

A ESPIRALADA SAGA NARRATIVA CONTIDA EM *ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO*

Maria José Terezinha Malvezzi

majotema@yahoo.com.br

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

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

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

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

Introdução

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

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

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

Tentar rotular o universo do cineasta de surreal, picaresco ou outro universo, é querer limitar todo um universo de criação que está para além de rótulos, e perder os surpreendentes resultados surgidos de seus exageros. Agenciando a totalidade desse efeito, um obstinado sentimento parece equilibrar a fé desfigurada que leva Buñuel a visíveis embates, tais como o paganismo, o ceticismo, a denúncia, a crítica social, etc. Toda a sua crença torna-se suspeita, uma vez que teria sido edificada como resultado de uma compreensão também construída. O cineasta retrata, com a intensa excentricidade de sua forma de criar, o instalado “horror de compreender”

e, desta forma revela um humor anárquico com o qual sempre se expressou para mostrar que nada existe enquanto sagrado. São suas as palavras: “Minha imaginação está sempre presente e me apoiará em sua inocência inatacável até o último de meus dias. Horror de compreender. Prazer de receber o inesperado” (1982, p. 247).

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

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

As personagens se mostram como se precisassem ser recortadas de um imaginário realístico para serem transferidas a outra realidade, o cinema, onde se manifestariam pelos matizes do mistério que move o desejo particular de Buñuel em encenar sua aceitação ou não-aceitação do mundo. As personagens são, então, transfiguradas de modo a não se definirem claramente e a assumirem um caráter identitário.

O cineasta transgride o equilíbrio proposto pela neutralização de quaisquer outras construções e continua oferecendo labirínticas situações privilegiadamente sugeridas. Revela-se, assim, uma estratégia para não se deixar transparecer. O que lhe interessa não é, certamente, desconstruir o mundo, mas transferi-lo e vê-lo a partir de um outro sentido das coisas. A vida seria justificada, a partir daí, de forma irremediavelmente arbitrária, e talvez essa arbitrariedade constituísse, para ele, a significação do mundo.

Com relação ao último trabalho do cineasta espanhol, *Esse obscuro objeto do desejo*, realizado em 1977, e adaptado do romance *La femme et le pantin* (1898), de Pierre Louys (1870-1925), reconhecidamente, as rupturas acima citadas tomam lugar quando, ao sistematizar-se, Buñuel

empenha-se em denunciar a crise do mundo burguês, questionar a permanência da ordem estabelecida e demonstrar a fragilidade da convenção nas relações sociais efetivamente superficiais. Buñuel coloca todo o potencial lógico e preciso a serviço de uma bem cuidada produção, legada à cultura universal. Talvez por isso, tem-se a atenção chamada para a riqueza do filme, no qual o cineasta aragonês parece evidenciar o abundante jogo de sinais inequívocos de suas convicções.

Inicialmente enredado por uma série de analogias que combinam as estruturas do cinema e do sonho, o sentido de continuidade e de retorno às raízes, no comportamento do insurreto cineasta, é o de causar alguma comoção, tendo em vista seu empenho em contrapor-se à permanência do estabelecido pelas convenções. Menos óbvia e mais curiosa, entretanto, é a analogia que se insinua entre criador e criatura ou, em outras palavras, nas diferentes faces em que transitam as poucas e mesmas paixões que movem todo o potencial de criação.

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

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

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

Essas são as marcas deixadas pelo enunciador ao considerar a “realidade” descrita. Diante delas, seria reiterada a função da gramática narrativa em se estruturar em três momentos pressupostos: o nível fundamental, o narrativo e o discursivo. Tais níveis são percebidos como o triunfo em se provocar a imitação das ações humanas para transformar o mundo num conseqüente privilégio, organizado pela montagem cinematográfica. Com isso quer-se demonstrar que a imagem fílmica não intenta apresentar um mundo que equivaleria à realidade dita referencial, mas que, por um jogo de relações, pretende construir o sentido que deixa entrever apenas o paralelismo estabelecido com o mundo cotidiano.

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

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

A narrativa

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

A articulação de pontos de vista é tão importante quanto as configurações enunciativa e estilística, baseadas na construção das marcas deixadas pelo enunciador. Tais pontos de vista

podem ensejar a visão fragmentada do mundo e do próprio espaço psicológico das personagens que se dão em mostraçãõ na tela. Mais do que detectar este ou aquele sentido do filme, cumpre ao processo analítico verificar de que maneira o enunciado sugere determinados efeitos de sentido.

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

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

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

- 1) o relato *não focalizado* ou de *focalizaçãõ zero*, em que o narrador é considerado como “onisciente” e utiliza, em seu discurso, uma fala que constata um saber superior ao de qualquer outra personagem;
- 2) o relato em *focalizaçãõ interna fixa*, que se evidencia como se tivesse sido filtrado pela consciênciã de uma determinada personagem, podendo ser *variável* ou *múltiplo*. No primeiro caso, acontece de a personagem focada mudar durante o percurso narrativo e, no segundo, o mesmo relato é evocado em ocasiões distintas por diversas personagens;
- 3) o relato em *focalizaçãõ externa*, que assume uma postura de não permitir ao leitor ou espectador conhecer pensamentos ou sentimentos do herói da história.

No caso de *Esse obscuro objeto do desejo*, narrado em um nível intradiegetico (uma história sendo narrada dentro de uma outra história), a personagem masculina Mathieu conta aos

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

Esse narrador apresenta-se agora estranho, ausente da história. É como se fosse apenas uma voz a falar sobre grupos armados que apavoram Paris e que a câmera registra, pura e simplesmente, em aparente seleção aleatória e sem organização. Compõe-se, assim, um jogo temporal concebido como elemento mediador que impõe seu ponto de vista no momento seguinte¹.

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

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

[...] porque e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou fílmico) produz sentido (ou interpretações

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

semânticas). Em outras palavras, a interpretação crítica (o termo *criticar* não comporta aqui conotação avaliativa, nada tem a ver, ou pouco tem a ver, com a crítica), interessa-se pelo sentido e pela produção de sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e “o como isso se exprime”, conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo ser averiguadas pela volta ao texto.

É possível dizer, com base nesse dispositivo, que a análise do enunciado fílmico em questão é construída a partir do momento em que suas significações conseguem desencadear o envolvimento e a aceitação de uma imagem (icônica ou não) como a fundadora da curiosidade de quem a pressupõe. Ressalta-se a qualidade adquirida por essa imagem de emanar certos sinais aptos a desencadear, ainda, a aquisição de determinada postura para uma leitura convenientemente adequada, que dê, conforme a reconstituição imaginária, uma diegese à pretendida comunicação ou expressão. Assim, o enfoque de leitura ou fruição da obra será mantido ora sobre a sintaxe narrativa, ora sobre a sintaxe discursiva. Isso porque o espectador procura acompanhar o trabalho de enunciação, moldado a partir da conversão das posições vazias do nível narrativo em conteúdos concretizáveis por meio da discursivização, ou seja, por ancoragem temporal, atorial e espacial.

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

O termo resultante desse conceito, “ocularização”, não necessita ser encarado como um neologismo, uma vez que, lidando com o cinema, o olho do espectador transformar-se-á num grande olho sancionador de realizações, decorrente de suas leituras experienciadas pela manifestação do relato. Esse espectador simplesmente não se contenta com as funções habituais dos olhos e se impregna, amiúde, de outras correspondências, outros pensamentos, outras subjetividades, fazendo com que os sentidos, de uma forma ou de outra, se *ocularizem*. Tanto as realizações mais imediatas, quanto as que surgem *a posteriori*, ensejam colocações que sugerem uma pulsão em plasmar um sentimento de profundo assombro, em querer configurar *o visto* e *o percebido*.

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

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

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

2. As instâncias que se enunciam

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

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

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

A sintaxe narrativa oferece, assim, a maneira como esse parecer deve ser gerado para que se possam percorrer os caminhos das “mudanças de estado”, tanto quanto os “estabelecimentos e rupturas” de contratos empregados por essa sintaxe. Conceitos como Percurso e Programa Narrativos funcionam como uma espécie de mediadores entre os elementos que são dados de forma explícita ou implícita num texto para proporcionar não um modelo único a ser seguido, mas para revelar o instrumento de análise a serviço do enunciador. É por meio de Percursos e Programas narrativos que este sujeito se expressará discursivamente.

Estabelece-se, a partir da definição de Programa Narrativo, a seqüência de estados e/ou transformações que se desencadeiam a partir de uma relação estabelecida entre S (sujeito) e O (objeto). Duas espécies de sujeitos surgem para constituir esse fenômeno semântico: “sujeitos de estado, caracterizados pela relação de junção [...], e os sujeitos de fazer, definidos pela relação de transformação” (Greimas ; Courtés 1979, p. 446). Entendido como um papel actancial, o Sujeito Operador realiza as operações de transformação que, durante o Programa Narrativo, redefinem a relação mantida entre o Sujeito de Estado e o objeto valor. Apresentada a proposição dessa maneira, se o Sujeito mantiver uma relação de conjunção com o objeto-valor desejado, diz-se que ele mantém um estado eufórico com esse objeto. Ao contrário, se se apresentar em relação de disjunção com o objeto-valor, terá, como resultado, um estado de disforia, havendo, portanto, uma transformação de estado sofrida pelo Sujeito. A associação do estado tímico-fórico do sujeito às duas situações (conjunção ou disjunção) decorre do pressuposto de que o objeto só constitui valor porque é objeto do desejo do sujeito, daí a euforia na conjunção.

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

Analogamente, as diferentes manifestações percebidas no discurso em função do trabalho de investigação, são o resultado das relações que se estabeleceram com os outros níveis, fundamental e narrativo, intimamente ligados pela sintaxe narrativa para possibilitar a combinação dessas mesmas relações. A análise desses três níveis: fundamental, narrativo e discursivo, é encaminhada, portanto, para um tipo de esclarecimento sobre eles e para dizer-se como se compõem para organizar suas gramáticas. Cada uma delas possui uma sintaxe que se constitui no estudo das regras e das relações de combinação entre os elementos que compõem cada um dos níveis.

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

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

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

Finalmente, organizando todos esses elementos, surge o nível mais complexo do percurso gerativo, no qual se desvela a enunciação e se manifestam os valores sobre os quais o texto se assenta: o nível discursivo. Com ele se estabelece a criação de categorias de lugar, de

tempo e de pessoa para que a narrativa possa se desenrolar e firmar contato na relação com o destinatário. Ou melhor, para que ela possa dar a perceber qual a posição ocupada por este último, qual o nível de saber de que ele dispõe e se o destinatário acredita ou deixa de acreditar na veracidade da história que está sendo narrada. É neste nível que as ideologias discursivas encontram os valores sobre os quais o discurso pode ser criado.

Pressupondo as significações encontradas nos níveis abordados, pretende-se fazer uso dos conceitos semióticos de cunho greimasiano, os quais possibilitam dar a perceber o duplo relato que se estabelece numa película fílmica, intensificando a dialética que problematiza a linguagem cinematográfica. São eles: 1) “a palavra que opera os desníveis narrativos” (Gaudreault ; Jost, p.59); e 2) a mostraçãõ fílmica propriamente dita, que se encarrega de colocar-se numa situação delegada de (sub)narrador, enquanto expansão que *sugere* a significação sem *dizer* exatamente sobre o elemento implicado na relação. Ou seja, no filme abordado, a personagem Mathieu está oralmente contando uma história, dando *a priori* alguns elementos para a ocorrência da análise de estruturas narrativas. Porém, de forma concomitante, há também um meganarrador que segue apresentando, ao longo desse relato verbal, todo um eixo que se concretiza em expressões de imagens visuais e metafóricas, de som, de música, do texto escrito e das palavras. Esse meganarrador combina, assim, palavras e mostraçãõ, numa (sub)narraçãõ que não existe no romance, uma vez que neste há apenas a língua escrita.

3. A história em narraçãõ.

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

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

Há, pois, que se considerar, a partir daí, pelo menos dois aspectos: em primeiro lugar, o cinema não tem por objetivo exclusivo simplesmente apresentar um texto narrativo, apesar de

grande parte das produções fílmicas se estruturarem sobre o relato de estados e transformações de sujeitos relacionados a objetos; em segundo, mesmo na hipótese de o filme trazer uma narrativa, esta só pode se manifestar mediante uma organização discursiva, ou seja, pelo revestimento dos actantes por atores, figuras discursivas que desenvolvem seu percurso no tempo e no espaço.

Cabe esclarecer, para a contribuição da leitura, que a produção discursiva caracteriza-se por uma intencionalidade que converte um conjunto de simples virtualidades num objeto concreto e localizado. Segundo Casetti (1996), é *concreto* enquanto realidade perceptível, e *localizado* enquanto coisa que aparece no mundo. Pretende-se atualizar os esquemas narrativos propostos em estratégias discursivas constituindo-se, assim, a leitura sugerida pela polifonia de vozes. Para tanto, lançou-se mão da enunciação para a identificação das marcas deixadas pelo sujeito enunciador durante seu processo de produção do discurso enunciado.

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

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

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

4. A imagem cinematográfica como narrativa

Adotar os aspectos da realidade narrativa, como fez Genette (1979), torna necessário esclarecer uma distinção entre os termos denominados *história*, *narrativa* e *narração*. Entenda-se o primeiro, *história*, como “o significado ou o conteúdo narrativo” [embora, como reafirma o mesmo autor, esse conteúdo possa se revelar, às vezes, de uma maneira fraca na sua dramaticidade ou apresentar também um “fraco teor fatural”]; como *narrativa* propriamente dita, pode-se entender “o significante, o enunciado, o discurso ou o texto narrativo em si”. Fala-se em *narrativa* quando se apresenta o discurso oral ou escrito que é proferido por alguém, sobre fatos que possam estar relacionados a um acontecimento, ou a uma série deles, e que envolvem o ato de narrar enquanto tal e tomado em si mesmo. Finalmente por *narração*, entende-se “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (Genette, 1979, p.25).

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

Nesse primeiro contato, são expressos, denotativamente, “os objetos e as ações mostrados na imagem” (Aumont, 1995, p.107). Apresenta-se, em seguida, uma coerência interna que gravita, naturalmente, nos diversos momentos de escolha do diretor, na simetria das leis do gênero adotado, no conjunto das peculiaridades expostas no desenvolvimento das seqüências

narrativas e filmicas. E, finalmente, estas seqüências manifestam-se em um ritmo organizado em função da própria leitura do espectador. A coerência interna gera a veridicção, isto é, o “dizer verdadeiro” que corresponderia ao “crer verdadeiro”, mesmo enquanto ficção. É a partir dele que boa parte dos efeitos narrativos reconhecidos como surpresa, suspense, enveredamento temporário, relacionam-se para poder criar as condições expressivas. Estas, por sua vez, ocorrerão tanto na manifestação escópica quanto na aplicabilidade de uma leitura pertencente a um processo de transmutação, debruçado, inevitavelmente, no “acontecimento” narrado. Assim, um determinado número de procedimentos, codificados pelo enunciador e a serem apresentados em tela, manifesta-se como um tipo de produção e invenção, dos quais ele se utiliza para intensificar o desenvolvimento do mundo ficcional já existente no imaginário.

É por esse motivo que o objetivo desta análise centra-se na *narrativa* em sentido restrito e em seus problemas, divididos em três categorias principais: 1) o *tempo*, envolvendo ordem, duração e freqüência; 2) o *aspecto*, analisado enquanto ponto de vista ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; e 3) o *modo*, ou seja, a distância que o narrador assume em relação às suas personagens, resultando num campo de análise que ele não poderá deixar passar despercebido. Dessa forma, o que se conhece é enfocado pelos termos *telling* (contar) e *showing* (mostrar), conceitos já amplamente teorizados na novela, mas diferentemente empregados numa película, na medida em que as ações, no filme, podem ser mostradas sem ser ditas².

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

[...] consiste em privilegiar [...] a reunião em um mesmo “terreno” (em uma mesma cena, para ser mais concretos) dos diversos personagens do relato. Para isso, se recorre a atores cuja tarefa será a de fazer reviver, diretamente, (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas

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

peripécias que supostamente tenham vivido (antes e em outra parte) os personagens que personificam (GAUDREAULT; JOST, 1995, p. 33).

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

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

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

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

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

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

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

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

Dessa maneira, fala-se em *ordem* ao fazer uma referência em que o discurso (*re*)*situa* os acontecimentos da história como lhe aprouver. Ele se apresenta caracterizado em *flashback* e *flash-forward*, constituindo-se o primeiro, geralmente, da combinação de uma volta do nível verbal e uma representação visual de um acontecimento, e o segundo, consistindo em perceber uma imagem antes de ela ter seu lugar na cronologia normal.

Por outro lado, fala-se em *duração* quando o tempo da projeção do filme traça paralelismos que podem ser comparados ao tempo da diegesis, tão importante em narratologia.

Assim, os quatro principais ritmos narrativos podem resumidamente ser citados como *pausa*, assinalada em uma duração do relato que corresponde a uma suspensão temporal diegética; *cena*, em que o acontecimento que se narra dura, na diegese, tanto quanto o tempo necessário para narrá-lo, ou seja, é a chamada “cena dialogada”; *sumário*, utilizado para resumir um tempo diegético que se supõe ser mais extenso do que os acontecimentos representados; e, finalmente, *elipse*, que se apresenta como algo diferente do sumário, na medida em que seja uma supressão temporal supostamente inútil para fins de economia narrativa e que intervenha entre duas ações distintas.

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

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

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

5. Mediação entre narrativa e discurso

Todo esse processo significativo implica certa forma de articulação das diversas operações mencionadas, sendo que os princípios abordados até o momento são efetivados pelo sujeito da enunciação. Este, garantido pelo processo de veridicção, estabelece a relação entre discurso e mundo criado pelo processo significativo. Sob esse ponto de vista, o investimento realizado pela instância enunciativa para concretizar temas e figuras que recobrem a organização das estruturas narrativas, será focalizado neste estudo para se poder observar se essas linhas estruturais foram mantidas na relação entre os elementos discursivos.

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

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

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

que ela e a filha são mulheres “santas”.

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

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

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

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

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

Surge, ao mesmo tempo, com essa proposta de examinar tal relação, a possibilidade de se revestir esse Programa com o tema da “exploração da mulher comprada para o prazer” ou com o tema da “sexualidade da mulher-objeto”. Fonte de suas próprias experiências, Conchita fica investida do suporte negativo ao qual não corresponde a pulsão de vida desencadeada por Mathieu e torna-se desejo, aquele objeto-valor de um Sujeito recoberto pela personagem. Supõe-se que o sujeito desejo só existe pela ausência do objeto ou por aquele aspecto negativo da presença, ou pelo aspecto negativo do não-presente. Desta forma, o sujeito de estado Mathieu projeta, no significante performativo, enquanto papel actancial, todo um acordo com o objeto-valor com o qual está se relacionando (Conchita), e estreitamente o provê de valor-descritivo (dinheiro) e adia o casamento³.

Conchita, emprestada à produtividade de *fazer-criar*, fornecedora da saciedade, nega o fundamentado essencial em sua feminilidade erótica. Assim, ela aceita a ajuda financeira e representa o jogo de provedor da falta. Ao se impor como o objeto ausente que uma vez já esteve presente, ela se torna necessidade de se fazer sentir enquanto conteúdo transformado em

³ Durante o percurso gerativo, quando se passa da semântica fundamental para a semântica narrativa, os valores virtuais são selecionados e convertidos em valores atuais. “A atualização dos valores ocorre [...] o valor é investido no objeto e relacionado, por disjunção ou conjunção, com o sujeito. Só assim, inscrito na estrutura sintática, o valor se torna legível e faz do objeto um objeto-valor” (Barros, 1988, p.45-46). Caso a relação do sujeito com o objeto lhe dê existência semiótica, o conjunto de traços semânticos investidos no objeto em junção com o sujeito “atribui-lhe existência semântica”. Desta depende a (sub)divisão daqueles valores narrativos em valores: 1) *descritivos* que se dividem em “valores *objetivos* (consumíveis e armazenáveis) e valores *subjetivos* (prazeres, estados de alma) e; 2) valores *modais* (o saber, o poder, etc)” (id. *ibid.* p.46).

continente desejado e prolonga a ausência. Tal objeto-valor, visto sob este prisma, intimamente gera a ilusão da unidade perdida e passa a desencadear o mistério do feminino pensante como ponto interior a concentrar imagens e fantasias que a instauram. Tem-se aí o que determina o ser não individualizado, pronto a traduzir-se na dinâmica psíquica da pessoa voltada para a busca⁴.

5.1 A significação em abismo

Como conseqüência dos dois primeiros Programas Narrativos, *conquista* e *espoliação*, outros dois surgem no *Esquema Narrativo*: o Programa Narrativo da *renúncia* e o Programa Narrativo da *apropriação*. Mathieu representa o sujeito que assume o duplo papel de operador e sujeito de estado. Nestes termos, poderia decidir sobre a troca de objeto valor. Em lugar de manter sua conjunção com o objeto representado por Conchita, coloca-se em conjunção com outros elementos que, segundo a lógica da equivalência, lhe proporcionam igual prazer, como viagens etc. – obviamente passando pelo processo de disjunção com o primeiro objeto valor e, em seguida, conjunção com o segundo.

No contexto dramático e passional do filme de Buñuel, entretanto, a personagem Mathieu queixa-se ao primo que, sem Conchita não consegue viver e que os dois últimos meses foram os piores de sua vida. Ela, ao apropriar-se do desejo de Mathieu para manter-se coberta de recursos financeiros, elimina-o enquanto ser humano e aprisiona-o a seu lado. A fragmentação

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

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

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

Sugestivamente voluptuosa à distância, Conchita estabelece uma barreira amorosa e desencadeia uma impossibilidade de passar do amor ideal ao amor sexual. “Ama” Mathieu como ídolo “interessante”, com aquele agradável sentimento de permanecer inacessível. Quando ele consolida de forma plena suas exigências, deixa de ser inacessível para transformar-se, aos olhos de Conchita, naquele ser vulgarizado, comum, que ela se presta a desprezar. Mais que qualquer consolidação, ele suscita a imaginação de fazer-se permanecer como um tesouro que fascina ao invés de impressionar como coisa a ser possuída. Ela, estranha em sua liberdade sufocante, faz menção de abandonar-se às carícias, mas as nega continuamente e mata o desejo em si. Pronta a seduzir, investe-se de perigosa feminilidade e reina como a mais inquietante das soberanas.

Além disso, desperta para a sensualidade juvenil, dimensiona seus princípios de

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

A essa altura, os estados enunciados pela performance do sujeito destinador-julgador já estão alterados. Dessa forma, aqueles últimos Programas Narrativos (renúncia e apropriação) podem ser reunidos sob o tema geral da “marginalização”, figurativizados na esfera sócioeconômica, por exemplo. Conchita conta que migrou vinda da Espanha para a França em busca de melhores condições de vida, mas conta, também, que não consegue se acostumar com as pessoas e com o que acontece; às vezes sente-se perdida e não gosta de trabalhar. Supõe-se, então, que ela e a mãe vivem em condições não tão favoráveis economicamente quanto desejariam. Agravada a situação com a perda do pai, que se suicidara, saem ambas em busca de objetos-descritivos concretizados em dinheiro, casa e comida, e fazem todo um percurso que lhes dá competência para agirem assim.

Enquanto Encarnación *sabe* sustentar a idéia de que são mulheres recatadas, sérias, pobres, mas honestas, e de que ela vai devolver o dinheiro tomado emprestado quando puder, Conchita *pode e sabe* oferecer partes do corpo para se deixar tocar pelos homens ou oferecer o corpo inteiro em sessões de voyeurismo nas boates. Os meios empregados para atingir o objetivo são diferentes, mas ambas recobrem o sujeito operador competente. Uma tem o corpo bonito, e a outra, um discurso que convence. Se a primeira tentativa deu certo, qualificaram-se para seguirem adiante com o plano e tornarem-se suficientes para obter o que querem. Sabem fazê-lo

e acumulam, a partir daí, a modalidade necessária à realização do *poder-fazer*⁵.

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

É sob essa marca de adversidade, pronunciada pelos últimos acontecimentos, que Mathieu encontra-se no momento da enunciação e, por isso, narra aos companheiros de viagem como tem sido difícil conquistar a bela Conchita. Narra também as conseqüentes frustrações por que tem passado por causa dessa afronta. Remete, então, a atenção das personagens e a do espectador a um passado recente, enunciado em *flashbacks*, implicados na mostraçãõ filmica.

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

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

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

representação da realidade, num desdobramento de “ele”, num espaço do “lá” e num tempo de “então”. Com o apagamento da enunciação, conseqüentemente sua neutralização canaliza-se para a produção de realidade.

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

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

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

É importante observar que também as imagens, mais do que as falas, respondem, no caso do filme, por essa impressão de afastamento ou aproximação. Com certeza essa impressão é devida mais a recursos cinematográficos, como ponto de vista de captação das imagens, iluminação, nitidez ou difusão e uso do espaço, do que propriamente a recursos lingüísticos.

5.2 O aprendizado que se revela

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

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

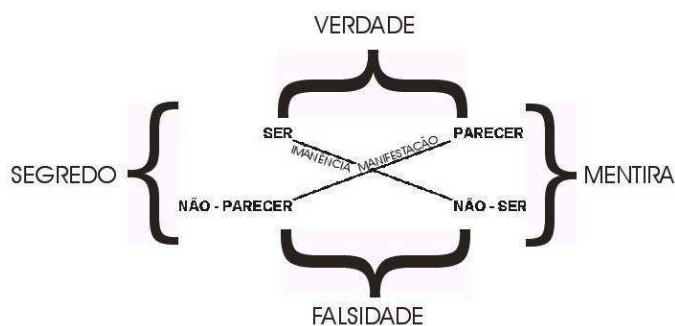
É dessa forma que, atualizados os arranjos expressivos em suas falas como recurso utilizado pela enunciação, o sujeito concretizado por Encarnación Perez desenvolve um percurso de fazer persuasivo bastante repetitivo, levando-a a dispor, supostamente, da credibilidade de Mathieu. Toda vez que se encontram,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

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

[...] É de bom coração. Estamos passando por momentos difíceis”. Mas, ao visualizar-se esse percurso, outras constatações aparecem para serem inseridas, compondo as oposições semânticas sugeridas pela relação entre dissimulação e fidedignidade.

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

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



(Greimas ; Courtés, 1979, p.367).

Para que se considere um enunciado de estado como verdadeiro, segundo esse conceito teórico, é preciso que se parta da manifestação – parecer ou não-parecer – e se infira a imanência – ser ou não-ser. No caso citado acima, pode-se iniciar pela manifestação – Conchita *parece*

recatada, pura, honesta – e chegar à imanência – Conchita *não-é* recatada, pura, honesta. Ou ainda, Conchita *não-parece* aproveitadora, agressiva, má, mas o *é* (“[...] e faço só o que me agrada, de manhã à noite. É assim [...]”). Dessa maneira, a origem da atenção que se desloca em busca do preenchimento veridictório, interpreta o estado de pureza e recato como mentiroso (parece, mas não é) e, conseqüentemente, como falso (não parece e não é); e seu estado de maldade e agressividade como secreto (não parece e é) para, em seguida, confirmar-se como verdadeiro (parece e é).

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

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

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

preocupe com o dinheiro. Devolverei quando puder”.

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

5.3 A nostalgia enunciada no abandono

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

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

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

Assim, no percurso narrativo do Sujeito, Conchita assume a posição do Sujeito do saber-fazer (extorquir dinheiro), enquanto Mathieu é Sujeito do não-saber-fazer (não é correspondido) – o dinheiro é objeto-descritivo que o Sujeito S2 (Mathieu) troca com o Sujeito S1 (Conchita) que, por sua vez, também lhe oferece o objeto-modal (corpo, presença física) com parcimônia, sempre prometendo mais (amor, sexo). Por isso, dá-se a perceber que, pela performance desenvolvida aqui, S1 fica desinvestido da interpretação veridictória em relação a S2: Mathieu sente-se incapaz de acreditar nela. “Ainda vou precisar esperar? [...] Você só está comigo pelo

meu dinheiro. Pelo conforto que ele traz [...] Sou muito velho talvez” - “Você? Ao contrário, detesto os jovens. São idiotas; gosto de pessoas de sucesso como você”. A partir daí, a personagem Mathieu verifica que, embora suas ações estejam de acordo com a promessa implícita de ter amor, esse sistema de valores não é o mesmo presente no sistema de valores de seu oponente. Sente-se espoliado e sem direito a reclamar, pois, ao fazê-lo, esta é a desculpa encontrada por Conchita para abandoná-lo. Com medo, ele aceita a submissão.

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

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

Marcando estrategicamente a organização discursiva, o enunciador faz expressar, com esse momento, um tratamento conflitivo diferente. Ao mesmo tempo que ele vive uma situação dramática, desencadeada pelo medo de perder a mulher amada, uma outra situação aparece para registrar a oposição ao dramático: é cômica a fala de Encarnación Perez dizendo-se mulher recatada, de bons princípios religiosos, bons costumes, viúva fiel ao marido morto, podendo, dessa forma, ser recoberta pelo papel temático da “ingenuidade aparente”. Critica o marido pelo fato de não lhe ter deixado nenhuma pensão depois do suicídio, mas sequer aceita a proposta de trabalho pela quantia que lhe oferecem (prefere “beijar o mármore da igreja”). Insinua a Mathieu

a falta de dinheiro nos vários momentos em que se encontram e toda vez, rapidamente, reafirma a citação quando ele lhe oferece ajuda. Seus gestos são rápidos, assim como são rápidas as suas saídas de perto dele. É como se precisasse deixá-lo a sós com Conchita para que esta também pudesse extorquir-lhe. E tudo isso acompanhado de promessas de devolução do dinheiro que tomou emprestado.

Diante do que se tem observado, pode-se supor que a ilusão de confiança que Mathieu vinha depositando em Encarnación dissipa-se, à medida que ela se compromete, conforme mostra o esquema narrativo de base, figurativizado por diferentes situações discursivas, a devolver-lhe o dinheiro sem nunca fazê-lo. O precário equilíbrio que parecia existir entre eles é ameaçado pela ruptura das bases do contrato fiduciário. Ele não consegue vê-la morando num lugar fixo e essa perspectiva é incompatível com a modalização de querer tê-la como informante dos desejos mais escondidos de Conchita. Surge a *apropriação*. Há a sugestão de que Encarnación ilustra essa relação como uma contínua co-adjuvante apropriadora, que se posiciona como um prestador de informações e garante a ele uma suposta competência de dominação. Mathieu acredita que, com a ajuda de Encarnación, terá o amor da filha dela e, profundamente regido pela vontade das duas mulheres, sente-se compromissado a esperar a troca de favores⁷.

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

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

6. Da transparência das imagens à opacidade do sentido

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

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

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

Pelo relato das ações, Mathieu aproxima-se de Conchita por desejá-la ardentemente e pela vontade de saber mais sobre ela. Sua curiosidade intensifica-se ao sentir-se atraído pelo misterioso jeito de ser de Conchita e pelos indícios que ela lhe dá. Esses indícios se apresentam como perturbadoras revelações, tais como a de ela ser virgem ou não, de gostar de dançar, de viajar, de ser rebelde. Envolta nesse mistério, não é dado saber se ela tem ou não algum

compromisso que a envolveria no contexto político da história recente da Espanha ou da França, países que lhe servem de moradia.

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

Embora nada do que tenha sido dito enquanto campo de investigação tenha sido dado *a priori*, o enfoque colaborador, que se revelou voltado para manifestar as circunstâncias hipócritas, cruéis e brutais do mundo ficcional, ultrapassou a simples leitura semântica. Dessa forma, esse enfoque fez modificar quaisquer outros valores dependentes dos próprios investimentos semânticos, a fim de que a comunicação não ficasse reduzida ao fazer informativo do destinador, nem tampouco se reduzisse ao fazer receptivo do destinatário, mas que contivesse, sobretudo, um fazer interpretativo por parte do enunciatário. Essa leitura interpretativa não teve, portanto, a pretensão de dar conta dos componentes expressivos especificamente atribuídos à linguagem cinematográfica. Ao invés disso, optou pela referencialização de se inter-relacionar numa mesma unidade, com a base estabelecida pela persuasão da gramática discursiva, ao mesmo tempo que integrou a mímese das supostas ações humanas presentes nas transformações da gramática narrativa.

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

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FREUD, S. *Obras Completas*. 4. ed. – Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse semiotique des textes*. Lyon: Presses Universitaire de Lyon, 1979.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida*. Tradução de Eduardo Brandão. Campinas: Pontes, 1982.

VANOYE, F.; GLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.