIGERS. **O alucinado** [filme-vídeo]. Produção de Luís Dancigers. Direção de Luís Buñuel. DVD, 90 min. México, 1953.

BUÑUEL, Luís; ALATRISTE, Gustavo. **O anjo exterminador** [filme-vídeo]. Produção de Gustavo Alatryste. Direção de Luís Buñuel. DVD, 90 min. México, 1962.

BUÑUEL, Luís; SILBERMAN, Serge. **O discreto charme da burguesia** [filme-vídeo]. Produção de Serge Silberman. Direção de Luís Buñuel. DVD, 102 min. França, 1972.

BUÑUEL, Luís; DACINGERS, Óscar; KOGAN, Sergio; MENASCE, Jaime. **Os esquecidos** [filme-vídeo]. Produção de Óscar Dacingers, Sergio Kogan e Jaime Menasce. Direção de Luís Buñuel. DVD, 85 min. México, 1950.

BUÑUEL, Luís; SILBERMAN, Serge. **O fantasma da liberdade** [filme-vídeo]. Produção de Serge Silberman, direção de Luís Buñuel. DVD, 104 min. França, 1974.

BUÑUEL, Luís. **Meu último suspiro**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAÑIZAL, Eduardo P. (org.). **Um jato na contramão**: Buñuel no México. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria [1947]. **História da Literatura Ocidental**. Vol. IV. São Paulo: Leya, 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude [1994]. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Alblagli e Benjamin Alblagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAZARIN, Ercília. **Identificação e representação política**: uma análise do discurso de Lula (1978-1998). 270p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2004.

\_\_\_\_\_. Posição-sujeito: um espaço enunciativo heterogêneo. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona, Espanha: Ed. Herder, 1986.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Trad. Pedro E. Duarte. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do Discurso Político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Trad. Patrícia C. R. Reuillard et al. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2009.

DUNKER, Christian I. L. e RODRIGUES, Ana Lucília. **Cinema e Psicanálise**: Montagem e interpretação. São Paulo: nVersos, 2014.

ECO, Umberto. **Idade Média**: bárbaros, cristãos e muçulmanos. Alfragide, Portugal: Publ. Dom Quixote, 2010.

ELIA, Luciano. **Corpo e sexualidade em Freud e Lacan**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

\_\_\_\_\_. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

EISENSTEIN, Sergei [1942]. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ERNST-PEREIRA, Aracy. **A falta, o excesso e o estranhamento na constituição/interpretação do corpus discursivo**. Disponível em: <http://anaisdosead.com.br/4SEAD/SIMPOSIOS/AracyErnstPereira.pdf>, consulta em: 30 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. Corpo, discurso e subjetividade. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Trad. Maria de Lourdes D. Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel [1976]. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. M<sup>a</sup> Thereza da C. Albuquerque e J. A. Gilhon Albuquerque. 24<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREUD, Sigmund [1900]. **A interpretação dos sonhos**. Vol. I. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

\_\_\_\_\_. [1901]. **A interpretação dos sonhos**. Vol. II. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

\_\_\_\_\_. [1905]. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

\_\_\_\_\_. [1920]. **Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Vol. XVIII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania S. Mariani et al. 4<sup>a</sup> ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel [1982]. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. Trad. Bethania Mariani e M<sup>a</sup>. Elizabeth C. de Mello. 2<sup>a</sup> Ed. Campinas: Ed. RG, 2010.

HENRY, Paul. Construções relativas e articulações discursivas. **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Vol. 19. Campinas, SP, 1990.

INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

INDURSKY, Freda. Formação discursiva: essa noção ainda merece que lutemos por ela?. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

JORGE, Marco A. Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. As bases conceituais. Vol. I. 6<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. A clínica da fantasia. Vol. II. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques [1954]. Os escritos técnicos de Freud. **O seminário livro 1**. Trad. Betty Milan. Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. [1964]. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. **O seminário livro 11**. 2<sup>a</sup> Ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. [1949]. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_ [1953]. O simbólico, o imaginário e o real. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/lacan/textos/simbolicoimaginarioreal.htm>. Consulta em: 20 de abril de 2015.

LAMBERT, Pierre. **História das Internacionais**. Col. Estudos Revolucionários. São Paulo: Corrente O Trabalho do PT, 2005.

LUZ, Daniella da S. **Surrealismo, Modernismo e Pós-Modernismo em Luís Buñuel e David Lynch**: um estudos dos filmes *A bela da tarde* e *Twin Peaks – Os últimos dias de Laura Palmer*. 110p. Dissertação (Mestrado). Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura. UNAMA. Belém – PA. 2012.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Ed., 1998.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MASCELLI, Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. Trad. Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus Ed., 2010.

MELIÈS, Georges. **Le manoir du diable** [filme-vídeo]. Direção de Georges Méliès. 3 min. França. 1896. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mw8bzC33CGY>. Consulta em: 30 de maio de 2015.

MOSTAÇO, Edécio. Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. In: RANCIÈRE, Jacques. Ética, estética e política. URDIMENTO – REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Volo. 1, n. 15. Florianópolis, SC: UDESC/CEART, Out. 2010.

NADEAU, Maurice [1964]. **História do Surrealismo**. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NECKEL, Nádia Regina M. **Tessitura e Tecedura**: movimentos de compreensão do discurso artístico audiovisual. 226p. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2010.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 3ª ed. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1995.

\_\_\_\_\_. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes Ed., 2007a.

\_\_\_\_\_. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre. **Papel da memória**. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes Ed., 2007b.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/animaisf.pdf>. Consulta em 29 de junho de 2015.

PASOLINI, Pier Paolo; GRIMALDI, Alberto. **Saló ou os 120 dias de Sodoma** [filme-vídeo]. Produção de Alberto Grimaldi. Direção de Pier Paolo Pasolini. DVD. 116 min. Itália. 1975.



PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine [1975]. A propósito da análise automática do discurso : atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania S. Mariani et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

PÊCHEUX, Michel. **Análise do discurso**. Textos escolhidos por Eni Orlandi. 2ª Edição. Campinas: Pontes Ed., 2011.

\_\_\_\_\_. Ideologia – aprisionamento ou campo paradoxal? In: PÊCHEUX, Michel. **Análise do discurso**. Textos escolhidos por Eni Orlandi. 2ª Edição. Campinas: Pontes Ed., 2011.

\_\_\_\_\_. Leitura e memória: projeto de pesquisa. In: PÊCHEUX, Michel. **Análise do discurso**. Textos escolhidos por Eni Orlandi. 2ª Edição. Campinas: Pontes Ed., 2011.

\_\_\_\_\_. [1983]. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

\_\_\_\_\_. [1975]. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi *et al.* Campinas: UNICAMP, 1988a.

\_\_\_\_\_. [1978]. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês. In: PÊCHEUX, Michel. [1975]. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi *et al.* Campinas: UNICAMP, 1988b.

QUEVEDO, Marchiori Quadrado de. **Do gesto de reparar a(à) gestão dos sentidos**: um exercício de análise da imagem com base na Análise de Discurso. 253p. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, RS, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. 2002. **Projeto Revoluções**. Disponível em [http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a\\_revolucao\\_estetica\\_jacques\\_ranciere.pdf](http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf), consulta em 12 de abril de 2015.

\_\_\_\_\_. [2000]. **A partilha do sensível**. Estética e Política. 2ª Ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

\_\_\_\_\_. Ética, estética e política. URDIMENTO – REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n. 15. Florianópolis, SC: UDESC/CEART, Out. 2010.

\_\_\_\_\_. **O desentendimento**. Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. [2001]. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

\_\_\_\_\_. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian P. Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RIVERA, Tânia. **Cinema, imagem e psicanálise**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Riberio, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan**. S/D. Disponível em: <http://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi090.htm>. Acesso em: 10 de março, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. Analogias e homologias entre sonho e cinema. In: DUNKER, Christian I. L. e RODRIGUES, Ana Lucilia. **Cinema e Psicanálise: Montagem e interpretação**. São Paulo: nVersos, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José P. Paes e Isidoro Blikstein. 28ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SERRANO, Federico Garcia. Buñuel, entre el clasicismo de las vanguardas y la crisis de la modernidad. **Área abierta**. Vol. 21. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2008.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Trad. João R. Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. [1967]. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Trad. João R. Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª Ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TROTSKY, Leon [1937]. **A revolução traída**. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global Ed., 1980.

VARGAS, Samanta P. Inquisição na Espanha: desde o antijudaísmo na Antigüidade à perseguição dos conversos na Idade Moderna. **Revista Historiador Especial**. N. 1., 2010. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/espum/samanta.pdf>. Consulta em 30 de maio de 2015.

VELOSO, Maria Thereza. **Entre a privação e o silenciamento: o sujeito do desejo na trama discursiva de *Todo sobre mi madre***. 192p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, RS. 2010.

VILLASEÑOR, Pedro Matute. El surrealismo en el cine, una vision a la obra de Luís Buñuel. **Revista Digital Universitária**. Vol. 7, n. 8. 2006. Disponível em: [http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep\\_art73.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf). Consulta em 30 de maio de 2015.

WOODS, Alan. **A revolução francesa de maio de 1968**. Disponível em <http://www.marxist.com/revolucao-francesa-maio-1968.htm>. Consulta em 15 de junho de 2015.

ZANI, Ricardo. Dialogismo – o carnaval, o o popular e o baixo corporal em Luís Buñuel. **Revista Virtú**. Vol. 1, N. 8. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. 2009.

\_\_\_\_\_. **Mulheres inatingíveis, distantes e detentoras de amores latentes: a dimensão do desejo em Luís Buñuel reiterada no grotesco e no carnaval medieval. Conexão – comunicação e cultura.** Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul. Vol. 1, n. 22. 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **Como ler Lacan.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Um mapa da ideologia.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

\_\_\_\_\_. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996a.

\_\_\_\_\_. Como Marx inventou o sintoma. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

## ANEXO – DESCRIÇÃO DETALHADA DE *O FANTASMA DA LIBERDADE*

A primeira imagem que vemos é o quadro de Francisco Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid*<sup>117</sup>, ao som de sinos e explosões. Sobreposto à imagem do quadro de Goya, surge, escrito em vermelho, o seguinte texto: “A ação deste filme começa em Toledo, em 1808, durante a ocupação da cidade pelas tropas napoleônicas. Ela se inspira num conto de Gustavo A. Becquer, poeta romântico espanhol<sup>118</sup>”. Após, vemos uma construção antiga, dois soldados aparentemente fazendo ronda e três civis caminhando rapidamente, enquanto ainda ressoam sinos e explosões, que não sabemos de onde vêm. Uma tropa aparece, escoltando prisioneiros. Outra tropa surge do lado oposto, em formação militar, enquanto mais civis são escoltados. Esses civis são colocados contra a parede, ao que protestam com palavras de ordem em espanhol, entre as quais “Vivam as cadeias!<sup>119</sup>”, e são executados.

Após a execução, começamos a ouvir uma marcha militar em francês, vemos cavalos, carros de boi e soldados no que parece um acampamento em uma igreja abandonada. Lá, soldados bebem e comem na volta de fogueiras. Dois deles comem hóstias enquanto tomam vinho. Dirigem-se então para duas estátuas, uma masculina e outra feminina, que se localizam ao lado direito do altar da igreja, as quais já estavam sendo observadas por outros soldados. Um dos soldados aproxima-se da estátua feminina, ajoelha-se em frente a ela, acaricia-lhe amorosamente o rosto e faz um movimento em direção a seu rosto como se fosse beijá-la. Nesse momento, a estátua masculina levanta o braço e desfere um golpe na cabeça do soldado, que cai, aparentemente desacordado. Começamos a ouvir uma voz feminina narrando o episódio. Diz essa voz que apesar do ferimento, o capitão, para se vingar do cavalheiro, apostou com os outros oficiais que ele levaria para a cama os restos mortais de Dona Elvira (estátua feminina, sob a qual jazia a tumba da senhora). Enquanto isso, vemos na tela soldados tirando do sepulcro o ataúde de Dona Elvira. O capitão abre esse ataúde e o que vê em seu interior é um rosto feminino jovem. A narração recomeça e, notadamente mais tensa, a voz

---

117 <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-en-la-montana-del-principe-pio/>.

118 Do original francês “L’action de ce filme commence à Tolède, en 1808, pendant l’occupation de la ville par les troupes napoléonienne. Elle s’inspire d’un conte de Gustavo A. Becquer, poète romantique espagnol”.

119 “¡Vivan las caenas!”

feminina declara que a morte respeitou o rosto de Dona Elvira, conservando sua delicadeza. Corta.



O que vemos na sequência é a voz feminina encarnada em um corpo feminino de meia idade. A mulher está sentada em um banco de praça lendo um livro para uma segunda mulher. A antiga narradora agora dotada de corpo interrompe sua leitura quando se depara com a palavra “parafernália”, questionando sua companheira sobre o significado de tal vocábulo. A outra mulher responde que juridicamente “parafernália” significa bens de uma mulher, mas que em inglês a palavra tem um sentido mais abrangente, referindo-se a quaisquer adereços ou bens pessoais. Enquanto ela fala, duas meninas de aparentemente 12 ou 13 anos, em bicicletas, aproximam-se. A elas, as duas mulheres dão instruções, deixando claro que são suas responsáveis, dizendo que mais tarde vão procurá-las. Corta.

Vemos agora um homem de óculos e chapéu observando crianças que brincam em um *playground*, onde chegam as meninas de bicicleta. Elas deixam as bicicletas e correm para brincar em um escorregador. Após descerem, o homem aproxima-se delas e elogia a forma como desceram, dizendo também que acha que conhece uma das meninas. O homem elogia, ainda, a gentileza das meninas e declara que, por isso, vai dar-lhes um presente. Tocando o ombro de uma delas,

pede que o acompanhe, ao que a menina responde que suas bicicletas estão do outro lado. Ele as acompanha na direção oposta, então, puxando uma delas pela mão e com a mão no ombro da outra menina. Senta-se em um banco de areia, com uma menina de cada lado, o homem acaricia-lhes o rosto e diz que vai lhes mostrar imagens muito bonitas, orientando que não mostrem as fotografias a ninguém. As meninas olham as imagens com expressão de que veem algo proibido. Vemos as duas mulheres caminhando pelo parque enquanto o homem coloca no bolso de uma das crianças as fotos que o espectador não vê, instruindo-a a mostrar para as amiguinhas, mas não aos adultos. As duas mulheres chegam onde as meninas conversam com o homem, que se despede. Corta.

Vemos a imagem de uma aranha emoldurada em cima de uma mesa de centro. Um homem sentado em uma poltrona declara que está farto da simetria, levantando-se e dirigindo-se à lareira, em cima da qual estão dispostos simetricamente dois candelabros nas extremidades e um relógio no centro. O homem afasta o relógio e coloca a aranha emoldurada a seu lado. Simultaneamente, ouvimos o som de uma campainha. Enquanto o homem observa a forma como ficaram dispostos os objetos em cima da lareira, ouvimos uma voz de mulher chamando “Henri?”. Henri vira-se e se depara com uma mulher loira, à qual pergunta se já voltou. Ela declara que não saiu e pergunta se o homem se sente bem, acariciando-lhe o rosto. Henri responde que não sabe o que tem, mas que está nervoso e cansado. A mulher responde que já houvera notado e sugere que eles aproveitem as férias de Véronique (a menina a quem o homem não identificado presenteou as fotos) para ver o mar, ao que Henri, indiferente, rebate dizendo que o mar já não é o mesmo. Após isso, entram na casa a mulher que lia na praça e Véronique, que corre em direção à mãe, entregando-lhe o envelope que ganhara do homem desconhecido. A mulher pega o envelope e volta-se novamente ao marido, dizendo-lhe que passara por ele na rua e ele não reconhecera, ao que o homem responde dizendo que não está dormindo direito. A mulher sugere que Henri faça um “*check-up*”. Ele responde somente que ela não use a palavra em inglês, já que há uma expressão francesa para tal. Discutem por um momento a pertinência de utilizar a palavra em inglês ou em francês, enquanto a mulher abre o envelope que lhe entregara a filha. Ao ver as fotos, seu rosto transfigura-se e ela, um pouco

assustada, grita por Françoise, a mulher que nos narrava as façanhas do capitão napoleônico. A mãe dirige-se duramente à menina, questionando quem lhe dera tais fotografias. Véronique responde que foi um homem gentil. Françoise chega e a mulher critica-lhe duramente por deixar a menina falar com estranhos. Françoise responde que não houvera visto e que o homem era realmente muito simpático, já que lhe oferecera bombons, o que é confirmado pela menina. Dirigindo-se à menina, a mulher, bastante alterada, ordena que Véronique não aceite mais presentes de estranhos. Dirigindo-se a Françoise, ordena que leve a menina para comer. Retorna à sala onde está o marido e exclama “Que vergonha!<sup>120</sup>”, sacudindo negativamente a cabeça.

Henri pede para ver as fotografias, abre o envelope e declara que são repugnantes. A mulher reclama da conduta da filha. O marido faz com que se sente em seu colo e lhe pergunta, indicando a fotografia com um meneio de cabeça, se ela se lembra que fora em Milão, na casa dos pais da esposa, ao que ela, já sentada no colo do marido, responde voluptuosamente que sim, que eles eram ainda muito jovens. A mulher sugere que o marido não fale alto, dizendo que a filha os poderia ouvir. Beija Henri apaixonadamente. Após, eles voltam a observar as fotografias. Pela primeira vez, vemos o conteúdo das imagens: um pôr-do-sol, vários monumentos históricos, enquanto o casal admira-se com o conteúdo “repugnante” e “obsceno” das fotografias. Uma das imagens causa mais revolta a Henri e ele se nega a mostrar à esposa, rasgando a fotografia. A mulher remonta os dois pedaços em que a fotografia fora rasgada pelo marido e vemos na tela a imagem da Basílica do Sacré Coeur de Montmartre, templo católico localizado em Paris. A esposa de Henri, então, declara que o marido tinha razão e que a imagem era realmente muito forte, rasgando a fotografia mais ainda. Henri solicita à mulher que chame a “criada” e diz não pretender jantar, pois deitará mais cedo. Sua esposa insiste para que ele consulte um médico. Véronique entra na sala e o pai entrega-lhe as fotografias. A menina pergunta à mãe e ao pai se pode trocar as imagens por outras, de aranhas, ao que Henri responde que sim. Quando Françoise chega à sala, é despedida pelos patrões, o que é justificado pela negligência com que cuidara Véronique no parque.

---

120 No original francês “Que! Honte!”.

As duas mulheres saem para acertarem as contas, enquanto pai e filha observam desenhos de aranhas diversas, identificando suas espécies. Corta.



Vemos a imagem de um despertador sendo ajustado. A imagem abre e mostra Henri fumando ao som do “tic-tac” enquanto sua esposa dorme. Henri deita-se e apaga a luz. Acorda novamente e serve-se de água. Uma badalada soa enquanto o despertador mostra 01h04. Henri estranha e chama sua mulher, Hélène, que não acorda. Ele pega novamente o despertador, olha-o fixamente enquanto houve um barulho de porta. Entra um galo, que caminha vagarosamente pelo aposento. Henri o observa enquanto coloca distraidamente o despertador no criado mudo. Soam duas badaladas e o relógio marca 02h04. Henri fica pensativo, com o queixo pousado na mão. Entra no quarto uma mulher vestida de preto segurando uma vela, fixa Henri e tira do bolso um relógio, mostrando-o ao homem. Após, a mulher apaga com um sopro a vela, deixando o quarto completamente escuro. Vemos novamente o despertador, no quarto novamente iluminado, agora marcando 03h01, enquanto soam três badaladas. Um carteiro em uma bicicleta entra no quarto e joga um envelope no colo de Henri, que está deitado ao lado de Hélène. Quatro badaladas soam e vemos o despertador marcando 04h01. Nesse momento, entra no



quarto um avestruz. Enquanto o avestruz sai do quarto por outra porta, ouvimos uma voz masculina dizendo “Basta!<sup>121</sup>”. Corta.



Em um consultório, vemos um homem, provavelmente médico, levantando-se de trás de sua escrivaninha e caminhando na direção de Henri, que está sentado. O médico diz-lhe que não é especialista no assunto e que não fará ambos perderem tempo. Henri levanta-se e pergunta-lhe o que pode fazer. O médico responde que fisiologicamente Henri está saudável e que se quiser discutir seus sonhos que vá a um psicanalista. O paciente argumenta que não foi um sonho e mostra a correspondência que o carteiro lhe entregara na cena anterior. O médico pega a carta, colocando óculos. Enquanto a abre, é interrompido por uma enfermeira que solicita conversar com ele por um instante, dizendo que é urgente. O médico pede licença a Henri e sai com a enfermeira. Na sala contígua, ela mostra ao médico um documento, enquanto explica que seu pai está doente e que precisa visitá-lo. O médico pergunta-lhe quando voltará, já que têm muito trabalho no momento. A enfermeira responde que ficará fora alguns dias, mas que voltará o mais breve possível. Ele consente e os dois se despedem. O médico entra novamente na sala. A enfermeira tira o jaleco. Corta.

---

121 No original: “Ça suffit!”.

Vemos a mesma enfermeira dirigindo um veículo cujos limpadores de para-brisa estão funcionando. No meio da estrada, ela avista um tanque de guerra e para o carro. Um dos soldados desce e pergunta-lhe insistentemente se vira alguma raposa na estrada. Ao receber resposta negativa, ele dirige-se um tanto alterado aos companheiros, dizendo que já afirmara que nunca existiram raposas na região. Outro soldado responde que tinha informações precisas de que havia raposas na região, mas que o desencontro da informação deveria ter sido causado pela tempestade. O primeiro guarda questiona se a enfermeira está indo na direção de Argenton, ao que ela responde afirmativamente. Ele a avisa que houve um deslizamento de terra, podendo estar a estrada bloqueada, e despede-se da moça, que segue viagem, enquanto o tanque desloca-se no sentido inverso. Corta.

O carro da enfermeira chega a um hotel. Ela desce, carregando uma mala e tentando proteger-se da chuva. No interior do hotel, onde se veem mesas com frutas e um homem abrindo um vinho, a enfermeira pede para usar o telefone. O homem explica que o telefone não está funcionando por conta das inundações, enquanto um frei caminha atrás dos dois. Ela solicita, então, um quarto. O homem pergunta-lhe se ela prefere um quarto de frente ou de fundos, ao que ela responde que tanto faz, já que partirá na manhã seguinte. O homem gentilmente oferece-lhe jantar e ela recusa. O hoteleiro então diz para ela aproximar-se da lareira, a fim de secar-se. Lá, encontram-se dois freis sentados e uma mulher de pé. Cumprimentam-se, reclamam do tempo. O frei que caminhará atrás do hoteleiro e da enfermeira senta-se também em frente à lareira, convidando-a a fazer o mesmo. Esse mesmo frei explica que também estão hospedados ali por conta do bloqueio da estrada. Uma conversa amistosa se segue. A enfermeira conta aos religiosos que está na região para visitar o pai doente que sofre do coração. Um dos freis diz que o coração é a doença daquele tempo, devido à agitação, à ansiedade e às viagens, ao que a enfermeira declara que seu pai é um homem muito tranquilo, pouco afeito às viagens, distante dos jornais e telefones. Um outro frei aproxima-se e diz-lhe que se todo mundo rezasse a São José, tudo estaria calmo, tendo a concordância da enfermeira. O hoteleiro interrompe-os, declarando estar pronto o quarto solicitado pela moça. Ela se despede dos freis e segue seu anfitrião por uma escada, carregando sua mala. No andar superior, o hoteleiro leva a mulher até um quarto, deixando-lhe frutas, pão

e leite. Despedem-se. Ela abre a mala e calmamente remexe nas roupas. Um relâmpago ressoa, iluminando o quarto. A moça dirige-se à janela e fecha as cortinas. Corta.

No corredor do andar superior, vemos os freis subindo a escada. Despedem-se e entram em seus quartos. Em seguida, um dos religiosos sai de seu quarto e dirige-se ao banheiro, que está com a porta fechada. O frei volta ao seu quarto e em seguida vemos abrir-se a porta do banheiro. De seu interior, sai uma mulher com trajes tipicamente espanhóis, relacionados ao flamenco. Carregando frascos e um pente, ela entra em um quarto onde um homem toca música flamenca e começa a dançar. Um homem muito alto sai de forma impetuosa de um outro quarto e dirige-se ao quarto do casal espanhol, e fechando a porta com força, retornando ao seu quarto e batendo igualmente com força a porta. Outro frei sobe as escadas com um vasilhame de água e um copo e entra no quarto, enquanto outro religioso sai de seu quarto e entra no banheiro. Outro dos freis sai de seu quarto com um objeto de madeira grande nos braços e bate no quarto da enfermeira, enquanto ela veste sua camisola. Ele se identifica como padre Gabriel e pede para falar à moça por um instante. Ela se cobre com um roupão e abre a porta. Gentilmente, o padre solicita entrar no quarto carregando o que neste momento vemos ser um sacrário. Padre Gabriel pergunta à moça se ela conhece o sacrário, ao que ela responde afirmativamente. O padre declara estar dentro desse sacrário a miraculosa imagem de São José, que produz efeitos surpreendentes em pessoas doentes, dizendo que a fé pode vir a funcionar onde a ciência falha. Enquanto acomoda o sacrário em um aparador e o abre, deixando à vista a imagem de São José, padre Gabriel conta que vinham da casa de uma marquesa, que estava à beira da morte e tivera melhoras por conta da imagem que carregavam os religiosos.

Padre Gabriel vê em uma mesa um baralho e mostra-se empolgado. Ouvem-se barulhos no exterior e padre Gabriel deduz que são os outros religiosos, abre a porta e deixa-os entrar. Padre Gabriel pede permissão para rezar pelo pai da enfermeira. Ela, muito comovida, consente. Um dos irmãos oferece a ela um rosário, todos ajoelham-se e rezam, enquanto a câmera aproxima-se do sacrário aberto. Corta. Em seguida vemos o mesmo sacrário fechado. Os padres e a enfermeira bebem, fumam, jogam cartas, e apostam, além de dinheiro, objetos religiosos, como

um escapulário. O hoteleiro observa enquanto fuma e abre uma garrafa. Padre Gabriel tenta abraçar a enfermeira e recebe um olhar frio, ao que se afasta, perguntando a origem do pai da moça. Olhando para cima como quem lembra de algo, ele ri e declara que “ela” era muito perversa. A enfermeira se interessa e pergunta quem, ao que ele responde dizendo que uma senhora piedosa cujo marido era militar. Um dos outros padres chama-lhe atenção ao que ele declara não ter dito nada demais. Ouve-se uma buzina de carro, o hoteleiro sai, dizendo que devem ser os hóspedes já esperados. Os padres e a enfermeira seguem suas apostas. Corta.



No ambiente externo do hotel, o hoteleiro ajuda um casal a tirar seus pertences do carro em meio à chuva. Corta para o ambiente interno da recepção/restaurante. Os novos hóspedes são uma senhora e um jovem. O hoteleiro gentilmente avisa já estar pronto o quarto e, apesar de tarde, oferece-lhes jantar ou outra refeição mais leve. O casal recusa e o hoteleiro solicita à outra mulher que trabalha no hotel que leve as malas ao quarto. O rapaz acaricia suavemente a senhora e convida-a a subir, levando-a pelo braço. Enquanto eles sobem as escadas, o hoteleiro ainda pergunta se querem ser acordados para o café da manhã ao que o jovem responde que descerão quando acordarem. No quarto, a

trabalhadora do hotel acomoda as malas enquanto a senhora e o rapaz permanecem distantes um do outro.

Após a saída da empregada do hotel, o jovem tira de uma mala um cantil de whisky e bebe, virando-se depois para a senhora e exclamando “*alea jacta est*<sup>122</sup>”, enquanto se aproxima de sua companheira e pega suas duas mãos. Ela pergunta o que ele quer dizer, ao que ele responde apenas que é maravilhoso. O rapaz então sugere que se sentem juntos, a senhora resiste mas vai, diante da insistência inclusive física do jovem. Ela se mostra titubeante frente às “coisas” que o rapaz a faz fazer e ele pede que ela não fique nervosa, tranquilizando-a quanto à discrição do hotel, que a senhora, por sua vez, acha tranquilo demais. Já sentados, o jovem retira os óculos da senhora e vemos um rosto apavorado. Ele então toca com a mão a perna direita dela, ao que ela resiste. O rapaz pergunta o que há de errado, já que ela parecia tão feliz em ir com ele ao hotel. Enquanto o jovem fala, aproxima seu rosto do da mulher. Ela, levantando-se bastante inquieta, parece arrepende-se e suplica que o rapaz, François, leve-a para casa. François então pergunta por que ela veio, ao que a senhora responde que não soubera dizer-lhe “não”. François aproxima-se novamente e, com voz doce, declara que é a primeira vez que o casal encontra-se sozinho, sem a família, argumentando que fora muito difícil tê-la tão perto por tanto tempo e ter de mentir sobre seus sentimentos; a senhora concorda, ainda que objetando que eles não poderiam não mentir em uma tal situação. François conduz novamente a senhora até o sofá e pede que se sente em seu colo. Mesmo titubeante, ela senta. O jovem declara que durante toda sua vida ela estivera perto dele. Ela responde que tivera o rapaz muitas vezes no seu colo quando pequeno, acariciando seu rosto. O rapaz rebate que sempre que pensa em uma mulher é nela que pensa, ao que ela responde que, de todos os seus sobrinhos, François era o preferido. François beija demoradamente seu rosto, enquanto a tia parece sentir-se culpada. O jovem pergunta então se ela se recorda da quinta-feira santa, quando os dois, lado a lado, na igreja, trocaram as primeiras carícias secretas, enquanto imitam o gesto narrado, entrelaçando as mãos. Ela responde que não pudera acreditar quando se beijaram pela primeira vez naquela igreja. O casal beija-se, então, por iniciativa da mulher, mas em seguida ela declina,

---

122 Ditado latino que significa “A sorte está lançada”.

levantando-se bastante alterada e dizendo que não. A tia caminha pelo quarto e François a segue, afirmando que não a tocará mas exigindo vê-la nua. A tia declara ser impossível atender ao pedido do sobrinho. O rapaz a pressiona cada vez mais enfaticamente, enquanto a senhora responde que jamais ficara nua na frente de um homem. O sobrinho, então, tenta despir a tia contra sua vontade. Frente à resistência da mulher, ele diz ser capaz de tudo se ela recusar seu pedido. Uma trovoadada ressoa e a luz apaga-se, para a frustração de François.



Ele, então, afasta-se e acende duas velas dispostas em um castiçal, voltando novamente para perto da tia e exigindo rispidamente que ela se dispa. Ela cede, com a condição de que o rapaz não a toque. A tia, pudica, pede que o rapaz não a olhe enquanto se despe. O rapaz, de costas para a tia, bebe mais um pouco de whisky no cantil. Vendo pelo espelho que a tia ainda não se despira, ele se volta de repente e caminha rapidamente em sua direção. Segura-a pelos dois braços enquanto a senhora, assustada, declara não poder fazer o que quer o jovem. Ele a prende em seus braços com força, ao que ela resiste bastante assustada, pedindo que o sobrinho pare. Quando François para de fazer força, ela novamente insiste que o sobrinho não a toque. Ele concorda e fica novamente de costas para a tia, mordendo os dedos e mexendo o corpo compulsivamente como se estivesse

nervoso. O sobrinho acende um cigarro enquanto a tia conjectura sobre o que estariam pensando seus familiares, que deveriam estar esperando o casal, preocupados. François apaga o cigarro em um quadro pendurado na parede, visivelmente irritado. Ele pergunta se a tia está pronta e ela declara poder o sobrinho olhar. Quando François se volta, com um sorriso nos lábios, a tia está deitada na cama, coberta por um lençol. O rapaz muda o semblante na hora e dirige-se rapidamente à cama. A tia pede piedade, ao que o rapaz responde que ela não tenha medo. François descobre violentamente a tia e vemos na tela um corpo feminino extremamente jovem, não condizente com a idade aparente da tia, enquanto ela tapa o rosto com os braços. François a observa com admiração e pede que a tia espere um momento. Ele apaga as velas e quando se volta novamente a tia está coberta. Ele tenta novamente arrancar o lençol de cima de seu corpo, ao que ela protesta veementemente. François bate no rosto da tia e tenta sufocá-la com um travesseiro. Quando ela para de resistir, François tira o travesseiro de seu rosto, visivelmente arrependido, e afasta-se assustado, saindo do quarto.

No corredor do andar superior, François para ao lado da escada enquanto o homem alto sobe com uma vela. Enquanto os homens cumprimentam-se, a luz elétrica volta. O homem alto apaga a vela e comenta que é sempre assim, quando se pega uma vela, a eletricidade volta a funcionar. Ele pergunta se François descerá, ao que ele responde que sim, acrescentando que tomará um copo de água. O homem alto responde que o bar está fechado e convida o rapaz a tomar um vinho do porto em seu quarto. François recusa o convite, mas o homem insiste e o conduz pelo braço até seu quarto. Abre a porta e vemos uma mulher no interior do quarto. Os dois entram e o homem alto apresenta sua companheira, Mdlle. Rosenblum, a François. O homem apresenta-se como Jean Bermans. Conversam trivialidades, enquanto Mdlle. Rosenblum serve vinho a ambos. Jean trabalha como chapeleiro, com a colaboração de Mdlle, Rosenblum, François declara estar acabando os estudos secundários. Jean tece comentários acerca da facilidade da vida de estudante e pergunta se o rapaz está sozinho no hotel. Após titubear, François responde que está com sua mãe, que não se sente bem. Alguém bate à porta e Jean atende prontamente. É a enfermeira pedindo fósforos. Jean convida-a a se juntar a eles. Ela responde que está acompanhada de quatro senhores em seu

quarto. Mdlle. Rosenblum e Jean se olham, surpresos, e Mdlle. Rosenblum convida-a assim como aos quatro senhores; Jean reforça o convite e acompanha a enfermeira até seu quarto. Ao abrir a porta, surpreende-se por serem os quatro senhores religiosos, mas declara não ter nenhum problema e convida-os a tomar vinho em seu quarto. Padre Gabriel tenta recusar, mas é interrompido por outro padre, que assente. Outro dos padres responde que é muito tarde e que já estavam preparando-se para dormir, ao que Jean pondera que devem celebrar o acaso que os reuniu naquele hotel. Jean insiste e os padres trocam olhares confusos, mas os acompanham. Jean pergunta se os padres são dominicanos, ao que um deles responde que são carmelitas e Jean retruca “Felizmente!<sup>123</sup>”.

No quarto, Jean dirige-se a Edith (Mdlle. Rosenblum) dizendo-se maravilhado pelo feliz encontro. Após apresentações e comentários amenos, padre Gabriel chama Jean em separado e pergunta-lhe se já se conheciam antes, se Jean já estivera no Congo Belga, ao que Jean responde negativamente. Enquanto conversam, Edith vai discretamente ao banheiro, onde se despe. Enquanto isso, no quarto, a enfermeira declara aos padres que São Cristóvão nunca lhe prestara ajuda. Um dos padres não se admira e afirma que São Cristóvão, assim como São Jorge e outros, nunca fora santo. Outro frei pondera que a igreja tornou-se muito restrita quando a matéria é santidade. A enfermeira, então, pergunta se essa postura não seria prejudicial à fé. O terceiro frei responde que não, que é exatamente o contrário, que essa postura ortodoxa reafirma a fé. O frei que objetara frente à restrição da igreja declara não ser a santidade um troféu. No banheiro, Edith veste-se com roupas íntimas comumente associadas à prática de sadomasoquismo, cobrindo-se com um sobretudo. Ela pega um chicote e volta ao quarto, escondendo-o atrás de si, enquanto Jean entra no banheiro. Enquanto os demais convivas discutem a vida de um frade da Idade Média, Savonarola, que fora condenado à morte por heresia e, naquele momento, estava sendo santificado. Discutem também a vida de santos que tiveram sua santidade revogada, Edith os observa tranquilamente. No banheiro, Jean, sem o paletó, está vestido com uma calça que não tem a parte traseira superior. Enquanto isso, no quarto, os padres e a enfermeira continuam discutindo o caráter de santidade de alguns religiosos. Ouve-

---

123 No original em francês: “Heureusement!”.



se Jean pedir a Edith, a quem se dirige com palavras chulas, que lhe bata. Todos observam com expressões de surpresa, enquanto não vemos Edith e Jean no quadro. Ouve-se barulho de chicote contra pele. Quando aparecem no quadro, Jean está curvado, segurando-se na cama, e Edith chicoteia-o, enquanto ele pede que ela bata mais forte. Todos preparam-se para retirarem-se do cômodo, enquanto Jean implora que ao menos os padres fiquem. Corta.



No corredor do andar superior, um dos padres visivelmente afetado, ampara-se em uma bengala, enquanto outros dois o ajudam a ir até seu quarto. François acompanha a enfermeira até seu quarto e ambos despedem-se na porta, ao fundo, enquanto vemos em primeiro plano o padre com a bengala esbravejando contra Jean e Edith e sendo ainda ajudado por dois dos outros padres. François retorna a seu quarto, onde encontra sua tia dormindo. Ele, visivelmente irritado, começa a despir-se, acordando a tia. Ela o chama, estendendo a mão em sua direção. François senta na beira da cama e a tia lhe diz que fará tudo que ele quiser. O rapaz beija apaixonadamente a mão da tia e desaparece em direção à cama. Corta.

Uma fogueira aparece na tela, a câmera passeia por uma parede queimada, enquanto ouvimos o som de uma música flamenca. A câmera aproxima-se de uma raposa empalhada, enquanto ouvimos sons de sapateado e violão. Corta. Num ambiente externo, já dia, sem chuva, porém nublado, uma cachoeira aparece. A

câmera desliza e mostra o hoteleiro carregando uma bolsa em frente ao que parece ser a parte traseira do hotel, uma construção bastante antiga. Corta. Vemos, na recepção/restaurante, um senhor tomando café da manhã. O hoteleiro chega empunhando a sacola e um engradado aparentemente de vinho. Enquanto isso, a enfermeira desce a escada. O hoteleiro cumprimenta a moça e diz que é a primeira a acordar. Ela lhe pergunta se o telefone já está funcionando, ao que ele responde que não, mas que a estrada já está desobstruída. Ela pede a conta. Enquanto espera, o senhor que dejejuava pergunta se a mulher está indo a Argenton. Diante da resposta positiva da enfermeira, ele solicita carona. Ela assente e paga a conta. O senhor gentilmente oferece-se para carregar a bagagem da enfermeira. No exterior, os dois entram no carro. Corta.

Vemos o carro vindo em direção à câmera em uma cidade. A enfermeira deixa o senhor em frente ao que parece ser uma obra urbana. O senhor olha no relógio e sai correndo, aparentemente atrasado. Corre por entre árvores em frente a um prédio. Ao parar diante de uma escadaria, mostra o relógio a dois policiais. Corta. Em uma sala de aula, policiais dançam e cantam ao som de gaita. Um dos policiais, com um trompete, interrompe a dança e o canto, enquanto outro, de seu lado, atira com uma arma em uma lâmpada. Todos aplaudem. Um policial entra correndo na sala de aula e anuncia que o professor já chegou. O policial que atirou na lâmpada avisa os outros e todos sentam nas classes depois de uma pequena correria. Quando nosso homem atrasado, o professor, entra, todos ficam de pé. Enquanto o professor dirige-se a seu lugar, vemos no quadro negro as inscrições “O coronel é um corno<sup>124</sup>” e “O capitão é uma bicha<sup>125</sup>” uma embaixo da outra. O professor observa o quadro negro, porém não diz nada e dirige-se à sua mesa, acima da qual vemos a inscrição, nas cores azul, branca e vermelha, “Serviço Nacional na Corporação Policial<sup>126</sup>”. O professor tranquilamente deixa seus pertences sobre a mesa e, apontando para o quadro com um dedo, pergunta quem escreveu o que ali está. A falta de respostas faz o professor repetir a pergunta diversas vezes. Sem resposta, promete fazer um relatório e mostra-se surpreso com a atitude dos alunos policiais, repreendendo-os. Pede então que um aluno, Duval, feche a porta e apague

---

124 No original em francês: “Le colonel est un cocu”

125 No original em francês: “Le capitaine est une tapette”

126 No original em francês “Le service national dans la gendarmerie”

o quadro negro e começa sua exposição didática. Retoma o que houvera acontecido na aula anterior, dizendo que falavam das noções de lei e delito. Explanando sobre a manutenção da ordem social através da lei, o professor declara poderem as leis mudarem de um lugar para outro, assim como de um tempo para outro, pois são convenções, o que se aplica também à moral e aos costumes. Enquanto exemplifica sua reflexão através da poligamia, é interrompido por um policial que entra na sala a fim de chamar alguns colegas para um exercício de tiro. Cinco policiais alunos retiram-se da sala. O professor faz com as mãos um gesto de insatisfação, enquanto um aluno ri e vemos outro recortando um boneco de papel.



O professor continua sua explanação sobre a poligamia proibida na França, mas permitida em outras sociedades, citando um estudo feito pela antropóloga Margareth Mead sobre as práticas sexuais na Melanésia. Três alunos chegam atrasados, suscitando protestos do professor. Começa a repetir parte de sua explanação, enquanto um outro oficial entra na sala a fim de chamar alguns alunos para atender a um acidente. Três alunos saem da sala, enquanto ouvimos ruídos de tiros. O professor reclama mais uma vez e retoma seu raciocínio sobre a relatividade dos costumes. Enquanto ele caminha pela sala, o policial que recortava um boneco de papel, pendura tal boneco na parte inferior traseira do paletó do professor com um alfinete. Vemos no corredor um policial correndo, que entra na sala e anuncia

alerta geral, pois uma usina de gás explodira. Restam apenas dois alunos na sala, um dos quais colocara o boneco de papel no paletó do professor. O professor questiona o porquê de eles terem ficado na sala, ao que eles respondem que estão de serviço no caminho do “cancro moleiro<sup>127</sup>”. O professor não compreende bem o que os policiais querem dizer com aquela designação disparatada e declara que não sabe mais onde parou seu raciocínio devido à quantidade de interrupções. Sobe no estrado e apoia-se na mesa, tentando retomar o que estava dizendo. Começa a refletir sobre a necessidade de, por vezes, mudarem-se as leis e a moral. Senta-se atrás da mesa e sente o alfinete em suas costas, levanta e o retira de onde estava, enquanto os dois policiais trocam olhares, fingindo-se surpresos. O professor sai da sala ainda com o alfinete na mão e o boneco de papel colado ao paletó. Enquanto o professor não retorna, os policiais vibram ao ler, no jornal “*Rouge*<sup>128</sup>”, notícias sobre a luta dos trabalhadores na Europa. O professor retorna, juntamente com o coronel, que tem nas mão o boneco de papel. O coronel, afirmando que ouvira falar que a turma estava inquieta naquele dia, senta-se e assiste à aula. O professor continua, então, a falar sobre os costumes e afirma que algumas pessoas até mesmo defendem uma revolução moral, que pode ser monstruosa em relação aos costumes vigentes, propondo-se a dar um exemplo que ele próprio vivera em um jantar. Corta.

O professor e a esposa, Elisabeth, entram em uma casa, recebidos por uma mulher vestida como serviçal. Um outro casal os cumprimenta e percebemos que o professor e sua esposa estavam atrasados. A esposa do professor cumprimenta efusivamente uma menina, Sophie, de aproximadamente seis ou sete anos. Os anfitriões apresentam uma outra mulher, Mdme. Calmette. Todos dirigem-se a uma mesa de jantar. Ao seu redor, estão dispostos vários vasos sanitários no lugar das cadeiras. A anfitriã dispõe os convidados ao redor da mesa, todos sentam-se nos sanitários, não sem antes abaixar as calças ou levantar os vestidos. Uma conversa amena desenrola-se. Fala-se de ópera, Tristão e Isolda, de viagens etc. Em cima da mesa, há algumas revistas, entre as quais os convivas escolhem. Ao contar sobre sua viagem à Espanha, o professor declara que tiveram de voltar antes por conta de,

---

127 No original em francês “Chancre meunier”.

128 Jornal da Liga Comunista Revolucionária, seção francesa do Secretariado Unificado da Quarta Internacional de 1974 (ano de lançamento do filme) a 2009, criada a partir da fusão de organizações que se reclamavam trotskistas, as quais participaram ativamente dos eventos de maio de 1968 na França.

nas ruas de Madri, circular um odor repugnante de comida, palavra que emite com um certo pudor. O professor desculpa-se por falar tal palavra, como se fosse um assunto de foro íntimo ou proibido. O anfitrião, Charles, começa a falar da explosão demográfica, preocupado com o futuro, devido à quantidade populacional cada vez maior. Ele se preocupa principalmente com a quantidade de produtos tóxicos, inseticidas, detergentes e resíduos industriais, que são jogados diariamente nos rios. O professor logo acrescenta à lista os excrementos corporais e todos começam a falar do assunto de forma natural, calculando a quantidade de dejetos diariamente produzidos dali a vinte anos. Corta.



Retornamos à sala de aula, onde um dos dois alunos que restaram na sala levanta a mão e pergunta quantas toneladas de excrementos por dia o professor houvera citado, ao que ele repete que seriam mais de dez bilhões por dia. Ambos os alunos anotam a informação em seus cadernos. Corta. Retornamos à cena do “jantar”. O professor segue explanando sobre a nocividade dessa quantidade de dejetos, misturados aos produtos químicos, dizendo com naturalidade que se Charles urinasse no aquário – o professor aponta para um aquário perto da mesa – todos os dias, teria ideia do quão prejudicial são os excrementos para a natureza. A menina dirige-se à anfitriã, sua mãe, dizendo que está com fome. A senhora repreende Sophie dizendo que não se fala isso à mesa, pois é desagradável. O

professor levanta-se, coloca novamente suas calças e pede licença por um instante. Pergunta em voz baixa à serviçal onde fica a sala de jantar. Ela indica o caminho e o professor dirige-se até lá. O professor entra em um cômodo pequeno e fecha a porta. Desprende da parede o que parece ser uma mesa. Na parede há um compartimento de onde surgem, após o homem apertar um botão, duas bandejas, uma com uma refeição e a outra com vinho. O professor come com as mãos. Mdme. Calmette tenta entrar na sala de jantar, mas o professor avisa que está ocupada. A mulher desculpa-se e retorna. Corta. Novamente na sala de aula, os alunos avisam que terão de sair para o serviço, o professor consente. Os dois batem continência ao coronel e saem. Corta.

Em um ambiente externo, durante o dia, vemos um carro de polícia que para em seguida. Um dos policiais desce. Corta. Em outro carro, está um senhor dirigindo em alta velocidade. Corta novamente e vemos o policial que confeccionara o boneco de papel na aula dirigindo-se ao outro lado da rua onde se vê uma placa de cafeteria. Ao ouvir o barulho do carro em alta velocidade que desponta na outra quadra, ele se volta e vai até o meio da rua, apitando para que o carro pare. Depois de o carro já estar parado, os dois policiais dirigem-se até a janela do motorista e solicitam ao condutor os documentos do carro. O condutor desce e os policiais, anotando em um bloco de papel, perguntam se ele não houvera visto o limite de velocidade, ao que ele responde que não o ultrapassou. Um dos policiais, visivelmente irritado, chama a atenção do motorista por este não estar utilizando cinto de segurança, ao que ele responde ter-se esquecido. O mesmo policial dá a volta em torno do carro, olhando os pneus, e pergunta se o condutor viu o estado deles, ao que ele responde negativamente. O policial pergunta então se ele sabe que não está botando em risco somente a sua vida, mas igualmente a de outras pessoas. O condutor explica que está com pressa pois tem uma consulta em Paris. O policial não acredita, entrega-lhe um papel, provavelmente uma multa, e diz para o condutor considerar-se feliz por não terem apreendido o carro. O motorista entra novamente no carro e sai. Corta.

Em uma sala de espera de consultório médico, o motorista, Richard, é recebido por um homem de jaleco, seu médico. O médico pergunta-lhe pela família e diz que deveriam jantar juntos, mostrando-se íntimo do paciente. No consultório, o

médico analisa os exames que Richard trouxera, chegando à conclusão de que estão excelentes. Observando agora um eletrocardiograma, o médico pergunta ao paciente se fuma demais, ao que Richard responde positivamente. O médico diz que é muito e que se o paciente continuar com sua vida agitada, em três ou quatro anos, estará inválido. Levanta-se a fim de observar as radiografias de Richard. O médico dispõe lado a lado duas radiografias, descrevendo uma delas para o paciente. Quando Richard questiona o que seria uma mancha branca na segunda radiografia, o médico retira-as bruscamente e muda de assunto, dizendo que Catherine, provavelmente sua esposa, encontrara a esposa do paciente dias antes e pergunta se pretendem ir à praia no próximo verão, ao que o paciente responde que, caso não se sintam bem, ficarão em Paris. Quando retornam à mesa do médico, este declara que gostaria que Richard fizesse uma pequena cirurgia por mera curiosidade médica. Richard fica apreensivo, mas é tranquilizado pelo médico. O paciente então pergunta quando deveria fazer a cirurgia, respondendo o médico que quando o paciente tivesse tempo, porém, em seguida, o médico pergunta se pode ser no dia seguinte, para surpresa de Richard, que fica desconfiado da pressa. O médico responde que “essas coisas” têm de ser vistas da forma mais rápida. Richard, assustado, pergunta o que ele tem. O médico, Pierre, responde de forma evasiva, ao que o paciente rebate dizendo que não é mais uma criança. Pierre, apreciando a “coragem” de Richard, declara que o paciente tem um neoplasma. Não sabendo o que significa, Richard pergunta o que é e o médico responde que é um câncer no fígado. Richard ri, estupefato. Pierre declara que o estado da doença é muito avançado. Richard para de rir e sua face passa a denotar preocupação, ao que o médico tenta acalmá-lo, oferecendo-lhe um cigarro. Richard dá um tapa na cara de Pierre e sai furioso. Corta.



Richard estaciona o carro e entra em uma casa antiga, de arquitetura luxuosa. No interior igualmente luxuoso, sua esposa questiona-lhe como fora a consulta com o doutor Pasolini. Richard responde que não tem nada e sua esposa fica aliviada. Richard pergunta por “Aliette”, ao que a mulher responde que está na escola. O telefone toca e a mulher atende, mostrando-se apavorada com o que diz a pessoa ao telefone. Ao desligar, declara ao marido que Aliette desapareceu da escola. Richard pergunta se a “ama” levou a menina à escola, ao que sua esposa, Brigitte, responde afirmativamente, saindo a passos rápidos da sala. Corta. No ambiente externo da escola, vemos Brigitte, Richard e outras duas mulheres caminhando apressadamente. Brigitte pergunta à mulher que parece ser a diretora da escola, o que aconteceu, ao que esta responde nada saber, nem mesmo se a menina desapareceu, mas que estavam todos os alunos sob sua supervisão constante e Aliette estava sempre presente. Eles atravessam uma quadra de esportes provavelmente em direção à sala de aula. Corta.

Na sala de aula, a professora dita um texto aos alunos. Quando ouve barulhos de passos, dirige-se até a porta, por onde entram a diretora, os pais da menina e uma terceira mulher ainda não identificada. A diretora apresenta, à professora, Brigitte e Richard como pais de Aliette. A diretora diz que assim que entraram na aula, os alunos foram contados pela professora, sendo 22 alunos, como de costume, mas que, pouco tempo depois, a professora percebera que Aliette não estava entre eles. Brigitte pergunta se a filha não fugira, ao que a diretora responde



categoricamente que o porteiro informara não ter nenhuma criança saído da escola. A diretora dirige-se aos alunos solicitando que sentem. Uma menina dirige-se ao grupo de adultos, beija a mulher não identificada e dirige-se a Brigitte, chamando-a de mamãe. Brigitte pede silêncio à menina. A menina insiste e a mãe pede que fique quieta, após declarar que não tem mais confiança na escola. Aliette diz à mãe que está ali, ao que Brigitte a repreende por falar ao mesmo tempo que a diretora, mandando-a voltar à sua classe. A menina obedece e senta-se novamente. A diretora faz a chamada, a fim de mostrar aos pais que a menina não se encontra realmente na sala de aula. Quando chama o nome da menina, ela se levanta e declara estar ali. A diretora dirige-se aos pais e confirma que a menina está ali. Richard pergunta se todos os outros alunos estão, ao que a diretora responde afirmativamente, dizendo que ela mesma verificou. Brigitte pergunta se verificaram em toda a escola, ao que a diretora responde novamente de forma afirmativa, dizendo que não encontraram a menina em lugar algum. Brigitte preocupa-se enquanto Richard ameaça a diretora. Ele se dirige, então, à classe de Aliette e pede que a menina pegue seu casaco. O casal, a menina, a diretora e a mulher não identificada saem da sala.



Corta. Ouvimos barulho de datilografia enquanto vemos o mesmo quadro de Goya que aparecera no início da película em uma parede, ao lado de um cabide onde estão um casaco, um chapéu e um quepe policial. Um policial está de pé ao

lado de um homem sentado à uma mesa, em que assina documentos. Ao finalizar, o homem sentado solicita que o policial mande alguém entrar. Entram Aliette, seus pais e a mulher não identificada, que parece ser a “ama” da menina. Somente os homens apresentam-se e o comissário de polícia<sup>129</sup> pergunta o que pode fazer pela família. Brigitte declara que sua filha desapareceu. O comissário pergunta quando, ao que Richard responde que fazia cerca de uma hora. Os pais declaram que já procuraram por toda a escola e não foram capazes de encontrar a filha. O comissário pergunta se a família tem inimigos e recebe resposta negativa. O comissário pergunta então se, em caso de rapto, Richard teria condições de pagar o resgate, ao que ele responde afirmativamente. O comissário pergunta se há testemunhas e Brigitte, olhando para a mulher que os acompanha, diz que a “ama” é a testemunha. O comissário, então, interroga a moça e ela declara que não fora ela quem raptara Aliette, que, como todos os dias, deixara a menina no portão da escola. A “ama” pede confirmação a Aliette. A menina confirma a história de sua babá. O comissário repreende-a por falar antes de ser interrogada e declara que fará uma ficha de desaparecimento, facilitada pela presença da menina desaparecida. Pede, então, que a menina aproxime-se. Olhando-a atentamente, escreve no documento suas características, perguntando-lhe algumas informações como idade e altura. Após terminar, pede ao escrivão que chame o sargento. Ao entrar o sargento, o comissário entrega a ele a ficha de desaparecimento e solicita que ele diga ao comandante para procurar a menina. O sargento pergunta-lhe, indicando Aliette com um gesto, se aquela é a menina a ser procurada. Ao receber a resposta afirmativa do comissário, pergunta se pode levar a menina consigo a fim de facilitar a busca. O comissário responde negativamente e ordena que olhe atentamente para a menina, a fim de reconhecê-la, caso a encontre. O sargento aproxima-se da menina, fá-la ficar de frente, mexe em suas roupas. O comissário levanta-se e repreende o policial por seus sapatos não estarem impecáveis. O sargento sai e o comissário dirige-se novamente à família, tranquilizando-os e garantindo que vão trabalhar para encontrar Aliette. Despedem-se e saem da sala. O escrivão entrega ao comissário uma pasta, que ele abandona em cima da mesa, enquanto olha atentamente seus sapatos. Corta.

---

129 Equivalente, no Brasil, ao delegado de polícia.

Vemos um engraxate trabalhando nos sapatos do sargento. Quando o trabalho é finalizado, o policial levanta e paga pelo serviço, enquanto um homem de óculos espera. O engraxate passa a trabalhar nos sapatos do homem de óculos, que tem a seu lado um cachorro de porte grande. Conversam sobre o cachorro, Chico, que, na verdade, é do engraxate. O homem de óculos comenta que as pessoas que maltratam os animais deveriam ser duramente punidas com a morte por afogamento, como diz, na sua opinião, o evangelho. Corta. Em um ambiente externo, o homem de óculos carrega uma maleta em direção a um prédio moderno e bastante alto. Já no interior do prédio, o homem limpa os óculos enquanto sobe em um elevador até o trigésimo andar (o mostrador do elevador marca 32 andares ao todo). Em uma sala grande aparentemente em obras, com amplas janelas, ele abre sua maleta, que contém uma arma com uma mira telescópica. O homem pega a arma, escolhe uma janela, dispõe a arma e, olhando na mira, dá um tiro. Corta. No exterior, ambiente urbano, vemos um senhor caído ao chão, enquanto transeuntes observam-no sem ajudá-lo. O homem de óculos atira novamente e, desta vez, vemos na rua, cair um homem que arrumava uma moto. Um outro homem que vinha em seu socorro também é acertado. Outro tiro acerta um pássaro em uma praça. Vemos o homem de óculos alternar as janelas de onde atira, enquanto ouvimos barulho de britadeira. Mais cinco pessoas são acertadas em situações diversas. Dois policiais, munidos de binóculos, tentam encontrar o atirador, localizando-o em uma das janelas. Um deles vai chamar reforços, enquanto outros policiais socorrem diversas pessoas feridas e ouve-se a sirene de uma ambulância. Corta.

Inúmeras pessoas entram em um tribunal. Policiais conduzem o atirador ao banco dos réus. A corte de magistrados é chamada a comparecer. Bernardo Levasseur, o atirador, é condenado à pena de morte. Após encerrada a audiência, um policial tira as algemas de Bernard e aperta sua mão, assim como os jurados, que gentilmente lhe oferecem cigarros. Ele sai fumando tranquilamente e vai sendo cumprimentado por várias pessoas ao longo de seu caminho, chegando algumas a pedir-lhe autógrafos. Uma voz masculina em *off* diz que o processo do “poeta” durou catorze meses, enquanto ainda buscavam Aliette. Bernard sai do tribunal livre cumprimentando a todos. Corta.



Em uma sala luxuosa, vemos um homem de meia idade, o “prefeito” de polícia<sup>130</sup>, acendendo um cigarro e dirige-se a uma janela. Um homem mais novo entra e anuncia a presença de Richard Legendre, o pai de Alette. O chefe de polícia pondera que após tanto tempo Richard provavelmente já perdera as esperanças, antes de anunciar uma boa notícia: Alette fora encontrada. O “prefeito” pede a uma mulher que leve até eles a menina. Alette e a mãe entram. Richard levanta-se e pega a menina no colo, beijando-a no rosto. Richard pergunta a Brigitte onde ela estava, já que ele a houvera esperado. Richard volta-se ao chefe de polícia e agradece-lhe o trabalho, acrescentando que esperava que a filha houvera sido bem tratada. O “prefeito” assegura que não lhe faltou nada, pedindo confirmação a Brigitte, ao que ela responde não ter faltado nada à menina, como de costume. Richard mostra-se curioso para saber como encontraram sua filha. O chefe de polícia propõe-se a ler o processo. Começa a ler um relato que não parece ser do desaparecimento da menina. É interrompido por um pigarro da secretária, que lhe mostra o relógio de pulso. O “prefeito” então pede licença por ter um compromisso muito urgente, anunciando que a secretária Jacqueline continuará a ler o processo. Jacqueline continua a leitura enquanto sai o chefe. Corta.

Em um ambiente urbano externo, o “prefeito” sai de um carro e entra em um prédio. No interior, ele desce uma escada enquanto ouvimos uma música bastante

<sup>130</sup> Equivalente, no Brasil, ao Chefe de polícia.

alta. Ele entra em um bar enquanto outros homens saem. O *barman* cumprimenta-o e o chefe de polícia pergunta se as outras pessoas não chegaram ainda. Diante da resposta negativa, o “prefeito” exaspera-se e solicita que o som seja desligado, protestando veementemente contra o costume de colocarem música em restaurantes e afins. O garçom pergunta se ele quer o de sempre, ao que responde positivamente, dirigindo-se a uma mesa. Nela, derruba uma caixa de peças de dominó. Enquanto dispõe as peças de cabeça para baixo, ouve-se fora do quadro o garçom cumprimentar uma mulher. Ao ouvir a voz feminina, o chefe de polícia vira-se e observa-a pedindo um vinho do porto. A mulher dirige-se a uma mesa enquanto o “prefeito” expressa surpresa. Ele larga as peças de dominó e dirige-se à mesa da mulher. Lá, pede desculpas pelo inconveniente, apresentando-se como chefe de polícia e solicitando sentar-se junto a ela. Ela consente e o “prefeito” pergunta-lhe se costuma frequentar o lugar, ao que ela responde negativamente. O chefe de polícia declara-se profundamente surpreso por a mulher ser igual à sua irmã, Marguerite, morta havia quatro anos. A moça diz, então, um tanto constrangida, que se chama Estelle. O “prefeito”, olhando para o lado como quem lembra algo, diz que se recorda de uma tarde de verão. Corta.

Em uma sala, o chefe de polícia está confortavelmente sentado em uma cadeira enquanto lê um jornal. Sua voz em off narra que se tratava de um dia muito quente. Ele se levanta, secando o pescoço com um lenço, e fecha uma janela. Senta-se à escrivaninha e pega um documento. Ao ouvir um som de piano, levanta-se, curioso, e dirige-se a um corredor, por onde passa por uma senhora que lhe pergunta se ele ainda está lá, já que tinha um compromisso às três horas. O “prefeito” responde que está muito calor. A mulher o repreende pela falta de disciplina, enquanto ele entra em outro cômodo, de onde vinha o som do piano. Com uma expressão de satisfação no rosto enquanto ouve o piano, cujo som, neste momento, passou a estar mais alto, caminha até o piano, onde está sentada, completamente nua, a mesma atriz que representa Estelle, agora no papel de Marguerite. Ele caminha lentamente, em volta do piano, fazendo com a boca movimentos como se estivesse acompanhando a música. Coloca-se ao lado da irmã, observando a partitura que ela tem à sua frente. Ela para de tocar e diz ao irmão que não pretende ir a Toulouse. O chefe de polícia declara que a mãe de

ambos ficará furiosa, mas que a irmã tem razão. Marguerite sugere serem entediadas as reuniões de família. O “prefeito” ri e acaricia-lhe o cabelo, declarando que compreende a irmã. Ele pega, então, uma partitura de Brahms e pede que a irmã toque a música ao piano. Marguerite começa a tocar e o irmão caminha pela sala fumando e gesticulando como quem rege uma orquestra. Deixa cair o isqueiro e abaixa-se para pegá-lo embaixo do piano. Lá, vemos a mulher sem roupas íntimas, mas com as pernas cobertas por uma meia  $\frac{3}{4}$ . O irmão não parece notar. Corta.



De volta ao bar, o “prefeito”, com ar nostálgico, conta que a irmã não chegou a ir a Toulouse, por ter falecido alguns dias depois. Pergunta a Estelle se ela também toca piano, ao que a moça responde afirmativamente. O chefe de polícia, notando seu sotaque, pergunta a nacionalidade de Estelle. A moça se declara italiana e pergunta de que morreu a irmã do “prefeito”. Ele responde que fora de cólica *miserere*, explicando, por insistência de Estelle, do que se trata a doença. A moça fica horrorizada. O telefone toca, enquanto o homem se despede de Estelle, convidando-a para ir a um baile. O garçom atende e logo chama o chefe de polícia, que, surpreso, solicita que o garçom pergunte quem é. O “prefeito”, galante, diz a Estelle que não consegue ter um momento de paz enquanto o garçom volta ao telefone e de lá, declara ser a irmã do “prefeito”, Marguerite. Pensando tratar-se de uma brincadeira de mau gosto, o homem pede que o garçom insulte a pessoa ao telefone, ao que o garçom responde que a pessoa insiste e que deseja encontrá-lo

no jazigo da família, à noite. O garçom acrescenta que a chave está na gaveta direita de sua escrivaninha. Intrigado com a exatidão da informação, o chefe de polícia pede que o garçom pergunte o que ele pedira a Marguerite para tocar em um dia muito quente quando fora a seu quarto. O garçom faz a pergunta ao telefone e responde que fora a Rapsódia de Brahms. Mais intrigado ainda, o “prefeito” vai até o telefone e pergunta quem é, repetindo em voz alta o que lhe é dito: “Comprender o verdadeiro mistério da morte esta noite?<sup>131</sup>”. A misteriosa pessoa desliga o telefone, o que irrita o “prefeito”. Corta.

À noite, o irmão de Marguerite chega de táxi ao cemitério. Um guarda o atende ao portão e diz que o cemitério está fechado, sendo necessária uma autorização especial para entrar lá à noite. O “prefeito” de polícia apresenta-se como tal, dizendo seu nome, M. Richepin, e apresentando um documento. O guarda olha repidamente para o documento e para Richepin, deixando-o entrar. Vemos o chefe de polícia caminhar atrás do guarda, que pega um telefone. Corta. Vemos Richepin caminhando entre túmulos até chegar ao mausoléu da família. Dentro do mausoléu, desce com uma lanterna por uma escada e encontra dois ataúdes. Em um deles, nota cabelos ruivos, como os de Estelle e Marguerite, saindo para o lado de fora. Toca os cabelos da irmã e percebe que, ao lado do ataúde, tem um telefone. Do paletó, tira uma ferramenta e tenta abrir a tampa do ataúde da irmã. O guarda desce as escadas com três outros policiais, indicando o chefe de polícia. Os policiais tentam levá-lo, mas ele resiste, dizendo-se “prefeito” de polícia. Ainda assim, os policiais o levam à força pelo cemitério. Corta.

Numa sala, vemos um homem lustrando o sapato com o pé em cima de uma cadeira. Batem à porta e o homem tira imediatamente o pé da cadeira, escondendo atrás de si o pano que usava nos sapatos. Um dos policiais entra e apresenta-se ao comissário de polícia – o mesmo que trabalhara inicialmente no caso de Aliette. O comissário pede que chame o prisioneiro. M. Richepin entra um pouco descomposto, empurrado pelo policial. Quando se senta, denuncia ao comissário a forma indigna com que fora tratado. Sem dar atenção, o comissário descreve a situação em que fora pego o “prefeito”, supostamente seu superior. M. Richepin, irritado, diz que o comissário sabe que ele é o chefe de polícia e ordena-lhe que

---

131 No original em francês “Comprendre le vrai mystère de la mort, cette nuit”.

devolva imediatamente seus pertences, ameaçando-o. O comissário prosegue com as acusações, ao que Richepin rebate, dizendo que fora visitar a sepultura de sua irmã, que lhe telefonara. Com expressão de impaciência, o comissário de polícia ordena ao policial que leve Richepin novamente para sua cela. Richepin sai furioso e o comissário pega o telefone, ordenando à telefonista que ligue urgentemente para o “prefeito”. Já falando com o chefe de polícia, o inspetor, Dupuis, conta a história do suspeito que, no seu entender, fizera-se passar pelo superior. Corta.

Na mesma sala luxuosa onde Richepin atendera Richard, Brigitte e Aliette, outro homem está ao telefone e comenta o curioso caso do homem que se fizera passar por si, perguntando ao inspetor se esse homem se parece consigo e se é simpático. Corta. Vemos o comissário de polícia responder ao telefone que o suspeito não é nem um pouco simpático. O segundo “prefeito” pede que levem Richepin até sua sala imediatamente e desliga o telefone, enquanto a secretária Jacqueline entrega-lhe documentos. Um homem vai buscá-los do lado de fora e Richepin é conduzido a bordoada até a sala do “outro” chefe de polícia. Esse chefe cumprimenta Richepin simpaticamente e dispensa o inspetor, que o acompanhara. O “prefeito” oferece sua cadeira a Richepin e este recusa. Sentam-se, então, ambos à frente da escrivaninha. O segundo “prefeito” diz a Richepin que ele engordara. Richepin diz o mesmo ao colega. Richepin pergunta quais são as atividades do segundo chefe naquela manhã. Quando o segundo “prefeito” faz menção de responder, Richepin completa dizendo que o compromisso seria no zoológico, ao meio-dia. O segundo chefe diz que já tomou suas precauções; Richepin rebate dizendo que mandara dispor doze viaturas nas ruas próximas ao zoológico. O segundo “prefeito” diz que sim, mas que não ficaram todas juntas, mas dispersas, pois não queriam assustar a população, acrescentando que, de todo modo, devem impedir que “manifestantes” cheguem às jaulas. Richepin assegura que as fechaduras foram todas verificadas. O segundo “prefeito” rebate que não haveria problema se alguns animais fossem abatidos. Richepin então declara que a vida de “seus” homens é mais preciosa que a vida de uma zebra. Um homem serve whisky aos dois, que brindam. Corta.





Vemos um a um, enquanto ouvimos barulhos de animais diversos, o que parece ser um pavão, um rinoceronte, uma foca, um hipopótamo, um elefante, uma águia, um urso e um tigre, que caminha de lado a lado em uma jaula. Corta. Do lado de fora do zoológico, vemos chegarem os dois chefes de polícia, acompanhados de vários policiais e homens, aparentemente, da imprensa. No interior do zoológico, esses homens caminham enquanto ouvimos o que parecem ser gritos de manifestantes. Eles param, com olhar de curiosidade, e ouve-se a palavra de ordem “Vivam as cadeias!” em espanhol. O segundo “prefeito” ordena que preparem-se para a ação, enquanto Richepin ordena que batam forte. Juntam-se aos gritos dos manifestantes sons de sinos e, posteriormente, de explosões e tiros. Os dois chefes fumam enquanto observam. O espectador não vê em momento algum os manifestantes. Após um giro rápido de 360°, no qual a imagem fica desfocada, a câmera para enfocando a cabeça de um avestruz, com o plano de fundo desfocado, enquanto continuamos ouvindo os mesmos sons. O avestruz parece atento aos sons cada vez mais fortes. A imagem do avestruz é desfocada e congela, subindo, então, os créditos do filme.

