

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LUIZ CARLOS MARTINS DE SOUZA

CARTAS PARA QUEM?
*o funcionamento discursivo da “falta”
no filme Central do Brasil.*

Tese apresentada ao Instituto de Estudos
da Linguagem, da Universidade Estadual
de Campinas, para obtenção do título de
Doutor em Linguística.

Orientadora: Dra. Suzy Maria Lagazzi

Campinas (SP), 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CRISLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – UNICAMP

M366c Martins de Souza, Luiz Carlos, 1968-

Cartas para quem? : o funcionamento discursivo da "falta" no filme Central do Brasil / Luiz Carlos Martins de Souza. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

Orientador : Suzy Maria Lagazzi.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Salles, Walter, 1956-. Central do Brasil. 2. Análise do discurso fílmico. 3. Cinema - Estética - Recursos audiovisuais. 4. Ideologia e cinema. 5. Cinema - Aspectos políticos. I. Lagazzi, Suzy, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Letters to who? : the discursive functioning of the "lack" in the film Central Station.

Palavras-chave em inglês:

Salles, Walter, 1956-. Central do Brasil

Filmic discourse analysis

Moving-pictures - Aesthetics - Audio-visual materials

Ideology and motion pictures

Motion pictures - Political aspects

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Doutor em Linguística.

Banca examinadora:

Suzy Maria Lagazzi [Orientadora]

Solange Maria Leda Gallo

Odenildo Teixeira Sena

Juan Guillermo D Droguett

Carmen Zink Bolonhini

Data da defesa: 29-02-2012.

Programa de Pós-Graduação: Linguística.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 29 de fevereiro de 2012, considerou o candidato Luiz Carlos Martins de Souza **aprovado**.

BANCA EXAMINADORA:

Suzy Maria Lagazzi

Solange Maria Leda Gallo

Odenildo Teixeira Sena

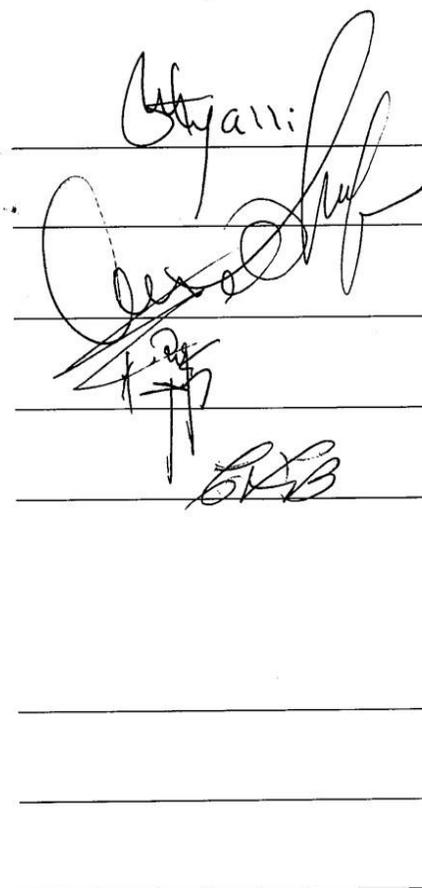
Juan Guillermo D Droguett

Carmen Zink Bolonhini

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

Giovanna Gertrudes Benedetto Flores

Nádia Régia Maffi Neckel



The image shows handwritten signatures of the examiners over horizontal lines. The signatures are: Suzy Maria Lagazzi (top), Solange Maria Leda Gallo, Odenildo Teixeira Sena, Juan Guillermo D Droguett, and Carmen Zink Bolonhini. The signatures for Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, Giovanna Gertrudes Benedetto Flores, and Nádia Régia Maffi Neckel are not present.

IEL/UNICAMP
2012

à Sol, pelo tanto que brilha em mim.

ao Rômulo Sarmiento, quem primeiro ousou me chamar de doutor: profetizando,
significou meu desejo.

Ao João Reis, que me ajudou a sustentá-lo até aqui.

aos professores da minha jornada, que me instigaram a desejar o Impossível.

aos meus avós e bisavós, que no analfabetismo traçaram significantes possíveis.
Não sabiam que o neto chegaria a este lugar que eles tanto valorizaram...

aos meus sobrinhos, na expectativa de que, ao menos no trajeto intelectual, me
encontrem como pai.

à dona Chiquita: tá'qui o teu leite...

aos que, me amando, me acompanharam até esse dia. São eles o motivo disso
tudo.

ao meu Deus, "no qual estão escondidos todos os tesouros da sabedoria e da
ciência", "porque Dele, por Ele e para Ele são todas as coisas. A Ele, pois, seja a
glória eternamente! Amém" (São Paulo, carta aos Colossenses 2:2-3 e aos
Romanos, cap. 11, vers. 36).

dedico.

AGRADECIMENTOS

meus caros amigos,

me perdoem por favor, se não lhes faço justiça. Quantas pessoas se juntam pra tecer uma tese? o que significa agradecer que esse trabalho tenha sido feito? Quantos teceram e foram cúmplices nesse trabalho? E quantos deixaram de sê-lo? Elejo alguns que minha memória significou e apago a outros. Que me perdoem a falta de gratidão...

ao povo brasileiro, à Universidade Federal do Amazonas, à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, ao Departamento de Língua e Literatura Portuguesa (DLLP/ICHL/UFAm), ao Centro de Educação a Distância e a seus funcionários, por investirem nesse trabalho através de permissão para me ausentar das minhas atividades profissionais com meus vencimentos;

à sociedade amazonense e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), por investirem nesse trabalho por três anos, através de bolsa do PROGRAMA RH – DOUTORADO; ao Edmilson e demais funcionários, pelos trâmites na instituição.

à Dra. Suzy Lagazzi, pela orientação, pelo apoio, pelos silenciamentos, pelos questionamentos, pelos (im)possíveis na Análise de Discurso Materialista, e por tantas posições de sujeito, que me levaram ao amadurecimento pessoal e intelectual;

à sociedade paulista, à Universidade Estadual de Campinas, ao Instituto de Estudos da Linguagem, à sua Secretaria de Pós-Graduação, seus funcionários e corpo docente, pela qualidade dos serviços e ensino a mim oferecidos (especialmente ao Cláudio, à Rose, ao Wilson, ao Miguel, à Crislene, aos bibliotecários da Unicamp, sempre prestativos e muito eficientes);

ao Dr. Odenildo Sena, sempre presente nos meus momentos de vitórias intelectuais: na conclusão da graduação, na conclusão do mestrado, no concurso para a UFAM, no desenvolvimento e conclusão deste doutorado. Minha admiração e gratidão sempre;

ao Gabriel Albuquerque, à Regina Marinho, à Marta Monteiro, à Hellen Picanço, ao Iran Scantbelruy, dentre outros dentro da UFAM, meus queridos parceiros que me apoiaram de diferentes modos nessa jornada e que tornam minha vida profissional muito mais prazerosa;

à Lucia Helena, José Enos e a todos os meus colegas do DLLP pelo apoio e cobertura durante os anos de ausência e pela acolhida no retorno;

ao Dr. Elinaldo, pelas boas trocas, aos professores da Pós-graduação em Multimeios, gente querida: Etienne Saiman, Ronaldo Entler, Fernando Passos;

aos que me deram adeus e me apoiaram na ida dessa jornada: Zeina Thomé, por todo seu imenso apoio, à Rosângela Aufiero, à Josy, ao Diego Alive, à Marta Silva (e família), ao Zé Carlos, ao Jean-Robert e à Lene, à Ana D'Araújo, que cuidaram de minhas âncoras entre Manaus, São Paulo e Los Angeles;

ao Enan, meu primeiro anfitrião em Sampa; ao Paulo Henrique, ao Dedé e ao Louis por tanta acolhida e afeto quando me senti num deserto; ao Felipe Folco, à Adriana, ao Danilo, cum-panis-eiros em vários momentos; à Dona Ana Calmanovici, ao Ademir, por cuidarem de mim tão bem no Guarujá;

aos amigos pra toda vida que São Paulo me deu e que me ajudaram de diferentes maneiras: ao Humberto, à Aline, à Gisele, ao Kim, ao Bruno, à Mityê, à Iná, que ressignificaram muitas vezes minhas crises, angústias e minhas carências. Amor e saudade têm a face de vocês.

aos que lindamente fizeram “Central do Brasil” e me possibilitaram acesso ao material de análise: Walter Salles Jr., Marcos Bernstein, Maria Carlota

Bruno, VideoFilmes, Sérgio Machado. Pelos bastidores a gente entende porque o filme é tão cheio de sensibilidade e beleza;

ao meu querido Samuel Chrisóstomo e à Cristiane, ao primo querido Zé Luiz, pela acolhida no Rio e por tanto afeto;

ao Alfredo, à Carmen, ao Juan, pelo apoio tão fundamental na conclusão desse trabalho;

aos que foram meu suporte durante o estágio doutoral na UCLA, nos EUA: à Dana Kroeger, ao Abe, ao Marcos Apolônio, ao Obed Vasquez, ao Vladimir, ao Carlos, ao Walter, ao Instituto Latino-Americano da UCLA, especialmente ao meu orientador lá, Dr. Randal Johnson, pelo apoio, acolhida e pelo estímulo;

ao Marcello, AMIGO, mais chegado que um irmão: não há palavras. Me mostrou o que é amar e cuidar de uma pessoa, como poucos..

ao Dr. Colin MacCabe, pela maravilhosa descoberta no trajeto entre a discursividade audiovisual e Michel Pêcheux; pela acessibilidade e disponibilidade de me responder aos e-mails;

à Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, ao Dr. Robério Braga, à Elizabeth Cantanhede, à Nazaré Águila, Suzy Osaqui, Natália, Janete e toda turma querida, pelos convites para o Festival de Cinema, que me possibilitaram não só matar a saudade da terrinha e de suas delícias, mas também a manter contato com gente fundamental para meu amadurecimento artístico e analítico;

aos que me receberam em Campinas e me alentaram tantas vezes: Nadia, Rosângela, Sylvania, Giovanna, turma da Casa Douglas da ABU-Campinas, Henderson, Brenelli, Renato, Suzy, Carol, Greyce, Jana: minhas companhias e meus oásis no deserto campineiro. Muito grato pelo riso, pela alegria e pela hospitalidade. Saudade de coxinhas, vinhos e caminhadas;

à Joanne, Dedé, Márcia, Rita, Theo, Selma, Neilinha, Luzinete, Martha, Martinha, Marilena, Berg, Ivete Barros, Pr. Júnior, Pr. Horta, Daniel, Ângela, dentre outros, presenças do Eterno pra mim e vínculos com o Impossível: quando estou entre vocês, eu sei que ELE está.

ao Absalão, Claudemir, Dall, Eduardo Castro, Carla Nazareth, Claudete, Edeilson, Eliane, Heraldo, Isaque Criscuolo, Leonard, Lili, Mayara, Maritônio, Rafael Saravalli, Suzete, Thomas, Úrsula, Vera: sem vocês haveria ponto final nisso aqui? Minha gratidão por tanto apoio e suporte...

à Reigiane e ao Yo por resgatarem o sentido de família em mim, à Luciene, ao Daniel, ao Tiago, à Larissa, à Lenice, à Socorro, que me fizeram persistir quando quis desistir de tudo. Esse título também é pra vocês.

à minha mãe, à Keila Regina, ao Christoph, pelo apoio incondicional quando mais precisei; ao Naldo, ao Junho, às minha tias; à vó Sabá...

à família dos Martins e à família dos Souzas, escancaro portas, escalo alturas, ousou sonhar. Sendo Carlos, fizeram-me Luiz.

à tantos outros, me perdoem a ingratidão e a falta de memória...

“o Eterno dispôs a eternidade no coração do homem”, Salomão no Eclesiastes,
1500 A.C

“a Ideologia, assim como o Inconsciente, é eterna”, Althusser, 1968 D.C.

RESUMO

Prezado viajante,

Este bilhete lhe dá direito a uma viagem pela estrada metodológica da Análise de Discurso Materialista para que você contemple o filme em DVD “Central do Brasil”, de Walter Salles Jr. Você passará por três estações a partir da ausência do pai como principal metáfora articuladora dos trilhos narrativos, para que você veja o entrecruzamento entre dois caminhos: o discurso religioso e o discurso psicanalítico, na estruturação do funcionamento da falta metaforizada nessa ausência, movimentando o político no social. Inicialmente você verá os mapas da viagem, circunscritos na perspectiva materialista de Análise de Discurso: a apresentação do *corpus*, e a indicação dos principais conceitos nele operacionalizados. Em seguida a viagem se dará em três “estações” através do batimento sinuoso entre descrição e interpretação: na primeira estação se dá a descrição da estrutura organizacional da superfície linguageira em suas condições de produção e circulação, e a formulação narrativa da falta, lhe direcionando para o deslocamento desta em objetos discursivos. Na estação seguinte você se deterá na observação dessa falta nos dois significantes representados como sujeitos: Dora e Josué. Vendo isso, você estará apto para a próxima estação: a inscrição da falta em metáforas e metonímias discursivas: nas imagens de Santa Maria e de Jesus Cristo, em relação a Dora e a Josué, no pai e nas cartas, e noutros objetos cênicos, como um pão e um lenço, objetos discursivos visibilizados nos planos como unidades de significação pela fragmentação da montagem do filme. Esperamos que você perceba que o Cristianismo intervém na superfície textual e discursiva, como também a Psicanálise, no tratamento dado às constelações familiares, à Metáfora Paterna, à *lettre lacaniana* (carta, letra, significante) e às projeções entre Dora e Josué. Não se assuste: há um embate do sujeito com o Real, em derivas e deslocamentos em torno de posições de sujeito. Entenda conosco quais processos discursivos estão em jogo nessa viagem, tomando a falta como um gesto estruturante do político nas relações sociais. Na chegada possível, você verá que os sentidos são possíveis pela relação e determinação entre o Real da história, o Real da linguagem e o Real do inconsciente, de forma que as condições sócio-históricas são constitutivas das significações do texto. Agradecemos sua preferência. Boa viagem.

palavras-chaves: análise do discurso fílmico; análise fílmica; “*Central do Brasil*”; Walter Salles Jr.; Michel Pêcheux; materialismo, ideologia, política e cinema; filme; textualização audiovisual; imagem; a falta; *Das Ding*; Metáfora Paterna; sutura; efeito de Real; psicanálise; cristianismo; humanismo; família.

Abstract

This work assumes the Materialist Discourse Analysis methodology to analyze the DVD movie "Central Station", by Walter Salles Jr. Taking into consideration that the father's absence is the main metaphor that articulates the narrative surface, the intention was to understand this absence in the intersection between religious discourse and psychoanalytic discourse, asking about the politics in social relations. The introduction circumscribes the materialist perspective of Discourse Analysis, and presents the corpus, and the main concepts employed into it. The following chapters are formulated as "stations" around the stages of analysis: on the first step the language's organizational structure surface is described under certain conditions of production and circulation, the narrative design of the "lack" and its displacement as discursive objects. Observing the treatments in the screenplay, it was noticed the inscription of the sense effects on the names of biblical characters (Joshua, Jesus, Moses, Isaiah, Hannah, Pedrão – Big Peter), references to images of St. Mary and Jesus Christ - stage props noticed as units of meaning in the fragmentation of the shots of film edition. Psychoanalysis derives from the treatment given to family constellations, to the Paternal Metaphor, to the lacanian letter and to the projections between Dora and Joshua. From the crossing between description and interpretation, it was intended to give evidence to the clash between the subject and the Real, drifts and shifts in the subject positions. The last step of the analysis examines the discursive processes, which make the "lack" a structuring gesture of the politics in social relations. The audiovisual, object of aesthetic completion and an important commodity in the contemporary world, acts as a massive investment in the subject, determining, renewing and contradicting the circulation of capital, and the effects of the spectacle's ideology, imposed by the logic of the market. The [meanings] senses are possible through the relation and the determination between the Real from the History, the Real from the language and the Real from the unconscious, so that the socio-historical conditions constitutes the meanings of the text.

Keywords: filmic discourse analysis; film analysis; Central Station by Walter Salles Jr.; Michel Pecheux; materialism, ideology, politics and cinema; film, audiovisual textualization; image; lack; *Das Ding*; the Paternal metaphor; suture; Real effect, psychoanalysis, Christianity, humanism; family.

SUMÁRIO

1. EM BUSCA DOS MAPAS	1
UM ACONTECIMENTO DISCURSIVO AUDIOVISUAL.	9
1.1. DE-CINDINDO A VIAGEM DECIDIDA: O ACONTECIMENTO DO FILME E O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO.....	9
1.2. MINHA QUESTÃO	15
1.3. A CONTRADIÇÃO HISTÓRICA E O ACONTECIMENTO DE UM TEXTO.	19
1.4. EM TORNO DO DISPOSITIVO TEÓRICO E ANALÍTICO	23
1.4.1. A CONTRADIÇÃO LINGUAGEIRA: DISCURSO, ESTRUTURA E ACONTECIMENTO.....	23
1.4.2. O REAL DA LÍNGUA E A EQUIVOCIDADE:	26
1.4.3. A FORMULAÇÃO E A SEQUENCIAÇÃO DO PLANO.....	31
1.4.4. O RECORTE.....	35
1.4.5. METÁFORA E METONÍMIA	38
1.5. A ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS:.....	43
2. A VIAGEM ENTRE A DESCRIÇÃO E A INTERPRETAÇÃO.....	45
2.1. PRIMEIRA ESTAÇÃO: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E MOVIMENTO TEXTUAL DA FALTA.	46
2.1.1. O NEORREALISMO	57
2.1.2. O CINEMA NOVO.....	59
2.1.3. DOIS BRASIS: QUE PAISAGEM É ESSA?	70
2.2. SEGUNDA ESTAÇÃO: A FALTA DO PAI EM DORA E EM JOSUÉ.	72
2.3. TERCEIRA ESTAÇÃO: MOVIMENTOS DISCURSIVOS DA FALTA.	95
2.3.1. SINTOMA.....	98
2.3.2. EM TORNO DOS SIGNIFICANTES “MULHER”, “MENINO”, “CARTA” E “PAI”:	100
2.3.3. O LENÇO DE ANA.....	153
2.3.4. O PIÃO DE JOSUÉ	155
2.3.5. OS GRAFISMOS.....	160
2.3.6. O DESMAIO DE DORA	177

3. CHEGAMOS?	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	215
ANÁLISES ACADÊMICAS SOBRE O FILME.....	225
BIBLIOGRAFIA.....	227

1. EM BUSCA DOS MAPAS

O materialismo é a concepção filosófica que compreende o real como determinante do pensamento, de nossas ideias, da vida e de suas transformações. Nossas ideias e concepções projetadas sobre o mundo estão determinadas pela existência material dos objetos à nossa volta, que incidem sobre nós ao nos relacionarmos com eles. Este trabalho se inscreve na perspectiva teórica da Análise de Discurso Materialista (AD), que pensa a constituição dos sentidos e dos sujeitos em referência ao Materialismo Histórico e Dialético, à Psicanálise lacaniana e à Linguística e cujos principais articuladores são Michel Pêcheux e Eni Orlandi.

Deste ponto de vista, a estrutura significante é que determina o significado e o movimento dos sentidos. A ênfase analítica recai sobre a articulação das estruturas significantes e não sobre os conteúdos dos textos, determinados por elas.

Em Saussure, o significante linguístico é psíquico, uma imagem acústica, ou imagem verbal, representação do signo linguístico que não se confunde com as ondas sonoras, o som em sua materialidade física. Saussure afirma que a natureza do significante reside no fato de ser uma imagem sensorial (SAUSSURE, p.80). Também Greimas corrobora com essa concepção do significante, definindo-o como elementos ou grupos de elementos “que possibilitam a aparição da significação ao nível da percepção, e que são reconhecidos, nesse exato momento, como exteriores ao homem. (...) o significado só é significado porque existe um significante que o significa” (GREIMAS, p.17, 1976). Logo, o significante faz significar.

Vários princípios psicanalíticos entremeiam essa análise, principalmente em seu modo de pensar o sujeito de linguagem como sujeito do inconsciente, efeito da cadeia significante. O sujeito discursivo é concebido como

interpelado ideologicamente, um sujeito à linguagem na história, integrante de toda e qualquer prática social.

Trato aqui da análise da posição que somos determinados a ocupar nas relações sociais para podermos dizer: - *eu sou, eu penso, eu faço, eu posso, eu vejo, eu ouço, eu significo, eu decido, eu quero*. O discurso é concebido como anterior a qualquer sujeito, e é por ele que se definem posições de sujeito e que podemos nos subjetivar. Como bem afirma Ferreira (2005, p.44), o campo discursivo trata de uma dupla determinação do sujeito: o inconsciente, da ordem da interioridade; e a ideologia, da exterioridade, fazendo uma relação conjuntiva entre desejo e poder. O interdiscurso, como totalidade contraditória discursiva, delimita o conjunto do dizível, do ouvível (que contraponho ao audível como função fisiológica), do mostrável e do visível, portanto, do perceptível histórica e linguisticamente, e abrange o conjunto das formações discursivas (FD) que constituem o sujeito para que seja sujeito de uma prática social (PÊCHEUX, 2009, p. 199-200). Logo, esta Análise do Discurso se coloca como “uma problemática que, por um processo, no limite, infinito, convida a construir objetos discursivos numa tríplice tensão entre a sistematicidade da língua, a historicidade e a interdiscursividade e, nessa trajetória, o discurso resiste à subjetivação” (MALDIDIER, 2003, p.18). A sistematicidade da língua neste meu trabalho é deslocada para a sistematicidade do som-e-imagem-em-movimento, a materialidade significante, como afirma Lagazzi (2009, 2010, 2011). A materialidade do discurso está no contato do histórico com o simbólico.

Só se pode ser sujeito pelas posições que os discursos constituem. O discurso, portanto, é materialidade simbólica e ideológica, que reformula as demandas sociais, mantendo ou transformando, como prática política, as relações sociais. Consequentemente, o sujeito é efeito ideológico e efeito do discurso inconsciente. A Análise do Discurso se propôs a ser um modo possível de intervir teoricamente (a teoria do discurso) e praticamente, através do seu dispositivo analítico, na leitura do processo que determina lugares de identificação, as dissimetrias e as dissimilaridades para e entre os agentes de práticas sociais.

A importância deste trabalho está em compreender o modo de significar de um texto audiovisual como materialidade simbólica em sua especificidade, em relação à ideologia e à concepção de sujeito clivado. Propus-me perceber essa prática significativa em sua inscrição social e política, de maneira a fazer progredir a análise da imagem em movimento como lugar de confronto de sentidos: a análise desse filme, o material empírico do discurso, permite pôr em evidência como formações ideológicas determinam e fazem aparecer modos de textualizar sentidos.

Esta AD passou por três fases (AD-1, AD-2, AD-3), em sua elaboração, que podem ser relacionadas às ênfases lacanianas no Simbólico e posteriormente no Real. Deslocando a ênfase na estrutura para a ênfase no acontecimento, Pêcheux e sua equipe fizeram a AD se deslocar da ênfase do funcionamento político do simbólico em estruturas fechadas, para observar e descrever a política dos modos de manifestação do Real em sua resistência à reprodutibilidade, e em sua possibilitação de transformação de sentidos: o acontecimento em sua singularidade. A ênfase deste trabalho também será esta última.

Cabe aqui um esclarecimento sobre Real, Simbólico e Imaginário em Lacan. Nessa trilogia, que forma uma estrutura, se inscrevem todas as teses ou elaborações lacanianas sobre o funcionamento do aparelho psíquico. Ela passou por duas organizações sucessivas: entre 1953 e 1970, o Simbólico exercia a primazia sobre a instância do Imaginário e do Real; entre 1970 e 1978, o Real é que foi colocado na posição dominante. A experiência humana se estrutura em relação a essas categorias.

O Simbólico designa um sistema de representação baseado na linguagem, em seus signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia. Ao exercitar sua faculdade de simbolização, o sujeito enreda-se e faz referência, consciente e inconscientemente, a esse sistema. Lacan chama de Simbólico o nível que estrutura a realidade humana. Nessa categoria, Lacan costura

“toda a reformulação buscada no sistema saussuriano e levi-straussiano; na categoria do imaginário [*sic!*] situou todos os fenômenos ligados à construção do eu: antecipação,

captação e ilusão; e no real [*sic!*], por fim, colocou a realidade psíquica, isto é, o desejo inconsciente e as fantasias que lhe estão ligadas, bem como um "resto": uma realidade desejante, inacessível a qualquer pensamento subjetivo (PLON & ROUDINESCO, 1998, p.645).

O Real se refere a um absoluto ontológico, um ser-em-si que escaparia à percepção, lugar de irrupção do impossível de simbolizar, dos restos, dos excrementos, da sujeira. Assim, o Real é uma realidade fenomênica que é imanente à representação. Ao lidar com a psicose, Lacan elabora o conceito de *foraclusão* e do “Nome-do-Pai”. A *foraclusão* é “a rejeição primordial de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito” e o *Nome-do-Pai* “é o conceito da função paterna, o significante fundamental, justamente aquele que fica foracluído na psicose” (id., p. 646). O Real, então, é composto dos significantes foracluídos (rejeitados) do simbólico. Também é o lugar da loucura, portanto o lugar da metáfora, da mudança, da variação, do acontecimento, da transformação; diferente da repetição neurótica, do retorno do mesmo, da estrutura, da reprodução:

se os significantes foracluídos do simbólico retornam no Real, sem serem integrados no inconsciente do sujeito, isso quer dizer que o Real se confunde com um "alhures" do sujeito. Fala e se exprime em seu lugar através de gestos, alucinações ou delírios, os quais ele não controla. (...) O Real é assimilado a um "resto" impossível de transmitir, e que escapa à matematização. (id., ib.)

No Simbólico a natureza é transformada em cultura. É a linguagem, como sistema produtor de significação, que estrutura a ordem simbólica, mas o Simbólico não é redutível à linguagem. Esta é o Simbólico realizado, e nela, como um registro de materialidade, se inscrevem as relações de significante com significante, materialmente. Como afirma Paul Henry(1992, p.164), a linguagem é o Simbólico realizado em formas e substâncias, que nada têm a ver com a identidade simbólica dos significantes. Dayan explicita que a ordem simbólica é uma rede de relacionamentos que define a posição do “eu” em relação aos outros, administrando esses relacionamentos de forma que o “eu”

pertença à cultura. "Desse modo, as leis da ordem simbólica dão sua forma a pulsões originalmente físicas ao determinar os itinerários compulsórios através dos quais elas podem ser satisfeitas" (DAYAN, 2005, p.324).

Acima destaquei essa mudança no processo de produção da interpretação lacaniana: num momento, o Real depende do Simbólico, noutra há a autonomia do Real. Assim, em seus últimos trabalhos, Lacan pensa o Real entre o Simbólico e o imaginário, de tal forma que o imaginário enlaça o Simbólico ao Real, costurando a ruptura, a fratura, entre essas duas ordens. Caberia ao psicanalista, através da fala do paciente, religá-lo à ordem simbólica, da qual ele recebeu sua particular configuração mental.

Como realidade própria da psicose, da loucura, do delírio, da alucinação, essa existência "outra", não se submete a nenhuma norma. O Real, dessa forma, é sempre introduzido por um "não", é inassimilável. Miller (s/d, p.14) afirma que é uma positividade que só pode ser abordada pelo negativo: o Real é nomeado como impossível a partir de uma articulação simbólica. Se faltasse a articulação significativa no mundo, tudo seria possível.

Para reencontrar a marca do desejo inconsciente, desse (in)certo Real que só se manifesta na diferença, a Psicanálise procura dar voz a esse desejo através das associações livres e daí ver como, sob elas, se dão as relações de significante a significante. "O que determina essas relações, o lugar da sua inscrição indestrutível enquanto relações a se realizarem" (HENRY, 1992, p.166) é o Outro, o inconsciente. E "todo trabalho de interpretação é apenas um deslocamento no imaginário"(id. ib.). O trabalho do desejo inconsciente opera sobre o registro do Simbólico, sobre os significantes. E por ser assim, há o que Henry chama de um engodo intrínseco, irreduzível, já que o objeto pelo qual o desejo realiza-se não é nunca o objeto visado. Preenchemos nosso imaginário com objetos substitutos, que ocupam a posição de objeto do desejo, e aí se inscreve uma defasagem em toda realização do desejo inconsciente. A função de logro, de não conhecimento é uma função essencial do imaginário no homem, de forma que ele pode se enganar, salvando-se ou perdendo-se, por conta dos

sofrimentos desencadeados pela discordância com a realidade, já que seu desejo inconsciente não pode se satisfazer plenamente. “Só existe erro porque existe o simbólico, porque existe a linguagem. (...)Entre essa sobrevivência e essa morte há o sujeito que representa o se de se enganar”(id., p.168). Eis portanto melhor delineada a falha intrínseca do funcionamento psíquico que mais abaixo será elucidada na perspectiva da AD como equívoco.

Para Pêcheux, o primado do significante sobre o significado, “se exerce no quadro de uma formação discursiva determinada por seu exterior” (2009, p.165), ocultado para o falante, dominado por essa formação discursiva. Isso marca a ascendência dos processos ideológico-discursivos sobre o sistema da língua e o limite de autonomia desse sistema, que é sempre historicamente variável. O “caráter material do sentido das palavras e dos enunciados”, significa que sentidos se filiam ao todo complexo de formações ideológicas. E por serem constituídos a partir das “posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (ib., p. 146), os sentidos não podem ser tomados na literalidade, como se estivessem presos aos significantes. O sujeito se constitui, portanto, por sua inscrição numa formação discursiva, esquecendo os sentidos que o determinam. Por esse esquecimento, temos a ilusão de sermos a origem do que dizemos, recebendo como evidente o sentido do que ouvimos e dizemos, lemos ou escrevemos, como nos diz Pêcheux:

sob a evidência de que "eu sou realmente eu" (com meu nome, minha família, meus amigos, minhas lembranças, minhas "ideias", minhas intenções e meus compromissos), há o processo da interpelação-identificação que produz o sujeito (ib., p.145)

O **caráter material do sentido** das palavras e dos enunciados é mascarado sob essa evidência de transparência da linguagem, fazendo com que uma palavra ou um enunciado queiram dizer o que é evidente que dizem. Se o Real recebe sua regulagem e estratificação no Simbólico, portanto podemos pensar essa relação com o que Althusser chama de viver na ideologia, viver em

determinada representação do mundo, "cuja deformação imaginária depende de sua relação imaginária com suas condições de existência" (2008, p.206). É aí, portanto, que se vive uma relação imaginária com as relações reais. Os sujeitos, dominados pelas formações discursivas, passam a produzir a realidade como ficção, sustentando sua produção de sentido no imaginário, e reconhecendo-se entre si como espelhos uns dos outros:

o que significa dizer que a coincidência (que é também conivência - e mesmo, cumplicidade) do sujeito consigo mesmo se estabelece pelo mesmo movimento entre os sujeitos, segundo a modalidade do "como se" (como se eu que falo estivesse no lugar onde alguém me escuta), modalidade na qual a "incorporação" dos elementos do interdiscurso (pré-construído, e articulação-sustentação) pode dar-se até o ponto de confundi-los, de modo a não haver mais demarcação entre o que é dito e aquilo a propósito do que isso é dito. Essa modalidade, que é a da ficção, representa, por assim dizer, a forma idealista pura da forma-sujeito sob suas diversas formas, da "reportagem", à "literatura" e ao "pensamento criador(...)" (id., ib., p.155)

Pêcheux inscreve, assim, o político no simbólico, ao propor a contradição da luta ideológica de classes como um processo de *reprodução-transformação* das relações de produção existentes e ao criticar esse ego como "forma-sujeito" da ideologia jurídica: "o sujeito pleno identificado na interpelação da ideologia dominante burguesa, portador da evidência que faz com que cada um diga 'sou eu!'" (PÊCHEUX, 2009, p.274-5). Logo, ele pensa a ideologia em referência ao registro inconsciente, mas destaca que "a ordem do inconsciente não coincide com a da ideologia, o recalque não se identifica nem com o assujeitamento nem com a repressão" (id., p.278). Pela interpelação, a questão da constituição do sentido junta-se à da constituição do sujeito.

o *non-sens* do inconsciente, em que a interpelação encontra onde se agarrar, *nunca é inteiramente* recoberto nem obstruído pela evidência do sujeito-centro-sentido que é seu produto, porque o tempo da produção e o do produto (...) estão inscritos na simultaneidade de um batimento, de uma "pulsação" pela qual o *non-sens* inconsciente não pára de

voltar no sujeito e no sentido que nele pretende se instalar.
(id., p.276)

Apesar de o sentido ser produzido no "non-sens" pelo deslizamento sem origem do significante - instauração do primado da metáfora sobre o sentido -, esse deslizamento desaparece, mas deixa traços no sujeito-ego da 'forma-sujeito' ideológica, que se identifica com a evidência de um sentido. Entender a interpelação ideológica como um ritual, implica, como vimos acima, que todo ritual falha, enfraquece, esburaca-se. Se a metáfora se caracteriza como "uma palavra por outra", segundo Pêcheux, esse também é "o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso (id., p.277). No discurso, na estrutura, o acontecimento. O Real rompe o Simbólico. Força-o a reorganizações. Faz seu aparecimento em atos falhos, lapsos, deslizamentos, mal-entendidos, ambiguidades, inerentes à língua, marcas de resistência e de diferenciação em relação à repetitividade *ad eternum* de um sistema linguístico. E é nesse modo de se fazer, que podemos entender como a noção de Real estabelece o modo de trabalhar a incompletude no dispositivo teórico e analítico da AD, definindo **a falta** discursivamente como **“um fato estrutural implicado pela ordem do simbólico”** (Pêcheux, 2002, p.51).

No lapso e no ato falho, como falhas em um ritual, Pêcheux vê a possibilidade de manifestação de um drible, de um bloqueio na ordem ideológica, e propõe a Análise de Discurso Materialista como forma de retraçar a vitória do lapso e do ato "falho" nas falhas da interpelação ideológica, dos processos de assujeitamento material dos indivíduos humanos. Como em todo discurso o inconsciente se oculta, observando-se a discursividade, restabelece-se o vínculo procedente da identificação simbólica entre duas representações cuja articulação real é inconsciente (Pêcheux, 2009, p.163.) A diferença se põe em movimento no social; movimenta-o. A revolta é uma consequência da diferença acontecendo; é um gesto de interpretação a partir da diferença. Um enunciado pode se constituir em outro, articulando o político e o simbólico, a interpelação ideológica e o inconsciente. A revolta se manifesta na linguagem, à revelia das intenções e, como vimos, se sustenta na existência de uma divisão do sujeito, inscrita no

simbólico. E no nível político, ela se manifesta pela visibilidade da extorsão do sobre-trabalho: a luta de classes move a história humana. É dessa forma que a condição real da disjunção das ideologias dominadas “em relação à ideologia dominante se encontra na luta de classes como contradição histórica motriz (um se divide em dois)” (ib., p.279). Como não há dominação sem resistência, o que venha a ser pensado precisa de suporte.

Um acontecimento discursivo audiovisual.

1.1. De-cindindo a viagem decidida: o acontecimento do filme e o contexto sócio-histórico.

Quando decidi meu corpus de análise, meu desejo consciente era o de prolongar minha compreensão de identidade, iniciada no mestrado, a partir do dispositivo teórico e analítico da AD, naquelas materialidades que para mim sempre foram um prazer e uma porta de fuga e de contemplação da angústia consciente: os produtos audiovisuais e seu processo de textualização.

Dentre esses prazeres, pensei em dois diretores brasileiros cujas obras me “*pegam*”, me ancoram e ressoam em mim como toca de identificação: eles fazem o que eu gostaria de fazer. Eles dizem e fazem ver de um jeito que eu também gostaria de dizer e de fazer ver. Esse outro ao qual se conecta imaginariamente o meu desejo de identificação: Walter Salles Jr. e Guel Arraes.

A dificuldade por um lado, de ter acesso ao *corpus* pretendido do filme “O Auto da Compadecida” e, por outro, a abundância de material cedido do filme “*Central do Brasil*” fez com que eu percebesse a suficiência e me limitasse a analisar o filme de Walter Salles Jr.

Por conseguinte, a partir da caracterização de Courtine (1981, p.26), este corpus é constituído por sequências discursivas produzidas por um sujeito da

enunciação, remetido aos que coletivamente produziram o filme em DVD “*Central do Brasil*”, pelo argumento do filme, pelo quarto tratamento de roteiro e pelo roteiro publicado¹, dando homogeneidade a este acontecimento estético-discursivo conduzido em torno da rubrica de Walter Salles Jr. Dessa forma, usei a versão comercializada em DVD do filme, seguindo os capítulos de sua autoria, o *time code*² dessa mídia e o material escrito que foi cedido³. Já que, remetida às condições de produção, para lidar com a diferença entre o recorte do filme em DVD e o recorte dos tratamentos de roteiro, a sintaxe em cada forma material é outra, cada materialidade significativa se textualiza de forma diferente, proponho relacionar as diferentes materialidades a partir das metáforas estruturantes dos dois modos de produção de sentido: o escrito e o audiovisual.

Segundo Xavier, Walter Salles pode ser inscrito num certo movimento de expansão de temáticas e gêneros que marca a retomada da produção cinematográfica brasileira nos anos 90:

Walter Salles começou, lá no início da década de 90, adaptando o Rubem Fonseca, “A Grande Arte”, fazendo um filme que, de certo modo, estabelecia um diálogo com a produção dos anos 80, muito preocupada com a questão da urbanidade. Os mecanismos de experiência da violência e da criminalidade, não é, num determinado contexto, exclusivo da cidade grande e periférica no mundo. Um gosto cinematográfico que tinha como pauta alguns aspectos do cinema americano, isto mantinha um certo diálogo com este tipo de produção. No entanto, não era apenas uma

¹ O *argumento* é a primeira formulação escrita da narrativa audiovisual, da estruturação de um roteiro, sem a formatação em cenas, e normalmente sem os diálogos definidos; feito como se fosse um conto em 3a. pessoa. *Tratamento* é o termo empregado ao processo de formulação e reformulação de um roteiro.

² tempo indicado em minutos e horas nos aparelhos de reprodução de vídeo e de discos em dvd.

³ agradeço a Walter Salles Jr., a Maria Carlota Bruno e a Marcos Bernstein o acesso a esse material restrito aos roteiristas e ao diretor do filme.

característica única de Walter Salles (XAVIER, apud GATTI, 2005, p.250-251).

Vi o filme pela primeira vez em 1999, depois de ele ter sido aclamado em Berlim e em Los Angeles. Esse filtro da crítica especializada internacional certamente define o trabalho de um diretor e a escolha de um analista. Um tanto melodramático. Podiam chorar menos: meus primeiros vaticínios. Mas o trabalho de Salles toca minha necessidade de falar de identidade, de falar da alteridade, de ter uma esperança religiosa e humanista.

Segundo Gatti (ibidem, p.254), “*Central do Brasil*” foi inteiramente filmado *in loco* e a fotografia de Walter Carvalho comprova que a orquestração da produção do filme teve todos os cuidados formais necessários, com apurado senso de direção artística numa espécie de *road-movie* do terceiro mundo. O subdesenvolvimento é exposto pelo retrato do interior atrasado do País.

Entre as garantias que eu dava a mim e à banca de seleção do doutorado, havia a percepção de que Walter Salles Jr. construía um novo lugar de identificação para a malandragem que caracteriza o que dizem ser a principal discursividade constituidora da identidade brasileira: ela poderia ceder lugar à solidariedade. Essa foi minha hipótese inicial que me vinculou a esse filme. Outras garantias diziam respeito às estratégias enunciadas pelo diretor nos “extras” do DVD, evidenciadas no filme e que também me enunciavam: a busca de um pai; a religiosidade atravessando essa superfície significativa; o político, e o ideológico, engajado em, mais do que fazer ver um problema, apontar uma possível solução.

Desse modo, eu tinha a materialidade de um filme, com seu lastro sócio-histórico instituindo sua pertinência pelos prêmios internacionais recebidos ou indicados, com suas questões, fisingando-me.

Segundo Metz (1980) o cinema é uma técnica do imaginário, própria dessa época histórica do capitalismo e de um momento específico de seu estágio nas formações sociais: a civilização industrial. Heath amplia essa compreensão e afirma que a ‘instituição cinematográfica’ é a máquina dupla do cinema: indústria e aparelho ideológico, já que a máquina depende do efeito do aparelho ideológico,

ou seja, “da realização metapsicológica de um alocamento de subjetividade que determina - renova - a circulação do capital: **o cinema nada mais é do que um investimento maciço no sujeito**”⁴ (HEATH, 1975, p.10, grifo meu). “Central do Brasil” se inscreve nesse investimento. Um filme de êxito comercial e estético, sucesso de público e de crítica especializada, essas duas constrações discursivas que funcionam como instituições e que validam socialmente um filme em sua pertinência econômica, estética e comunicativa. Foi premiado em mais de 30 países, num total de 55 prêmios internacionais, conforme Gatti (ibidem) e Strecker (2010). Segundo este autor, o roteiro teria passado por 25 versões, inclusive com a colaboração de premiados roteiristas norte-americanos. O filme foi uma façanha brasileira no final dos anos 90, vencendo obstáculos, quebrando preconceitos no público nacional, quanto à qualidade da nossa produção cinematográfica, e nos exibidores brasileiros, que costumam ainda hoje restringir as salas de cinema aos filmes hollywoodianos. Logo, é um acontecimento audiovisual que sela um novo momento para o cinema brasileiro e que se inscreve numa filiação política do cinema latino.

Essa façanha custou em torno de 5 milhões de dólares e arrecadou 38 milhões, com um público nacional de 1,6 milhões de espectadores. No Brasil, gerou uma receita de aproximadamente 8 milhões de reais, circulando com 101 cópias.

Após a projeção consagradora do filme no *Sundance*, a *Miramax* e a *Sony Classics* foram protagonistas de uma disputa acirrada pelos direitos de distribuição de “Central do Brasil” que terminaram sendo divididos entre as duas: a *Sony Classics* ficou com o lançamento nos Estados Unidos e no Canadá, e a *Miramax* com a Europa e América Latina (via

⁴ No original: *the metapsychological realisation of a placing of subjectivity that determines - renews - the circulation of capital, cinema being nothing less than a massive investment in the subject (id., p.10, grifo meu).*

Buena Vista, braço internacional de distribuição da corporação Disney) (ALMEIDA, P. & BUTCHER, P. apud GATTI, 2005, p.252).

Com essa entrada no mercado audiovisual internacional, mais de 4 milhões de pessoas viram o filme fora do Brasil⁵. Ainda segundo Gatti (ibidem), nos EUA, a trajetória de “*Central do Brasil*” foi exemplar, pois acabou arrecadando a quantia de US\$ 6,5 milhões nas bilheterias. “Os patamares de mercado alcançados por “*Central do Brasil*” nos EUA são um fenômeno único na circulação de uma obra cinematográfica brasileira naquele mercado, pelo menos até então” (GATTI, ibidem, p.261). Xavier avalia o trabalho de Salles:

ele conseguiu uma coisa que o cinema brasileiro nunca tinha conseguido em toda a sua história, que é o fato de que o filme se transformou em um fenômeno de mercado internacional.(...) Agora é um fato muito isolado de alguém que está na linha de buscar um cinema de mercado, e que tem talento para isso, embora talvez não seja o cinema que eu prefiro. Eu estou com aquela frase: eu respeito. Acho que há momentos extraordinários no *Central do Brasil*, no início, antes da história deslanchar. Acho extraordinária a abertura, e tal, quando não é narrativo ainda, por ele tem olhar (*sic!*), sabe montar as situações (XAVIER, apud GATTI, p.260)

Na injunção da liberdade artística de tudo poder ser dito e mostrado de qualquer jeito que se queira, a determinação de que é preciso um retorno do investimento financeiro que se faz num filme. Nos dois polos da indústria de

⁵ Segundo Gatti (ibidem), de acordo com o Relatório de Atividade do MinC/SDAv (1995- 2000), o filme teria um orçamento estimado em US\$ 4.996.352,99, em seu ano de produção, 1997. *Central do Brasil* captou, pelas leis federais de incentivo, um valor total de US\$ 3.995.027,70: através da Lei do Audiovisual foram captados US\$ 1.913.672,21 e mais US\$ 299.145,29, estes através do art. 3o, e através da Lei Rouanet, US\$ 1.782.210,20. Outros recursos vieram de mecanismos de financiamento e de organismos como a Riofilme, de um prêmio do Sundance Festival, além de recursos próprios dos produtores.

entretenimento, entre a crítica especializada e o público, gera-se uma tensão que faz os estudiosos do Pós-Modernismo, como Anderson (apud TELLES, 2009, p.82), caracterizarem o funcionamento da arte contemporânea: inframoderna ou ultramoderna. O filme se coloca nessa tensão entre, de um lado, ser um tipo de materialidade artística de fácil acesso de fruição, integrado a um funcionamento textual acessível a qualquer classe social e nível intelectual, o funcionamento ideológico que o mercado audiovisual exige; e, de outro lado, lidar com o discurso artístico, com elementos estéticos e referências artísticas que negam a inteligibilidade imediata e a gratificação sensorial. Para um dos seus responsáveis pela distribuição, com os prêmios indicados e recebidos, o filme ganhou mídia gratuita e despertou o interesse e a curiosidade dos brasileiros:

O investimento em comercialização, por volta de 750 mil, envolveu desembolso e permuta com a televisão, assegurando ao filme uma divulgação sustentada pelo excelente boca a boca, que possibilitou ao filme atingir um público não segmentado, composto de jovens, avós, professores, jornalistas e motoristas de táxi, entre outras categorias, raramente irmanadas em torno do filme brasileiro. (Calil, C. A. apud GATTI, *ibidem*, p.256)

Esses aspectos, em si mesmos, erigiram o tipo de materialidade com a qual eu queria trabalhar, sua pertinência para tratar de um suporte de sentidos no qual se inscrevem diferentes formações discursivas, postas como contraditórias, e diferentes modos de identificação e de interpelação de sujeitos. O filme se apresenta como um texto de ficção ao mesmo tempo cotidiano e inesperado dentro do universo interdiscursivo cinematográfico: é um filme que se estrutura dentro de um padrão narrativo estabelecido, com personagens que se colocam como polos significantes opostos e complementares e que, ao mesmo tempo, toca em questões significativas dentro da sociedade brasileira e das relações sociais contemporâneas, remetendo em sua abordagem estética, a padrões e estilos de um cinema política e socialmente mobilizador.

1.2. Minha questão

A máxima hollywoodiana da estruturação dramatúrgica de roteiros pode ser aplicada ao filme: “alguém quer alguma coisa desesperadamente e está tendo dificuldade em obtê-la” (HOWARD & MABLEY, 1996, p.58). Para haver dramaturgia, é preciso haver conflito, é preciso que algo desestabilize uma estabilidade e movimente o desejo dos personagens na resolução desse conflito: uma falta constitutiva da estrutura narrativa. Assim, partimos dessa falta como constitutiva da estruturação de sentidos nas narrativas audiovisuais, para entender o filme: **Josué** quer contactar o **pai** e, após perder a **mãe**, precisa reencontrá-lo. **Dora**, que havia vendido o menino, quer escapar da quadrilha de tráfico de crianças e quer entregar o menino para seu genitor. As dificuldades são de relacionamento entre os dois, **mulher e menino**, de falta de dinheiro para se alimentarem e se transportarem, de saber o paradeiro exato do pai de Josué, a partir de um objeto significante: uma **carta**. São estes significantes que aparecem na superfície textual organizando e movimentando a textualidade escrita e audiovisual de “*Central do Brasil*”, desde o nascimento do roteiro até sua concretização audiovisual, num espaço e num tempo imaginário, internacionalmente evidentes, determinando a organização do texto, dando sua direção, estabelecendo a polissemia e a paráfrase como dois modos de formulação significante. O fato de ser um menino em busca de seu pai, numa relação intermediada pela escrita de cartas, com uma senhora calejada pelos sofrimentos da vida, que também perdera a referência da figura paterna, significa para além da evidência narrativa.

Desse modo, partindo da estruturação, organização, coesão e coerência da texto narrativo audiovisual, recortei esse todo em seus pontos de

arranjo, de combinações, de organizações, desestabilizando seu encadeamento, desfazendo a montagem e sequenciação dos planos, para fazer aparecer, assim, algumas recorrências, disjunções, alguns jogos de diferenças, algumas alterações, contradições, equívocos, elipses e faltas, nos diferentes processos metafóricos significantes, visibilizados no texto audiovisual e referidos aos diferentes momentos de formulação escrita, no argumento e nos tratamentos de roteiro.

Portanto, tendo em conta esses procedimentos, defendo que os significantes “mulher”, “menino”, “carta” e “pai” são significantes-mestres a partir dos quais o filme se textualiza intradiscursivamente. Neles podemos ancorar equívocos, deslizos, contradições do interdiscurso: formulação de gestos de interpretação. Nessa materialidade narrativa audiovisual com a qual lido, pretendo compreender sua estruturação no cruzamento de três discursividades: o discurso psicanalítico e o discurso religioso cristão, como modos de leitura, de interpretação, de fazer presente ausências específicas, através dessas e de outras marcas significantes na textualidade audiovisual; imbricadas pelo discurso artístico. Pelo significante “Pai” se estruturam deslizos metafóricos e lugares de interpretação, relacionando o simbólico, o social e o político.

Uma questão deriva daí: como esse cruzamento entre o discurso religioso e o discurso psicanalítico atravessa o social e que consequências isso traz para o político?

Sendo assim, propus-me a descrever os modos de associação desses significantes-mestres entre si e em relação a outros significantes e modos de textualização fílmica, marcando funcionamentos de ausências/presenças, metafórica e metonimicamente, produzindo efeitos de sentido, gestos de interpretação em torno da figura paterna e do objeto carta. Neles observei como se inscrevem os modos de interpretação a partir de filiações sócio-históricas, efeitos de ideologias, materializadas na discursividade religiosa cristã e na discursividade psicanalítica, postas em relação com a discursividade artística, de

modo que se façam visíveis os confrontos de sentidos e suas possibilidades de solução apontadas.

Minha concepção aqui de significantes-mestres diz respeito a significantes ordenadores, em torno dos quais se instala a equivocidade de sentidos, apesar de produzirem um efeito preponderante de sentido na superfície linguageira. Do ponto de vista laciano, conforme o emparelhamento de um significante com outros significantes, o significado desliza numa série infinita de emparelhamentos, impossível de ser totalizada. Não produz um significado único, acabado, bem-sucedido. Para interromper o deslizamento sem origem dessa série infinita, é necessário que um dos significantes seja "escolhido" e retirado da série de todos os outros significantes. Surge assim uma posição significante que produz a "totalização" da série, o "basteamento", a "costura", no deslizamento incessante e sem fim do significado: o significante-mestre, que totaliza uma cadeia de significantes e uma série infinita de relações de valor. "Mas além do sentido atribuído pelo significante mestre, resta alguma coisa que é deixada de fora, alguma coisa não possuidora de sentido" (DIAS, 2009, p.1), um resto. O Real.

Assim, ao buscar descrever alguns dos principais eixos organizadores em "Central do Brasil", através dos modos de funcionamento dos significantes estruturantes da produção de efeitos de interpretação, inscritos na materialidade audiovisual, pretendo lidar com o funcionamento da metáfora e da metonímia no Real do sentido, em seus pontos de deriva, em seus equívocos, em suas falhas, em seus deslizamentos, no movimento da significação. A questão que me propus a analisar, portanto, é como o funcionamento discursivo da falta, nesse filme, articula e materializa tal movimento dos sentidos: a ausência de pai para Dora e para Josué os vincula e os enreda; a carta intermedia essa ausência.

Saussure (p.149) afirmou que a língua se reduz a diferenças e agrupamentos em vínculo de interdependência que se condicionam reciprocamente, ao que ele compara ao funcionamento de uma máquina. Na AD,

retomamos essa noção de funcionamento, para pensar o funcionamento discursivo como atividade estruturante de um discurso determinado, por um falante determinado, para um interlocutor determinado, com finalidades específicas. Em um discurso “não só se representam os interlocutores, mas também a relação que eles mantêm com a formação ideológica. E isto está marcado no e pelo funcionamento discursivo” (ORLANDI, 1983, p. 115).

Desse modo, esses quatro significantes (carta, pai, mulher, menino) se relacionam na cadeia significante como objetos discursivos, dentro de determinadas condições de produção. Em torno deles, o filme se textualiza e se estabelece numa relação constitutiva entre presença e ausência. Por essa via, lido com o fato linguageiro do equívoco, e do processo metafórico que Gadet & Pêcheux (2004) vislumbraram, estabelecendo a noção de incompletude que atravessa todo o dispositivo teórico da AD, como “um fato estrutural implicado pela ordem do simbólico” (Pêcheux, 2002, p.51). Este fato estrutural diz respeito à noção de falta, que se manifesta em atos falhos, lapsos, deslizamentos, mal-entendidos, ambiguidades, inerentes à língua, marcas de resistência e de diferenciação em relação à repetitividade *ad eternum* de um sistema linguístico.

Sermos sujeitos implica em sermos seres desejantes. Se faltam palavras, abundam equívocos. Esse é o impossível da língua, seu Real: a língua é um sistema aberto, incompleto, passível de falhas: brechas por onde deslizam os sentidos, derivam. A regularidade vaza, encontra resistências. O equívoco, assim, é um fato linguístico, constitutivo e inerente ao sistema. Não é casual, fortuito, ou acidental. Primado da metáfora sobre o sentido: este é produzido no que falha pelo deslizamento sem origem do significante. O sentido de um enunciado pode ser muitos, mas não qualquer um. Todo enunciado pode sempre tornar-se outro, como afirma Pêcheux (2002). Mas o sentido recebe seu direcionamento das condições de produção e do interdiscurso. “Linguagem e ideologia trabalham na constituição de um sujeito sempre histórico”, como esclarece Fedatto (2007, p. 35). Eis porque a língua é concebida na AD como materialidade do discurso. E eis

porque estendemos isso a outras produções simbólicas regidas pelo significante. Gadet & Pêcheux chamam a atenção para a universalidade de um gigantesco processo metafórico em que o sentido passa a se produzir no interior do não-sentido: isso se dá no espaço da língua e atravessa também a pintura, a música, o teatro, o cinema, a arquitetura, como mostram as materialidades significantes produzidas pelo Cubismo, o Dadaísmo, o Futurismo, o Surrealismo (ver GADET & PÊCHEUX, 2004, p.66). Nas diferentes materialidades significantes, o sentido derivaria do não-sentido, efeito do Real.

Para se fazer ver essa relação de um menino órfão com uma mulher em busca do pai dele no interior do Nordeste, se faz, portanto, um entrecruzamento dos discursos religioso e psicanalítico no filme, num social tenso e conflituoso, no qual nos interessa compreender o funcionamento da diferença que constitui o político.

Nesta perspectiva teórica, para estar no mundo, estabelecer relações, produzir a vida, e dar sentido, o sujeito se submete à linguagem, significa(-se). Esse movimento sócio-historicamente situado se constitui na interpelação pela ideologia. Esse gesto simbólico, gesto de interpretação, se materializa nos produtos simbólicos, nos textos. Ao mostrar o que mostra, o sujeito manifesta inscrições políticas, faz gestos de interpretação.

1.3. A contradição histórica e o acontecimento de um texto.

De início, portanto, retomo alguns pressupostos: pensar as formas culturais e estéticas me conduz ao cinema como um ritual e ao filme como materialidade discursiva implicada em um ritual ideológico. “*Central do Brasil*” é reconhecidamente um bom filme: o ordinário do sentido a que me proponho analisar é um filme relativamente ordinário. Ganhou inúmeros festivais, foi indicado ao Oscar e certamente se insere num ritual de reconhecimento da brasilidade contemporânea. Tem começo, meio e fim e não traz grandes

experimentações com aquilo que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica.

Uma perspectiva com a qual nos deparamos diante do sentido do que seja analisar discursivamente um objeto, é a de conhecer significando surpreender as motivações e as intenções que não são assumidas. Que são, não apenas rejeitadas pelo sujeito da enunciação, o ego que se diz eu e que se manifesta no texto, mas que vêm de um outro lugar, estranho às intenções e vontades pretendidas, e que fazem desse eu, para além de suas intenções, um sujeito aos discursos, sujeito de discursos. Lacan define o inconsciente como o discurso do Outro. Na Análise de Discurso Materialista (AD), remetemos esse Outro ao funcionamento da história, da sociedade, próprio ao languageiro discursivo com o qual lidamos.

Pêcheux (1997b, p.318) enuncia e direciona o seu desejo para a atitude analítica e para os procedimentos de análise, como um processo espiralado de interação que combine entrecruzamentos, reuniões e dissociações de séries textuais, de construções de questões, de estruturações de redes de memórias e de produções da escrita, que não só produzam efeito de interpretação, mas sobretudo que se mostrem como efeito, um lugar de entremeio. Tento essa via de responsabilidade política e ética, pensando que a análise lida sempre com os recalcamientos, com as denegações, com as zonas de cegueira, e enfim, com o Real, seja da teoria que a sustenta, seja do analista que a procede, seja do material com o qual se debata. Toda prática analítica implica em pressupostos teórico-filosóficos e em efeitos e consequências nas relações discursivas que essa prática procura tocar. Jameson resume bem, falando de interpretação e de assuntos polêmicos numa outra perspectiva, em que defende o inconsciente político, o interesse pragmático e programático que vejo na Análise de Discurso Materialista:

Esos asuntos pueden recobrar para nosotros su urgencia original únicamente a condición de que se los vuelva a relatar dentro de la unidad de una única gran historia colectiva; sólo si, aunque sea en una forma muy disfrazada y simbólica, se

los mira como participando en un solo tema fundamental — para el marxismo, la lucha colectiva por arrancar un reino de la Libertad al reino de la Necesidad —; sólo si se los aprehende como episodios vitales en una única y vasta trama inconclusa: “La historia de todas las sociedades que han existido hasta ahora es la historia de las luchas de clase: hombre libre y esclavo, patricio y plebeyo, señor y siervo, agremiado y jornalero — en una palabra, opresor y oprimido — estuvieron en constante oposición mutua, llevaron a cabo una lucha ininterrumpida, ora oculta, ora abierta, una lucha que acababa cada vez ya sea en una reconstitución revolucionaria de la sociedad en general, ya sea en la ruina común de las clases contendientes”. En el rastreo de las huellas de ese relato ininterrumpido, en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad (JAMESON, 1989, p.17)⁶.

Jameson, a partir da leitura althusseriana do modo de produção como uma estrutura imanente de todos os níveis de uma formação social, define o inconsciente político como aquilo que é denegado como “horizonte absoluto de toda leitura e toda interpretação” (ibidem, p.15). Ele interpreta o estruturalismo althusseriano como sendo, assim, de uma só estrutura:

a saber, el modo de producción mismo, o el sistema sincrónico de las relaciones sociales como un todo. Este es el sentido en que esa “estructura” es una causa ausente, puesto que ningún sitio está presente empíricamente como un elemento, no es una parte del todo ni uno de los niveles, sino más bien el sistema entero de relaciones entre esos niveles (ibidem, p.31) [grifo meu].

Desse modo, uma primeira causa ausente que devemos destacar, na verdade, é onipresente e muitas vezes inominável no processo de produção

⁶ por seu relativo efeito de transparência, optei por não traduzir as citações em espanhol. O trecho citado entre aspas faz parte do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx.

científica e artística: o modo de produção, o sistema sincrônico das relações sociais. Dessa forma, a análise pretende dar conta de como a História, como história da luta de classes, contradição insolúvel, estrutura o texto e determina sua materialidade significativa. Eis aí uma primeira estrutura ausente que se faz presente em qualquer texto. Pretendo aqui ser consequente com duas propostas: a proposta de Lagazzi (1988, 1998, 2007, 2009, 2011) sobre entender como se dá o funcionamento do político no social, no embate do sujeito com o Real, que faz surgir diferentes respostas do sujeito à determinação econômica, derivas e deslocamentos na posição de sujeito. Nessa relação de reprodução/transformação, o social, como espaço de contradição, portanto, como história e como política, recebe sua organização. Ao tentarmos dar visibilidade aos funcionamentos discursivos nas materialidades languageiras, compreendemos a determinação material do social (LAGAZZI, 2008, p.51). Na “imbricação de materialidades significantes” (LAGAZZI 2009, 2010, 2011) audiovisuais, em seus funcionamentos discursivos, em seus processos discursivos e posições de sujeito, constituindo relações de linguagem no audiovisual, diferentes modos de formulação estruturam as e são estruturados pelas relações sociais, dialeticamente. Outra proposta, relacionada à primeira, é de entender como funciona, nas palavras de Heath, esse investimento maciço no sujeito, no cinema e, logo, no audiovisual, que, do nosso ponto de vista, ao se apresentar como objeto de fruição estética e como um importante espaço simbólico no mundo contemporâneo, determina, renova e contradiz a circulação dos sentidos, em seus efeitos de ideologia do espetáculo, imposta pela lógica dominante. Para isso objetivei compreender no filme, os sentidos do entrecruzamento entre o discurso religioso e o discurso psicanalítico, estabelecendo o funcionamento da falta em sua implicação política na estruturação do social. Como afirma Fedatto, o sintagma luta de classes se formula, discursivamente, como confronto de sentidos, ao se pensar a exterioridade, o Real da história, estruturando as relações de sentido. A dialética relação de determinação (determinado – determinante)

significa no sentido da constituição em uma demanda da exterioridade e, ao mesmo tempo, da construção daquilo que torna possível a existência dessa demanda. É a contradição histórica e o equívoco da linguagem que possibilitam a resistência, a mudança não como efeito ou consequência de algo ou alguém, mas como **sentidos possíveis ou não-possíveis em determinadas condições para determinadas posições-sujeito** (FEDATTO, 2007, p.35, grifo meu)

Assim, a contradição histórica estrutura a textualização de objetos significantes, mas não de um modo direto, como se fosse causa e efeito. Os sentidos são possíveis pela relação e determinação entre o Real da história e o Real do inconsciente. A conexão das significações de um texto com suas condições sócio-históricas é constitutiva dessas significações.

1.4. Em torno do dispositivo teórico e analítico

1.4.1. A contradição linguageira: discurso, estrutura e acontecimento.

Pêcheux defendeu a compreensão das condições de formação do enunciado e da articulação entre enunciados: a passagem à discursividade, ao engendramento do ‘texto’ (1997, p.113), para buscar produzir uma deslinearização morfosintática na estrutura lógica da superfície linguística de partida, com o fim exclusivo de produzir “o objeto discursivo, excluindo qualquer ‘representação profunda’” (1997, p.190). Ao produzir essa representação linguisticamente deslinearizada, restituindo-se a não-linearidade sintática, atravessa-se o objeto do “esquecimento no. 2”: o tempo, o espaço e o vínculo estabelecido na relação associativa entre o corpo significante e seu significado aparente para se efetuar a comparação de um discurso com outro, produzindo no *corpus* um auto-dicionário. Dessa forma se produziria a dessubjetivização da discursividade. Pela passagem de uma intra-repetitividade para uma inter-repetitividade, atingir-se-ia a autonomia de um processo discursivo. Os domínios semânticos, elementos de base cujas regras de formação representam o processo discursivo, estabelecem relações

paradigmáticas, entrecruzando-se, e sintagmáticas, marcando o movimento de um processo discursivo.

Já em sua condensada e importante análise no “*Estrutura e Acontecimento*” (2002, p.22), Pêcheux busca entender quais marcas e objetos simbólicos que se associam a um acontecimento discursivo. O **acontecimento discursivo é um modo de significar desvirginante de um fato novo, ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória**, “eventos (elementos de conversas e de práticas)”⁷(PÊCHEUX, 1981, p.11), “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” (op. cit., p.56), de agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, uma possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos, desses espaços: “não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma ‘infelicidade’ no sentido performativo do termo sobre o *outro*, objeto da identificação” (Ibidem, p.56-7).

Assim, o acontecimento é esse evento individualizado, um novo domínio de saber, uma irrupção do novo, do inusitado em que o Real se manifesta como o impossível de ser de outro modo. O mundo não se reduz à linguagem, aos pensamentos, às ideias feitas de linguagem, que só adquirem forma pela linguagem. Mas os fatos e os acontecimentos são organizados e interpretados a partir de e em relação a estruturas estabelecidas.

A noção althusseriana de história como processo sem sujeito e sem fim, segundo Navarro (2007), estabeleceu a aleatoriedade dos encontros. Todo encontro poderia não ter acontecido.

⁷ minha tradução de “évènements (éléments de parole et de pratiques)”.

En vez de pensar la contingencia como modalidad o excepción de la necesidad, hay que pensar la necesidad como el devenir-necesario del encuentro de los contingentes. Es así como puede verse no sólo el mundo de la vida sino también el de la historia (ibidem, p.9).

O acaso que provoca o encontro é sem lei. Em Lacan, também o Real é sem lei, o verdadeiro Real implica a ausência de lei, ele não tem ordem, é um resto que resiste à simbolização. Esse Acaso, possível de ser relacionado ao Real em Lacan, tomado de Lucrecio e de Epicuro, seria o *clinamen*, um desvio infinitesimal que tem lugar não se sabe onde, não se sabe como, não se sabe quando, e "hace que un átomo se desvíe de su caída en el vacío y, al romper apenas el paralelismo en algún punto, provoca un encuentro con un átomo vecino...y de encuentro en encuentro, (en una suerte de carambola)... nace un mundo" (ibidem, p.8). Uma vez que o encontro se dá, isso estabelece leis:

Se concederá que no hay Ley que presida el Encuentro del clinamen pero una vez consumado el encuentro, y lograda la estabilidad, estamos frente a un mundo ya instaurado, un mundo firme y sólido, cuyos acaecimientos deben obedecer a leyes (ibidem).

O mundo o encontramos como já-dado, instaurado. Esse a posteriori do mundo é já dado como REGULAR, submetido a regras e leis, o que não significa que elas sejam imutáveis, permanecendo seu valor e vigência por toda a eternidade. Estruturas e acontecimentos. Falhas e equívocos instituidores de novos sentidos. O deslizamento sem origem do significante.

Para Althusser, o modo de produção capitalista não preexistiu a um dos seus elementos essenciais, a mão-de-obra alienada. O equívoco de Marx e de Engels foi pensar o proletariado a partir das categorias da racionalidade, da finalidade e da necessidade, como 'producto de la gran industria, producto de la explotación capitalista, confundiendo la producción del proletariado con su reproducción capitalista ampliada' (ibidem, p.10). Deste ponto de vista equivocado, tudo estaria consumado numa anterioridade; a estrutura precederia, assim, seus elementos. Ela os reproduz para que reproduzam a estrutura. Isso remeteria à dimensão do Todo e à sua reprodução, um modo de dominação da estrutura

sobre os elementos. Se a Unidade precede aos elementos, não existe o vazio necessário para todo Encontro aleatório, ou seja, não há Encontro. Esta concepção, segundo Althusser, é uma forma mascarada de idealismo, alheia ao materialismo aleatório. Pensar os significantes como encontros que produzem posições-sujeitos e sentidos, é evitar, dessa forma, as teses essencialistas, é pensar os encontros como um constante fluir, como dessubstancialização, é evitar um sujeito fixo, idêntico a si mesmo.

Desse modo, este último Althusser, pouco antes de morrer, defendia o

‘acontecimiento’ imprevisto siempre, que cambia todos los datos fijos y las premisas, y sobretudo, a los intersticios modernos que han surgido en este mundo donde, como en el mundo de Heráclito y de Epicuro, todo se encuentra en un ‘flujo constante e imprevisible’ y cuya imagen se acerca más a la de una raíz horizontal que a la de un árbol jerarquizado (ibidem, p.11).

É assim, sobre essa noção de um fluxo constante e imprevisível, que a AD se assenta na descrição das materialidades significantes como resultado de um encontro no Real da história, no Real do inconsciente e nesse Real anterior ao estabelecimento de leis e de regras, relativizando as regularidades, o Real que Gadet & Pêcheux emprestam de Milner e de Lacan, o Real da língua. Toda manifestação linguageira se assenta sob uma repetibilidade, uma reiteração. E nessa reiteração, há deslocamentos, equívocos, falhas.

1.4.2. O Real da língua e a equívocidade:

Vimos que o Real em Lacan é o que resiste à simbolização, o que escapa da realidade, é o que está excluído do sentido, o impensável e o impossível, é uma exterioridade íntima no sujeito, comum à realidade subjetiva e à realidade física: “o Real é o nome do hiato entre os significantes do sonho e a realidade observável ao despertar, o encontro faltoso entre os dois” (Porge, 2006, p.127). É um gozo suposto. O Real participa da determinação do sujeito como determinação exterior que se interioriza irremediavelmente em nós. Daí Lacan

conceitua *lalangue* como o que veicularia o Real, enquanto a linguagem, por ser estruturada, seria uma defesa contra o Real. *Alíngua* ou *lalangue*, em Lacan, tem a ver com uma satisfação da relação da mãe com a criança, na brincadeira com os sons e no jeito de transmitir a língua materna, tecendo um esboço de laço social no sujeito, para sempre. Por isso *lalangue* remete também à língua dos amantes, da magia, à glossolalia, ao delírio, à musicalidade, quando a palavra está fora da significação, e é apenas um fluxo polifônico, algo tão somente do domínio onomatopaico:

Eu faço *lalangue* porque isso quer dizer lalala, a lalação, a saber, é um fato que muito cedo o ser humano faz lalações como essa. Vejamos um bebê, escutemo-lo, e pouco a pouco há uma pessoa, a mãe, que é exatamente a mesma coisa que *lalangue*, à parte que seja alguém encarnado que lhe transmite *lalangue*.⁸

É pela lógica da fantasia, pela brincadeira com e pelas falhas da língua, que a libido é elevada ao patamar desse gozo suposto, do Real. Na *lalangue* não se quer dizer, se é tomado pelo eco homofônico e translinguístico que despista, anula e multiplica o significado. Partindo dessa concepção lacaniana, Milner defende que a materialidade da língua está no fato de que, na sua ordem, na sua estrutura, há um impossível inscrito e que sustenta a divisão entre correto e incorreto em toda língua. Há o impossível de dizer, e, ao mesmo tempo, o impossível de não dizer de uma determinada maneira. O *nonsens*, a loucura e a poesia fazem parte da estrutura da língua e de seu funcionamento.

⁸ Minha tradução de: “*Je fais lalangue parce que ça veut dire lalala, la lallation, à savoir que c’est un fait que très tôt l’être humain fait des lallations, comme ça, il n’y a qu’à voir un bébé, l’entendre, et que peu à peu il y a une personne, la mère, qui est exactement la même chose que lalangue, à part que c’est quelqu’un d’incarné, qui lui transmet lalangue*” (Jacques Lacan: *Conférence donnée au Centre culturel français le 30 mars 1974*).

Dessa forma Gadet & Pêcheux relacionam real e equívoco, definindo a língua como “um sistema que não pode ser fechado, que existe fora de todo sujeito, o que não implica absolutamente que ela escape ao representável” (Gadet & Pêcheux, 2004, p.63). Esse é o real da língua, é essa sua materialidade, esse exterior que se interioriza, constituindo o sujeito. O sintoma desse real é a irrupção do agramatical, do absurdo:

“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. O não-idêntico que aí se manifesta pressupõe a *Alíngua*, enquanto lugar em que se realiza o retomo do idêntico sob outras formas; a repetição do significante na *Alíngua* não coincide com o espaço do repetível e que é próprio à língua, mas ela o fundamenta e, com ele, o equívoco que afeta esse espaço: o que faz com que, em toda língua, um segmento possa ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, através da homofonia, da homossemia, da metáfora, dos deslizamentos do lapso e do jogo de palavras, e do bom relacionamento entre os efeitos discursivos.”(id, p.55)

Assim, diferentemente da Linguística que o nega, na perspectiva da AD, o sistema linguístico não é fechado. O todo é atravessado pelo não-todo, pelo não-sistêmico, não-sistemizado, pelo não-simbolizado, pelo não-representável. O Real da língua, aquilo que falta e que resiste a ser representado, o impossível, se possibilita pela língua. Entre a simetria e o equívoco, a estrutura é um corpo atravessado de falhas.

É por essa noção de materialidade da língua que a AD atesta esse vínculo entre inconsciente e ideologia, portanto, a inscrição do político no simbólico: “a dificuldade do estudo das línguas naturais provém do fato de que suas marcas sintáticas nelas são essencialmente capazes de deslocamentos, de transgressões, de reorganizações. É também a razão pela qual as línguas naturais são capazes de política”(Gadet & Pêcheux, 2004, p.24). Mais adiante, Gadet & Pêcheux sintetizam esse encontro entre a língua e a história, em que o sentido se produz no interior do não-sentido, fundamental para que se compreenda a noção

de forma material na Análise de Discurso e daí a noção de **equivoco** como o ponto em que “o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história” (id., p.64), de tal modo que sua irrupção afeta o Real da história, comprovado pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua.

Assim nessa AD, a realidade é essa elaboração possível e possibilitada do real, essa interpretação que nos faz experienciar o sentido, sempre dividido, descontínuo, disperso, contraditório e incompleto, como se ele fosse evidente, único, coerente, claro, distinto, controlável e completo. Esta divisão do sentido tem uma direção dada pelas “injunções das relações de força que derivam da forma da sociedade na história.” (Orlandi, 1998, p.74)

Propus-me aqui a elaborar um “estudo da construção dos objetos discursivos e dos acontecimentos, e também dos ‘pontos de vista’ e ‘lugares enunciativos no fio intradiscursivo” (PÊCHEUX, 1997b, p. 316). Pensar tanto a construção dos objetos discursivos e dos acontecimentos, como o ponto de vista e os lugares enunciativos num texto fílmico significa pensar os lugares em que o sujeito se coloca e nos coloca em relação ao objeto representado. E como, ao ser colocado nesses lugares, materializa encontros que reproduzem e transformam as relações de sentido. Significa pensar como segue determinados enquadramentos e pontos de vistas pré-estabelecidos e, simultaneamente, produz novos modos de enquadrar e significar.

Em “*Matérialités Discoursives*”, Pêcheux apresenta um novo projeto de leitura de arquivo na relação com a memória: “decupar, extrair, deslocar, reaproximar: é nessas operações que se constitui este dispositivo muito particular de leitura que se poderia designar como leitura-trituração” (PÊCHEUX, 1981,

p.16)⁹. E coloca algumas questões sobre a regularidade simbólica que estabelece regularizações, regramentos e o estabelecimento de memórias: “Que relação há entre o regular, no qual se funda a teoria gramatical, e isso que se repete sob a forma de enunciados recorrentes no parágrafo, o retorno, a retomada, a memória, a repetição...?” (ibidem)¹⁰. Do mesmo modo, acredito podermos nos aproximar dos filmes com esta perspectiva de leitura: reorganizando os enunciados audiovisuais para fazer aparecer o modo como significam.

Se o Real se evidencia como pontos de impossível que seja de outro modo, Pêcheux defende que há **objetos discursivos** de talhe estável, independente de qualquer discurso, ou seja, de qualquer enunciado, que seja feito a seu respeito: daquilo que só pode ser *desse jeito* e não de outro, pontos de impossível. Pêcheux fala das estabilidades lógicas em que todo sujeito falante sabe do que se fala, porque todo enunciado produzido nesses espaços reflete propriedades estruturais independentes de sua enunciação: essas propriedades se inscrevem, transparentemente, em uma descrição adequada do universo (PÊCHEUX, 1997b, p.31). É assim na sintaxe das línguas naturais. É assim no que o simbólico, a partir do encontro aleatório no Real, impõe como lei, como regra, como padrão de funcionamento. Estrutura.

Dessa forma, o que pode ser dito sobre “Central do Brasil” que será repetível em qualquer conjuntura? O filme lida com a evidência, o pré-construído, do que é uma carta, do que é um pai, do que é perder a mãe, do que deve ser uma mulher, do lugar de uma criança, do modo que se deve tratar uma criança e

⁹ no original: “*découper, extraire, déplacer, rapprocher: c’est dans ces opérations que se constitue ce dispositif très particulier de lecture qu’on pourrait désigner comme la lecture-trituration*”(PÊCHEUX, 1981, p.16)

¹⁰ no original: *Quel rapport y-a-t-il entre le régulier dont se fonde la théorie de la grammaire et ce qui se répète sous la forme d’énoncés récurrents dans le paragraphe, le retour, la reprise, la mémoire, la répétition...?* (ibidem).

um adulto, da constelação familiar e seu modo de constituir subjetividades. O sentido do Cristianismo católico na civilização ocidental, e de suas narrativas estabilizadas no imaginário popular, em contraste com e por questionamentos de leituras científicas, filosóficas, psicanalíticas, engendram uma perspectiva de sociedade e de subjetividade que é preciso fazer pensável. De como as relações sociais estabelecem, em determinado momento da história, o sentido, a utilidade, a relação a ser tecida, o desejo a ser investido, as regras a serem obedecidas ou quebradas. Nas relações sociais já estão dados os direcionamentos da interpretação, das associações que devem ser feitas entre os significantes. A partir dos rituais sociais, associados ao entretenimento e à produção cultural de um país, da sinopse do filme, das rede de dizeres que se formulam em torno de pessoas como Walter Salles, Fernanda Montenegro, Marília Pêra e de prêmios e festivais de cinema, como Urso de Prata, Oscar, produzem-se estabilizações referenciais, criam-se consensos.

1.4.3. A formulação e a sequenciação do plano.

Quando vemos Dora e Josué num plano geral, como figuras humanas que contrastam com outras figuras e com o ambiente, e quando nosso olhar recebe uma aproximação deles lentamente ou abruptamente na mesma imagem, que é associada a outro ponto de vista, somos instados a significar essa aproximação e essa associação. Para atravessarmos a ilusão da literalidade dos sentidos na materialidade audiovisual, a impressão da existência de uma relação direta entre pensamento/imagem/mundo, numa relação naturalizada entre imagem e coisa representada, precisamos mostrar e descrever como a câmera se posiciona em relação aos objetos estabilizados, que perspectiva se constrói para que o espectador veja o que vê no audiovisual, determinando materialmente seu ponto de vista. E também significa descrever como se encadeiam e se organizam esses planos. Além disso, cada plano organiza o espaço visível de um jeito, incluindo alguns objetos, excluindo outros. A composição fílmica se dá internamente em cada plano, feito no *set* de filmagem e captado pela câmera; e no

encadeamento dos planos entre si, feito na ilha de edição, no processo de montagem e finalização. Ou seja, a textualização audiovisual se escreve na formulação do plano e em sua organização, na formulação da montagem e da finalização do filme. Pelo plano se delimita o espaço visível, segmentando o que pode e deve ser visto, contrastando a imobilidade com o movimento, ritmando um em relação ao outro. Essa segmentação da formulação expande seu sentido no processo de montagem, que estabelece as relações, definindo a leitura. O plano se define como uma unidade de significação, uma unidade discreta no espaço contínuo que deve ser inserido num conjunto, numa articulação entre várias unidades. Por isso, o procedimento adotado foi dessintagmatizar o filme dado segundo a lógica dos planos feitos e mostrados no filme, conforme seu formato em DVD. Abstenho-me aqui de tratar do ambiente sonoro e sua forma de conectar sentidos, de fazer deslizos e permanências de sentido, elaborando a coerência textual, vinculando uma sequência a outra, destacando enunciados, o que exigiria uma descrição específica, mormente por quem tenha facilidade e algum domínio na área musical, o que decididamente não é o meu caso.

Pelos planos observamos o processo de enunciação em que o sujeito mostra o que precisa ser visto segundo determinada distância, modaliza isto, variando o modo de se enxergar o mesmo objeto e assunto da imagem em movimento; estabelece a tensão do sujeito da enunciação em relação ao interlocutor, com vistas a manter presente no filme, através do ritmo, da variação de planos, da entrada e variação de sons, da variação de locações, da variação de ações e reações, da manutenção da curiosidade em relação ao que vai acontecer, da formulação da adesão e da identificação com emoções e sentimentos que os personagens vivenciam e que nos alimentam repetitivamente, de contrastes de cores, de formas, de movimento, de sensações estéticas, da vinculação com o belo, com o sublime, com o terno, com o triste, com o medo, logo, com uma memória social que funciona nessa interpelação dos sujeitos. Estabelecem assim a identificação entre o isto, o isso, o aquilo, o ele, o ela e o eu, o nós e o eles ou

elas. Na formulação dos planos é possível identificar ou não um agente de ações ou de reações.

Logo, os planos de um filme garantem a estabilidade lógica, mesmo quando a rompem: todos vemos a mesma coisa, a partir do mesmo ponto de vista que nos é mostrado e ouvimos a mesma coisa a partir dos sons que nos são dados a ouvir, por isso podemos distinguir, identificar e classificar o que de fato acontece na narrativa e o que é delírio, sonho, rememoração e imaginação dos personagens. Ana morreu; Josué está sozinho; Dora foge com ele; etc. Em qualquer lugar em que o filme for exibido, em qualquer cultura, língua ou nacionalidade, essa estabilidade parece garantir a mesma interpretação dos fatos na narrativa. Se, como afirma Orlandi (2002, p.66) não se pode dizer, senão afetado pelo simbólico, pelo sistema significante; poderíamos deslizar essa afirmação para: não se pode ver e ouvir senão afetados pela forma de ver e ouvir que a pintura e o audiovisual estabeleceram na história?

Os princípios de posição de câmera e de montagem se baseiam nas propriedades lógicas gerais que Pêcheux descreve: a. "um mesmo objeto X não pode estar ao mesmo tempo em duas localizações diferentes"; b. "um mesmo objeto X não pode ter a ver ao mesmo tempo com a propriedade P e a propriedade não-P"; e c. "um mesmo acontecimento A não pode ao mesmo tempo acontecer e não acontecer, etc." (ibidem).

Existe uma estabilização lógica no modo de ver. Podemos deslizar esse enunciado para o funcionamento do filme: isso é X, mas aqui X é Y, ou, X é X e Y. Um pião é um pião, em sua evidência de sentido. Uma carta é uma carta. Mas pião pode ser a vida, o destino, o enredar e desenredar na narrativa. A carta pode ser a vida dos sujeitos, o que os mantém conectados; pode ser o objeto que materializa a leitura psicanalítica e a leitura bíblica do Novo Testamento; pode ser a intermediação entre o dentro e o fora, o ausente e o presente, o diretor e seu público, a coisa e o significante, o significante do significante. Jesus e pai, postos em relação de equivalência, apontam para outras conexões de sentido, redefinindo possibilidades de interpretação do texto, chamando à leitura a

religiosidade cristã e a Psicanálise. X se desloca para Y. Metáforas e metonímias. Equivocidades. E ao se fazer essas equivalências, direciona-se para uma reconfiguração das relações de predomínio de sentido na sociedade. Apaziguam-se demandas e diferenças, acalmam-se angústias. Descortinam-se outras demandas, outras diferenças e outras angústias.

Nesse processo, é preciso ressaltar que existe uma predeterminação que estrutura e organiza o que se chama de decupagem do roteiro. O modo de narrar uma história audiovisualmente deve seguir uma gramática de planos, uma classificação prévia, dada pela história da pintura, da ilustração, da história em quadrinhos, enfim, dada na história das artes plásticas e da ilustração, e que o processo de incorporação do universo ficcional pelo cinema aperfeiçoou. Essa gramática coordena a distância entre o ponto de vista estabelecido e o objeto a ser observado. Como descrevi, a distância normalmente é estabelecida pelas partes do corpo que aparecem na imagem em relação ao conjunto dos objetos, segundo efeitos de sentido que o sujeito da enunciação quer atingir. Pela formulação do que se torna visível, perceptível ou não, se conduz a interpretação do filme, os sentidos que ali se estabelecem. Produção de interpretação e de efeitos de sentido. Desse modo, não se narra uma história de qualquer maneira. Há um processo de textualização ao qual podemos referir à linearização que a sintaxe estabelece nas línguas naturais. Certamente a organização textual de começo, meio e fim, do processo verbal afetou o modo de organização textual do processo audiovisual.

Na análise de materialidades verbais, é expondo a heterogeneidade enunciativa, que se chega às formas linguístico-discursivas do discurso-outro. Esse outro é compreendido como: a. o outro que o sujeito traz à baila; b. o outro em que o sujeito se traveste; c. o outro como pré-construído, um outro interdiscursivo, à revelia das intenções e autocontrole de um enunciador estratégico. Vimos que esse outro interdiscursivo estrutura a encenação do sujeito como ego, pela filiação e pela identificação, pelos “pontos de identidade nos quais

o 'ego-eu' se instala, quanto ao que Pêcheux(1997, p.317) caracteriza como desestabilização, pelos "pontos de deriva em que o sujeito passa no outro" ao fazer escapar o controle estratégico do discurso desse 'ego-eu'. É atravessando esse sujeito ativo, 'ego-eu' estrategista, o sujeito da enunciação, que a posição-sujeito é manifestada.

Assim em seus últimos trabalhos, Pêcheux (2002) orienta que a descrição das materialidades discursivas precisam se instalar sob o Real da língua em seu jogo de diferenças, alterações, contradições, nos equívocos, elipses e faltas, sem negá-las, contorná-las ou impor-lhes uma estabilidade lógica. É na disjunção entre aquilo que faz e o que não faz sentido que precisamos estabelecer essa descrição.

1.4.4. O Recorte

Em "Segmentar ou Recortar?", Orlandi (1984) propõe que a relação do analista com o material de análise seja pelo recorte: uma relação de partes com o todo do texto como unidade de significação, como "processo de significação em que entram os elementos do contexto situacional" (ibidem, p.14), assumindo uma perspectiva polissêmica do funcionamento do sentido, ultrapassando a compreensão de texto como linearidade informativa. O recorte é uma relação de unidades discursivas, em que a noção de diferença se manifesta: "por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Por conseguinte, um recorte é um fragmento da situação discursiva" (ibidem). Para Orlandi, o critério para se recortar "varia segundo os tipos de discurso, segundo a configuração das condições de produção, e mesmo o objetivo e o alcance da análise" (ibidem). O recorte mobiliza um funcionamento, como destaca Lagazzi (2009)

É importante ressaltar(2009), de modo que "os elementos significantes não são considerados tendo como parâmetro o signo, mas a cadeia significante, o que permite ao analista buscá-los sempre em uma relação de movimento, de

estabelecimento de relações a_”. Isso significa perscrutar “o acontecimento do significante em um sujeito afetado pela história” (Orlandi, 1999), no batimento entre estrutura e acontecimento (Pêcheux, 2002).

Orlandi esclarece a relação entre o recorte e a unidade empírica que é o texto: “o texto é o todo em que se organizam os recortes. Esse todo tem compromisso com as tais condições de produção, com a situação discursiva” (op. cit., *ibidem*). De forma que os recortes sejam feitos “na (e pela) situação de interlocução, aí compreendido um contexto (de interlocução) menos imediato: o da ideologia”. Para que a análise seja discursiva, ela deve levar em conta as condições de produção do texto, inscritas em sua materialidade não evidente, não transparente, para além do empírico. Tratando da diferença de abordagem em relação à segmentação, Orlandi esclarece:

E a sintaxe (...) não pode ser uma sintaxe horizontal, linear, que tem as características da frase. Ela é sintaxe de texto, segundo a definição de texto que propusemos acima. Dessa forma, é preciso determinar, através dos recortes, como as relações textuais são representadas, e essa representação não será, certamente, uma extensão da sintaxe da frase.” (*ibidem*, p.15)

O gesto analítico de recortar, segundo Lagazzi (2007, p.1), “visa ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes”. São, desse modo, fundamentais para responder a um funcionamento significativo: “para compreender as determinações que presidem os processos de significação que se materializam, na língua, sob a forma da evidência, o analista trabalha a partir do efeito, a partir do que aparece, para o sujeito, como o real da língua e do mundo”(LAGAZZI, 1998, p.20). No meu caso, parti da leitura dos roteiros e da desmontagem das sequências e dos planos do filme em busca de entender minha própria vinculação com o corpus e as questões discursivas que me enunciavam nele.

A partir da noção de discurso como estrutura e acontecimento, entendo o texto narrativo audiovisual como um todo imaginariamente consistente, um sistema representável por uma rede de regras, em seu ideal de completude e de

unidade, mas atravessado constitutivamente pelo processo da metáfora, como o funcionamento “do Real da língua enquanto processo sem sujeito” (GADET & PÊCHEUX, p.60, nota 1): um Édipo languageiro, uma repetição singular.

Esse funcionamento discursivo entre o regular, a regra, a lei e o assimétrico, o desequilíbrio e o caos, atravessa também a língua em sua sintaxe, em suas regras e estabilidade lógica e produz modos de formular os sentidos na história da humanidade. Rosset (apud NAVARRO, 2007, p.9), congregando as linhas de interpretação na história da filosofia ocidental segundo essas mesmas categorias, afirma que se estabeleceu um duelo entre a racionalidade, a identidade, a ordem para conjurar dessa história a ideia de desordem, de caos, de um azar original, constitutivo e gerador de existência:

A partir de entonces, prevaleció la corriente de lógicos del orden, de la sabiduría y de la razón, de la síntesis y el progreso... ‘lógicos de la reparación’ que han borrado el azar del horizonte de la conciencia filosófica. Pero también ha habido pensadores que se han asignado la tarea opuesta...son los filósofos trágicos cuyo fin ha sido disolver el orden aparente para encontrar el caos y el azar, enterrados por la racionalidad logocentrista empeñada en prolongar la relativa permanencia de cierto orden que asegura la fijeza ilusoria de cierto ser (Clement Rosset, La Logique du Pire. PUF, 1971).

Vemos assim que essa injunção à estabilidade lógica é atravessada pela injunção ao caos, à desordem, à fragmentação. O **gigantesco processo metafórico: o sentido se produz no interior do não-sentido. Isso é universal, é linguístico e languageiro.** Nas diferentes materialidades significantes, o sentido deriva do não-sentido, efeito, portanto, do Real.

Se, como afirma Telles (2009), Nietzsche e Heidegger apresentam o “ser”, não mais como dotado de estrutura estável, justificado por uma metafísica fundante, mas o “ser” como “acontecimento”, a perspectiva ontológica aqui proposta busca a interpretação da condição ou situação desse acontecimento no tempo e no espaço imaginário e histórico, conjuntural, interdeterminando-se dialeticamente. O “ser” é apenas o “evento”. A materialidade languageira ficcional

audiovisual se apresenta estabelecendo um ponto de vista congregador de várias posições-sujeitos, na duplicidade de um tempo e um espaço imaginário e histórico, perspectiva que se coaduna com o que Pêcheux propõe na AD-3.

Entender isso na análise de um filme é tentar lidar com seu aparecimento numa conjuntura discursiva, econômica, histórica e social; relacionar e descrever algumas das interpretações significantes estabelecidas, e algumas das principais metáforas evidenciadas na superfície narrativa, suas temporalidades e espacialidades; desmontar a organização dos planos em sua constituição, e em sua formulação, segundo sua captação, e segundo sua montagem, observando as posições-sujeitos em alguns desses planos, descrevendo os movimentos de interpretação. Assim, em torno dos quatro significantes (mulher, menino, carta e pai), pelos quais somos constituídos sujeitos-leitores do filme, pretendo **descrever o modo de funcionamento da falta em “Central do Brasil” como acontecimento estético-discursivo e observar os gestos de interpretação e de leitura do social, postos nessa materialidade audiovisual a partir da discursividade religiosa cristã e da discursividade psicanalítica**. Recortei trechos no argumento, nos tratamentos de roteiro, nos diálogos do filme, nos extras e páginas de autorização do DVD, comparando-os e remetendo-os aos planos do filme. Isso será melhor visualizado nos capítulos seguintes em que faço a análise num batimento entre descrição e interpretação.

1.4.5. Metáfora e Metonímia

É bom lembrar que, do ponto de vista laciano, o processo metafórico se realiza pela substituição de um significante por outro significante, produzindo uma associação, uma conexão em que surge o sentido nesse processo de transferência, de deslize. Nisso estaria englobado também o processo metonímico, que, numa relação de contiguidade, faz permutar um significante por outro. Na metáfora, há a substituição entre significantes, na metonímia, há a permanência e a dependência de um significante em relação ao outro, estabelecendo o sentido. Os vazios do discurso são necessários para que estes

processos façam sentido. E essa combinatória e associações de significantes presentes e ausentes formam o corpo significante.

Para Lacan, a metonímia é “a função propriamente significante que se desenha assim na linguagem” (2008, p.236). A metonímia se apoia na palavra por palavra, é “a primeira vertente do campo efetivo que o significante constitui, para que o sentido aí tome lugar” (ibidem). A outra vertente é a metáfora. Para ele, “a centelha criadora da metáfora (...) jorra entre dois significantes dos quais um substitui o outro, tomando-lhe lugar na cadeia significante, o significante oculto permanecendo presente pela sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia”. Em seguida, sintetiza: “Uma palavra por outra, eis a fórmula da metáfora” (ibidem, p.238) e mais adiante confirma o que Pêcheux sustenta: “a metáfora se situa no ponto preciso em que o sentido se produz no sem-sentido”, sendo o chiste (o *Witz*) o significante “em que se vê que é seu próprio destino que o homem desafia pela derrisão do significante” (ibidem, p.239). Para Lacan, Freud provou que o sonho é um enigma em imagens, que o valor significante das imagens no sonho nada têm a ver com sua significação, devendo apenas serem consideradas pelo seu valor significante, por aquilo que elas permitem relacionar ao enigma que o sonho propõe. Logo, que o significado se “deforma”, se transpõe, desliza sob o significante:

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de sobreimposição dos significantes onde a metáfora se origina, e cujo nome (...) indica a conaturalidade do mecanismo com a poesia (...).

A *Verschiebung* ou deslocamento, (...)essa virada da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentada como o meio mais eficaz de que dispõe o inconsciente a fim de burlar a censura (ibidem, p. 242).

Desse modo acontece a alienação do homem na linguagem. Embora permitindo que o desejo se realize, a linguagem faz um nó nesse lugar de modo que podemos desejar e não desejar a mesma coisa, e nunca nos satisfazermos, como afirma Rodrigues (2010, p.93). Mais adiante Lacan (op. cit., p. 246) afirma

que é na substituição do significante a significante que se produz um efeito de significação: o advento da significação, trabalho da poesia ou de criação, a estrutura metafórica.

Considero, portanto, inscrevendo-me na Análise de Discurso Materialista, que o funcionamento do processo metafórico é o funcionamento principal de um texto e, no procedimento de análise, devemos partir das metáforas significantes, manifestadas no texto, que ancoram o analista, para chegarmos a vislumbrar o funcionamento do sentido no Real da significância. Como afirma Bolonhini, os objetos simbólicos não têm um sentido próprio e só o produzem dentro de determinadas condições de produção e circulação, cristalizando um percurso histórico-ideológico em seu funcionamento:

os efeitos de sentido de um discurso estão presentes na linguagem, e não fora dela (...)E é essa presença que permite que os efeitos de sentidos produzidos pelos objetos simbólicos presentes no filme sejam interpretados como seguindo um percurso, produzindo alguns efeitos de sentido e não outros (BOLONHINI, 2007, p.17).

A partir do que Orlandi (1996) chama de forma material, Lagazzi (2009, 2010, 2011) estabelece a relação entre a materialidade significante e a história, ao lidar com o sentido “como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula” (LAGAZZI, 2010, p.1). Reiterando a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante, analisa materialidades audiovisuais, e redimensiona a perspectiva discursiva, ao referir o discurso como a relação entre a materialidade significante e a história.

Uma deriva da definição de discurso como a relação entre a língua e a história, deriva com a qual pode concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula (LAGAZZI, 2011, p.2).

Assim, a contradição histórica e a contradição linguageira se imbricam na produção dos sentidos sem se resolverem, como diz Lagazzi(2006), sobre a necessidade teórico-analítica de constante remissão a essas contradições:

a contradição, como real da história, impossibilita que o social se resolva na interação, exige que as condições materiais de produção sejam consideradas no conjunto das relações sociais. Portanto, o trabalho com o real da língua e o real da história nos afirmam a impossibilidade da síntese e nos levam ao trabalho com a diferença no plano da cadeia significante e da produção dos sentidos. (http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5_Suzy.pdf disponível em 20 de outubro 2009)

Dessa forma, a Análise de Discurso Materialista propõe análises dos efeitos das relações de classe sobre práticas linguísticas, e que aqui estendemos a práticas linguageiras, tentando não ignorar as contradições, mas tomando-as como efeitos derivados, no simbólico, de uma atualização da luta de classes em nossa conjuntura e como um modo de tocar o Real.

Nesses anos de pesquisa, venho lidando com o filme e o roteiro publicado como fatos, como dados, textos com sua espessura material, com suas evidências e seus modos de ter sentido, de fazer sentido, e a opacidade de uma teoria que também havia me deslocado em tanta coisa. Eu tinha esse prazer de me des-entender um filósofo em sua densa obra, outra toca de identificação: ele fez ciência como eu gostaria de fazer. Ele diz de um jeito que eu também gostaria de dizer.

E agora me coloco aqui nesse lugar para tentar provar que sou digno de um título. Tento esse acesso. Escolho esse lugar. Parto. Assim a teoria fez sentido em mim. Lacan "fala do inconsciente como aquilo de que o sujeito tem que tomar posse" (1979, p. 74). Sujeitar a terra, dominá-la. Sou eu e o Outro Eu Sou.

Vou a Pêcheux e a Orlandi. A Gallo(1992, 1994) e a Lagazzi. A Bolonhini(2007) e a Souza(2001). Imitar-lhes as questões. Construir minhas respostas: se o significante, a partir de Lacan, assume a primazia, e se torna o "elemento significativo do discurso (consciente ou inconsciente) que determina os atos, as palavras, e o destino do sujeito, à sua revelia e à maneira de uma

nomeação simbólica” (PLON & ROUDINESCO, 1998, p.708), como funcionariam, então, os elementos mais significativos no filme que determinam sua textualização? Quais são as redes de questões em que o filme se inscreve? Qual o tema do filme? Como esse tema é tratado em outros momentos e em outros lugares? Quais os pontos de vista sobre este tema? Como eles se inscrevem no corpo do filme? Como eles são abandonados? Denegados? Esquecidos? Como o ponto de vista adotado evita determinados conflitos? E como enfrenta outros?

Quais as formas audiovisuais-discursivas do discurso-outro? que discursos de outros são postos em cena? como põe em cena a dureza, o cinismo, a culpa, a mudança, a transformação? como o sujeito assume o lugar de um outro? finge ser um outro sendo a si mesmo ou para ser a si mesmo? Como as perspectivas são construídas? Por que essas perspectivas veem da religiosidade e que sentido têm imbricá-las com questões psicanalíticas? O que elas significam e o que deixam de significar? O que já significaram? O que se negam a significar? Que efeito produzem na configuração de forças, nos embates de sentido entre a discursividade cristã e a discursividade psicanalítica para o humano e, portanto, para o social?

Questões que moldam o olhar, que enquadram a compreensão e que acabam por determinar a direção das respostas. Esse é o embate na análise. Estar entre o dado e o princípio teórico que faz com que as respostas encontradas se revelem como construção analítica, cujos limites, contradições, nuances sou induzido a assumir. Talvez para estar mais perto do lugar em que se duvida da consciência do sujeito e das evidências do objeto, usando-os ora a favor, ora contra mim mesmo. Descrevo as estações dessa jornada, que se constroem no processo mesmo de formulação e reformulação.

Esta tese se organiza em função de um batimento entre descrição e interpretação para expor e ordenar a análise. A opção por este batimento se dá em função da abordagem do tema e do método discursivo. Como destaquei, tal batimento nos procedimentos de análise verbal é orientação de Pêcheux (1983,

p.314-18) e Orlandi (1999, p.77-79), para que se alterne momentos de análise dos mecanismos formais e enunciativos que compõem uma gramática de superfície, com momentos de análise discursiva, com o fim de provocar uma desestabilização discursiva do texto em suas regras sintáticas, em sua superfície linguística, nas formas evidentes de sequencialidade. Estendemos a compreensão desse batimento espiralado descritivo e interpretativo, não mais o batimento linguístico-discursivo, mas o languageiro-discursivo, reconfigurando a cada momento o campo discursivo para outras fases de análise, escandindo o processo, produzindo diferentes gestos na interpretação do campo analisado, o que Pêcheux nomeou como o "lugar do mesmo" no processo de análise. Esse procedimento se dá para que atravessemos o esquecimento número 2, a opacidade do registro de enunciação e das constrições da sequencialidade languageira, desnaturalizando o vínculo entre o mundo e sua re-apresentação pelo audiovisual, aquilo que se mostra e que se diz como se fosse exatamente igual àquilo que se pensa e se vê, e àquilo que se vê e se pensa, caso desse corpus.

1.5. A organização dos capítulos:

Como já antecipei, esse texto está organizado a partir de uma orientação de Pêcheux: o batimento entre descrição e interpretação.

Nessa introdução, procurei esclarecer alguns pontos fundamentais sobre a perspectiva materialista e o dispositivo teórico e analítico desta AD, o meu corpus de análise, sua natureza, sua importância e a conjuntura em que aparece, meus objetivos, os principais tópicos e conceitos operacionalizados neste trabalho.

O capítulo seguinte foi formulados em torno das etapas de análise, conforme descreve e orienta Orlandi (1999): na primeira etapa se dá a descrição da superfície languageira, sua estrutura organizacional em determinadas condições de produção e circulação, a formulação narrativa da falta que conecta Dora a Josué, até o deslocamento para os objetos discursivos, em suas derivas metafóricas e metonímicas. Aí trabalho com o batimento entre diferentes recortes

no corpus em relação à materialidade da formulação da imagem em movimento, procurando dar visibilidade aos efeitos de sentido dessa falta, e daí aos gestos de interpretação, às formações discursivas que regem a prática discursiva da falta segundo a imbricação entre a religiosidade cristã e a leitura psicanalítica. No último capítulo, para finalizar com a última etapa de análise, em que se discute os processos discursivos e as formações ideológicas envolvidas na discursividade analisada, retomo não só os gestos de interpretação da falta como gesto estruturante do político, mas também de suas consequências nas relações sociais, em termos de diferenças de forças e confrontos de sentidos, no acontecimento discursivo e em sua reestruturação de redes de filiações sócio-históricas, efeitos de ideologias.

2. A VIAGEM ENTRE A DESCRIÇÃO E A INTERPRETAÇÃO



Figuras 1, 2, 3: imagens iniciais do filme.

2.1. PRIMEIRA ESTAÇÃO: condições de produção e movimento textual da falta.

“Central do Brasil” abre com Socorro Nobre chorando, fazendo uma declaração de amor ao ditar uma carta. Ela, personagem principal de um documentário anterior de Walter Salles Jr., soluçando, afirma: “Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora, te esperando”. A imagem anterior é de um vazio subitamente preenchido por uma multidão saindo de um trem numa estação, num contra-plongé, rés ao chão, de 6 segundos. A imagem seguinte nos faz ver num plano geral, mediados por uma grade, uma multidão saindo de um trem, por 3 segundos (ver imagens acima). Socorro Nobre teria inspirado a ideia das cartas no filme. Por ela, o diretor conecta uma ficção a um documentário. Essa abertura produz efeito de sentidos e estabelece a equivocidade de uma formulação: quem é o querido que está trancado? Qual o sentido dessas duas imagens entre a fala de Socorro Nobre? Por que entre o povo, a massa indefinida e nosso olhar, após entendermos o que ela diz, há uma grade, associando-se ao significante “trancado”? Quem espera e quem está trancado? E que formulação ambígua é essa que faz de alguém, um trancado para fora, em equivalência com e em contraposição à liberdade? Quem está dentro e quem está fora? Somos nós que olhamos a eles, trancados? Ou são eles que, indiferentes ao nosso olhar, nos trancam e nos isolam numa exterioridade irrepresentável e imperceptível? O sujeito que vê entre grades é o sujeito da enunciação desse discurso, dizendo através das palavras dela algo ao seu povo querido? Que efeitos de sentido se produzem ao se ultrapassar a tradicional linha entre o verdadeiro e o ficcional?

O enunciado “Central do Brasil”, sintagma nominal que articula significativamente o filme, apresenta a equivocidade de lugares para se interpretar um espaço físico, com sua função social, e um ponto fundamental no espaço e contorno de uma nação: o efeito metafórico articula, por conseguinte, o nome de uma estação central urbana, de trens, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, com

o percurso dos personagens rumo ao centro do Brasil, o que seria o coração do Brasil, seu lado rural, nordestino, lugar de constituição de uma memória audiovisual, cultural, política, religiosa e sincrética, sobretudo católica. Os que antes eram considerados insignificantes, são notados e representados. Parte-se da cidade maravilhosa, “coração do meu Brasil”, enunciado convocado pelo espaço de memória discursiva, “cheia de encantos mil”, cujos cartões postais, rede de imagens notáveis advindas das fotografias, do cinema, da televisão, direcionam o imaginário para um lugar que não corresponde ao que vemos dessa cidade durante o filme. Onde está o bondinho? o Pão de açúcar? a baía de Guanabara? o Cristo Redentor, as praias com os corpos esculturais? o que vemos são imagens cruéis da urbanidade: trens lotados, movimento avassalador de pessoas em um painel que diz faltar respeito à dignidade dos trabalhadores, do povo, da massa. Compõem esse mosaico, entre outras cenas em que se significa um outro “coração do meu Brasil”, o assassinato de um ladrão de walkman, os catadores de lixo dentro da estação ferroviária, os ambulantes, o atropelamento da mãe de Josué, o menino abandonado à sua própria sorte, junto com outras crianças abandonadas, o tráfico de crianças e o tráfico de órgãos.

Roland Barthes (1968, p.84-89) conceitua “efeito de real” - posteriormente melhor traduzido como “efeito de realidade”, em virtude da determinação imposta pela categoria lacaniana de “Real” -, como o efeito de transparência entre leitor e texto, manifestado no romance realista através de elementos que, sem aparente função na narrativa ou na estética literária, produzem verossimilhança e credibilidade à ambientação e à caracterização dos personagens. O Realismo é um novo verossimilhante que surge da ruptura entre o verossimilhante antigo e o realismo moderno. Essa transparência pode bem ser deslizada para a relação entre o espectador e a imagem audiovisual, já que Barthes define Realismo como todo discurso que aceita enunciações creditadas tão somente pelo referente. Para ele, há objetos que não participam da ordem do notável, mas que ainda assim, aparecem nas narrativas, porque têm um valor

simbólico indiscutível, o que faz dos detalhes inúteis, inevitáveis. “*Central do Brasil*” se inscreve nessa ordem de fazer notar aquilo que a televisão ignora em suas telenovelas e publicidade. Insere e prioriza imagens rotineiras, cotidianas, do povo, de seus hábitos, de seus dizeres, negando a nobreza e a elite da constelação visual. Há um contraste entre o que se mostra no filme e o que ressoa na memória audiovisual do Rio de Janeiro. São quantos corações nesse coração? um que se mostra, que se vende como realidade bela, bonita, saneada. E outro coração em que se acumulam a violência, a sujeira, a falta de respeito, a falta de valor de uma vida humana, seja nos tratos com crianças, com velhos, com trombadinhas, com trabalhadores ou com analfabetos. Falta o belo, falta o limpo, falta a ordem. É assim mesmo, concordamos, atestamos, identificamo-nos.

Uma questão fundamental, segundo Barthes, se impõe: se tudo deve significar algo, o que significa a insignificância disto que subsiste num sintagma narrativo? no Realismo, o referente se torna, em sua exatidão, um imperativo que impõe, comanda e justifica sua descrição, sua denotação, superior e indiferente à outra função qualquer. A verossimilhança estética funciona como uma conformação imposta pelas regras culturais de representação, já que tal descrição não se liga a nenhuma funcionalidade na narrativa e não tem significado caracterizador, atmosférico ou sapiencial e, ainda assim, não é escandalosa e ilógica. É uma notação “real”, parcelar, intersticial, e livre de qualquer denegação postulativa que ela substituiria no tecido estrutural: metáforas raras, preciosas substâncias simbólicas, são encrustadas no excipiente neutro, prosaico. Ao fazer do referente a realidade, ao segui-lo como escrava, para o bem da “objetividade” da relação, a descrição realista evita de se deixar enredar em uma atividade fantasmática, como fazia a *illustris oratio*, da hipotipose, na retórica clássica, que procurava fazer com que a representação encandeasse o desejo de forma a vividamente “colocar as coisas sob os olhos do auditório”. O que faz o cinema ao aproximar nosso olhar e envolver-nos na música? Ao nos colocar diante de um ser humano maduro, chorando? ***O cinema e o audiovisual parecem nos colocar***

diante da própria coisa. Socorro Nobre aparece em 28 segundos no início do filme e não a vemos mais. Interpretando a si mesma, produz efeito de verossimilhança, de veracidade e de credibilidade no filme e estabelece um modo de representar o irrepresentável. O que significa representar e contornar a recusa do dispositivo cênico da representação? Esse detalhe e esse personagem aparentemente dispensáveis, produzem uma síntese metafórica de um funcionamento discursivo fundamental em “*Central do Brasil*” cujos efeitos metonímicos pretendo tornar visíveis em diferentes recortes desse corpus.

O **real concreto** é denotado por isso que Barthes nomeia como **resíduos irreduzíveis** na análise funcional (gestos mínimos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). Esses “resíduos” elevam o custo da informação narrativa. Dessa forma, a “representação pura e simples” do real, relação nua do que é (ou foi), se dá como uma **resistência de sentido**, confirmadora da grande oposição mítica entre o vivido e o inteligível. O autor defende que a referência obsessiva ao “concreto” é uma ideologia do nosso tempo. Tal obsessão guerreia contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o vivido não pudesse ser significado e, vice-versa, o que é significado não pudesse ser vivido. Barthes esmiúça que o “detalhe concreto” é constituído pela coalisão direta de um referente e um significante, segundo o ponto de vista semiótico. Ao se expulsar o significado do signo, também se deixa de se poder funcionalizar a estrutura narrativa inteira como uma *forma do significado*. Nem tudo se produz para evidenciar um sentido. Há um estar-aí de coisas e de pessoas que produzem um efeito de sentido de não ter sentido. De não precisar fazer sentido. Por isso o realismo da literatura realista é parcelar, errático, confinado aos ‘pormenores’. Qualquer que seja a narrativa, ela se desenvolve segundo vias irrealistas. Essa é a **ilusão referencial** cuja verdade Barthes desvela: “suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ retorna aí a título de significado de conotação; com efeito, no preciso momento em que estes

detalhes parecem notar diretamente o real, eles não fazem outra coisa, sem o dizerem, senão significá-lo”¹¹ (ibidem, p.88).

Assim, os detalhes ‘supérfluos’ dizem apenas isso: nós somos o real. Por isso o autor defende que a categoria de “real” é que é significada, no lugar de seus conteúdos contingentes¹². O funcionamento do assassinato do trombadinha e a realidade cotidiana e *ordinária* da Estação Ferroviária Central do Brasil estão aí para significar algo: do caráter de Pedrão à ausência de lei, ausência de Estado. Se falta a lei, se falta o Estado, tudo pode ser feito e quem faz a lei é um indivíduo. Essa ausência de lei já inscreve uma convocação da memória do discurso cristão e também do discurso psicanalítico freudiano e lacaniano para o filme. Todos são filhos de Deus, o Legislador Último: portanto, é preciso tratar com dignidade do ser humano feito à imagem e semelhança de Deus. Segundo Lacan, o Real é sem lei, implica a **ausência de lei**, não tem ordem, é um resto que resiste à simbolização. Convoca também o que Žižek (2009) chama de paixão pelo real: o significante do realismo é essa ênfase hiperbolizada no referente, em detrimento do significado. O que se quer representar é a **coisa** em si: portanto, o irrepresentável.

Como o filme lida com isso na sua estrutura narrativa e discursiva? Essa é uma “matriz de sentido” cujos processos de reprodução e de transformação se permitem visualizar nesse *corpus*. Trata-se de representar o irrepresentável: um pai ausente, Deus, o espectador, dentre outras **faltas**. Não me

¹¹ minha tradução de: “*supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier*” (ibidem, p. 88).

¹² “*le 'réel' est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction", que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que Y-avoir-été-là des choses est un principe suffisant de la parole*” (ib.).

adianto nessa discussão por ora, mas o que Barthes nomeia, portanto, como efeito de real, sendo o significante do realismo, é o resultado dessa carência de significado em proveito do predomínio do referente, a produção do “fundamento desta verossimilhança inapelável que enforma a estética de todas as obras atuais da modernidade” (ibidem, p.88)¹³. Ao fazer da notação o encontro puro de um objeto e de sua expressão, alterando a natureza tripartida do signo, este novo verossimilhante marcaria sua diferença em relação ao anterior. A desintegração do signo parece ser a grande tarefa da modernidade, certamente presente nas obras realistas, mas tal desintegração está nelas de um modo regressivo, por conta dessa **sede de plenitude referencial**. Assim, na atualidade, procura-se “esvaziar o signo e retroagir seu objeto infinitamente ao ponto de problematizar, de uma forma radical, a estética secular da ‘representação’” (ibidem, p.89)¹⁴. Colocar a falta em jogo numa narrativa e numa análise, é procurar contornar essa falta, fazê-la produzir seus sentidos. É ser afetado pela sede de plenitude referencial. O Cristianismo, a Psicanálise tratam disso de maneiras distintas, com consequências políticas nos modos de formular o social. Também “Central do Brasil” o faz, recolocando essa sede no modo de representação visual.

Oudart(2009), retomando o “estar-aí-das-coisas” barthesiano, analisa a inscrição do sujeito através do efeito de real na pintura ocidental, discurso cuja articulação simbólica é encoberta pela ideologia do realismo. O significante “sujeito” não se confunde com o sujeito do enunciado (o espectador, no caso da representação pictórica), para quem o produto constitui um efeito de sentido. Assim, Oudart retoma Barthes e redimensiona a historicidade do efeito de

¹³ “fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité” (ib., p.88)

¹⁴ “de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu’à mettre en cause, d’une façon radicale, l’esthétique séculaire de la ‘représentation’” (ib. p.89).

realidade e efeito de real como dois desconhecimentos nos sistemas de representação predominantes na pintura ocidental e no cinema: 1) o efeito de realidade diz respeito à figuração, como um produto de códigos pictóricos específicos, tornando-se um efeito de sentido dominante; e 2) o efeito de real diz respeito ao efeito de produção do sujeito como significante, sua remarcação insistente nos sistemas figurativos, desde o Quattrocento, determinante, portanto, do efeito de realidade, dessa representação que inclui o espectador na ficção da figuração, em sua estrutura espacial, em suas variações e transformações, em seus menores efeitos figurativos. O efeito de real, como produto de um trabalho na transformação do sistema de representação, faz persistir seu ocultamento no cinema. Portanto, para este autor, o efeito de real é um produto do sistema de produção figurativo, perpetuado pelo cinema, e é nesse sistema que seu valor está instituído. Logo, o efeito de real é a escritura de um processo de produção como um produto. Neste trabalho, a inscrição do sujeito como um significante desconhecido na estrutura do discurso, o efeito de produção, descarta-o da representação em um primeiro momento, e depois progressivamente valoriza-o como fetiche. O sujeito é o significante que falta e é essa falta que é significada como fetiche. De onde vem essa falta constitutiva? Como perscrutar o acontecimento desse significante na especificidade histórica desse discurso?

A força da ilusão referencial também é retomada: efeito de real e efeito de realidade, ao inscreverem a figuração pictórica, generalizam um julgamento de existência das figuras que representam, apoiando-as no referente da realidade cuja força de determinação ideológica igualmente se faz ver sobre o cinema, conferindo a esta figuração um estatuto nunca antes obtido. No decorrer desta análise, pretendo indicar momentos de manifestação do efeito de realidade e do efeito de real e aprofundar a discussão das implicações políticas dessa representação. Ao vermos abrir uma narrativa audiovisual com personagens reais, ditando cartas reais, o efeito de realidade do audiovisual, essa ordem de fazer

notar o cotidiano se expande e nos coloca diante da produção de um efeito de real acachapante.

Por ora, me ateno ao fato de que um filme faz referência a outro, espelhando-o, espiralando as temáticas, insistindo em repetições: significando. A temática da busca do pai por uma criança em “Central do Brasil” se fará recorrente e reaparecerá em “Linha de Passe”¹⁵. Um texto por outro, um significante leva a outro, metonimicamente. Filiações temáticas, formais, estéticas. Lidando com a representação de imagens por imagens, e com os questionamentos da própria natureza da arte e do cinema, em citações e referências, o filme se inscreve entre a Art Pop e a Arte Conceitual. Os filmes de festivais se situam entre ser um produto de arte de massa, da indústria de entretenimento e atender às demandas artísticas. Essa tensão entre Art Pop e a Arte Conceitual é uma tensão presente nas artes visuais e que se estende às outras artes, dentro dessa categoria de funcionamento do discurso artístico considerado pós-moderno. O filme é uma mercadoria que, competentemente abocanhada pela lógica do mercado, atende a uma necessidade de fruição estética. É sim, um investimento maciço no sujeito, que não só renova, mas também contradiz, em seus efeitos ideológicos, a circulação do capital. O que une os dois polos dessa tensão, segundo Anderson (apud TELLES, 2009, p.82), seria um princípio organizador da indústria cultural: a ubiquidade do espetáculo, sua onipresença. Entre o formalismo e a comunicabilidade e inteligibilidade, está essa relação com o espetáculo. O inframoderno se ajustaria ou faria apelo ao espetacular; o ultramoderno, buscaria iludi-lo ou recusá-lo. Vivemos em relações sociais em que, usando uma expressão de Pêcheux, a linha política de maior inclinação pode ser categorizada como

¹⁵ para uma análise de *Linha de Passe*, de Walter Salles Jr., numa perspectiva discursiva materialista, ver Lagazzi (2011). Nessa análise, a autora apresenta o que ela nomeia como “processo de metonimização”.

“inframoderna”. Essa tensão estética, afetada pela contradição econômica, é constitutiva desse filme e de muitos filmes que se inscrevem entre ser um filme comercial e um filme de arte:

[...] Walter Salles dá uma guinada caindo no *Central do Brasil*, que é claramente um melodrama. O filme se encontra totalmente pautado por essa vontade de repor determinados imaginários do cinema brasileiro, o que já vem de outras épocas. E, aclimatando Win Wenders no Brasil, é que eu acho que ele foi bem sucedido nessa tarefa. Isto porque o filme dele é o *Alice nas Cidades brasileiras*. O local escolhido não é o aeroporto do filme teutônico, no caso é a *Central do Brasil*, depois o caminho é o Nordeste. A relação entre o adulto e a criança cumpre exatamente as mesmas etapas, hostilidade chegando ao diálogo e culminando com a redenção final. Eu acho que o Walter Salles é um grande cineasta, de talento (XAVIER, apud GATTI, *ibidem*, p.251).

Esse diálogo com *Alice nas Cidades* (1974), de Win Wenders, marca “*Central do Brasil*” como dentro do estilo *road-movies*. Há outro filme que Walter Salles (STRECKER, 2010, p.252), considera essencial para sua formação e com o qual também dialoga intertextualmente, o filme “*Passageiro: Profissão Repórter*” (*The Passenger*), de Michelangelo Antonioni. Ao mostrar a primeira frustração de Josué na busca do pai, Salles relaciona-se com Antonioni e com “*Rastros de Ódio*” (*The Searchers*), de John Ford, mostrando um ousado plano sequência do interior de uma casa para o exterior. Uma outra referência presente é o filme “*Pixote*”, com Marília Pera, filme de Hector Babenco¹⁶. Neste filme, que se coloca como um retrato dos menores de rua no Brasil, em que a maioria dos atores eram adolescentes pobres, um menor abandonado e sua turma conhecem Sueli (Marília Pêra), uma prostituta abandonada pelo seu cafetão, e se juntam a ela para roubar os clientes da prostituta durante os seus programas. Mortes e assassinatos

¹⁶ Ver p. 106 e seguintes.

acabam dissolvendo o grupo. Pixote e Sueli acabam sozinhos, depois de um dos assaltos em que Dito, um dos membros do grupo, que se envolve com Sueli, morre. No desfecho do filme, Pixote, ao buscar nela a figura de **mãe** e de **amante**, é aceito, e logo em seguida rejeitado. Ele se vai andando por uma linha ferroviária, de pistola na mão, até desaparecer sua imagem. Esse funcionamento significativo que estrutura “*Central do Brasil*” põe em jogo o discurso psicanalítico e o religioso, fazendo acontecer derivas e deslizamentos de sentidos. De qualquer maneira, é importante destacar que essas e outras referências cinematográficas, literárias e teatrais, estabilizando uma memória, marcam a inserção de “*Central do Brasil*” dentro desse *modus operandi* artístico da Pós-Modernidade, de uma obra de arte como objeto de consumo de massa nas relações capitalistas internacionais.

A escolha por focar Dora e Josué em ambientes pobres e marginalizados tem seu lastro histórico. Das consequências linguísticas, como dizem Gadet & Pêcheux (2004, p.65) a consequências estéticas da Revolução Francesa: simplicidades, falares, costumes, ideias, sentimentos que antes só excepcionalmente eram refletidos na literatura, são postos no cinema pelo Neorealismo italiano, pelo Cinema Novo brasileiro e, mais recentemente, pelo cinema iraniano. Desdobramentos estéticos cinematográficos não só da discursividade da Revolução Francesa, mas também da discursividade marxista. Lugares de intertextualidade e interdiscursividade deste filme. Efeitos de realidade que anunciam, portanto, em sua intencionalidade, implicações políticas no simbólico que mais adiante retomarei.



Figure 4 e 5: Alice in the Cities, de Win Wenders e “Pixote”, de Hector Babenco.



fig. 5, 6 e 7: referência intertextual entre um modo de formular um plano-sequência em “*The Searchers*”, de John Ford; “*The Passenger*”, de Michelangelo Antonioni; e “*Central do Brasil*”.



2.1.1. O Neorrealismo

A partir da influência do Modernismo, do Marxismo e da Psicanálise freudiana, surge a estética neorrealista, procurando resgatar os valores do Realismo e do Naturalismo. Diferente, entretanto do Naturalismo, em que as mazelas da sociedade eram expostas pelos romancistas com certo pessimismo, sem perspectiva de solução a não ser o resgate do passado; os neorrealistas são ativistas políticos, marxistas, tomando posição na luta de classes, denunciando as desigualdades sociais e os desmandos das elites. As grandes guerras e a crise de 1929 foram o estopim para o neorrealismo italiano, que se coloca como um veículo estético-ideológico da resistência antifascista e antinazista. No Brasil, foi a situação precária dos nordestinos que se manifestará especificamente na literatura e na pintura, já que, tanto no Brasil quanto em Portugal, havia governos ditatoriais, o Estado Novo de Getúlio Vargas no Brasil e o Salazarismo em Portugal.

No cinema italiano, despontaram Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, influenciados pelos filmes da escola do realismo poético francês, cujos temas são protagonizados por pessoas da classe operária imersas em um ambiente injusto e fatalista, lidando com a frustração na busca incessante por melhores condições de vida. Este estilo neorrealista no cinema italiano caracterizou-se pelo uso de elementos reais dentro da ficção, aproximando-se das características de filmes documentários, buscando representar a realidade social e econômica de uma época. Luchino Visconti, com seu filme “*Ossessione*”, de 1942, é considerado o primeiro neorrealista. Adaptando o romance “*The Postman Always Rings Twice*” (“O Carteiro sempre toca duas vezes”), do estadunidense James Cain, Visconti mostra um país de contrastes, que destoava da representação estilizada dominante do cinema fascista. Em seguida, Rossellini lança “*Roma, Città Aperta*” (1944-1945), rodado clandestinamente durante a libertação de Roma, insere registros de combates verdadeiros junto à dramatização, com a resistência dos Partisans. O filme fica no limiar entre

encenação e documento histórico, sendo uma propaganda contra o regime fascista. Esse espírito documental, com não atores representando suas vidas, também está em “*Paisà*”, que acompanha o trajeto dos libertadores, do Sul para o norte, e retrata a convivência entre italianos e aliados estrangeiros em seus conflitos e choques inevitáveis. Em seguida, aparece “*Ladri di Biciclette*” (1948), de Vittorio De Sica, a história do homem recém-empregado que tem seu instrumento de trabalho — a bicicleta — roubado, e assim ameaçado de perder o emprego, considerado uma das obras mais expressivas e emblemáticas do Neorrealismo, com todos os seus ingredientes: os problemas sociais, a participação expressiva de uma criança, os atores iniciantes ou desconhecidos, a ambientação in loco, a ausência de malabarismos técnicos ou dramatúrgicos e um intenso conflito na trama. O uso excessivo de crianças, como em “*I Bambini Ci Guardano*”, presentes em “*Ladri di Biciclette*”, justificar-se-ia pela ótica infantil de uma certa inocência na crueza da análise social, sem a censura instintiva e auto-imposta dos adultos. De Sica, como forma de comprometimento político, tal qual os demais neorrealistas, procura representar objetivamente a realidade social da classe trabalhadora urbana de então, assombrada pelo desemprego, de forma a capturar a realidade sem disfarçá-la, desnudando-a. Procuravam cenários naturais e atores locais, velhos, trabalhadores humildes, pessoas do povo, numa reação à cosmética predominante no cinema do período fascista, que representava a sociedade conforme uma ótica moralista/positivista, legitimadora do regime, ignorando a realidade das massas. Essa época com a qual o Neorrealismo contrasta, produzia, em larga escala, filmes, estimulados e apreciados pelo governo, melodramáticos, épicos, romanceados, distanciados da vida cotidiana da sociedade italiana. Por isso, um dos objetivos da geração neorrealista seria apresentar, mostrar e não representar aquilo que acreditavam ser a realidade do povo. Contrapondo-se à falsa imagem da sociedade, buscavam exibir um registro ordinário da vida das pessoas, contemporâneo à produção do filme. Evitando tratar de tempos passados ou das tragédias folhetinescas, os neorrealistas filmarão a favela, a vila de pescadores, as ruas cheias de gente nos centros das

idades: o “hic et nunc”, num dos momentos mais críticos da História da Itália. Para eles, a função social do cinema é expor os problemas, para que sejam resolvidos. Por esse comprometimento com o “retrato da verdade”, ganham também a etiqueta de Verismo.

2.1.2. O Cinema Novo

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, esse é o enunciado mais conhecido e mais significativo do movimento cinematográfico brasileiro chamado de Cinema Novo, atribuído a Glauber Rocha. O Cinema Novo foi influenciado tanto pelo Neorealismo italiano quanto pela “Nouvelle Vague” francesa, e colocou o Brasil na historiografia do cinema mundial por uma discursividade politicamente engajada que o constitui até hoje.

Com a falência das grandes companhias cinematográficas paulistas em sua tentativa de transplantar Hollywood para o Brasil, um grupo de jovens de diferentes estados brasileiros, resolveu lutar por um cinema mais realista, com mais conteúdo e menor custo, avessos às alienações culturais das chanchadas e contrários aos filmes caríssimos produzidos pela Vera Cruz.

Essa nova fase se demarca com os filmes “Agulha no palheiro” (1953), de Alex Viary, e “Rio, 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, ambos com baixo orçamento e temática popular, na busca por um realismo brasileiro. “Rio, 40 graus” é uma crônica urbana, dentro dos moldes neorrealistas, que marca o acontecimento do movimento Cinema Novo. Em “A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro”, Carlos Roberto de Souza, expressa as pretensões o que o filme representou em seu lançamento:

Rio, 40 graus” era um filme popular, mostrava o povo ao povo, suas ideias eram claras e sua linguagem simples dava uma visão do Distrito Federal. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais: o Maracanã, o Corcovado, as favelas, as praças da cidade, povoada de malandros, soldadinhos,

favelados, pivetes e deputados. Surgia o Cinema novo.
(SOUZA, 1981, p. 79)

Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Ruy Guerra são os principais nomes desse período.

O Cinema Novo surge na esteira do desenvolvimento industrial brasileiro, num momento de aceleração do desenvolvimento econômico. Nesse momento, já era forte a presença do cinema hollywoodiano no mercado brasileiro, ocupando, como ainda o faz hoje, a maioria das salas de exibição. Para esses jovens diretores de então, o cinema precisava resgatar a imagem verdadeira do Brasil, sendo uma manifestação autêntica de cultura nacional, do ponto de vista das massas, de maneira a analisar essa realidade do ponto de vista econômico, social e político. Está em franca ascendência a ideologia nacionalista e os primeiros conceitos de subdesenvolvimento.

Há filmes que provocam um escândalo moral, como “Os Cafajestes”, de Ruy Guerra, de 1962, por mostrar um nu frontal; ou outros filmes que interpelam e constroem identificações no público a favor de ladrões pobres, contra uma sociedade que os privaria da oportunidade de uma vida decente.



Figura 8: imagem de “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963.

fonte: <http://cinema-olho.blogspot.com/2009/04/historia-oficial-escolas-e-movimentos.html>

Com o golpe de 1964, quando cai o Janguismo, o Brasil amplia sua associação com o capitalismo internacional. O Cinema Novo pode sobreviver graças à repercussão internacional e o sucesso de filmes como “*Vidas Secas*”(1963), de Nelson Pereira dos Santos, e “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”(1964), de Glauber, em festivais internacionais, como Cannes, que entram no mercado francês e fazem a elite do cinema internacional elogiar o Brasil. O líder incontestado desse momento é Glauber Rocha, a quem, como destaquei, o personagem César faz referência. De sua filmografia, são marcantes, além de “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, “*Terra em Transe*” (1967) e “*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*”(1969). São três filmes paradigmáticos, nos quais a crítica social feroz se alia a uma forma de filmar que pretendia romper radicalmente com o estilo hollywoodiano. No Cinema Novo se institui discursivamente a visão dualista de um Brasil dividido entre rural e urbano, interpretação da realidade nacional utilizada até então pela Esquerda para caracterizar a identidade nacional. Para contrapor esse discurso, surge o movimento do Cinema Marginal que, negando a visão dualista, faz das cidades também o retrato de nosso país. De todo jeito, o cinema de bordas se apresenta como um lugar para os que não estão “na sociedade”, para os que não podem ser vistos no imaginário da televisão, para os que faltam na publicidade e no mundo encantado das telenovelas.

Assim, a opção de um filme por retratar uma classe social, define uma posição na luta de classes. Mas que posição é essa e como ela se inscreve em outros retratos? e o que busca? Como ela é cooptada dentro do funcionamento do mercado audiovisual? Quais os efeitos dessa cooptação? Como se alia, como contradiz e como se subordina nessa relação?

Em “*Central do Brasil*”, o centro do Brasil vai se deslocando do visual grotesco da estação ferroviária para um outro lugar de pobreza extrema, o Nordeste brasileiro, como vimos, lugar situado na história do cinema mundial pelo movimento do Cinema Novo, e na mentalidade do brasileiro pelas manifestações

culturais e geopolíticas: a religiosidade, o cordel, o forró, o baião, a seca, a pobreza, a migração para o Sudeste e para o Norte.

Há os pobres e miseráveis de lá e os daqui. Em ambos os lugares eles não sabem ler. Mas o filme, dessa mesma maneira, marca frases e enunciados cristalizados no imaginário religioso em placas e pichações ao documentar cartas reais ditadas por pessoas reais e fictícias.

O analfabetismo é um dos mais eficazes mecanismos de reprodução das relações injustas de produção numa sociedade. Pelo analfabetismo o mundo se divide em quem tem acesso a produzir determinados códigos e quem não tem, situando-nos num lugar ou noutra das divisões marcadas na sociedade letrada. **Dora só pode conhecer Josué porque também há essa falta que ela intermedia.** Saber ler e saber escrever dá alguns direitos e alguns acessos na divisão do trabalho e nas relações contraídas na produção social da vida. A sociedade é dividida também em sua temporalidade, já que a alfabetização é marca significativa que corresponde sobretudo a uma fase específica de desenvolvimento das forças produtivas materiais na história: o início das sociedades capitalistas. O tempo é outro. Contradição temporal que reproduz as relações de produção e também é um entrave para o desenvolvimento das forças produtivas.

O acesso à escrita como tecnologia nos faz pensar também em quem tem acesso aos modos de produzir sentidos na vida contemporânea e em suas tecnologias de escrita e leitura. Quem pode enunciar audiovisualmente sua “leitura de mundo”, sua mensagem para os outros, e quem apenas paga para ver o que um outro tem a dizer e a mostrar?

O filme ao dar voz a uma parte dos excluídos sociais, ao fazer-nos vê-los ditando suas cartas, aliados do manejo tecnológico e simbólico da escrita, também nos situa como **analfabetos audiovisuais** e nos faz precisar de certos diretores que possam dizer e mostrar o que uma classe social está impedida de fazer dentro dos mais poderosos modos de circulação dos textos fílmicos. A escrita cria um fosso entre quem sabe manejar essa tecnologia e quem não sabe,

fazendo do analfabeto um dependente cuja fala pode ou não chegar a seu feliz destino. Pode ou não ser desvendada, decifrada. O lado daqui e o lado de lá, intermediado pelo sistema significante. Assim, o sujeito da enunciação se coloca numa relação metonímica e metafórica com o interlocutor, o “público-alvo” e reproduz o lugar de Dora: quem sabe escrever? quem sabe filmar e montar? quem sabe conduzir o filme aos cinemas, às redes de televisão e de distribuição e comércio de DVDs? Por quem se fala? e o que se fala? quem sabe ler um filme? O que falta no outro, que eu vejo, e o que me falta, que não simbolizo?

Há um hiato entre dois lugares. Há quem possa falar, e há quem só possa ouvir. Há quem possa fazer ver, há quem veja, e há quem é visto. Desta abertura, deslizam as divisões e fossos entre produtores e receptores, entre remetentes e destinatários, entre o mundo real e os mundos possíveis, entre interior e exterior, entre o representável e o transcendente, entre um olhar universalizante, constituindo olhares singulares mirando um objeto específico. Um dentro e um fora se faz e se reafirma. Uma falta há. Como contorná-la? Como representá-la? Por quê? Logo, quando se trata de se produzir um texto fílmico, há uma divisão social e técnica entre os que dominam simbólica e tecnicamente os elementos tecnológicos pra produzir esse objeto simbólico, e seu valor simbólico na sociedade, como acontece no filme em relação à escrita. Aqui se significa uma outra divisão entre alfabetizados e analfabetos: um fosso que inviabiliza também que a maioria da população retratada no filme possa assumir o lugar de autor, de produtor textual audiovisual e ao qual o processo de produção do filme também reforça em sua abordagem: quem pode dizer “ação!”, “corta!”? O lugar de diretor não é para qualquer um.

Como se constitui o sujeito da enunciação no audiovisual? Os meios de produção estão cada vez mais acessíveis. Entretanto, o espaço que se coloca disponível de textualização, tal como Gallo (1995) afirma no Discurso da Escrita e Ensino é de não acesso a essa posição. Alguns podem dizer, mostrar, fazer ver e outros podem apenas se identificar com o que é mostrado, visto, dito. Dessa forma, essa circulação de objetos simbólicos também nos posiciona como não

alfabetizados, representados no imaginário constituído pelo filme. A matéria-prima é democraticamente acessível. Mas a formulação de enunciados audiovisuais é barrada para a maioria dos sujeitos. Todo o avanço tecnológico traz a injunção para que todos os sujeitos se coloquem não apenas como interlocutores, mas como sujeitos da enunciação.

Falar e escrever: dois modos de constituição de sujeitos, duas posições de sujeito distintas. Falar e não falar, não poder ouvir; não poder se fazer ver, mas tem alguém que assume a paternidade desse ato, fecundando a vista, dando à luz aos que são simbolicamente apagados do imaginário de uma nação. E esse pai não está presente na narrativa do filme em sua materialidade corporal, mas sua presença é estruturadora da textualidade a que temos acesso. Ele é a lei, é quem decide o que se diz e o que não se diz, o que se mostra e o como se mostra e é a ele que é atribuída essa paternidade.

Se, como nos ensina Marx, “o modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral” (2008, p.47), saber falar, não corresponde a saber escrever. Saber ouvir, é diferente de saber ler. Poder ver e poder ouvir é diferente de poder mostrar e poder ser ouvido. Como nossa consciência é determinada por essas possibilidades e impossibilidades sociais?

As forças produtivas materiais da sociedade estão se chocando com as relações de produção existentes, com as relações de propriedade e com as relações de possibilidade de comunicação e expressão. Com o advento da internet e das mídias móveis, há novas formas de desenvolvimento das forças produtivas, e novas possibilidades de comunicação e expressão nas relações de produção dadas.

Mas isso contraditoriamente tanto abre possibilidades para novas formas de revolução social quanto nos impede e nos aliena. A relação entre quem pode veicular seu filme num circuito de salas de cinema e quem não pode ainda é extremamente desigual. Vemos que a base econômica não mudou, mas “a imensa superestrutura erigida sobre ela”, as formas jurídicas, políticas, religiosas,

artísticas ou filosóficas, várias formas ideológicas, várias formas de consciência social, estão mudando. Contraditoriamente, também, mesmo com a consciência do conflito entre forças produtivas e relações de produção, muitos de nós capitulamos na luta para se fazer ver esse conflito. A questão e a tensão com a qual precisamos lidar nas formulações significantes deste processo sócio-histórico é como entender sem nos tornarmos cínicos.

Vimos que Marx (2008, p.48) chamou esses conflitos existentes entre forças produtivas sociais e relações de produção de contradições da vida material. Para Marx, seria preciso desenvolver todas as forças produtivas contidas em uma formação social, para que ela desaparecesse, dando lugar a relações de produção novas e mais altas, emprenhando a sociedade com novas condições materiais para a existência de novas relações de produção ou fazendo-as amadurecer, numa dada sociedade.

Coloco-me nesse lugar do sentido que falta, porque a mim e a muitos que conheço, esse lugar se dá como inacessível? Vejo no outro o que dói em mim? A falta nos move, nos convoca.

Um dos pontos da luta de classes é esse direito de ter espaço, de poder ser, de poder usufruir, de querer que as relações sociais não sejam desiguais. Assim como na política cinematográfica, a relação com a produção cinematográfica de um país não é equivalente em força e poder com a produção cinematográfica hollywoodiana. Esta se impõe nas salas de cinema do Brasil inteiro e nas televisões abertas, ficando para o cinema nacional a sobra, o restante, a distância daquilo que se deseja ser visto. As fábricas de diversão estadunidenses condicionam o modelo brasileiro. Lá, são produzidos 250 novos filmes por ano, aqui, em torno de 30. Nos Estados Unidos, um filme custa em torno de 40 milhões de dólares para ser produzido e quase 20 milhões para ser divulgado, envolvendo 900 mil trabalhadores nesse processo. Enquanto no Brasil, 3 mil sobrevivem da produção cinematográfica nacional (ver DOMINGUES, 2007).

Como o não querer se ver, mas ter desejo por ver o outro distante, o outro diferente, o outro, estrangeiro, em outra língua, também não é apenas um

retorno desse mecanismo que a colonização inscreveu em nossa identidade e que segue produzindo seus efeitos? O que falta se inscreve como o que é diferente de mim, o que não tenho, o que não sou e quero ser. Se a arte modernista é uma arte antiburguesa por excelência, por não se acomodar ao mercado como princípio organizador; o cinema, como mostrei no início desse texto, com seus altos custos, precisa lidar com a dicotomia entre ser veículo de uma arte com produtos simultaneamente de mercado e de contestação desse mercado, ou, sendo produto de um mercado, contestá-lo em seus enredos. Algumas lições de como domar o inimigo que o inconsciente e a história dão, e com as quais o Capitalismo se torna doutor.

Tais questões me fazem pensar no cinema como esse prolongamento das forças produtivas. Essa injunção do humano a ir além de sua limitação faz com que, nas relações de produção, inscreva-se um certo modo de fazer tecnologia para dar conta do que falta, para domar e vencer o impossível, para tocar o Real.

A vida é assim mais regrada: entre cansar-se, para sobreviver materialmente, e alienar-se, lidando com a insatisfação recalcada, vemos um impossível sendo realizado na materialidade fílmica, e dessa forma, legitima-se uma certa ordem ideológica. Ainda restaria algo a desejar, se o sonho acordado em que se converte o audiovisual, realiza os desejos mais urgentes? Acomodemo-nos diante da TV, façamos os upgrades tecnológicos, empacotemos as utopias e obedeçamos as regras estabelecidas para a falta que nos constitui.

Um filme nos expõe a outras posições de sujeito, outras posições de classe, acalmando o desejo, domando o medo, canalizando as pulsões, ao mesmo tempo que visibiliza o que nos anestesia no cotidiano: o analfabetismo, o tráfico de órgãos, a violência urbana, simbólica e real.

Vemos o que existe no audiovisual, mas não o que existe nas ruas, no cotidiano, ao nosso lado, no nosso bairro. Se a TV mostra, torna-se visível, se não mostra, nos anestesia. De tantas imagens, já não vemos.

A arte lida com o imaginário e o simbólico, pra nos por diante do Real; a estética é o meio “de obter o resultado que tire partido da forma mais eficaz possível” (PÊCHEUX, 1997, p.30) dos processos simbólicos e imaginários para dirigi-los em direção aos efeitos procurados: ver, enxergar, desejar aquilo que não vemos, não enxergamos ou não desejamos por nós mesmos. O que nos falta se faz presente.

É preciso que o contexto seja isolado, recortar um pedaço do Real e nos fazer distantes dele, para que a ideologia suspenda seus efeitos pela ideologia, e assim continue a nos conduzir. A produção audiovisual também é uma técnica de gestão social: é impossível que não seja de tal maneira, esse é o seu Real. O cinema também marca, constrói uma separação entre os indivíduos, entre as culturas, compara-os, organiza-os, classifica-os, nos instrui, nos faz sonhar, nos faz delirar, nos protege através da catarse, nos coloca no jogo do “e se fosse assim”? O cinema traz o impossível para o possível. O que é impossível de ser de outro jeito, pelas contingências físico-humanas, no cinema se faz possível. Universaliza o particular, particulariza o universal. Dá-nos a ilusão de domar o Real.

O Capitalismo atual se caracteriza, pela flexibilização nos mercados de trabalho, nos processos de fabricação, nas produções de mercadorias e nas operações financeiras desregulamentadas, a autonomia dos mercados financeiros em detrimento dos governos nacionais: a “acumulação flexível”, de que fala Harvey (apud TELLES, 2009, p.77). Na década de 90, a leitura que se faz é do triunfo do capital planetariamente, como indica Anderson (ibidem, p.80), derrotando as forças outrora dispostas contra ele, e cancelando as alternativas políticas. Perde-se todo o contrário, todas as possibilidades de outras ordens sociais, de utopias. Classificam como Pós-Modernismo esse contexto que resulta de uma combinação de uma ordem dominante desclassificada, de uma tecnologia mediatizada e de uma política sem nuances. Parece não ter nenhuma barreira que impeça a dominância discursiva desse capitalismo: não há mais a força dos valores cristãos ou da “ameaça” socialista, impedindo sua expansão e controle. “O

mundo é assim mesmo”, triunfa cinicamente esse modo de fazer sentido. Esse é o Real domado, um efeito que simula o Real.

Isso me leva a algumas questões: como a classe dominante assegura o contato e o diálogo com a classe dominada através do cinema? e deste filme? como ele encobre e se cega a essa determinação, através da independência e autonomia política para dizer o que quer? Certamente a indústria de entretenimento assume essa função subordinada para garantir o contato e o diálogo entre os “homens”, entre as culturas, as sociedades e os adversários: fazer ver, mostrar, dizer no lugar de. Cartas. Funcionamentos metafóricos e metonímicos. Lugares de analistas, de cientistas e de atividades artísticas.

Um filme funciona para nos colocarmos no lugar de. A nós, espectadores, à equipe, aos atores, é nos dada uma interpretação do lugar de um menino órfão, do lugar do menor de rua, de uma mulher cínica, de uma parcela da sociedade que não sabe ler, que é religiosa, que é trabalhadora, que busca o sagrado e o letrado para intermediar sua relação com os outros e com a vida, uma interpretação do lugar da família, de sua importância, das funções de marido-mulher, pai, mãe, irmão, de amizade, de solidariedade, de abuso de autoridade, de relações sociais no urbano e no rural, dos problemas sociais do universo urbano e do rural, das concepções religiosas e éticas de uma região do Brasil. O imaginário de um tempo, de uma época, de uma conjuntura que é o agora eternizado da sociedade brasileira contemporânea. Logo, como uma carta, “*Central do Brasil*” se escreve entre o universo letrado e o universo mítico do imaginário não alfabetizado: como vivem vocês, cínicos, urbanos, letrados, e como vivemos nós, simples, rurais, ou urbanos, nesse fosso. Duas posições-sujeitos organizadas num todo, imaginariamente domadas.

Qual o lugar do cinema, o lugar do audiovisual para reproduzir e transformar as relações? qual o lugar “natural” de um menino de rua? de um órfão? de uma professora? de uma carta? do sagrado? qual o lugar do Estado, do alcoolismo? do trabalho? da justiça? da ética? do saber? Como a sociedade brasileira e a sociedade contemporânea, o Estado, os sujeitos/cidadãos são

produzidos-reproduzidos como “evidência natural” no filme? Como afirmou Althusser, “os ‘objetos’ ideológicos são sempre fornecidos ao mesmo tempo que a ‘maneira de se servir deles’ - seu ‘sentido’, isto é, sua orientação, ou seja, os interesses de classe aos quais eles servem” (ALTHUSSER, 2008, p.132). O que é vivido diante do espectador, a evidência dos sentidos, estabelece os valores convocados nessa interpelação, interpretações dominantes que nos significam em diferentes regiões: O Brasil é assim, cheio de mazelas, mas deveria ser de outro jeito: tem tráfico de órgãos, tráfico de crianças, trombadinhas, os vigias fazem justiça por conta própria, execuções sumárias, velhos e crianças abandonadas, o comércio de ambulantes se sustenta pagando imposto para mafiosos, o povo é pobre, simples, feio; Dora é insensível, deveria ser sensível; nesse país, alguém é atropelado e não existe polícia, ambulância, respeito às leis de trânsito, serviço social; não existe juizado de menores: dentre outras instituições que a narrativa suprime. A ausência de figuras de autoridade é sintomática. Faltam autoridades. Falta o Estado.

Dora é solteirona, desleixada, não se cuida, deveria se cuidar; Josué é malcriado, deveria respeitar os mais velhos; ter pai é bom, não ter pai é ruim. Assim, a ficção atualiza uma leitura e uma interpretação e indica um raio x, o negativo, para afirmar um positivo.

Para Althusser, o vínculo contraditório entre reprodução e transformação das relações de produção se liga ao nível ideológico, na medida em que os “objetos” ideológicos regionais se dão desmembrados em regiões (Deus, a Moral, a Lei, a Justiça, a Família, o Saber etc.). A cena da luta ideológica de classes se dá nas relações de desigualdade subordinação entre essas regiões. De forma que o aspecto ideológico da luta para a transformação das relações de produção se dá através da luta para impor novas relações de desigualdade-subordinação “no interior do complexo dos aparelhos ideológicos de Estado, o que acarretaria numa transformação do conjunto desse complexo”(2008, p.206). “*Central do Brasil*” busca rearticular em seu corpo significativo um saber sobre o sujeito, o saber sobre a nação, a Lei, a Justiça, a Família, Deus, a representação,

o inconsciente. Não só reproduz, mas também desloca sentidos estabilizados nessas regiões.

2.1.3. Dois Brasis: que paisagem é essa?

Segundo Matheou(2011, p.518), “Salles utiliza seu estilo favorito, o *road-movie*, para explorar um país que ainda tentava se reerguer depois de anos de ditadura e turbulências”. O filme contrasta e organiza, em suas imagens, o país em dois polos: o lado urbano e decadente do subúrbio carioca em que vivem Dora e Yolanda, a traficante de crianças, a decadência da paisagem da estação ferroviária “Central do Brasil”, com seus ambulantes, catadores de lixo, mendigos, menores abandonados; e o lado rural dos vilarejos, com sua religiosidade, por onde transitam Dora e Josué, em busca de Jesus, rumo a Bom Jesus do Norte. Esses vilarejos são marcados pelas procissões, pelos crentes, pelo intercâmbio, por um certo descompromisso dos vendedores e prestadores de serviço, pelo atraso no acesso a bens tecnológicos. Espaços restritos e sujos versus espaços amplos, simples, coloridos e belos em sua simplicidade. A ausência da burguesia e de políticos, com as imagens aristocráticas, populistas, ou imagens de riqueza são significantes. O filme apresenta as relações econômicas distintas nestes dois espaços. Num, cuja prestação de serviço é marcada pela exploração e pela malandragem, noutro, pela relação de concórdia e amizade, e de certo amadorismo no atendimento.

No Rio de Janeiro, as imagens materializam uma sociedade industrial decadente, com seus trens sujos, quebrados, amontoados; e com seus lugares e espaços nos quais predominantemente se vê retratada a desagregação social urbana, expondo uma divisão: de um lado, no controle da Central do Brasil, Pedrão, Dora e outros “proveitadores”, ambulantes e comerciantes, do outro, o povo oprimido e em disputa por espaços nos trens lotados.

No caminho até Bom Jesus do Norte, as imagens são em larga medida de uma sociedade agrária, religiosa. Nos dois casos, nas imagens dos espaços e

das pessoas, apesar de estarem ausentes os avanços tecnológicos e os políticos ou classe dominante, sejam padres, pastores ou burgueses; restam seus efeitos, seus seguidores, seus oprimidos. O adversário se pulverizou, se distanciou e se ausentou, mas ele está entre nós, no meio de nós.

No Rio de Janeiro, o aniquilamento da humanidade é mostrado pelo amontoado, pelo caos, pela coreografia maquinal das pessoas saindo dos trens. No nordeste, esse amontoado é coreografado e organizado pela manifestação religiosa. É poetizado.

Assim, o filme significa o Nordeste e o subúrbio carioca, dois lugares, partes do Brasil, tomadas pelo todo do Brasil. Uma parte dos brasileiros pelo todo dos brasileiros.

“A câmera atinge a harmonia entre panorâmicas que exploram a vastidão do interior do Brasil e closes que buscam histórias pessoais de cada rosto, delineando o caráter de redescobrimto de um país escondido por trás da feiura e da pressa do retrato oficial” (BIAGGIO, 2009, p.879).

Uma velha professora aposentada, cínica, pode significar uma leitura de todos os brasileiros de todas as classes sociais, de um regime econômico que comanda as interações estabelecidas: Dora pode ser tomada como a alegoria do capitalismo em seu cinismo, um dos pontos de leitura ancorado, marcado no texto, ao fazer Dora o pivô da intermediação comunicativa numa sociedade. Um menino abandonado à própria sorte, procurando seu pai, metonimicamente também tomado por uma nação-jovem, cujo processo de colonização não instaurou uma identidade de filiação para que esse reconhecimento e essa presença necessária do “pai”, diga ao menino quem é ele: Josué pode ser o Brasil. Mas onde está a origem desse país?

As alegorias estabelecidas na leitura se abrem para os significantes em seu deslizamento e polissemia. Nesse lugar já ressoa os sentidos sobre o que é ser um nordestino, sobre a função significante dessa região e de seus habitantes para o país. De onde são os analfabetos? Quem está na Central do Brasil ditando suas cartas para Dora é identificado como emigrante de Minas Gerais, Bahia,

Ceará, Pernambuco. Por que as outras regiões do país não são vistas como lugar de analfabetos? O lado rico brasileiro, embora não mostrado, se faz presente o tempo todo. O que significa tomar um lugar como um todo de uma nação? Qual a imagem que se faz do utilizador da Central do Brasil, dos romeiros, dos evangélicos, das malandras e malandros cariocas? Que outros funcionamentos materializam a desorganização de sentidos naturalizados no social? Que outras marcas da falta do pai são tatuadas no corpo significante?

2.2. SEGUNDA ESTAÇÃO: a falta do Pai em Dora e em Josué.

“Jesus, você foi a pior coisa que me aconteceu. Só escrevo porque seu filho Josué me pediu”. Este enunciado abre a autoração do DVD e significaria, assim, o trecho mais importante da carta que Ana escreveria para Jesus: o filme nos dá, em sua superfície textual, como relação significante principal, o desejo de um menino em conhecer seu pai, Jesus. **O pai falta a Josué.**



Figura 9: abertura da autoração do DVD.
fonte: DVD do filme “Central do Brasil”, 2000.

Sem poder tudo dizer, o que primeiro me saltou aos olhos e aos ouvidos em “Central do Brasil”, foi a relação significante entre os nomes dos

personagens, que me parece fundamental no funcionamento do filme para se observar os gestos de interpretação, sobretudo em relação à religiosidade e à constitutividade da forma-sujeito psicanalítica, segundo a formulação lacaniana.

Os personagens centrais são nomeados com nomes do imaginário cristão. Nomes como Pedrão, Dora, Josué, Jesus, Ana, Isaías e Moisés não estão vazios de uma memória de sentidos no imaginário do povo brasileiro, e dos espectadores do filme. Esses significantes se inscrevem na formação discursiva religiosa judaico-cristã. Todo cristão ou todos os que foram criados sob a égide do Cristianismo, facilmente relacionam um significante a outros sujeitos, e a outros significantes. Cada nome tem uma história, remete a um outro nome e, nesse renomear, herdamos uma tradição: a invocação para que o sujeito que o ocupou, se materialize novamente. Essa história não é encoberta, ressoa. Esse eco também constitui o sujeito em seus processos de identificação e interpretação. Pelo seu nome, o sujeito narra o outro cujo mesmo significante reaparece ali. O que se passou, constrói um mecanismo de retorno. Memórias. Tomo como exemplo os nomes de Pedrão e César.

Pedrão assume-se como o que governa a "*Central do Brasil*": é vigia, guardador, a lei e o organizador dos ambulantes, recebendo uma percentagem dos trabalhadores do espaço. Ele está em relação associativa significativa com o apóstolo Pedro, porteiro dos céus, no imaginário católico popular, mas também, como destaquei, está no lugar dos poderes de uma república: o poder legislativo, executivo e judiciário. Ao estabelecer seus atos e palavras como o que faz a lei e o que está fora dela, o sujeito da enunciação constrói a relação significativa para se interpretar Pedrão como metáfora das instituições e aparelhos ideológicos de estado. Na ausência de lei, e na ausência de Estado, o vigia é a lei. Sua função na narrativa materializa o funcionamento institucional brasileiro nesse espaço e nesse tempo construído na estação ferroviária, na cidade do Rio de Janeiro.

César, o caminhoneiro, está construído em associação com o desejo de Dora, por um homem, e com o de Josué, por uma profissão, logo, César também é um outro lugar de interpretação para a função masculina, a figura do macho

humano predominantemente desvalida, desacreditada, e esvaziada nas relações sociais contemporâneas.

O significante Dora¹⁷, de Isadora, está em relação de associação pelo significante, com o sufixo e com a redução de Auxiliadora. Isadora é um nome que significa “Presente de Isis”. Isis é conhecida como a deusa da simplicidade, protetora dos mortos e deusa das crianças de quem “todos os começos” surgiram; a Senhora dos eventos mágicos e da natureza, deusa suprema e universal. A adoração a Isis estendeu-se pelo mundo greco-romano e perdurou até à supressão do paganismo na Era Cristã, o que faz alguns eruditos defenderem que a adoração de Isis na época final do Império Romano foi substituída pela adoração à Virgem Maria, em que a figura de mãe compassiva tem paralelos com a figura de Isis, cujas estátuas amamentando o filho Hórus foram fonte de culto de cristãos primitivos. Assim, reproduz-se o mito pelo qual a mulher (o feminino) é a criadora de todas as coisas, a mãe de Deus, fonte mágica de toda fecundidade e de toda transformação. Segundo W. Ward Gasque (2004, p.1), a imagem de Isis com o bebê Hórus influenciou na iconografia cristã da Virgem e o Menino.

¹⁷ No argumento do filme está registrado o significante **Fernanda**, que passa a ser **Dora**, no 4º. tratamento, marcando que a personagem foi formulada para a atriz. **Jeová** no 4º. tratamento passa a ser **Josué**. Nos próximos recortes, trarei esse corpus para um batimento na análise.



Figura 10: Isis e Horus, em relação de substituição com Santa Maria e Jesus

Em Lacan o modo de lidar com a nomeação passa pelos nomes-do-pai, que são Real, Simbólico e Imaginário. Ele destaca, assim, três modalidades de nomeação: nomeação real, nomeação simbólica e nomeação imaginária. Isso enreda o filme num deslocamento no modo de textualização: a representação da representação entra em jogo. “*Nommer*” em francês e “nomear” em português é cristalizado como “*dar, impor a um ser ou coisa um nome próprio ou comum que o designa individualmente; designar, escolher para uma função, um posto dado*”. Dora, Jesus e Josué recebem o posto de nomear algo ainda inominado no nosso modo de articular sentidos. É um jogo político que se faz através da ficção. Um chamado, uma convocação. E qual seria a implicação política disso numa sociedade como a nossa? Lacan no Seminário, livro 4, Relações de objeto, afirma: “a interrogação — o que é um pai? — permanece formulada no centro de nossa experiência como eternamente não resolvida” (1995, p.383). Entrar terapêuticamente em análise é assumir a possibilidade de nomear o inominável. O nome de Deus é o Absoluto, a totalidade. Nomear analiticamente é a possibilidade de suportar a existência de um intruso no mundo, a existência de um estranho. O pai em Lacan é colocado como imago, significante, ordem simbólica, ordenador da clínica e capaz de conferir um nome. E aí está o Nome de Deus:

o único que poderia responder absolutamente à posição de pai, na medida em que é o pai simbólico, é aquele que poderia dizer, como o Deus do monoteísmo – ***Eu sou aquele que sou***, que não pode ser dita literalmente por ninguém (...) o que lhes quero indicar é que o pai simbólico é, falando propriamente, impensável. O pai simbólico não está em parte alguma. Ele não intervêm em parte alguma (ibidem).

“Eu sou aquele que sou”, o Nome Absoluto de Deus dado a Moisés. Assim, a questão da falta do Pai se abre numa equivocidade irresolvível. Cabe aqui apresentar apenas alguns lugares de ancoragem de sentido para delimitar que falta é essa a ser nomeada explícita e implicitamente. Numa intrincada cadeia de significantes e significações, o filme constrói diálogos que tentam exorcizar e rememorar o funcionamento histórico que os nomes como Jeová e Jesus carregam, trazendo outro sentido, construindo outro lugar de significação, provocando deslizamentos de sentido e lugares de interpretação para o religioso e o psicanalítico. Se Jesus é, na civilização cristã, o nome do filho de Deus, o salvador do mundo, o evento mais importante da história humana, o divisor de fatos na interpretação historiográfica instituída, reverenciado por todos os cristãos e respeitados por todos aqueles que conhecem minimamente sua história, numa das primeiras falas do filme, Ana, a esposa desse Jesus, dispara, ao ditar uma carta:

“- Jesus, você foi a pior coisa que me aconteceu. Eu falei que você não vale nada, mas ainda assim o menino pôs na ideia que quer te conhecer...” (“Central do Brasil”, 1998, cap. 1, time code 02’02”).

Esse enunciado só é possível porque se estabeleceu na história da civilização ocidental um outro discurso, em confronto com a discursividade cristã. Aquilo que não é possível dizer em determinadas condições de produção, se faz possível noutras. Orlandi (1992, p. 24). distingue no trabalho do silêncio, a) o silêncio fundador, que existe nas palavras, significando o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; e b) a política do silêncio subdividida em b1) silêncio constitutivo, para dizer é preciso não dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras) e b2) o

silêncio local, que diz respeito à censura propriamente (o proibido de ser dito em uma certa conjuntura). Estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si.

Numa formação ideológica dada, a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, há determinação do que pode e do que deve ser dito. Um enunciado como este poderia promover uma *caça às bruxas* noutras formações sociais. Num momento da história, pessoas morreriam queimadas se o enunciasse. O que possibilitou esse deslocamento de sentidos? Como a discursividade do cristianismo deixou de ser ameaçadora e se tornou uma discursividade subordinada a outras discursividades? Certamente as feridas narcísicas ressoaram na história: a Terra não é mais o centro do universo; o homem não é mais o centro da criação e a consciência não é mais o centro da psiquê. Mudaram as relações sociais. Mudaram as relações de produção, deslocam-se alianças, subordinações e recobrimentos entre formações discursivas. O destinatário e o endereço da carta de Ana: Jesus de Paiva, Sítio Volta da Pedra, Bom Jesus do Norte, Pernambuco. Por que nomear assim os lugares e os personagens? Que trabalho de interpretação se processa aí? Pensando do ponto de vista discursivo, nessa reformulação há o deslize de sentidos estabilizados da cristandade. Ao povo brasileiro crédulo e católico, a volta da pedra, a pedrada, o retorno: Jesus, a melhor coisa que teria acontecido; Bom Jesus do Norte *versus* Jesus, a pior coisa que aconteceu; o mau Jesus do Norte (Pernambuco: Nordeste).

Se a ideia do cinema é refletir a realidade, com a injunção de um ponto de vista com o qual o espectador obrigatoriamente deverá ver o que lhe é seletivamente mostrado, o funcionamento de “Central do Brasil” oscila em reafirmar a beleza da religiosidade e negar seu lugar de conforto, de esperança, de transformação, de redenção e de aceitação do outro, produzindo um deslocamento da discursividade religiosa cristã.

Se, do ponto de vista psicanalítico – o discurso que atravessa o filme o tempo todo em contraponto com o discurso religioso cristão -, **é do estatuto do**

significante ser materialidade de uma ausência, o pai é o que assumidamente **falta**: no filme será nomeado, buscado, desejado, imaginado, simbolizado, mas jamais encontrado. **Jesus, o nome do pai, e a procura por ele, é o elo que se constrói entre Josué e Dora, e que enreda os dois pelo Brasil descentrado, mas esse elo estará sempre ausente.** Assim, essa é **a principal falta na formulação da superfície linguageira**, na estrutura dessa ficção audiovisual em seus dois modos de significância: o verbal e o audiovisual. E quem ocuparia esse lugar? Essa busca dos dois personagens é o que provoca o desenrolar do enredo, aquilo que causa as tomadas de posições. Essa **ausência presente** move o filme. Encontrar o pai e ser reconhecido por ele, conforme destaca Fuks (1998, p.2), é o desejo que produz ‘enganche’ no indestruído (no indestrutível) do desejo de Dora. Matheou (2011, p.518) se refere à cínica, irascível e rabugenta Dora que ajuda com relutância o menino sem lar, e que redescobre sua humanidade no processo.

Dora, como personagem, é construída como capturada pelo significante do desejo do outro, Jeová que nas reformulações do roteiro, passa a ser Josué. O ponto de vista discursivo que nos interessa aí é como se posiciona o sujeito para dar lugar a esse processo de produção de sentidos e como ressoa nisso a ideologia e o inconsciente, como é possível que a interpretação construída nessas textualizações se mova nessa direção e de que modo as condições de produção são inscritas nesse processo, para que se diga, e no caso da especificidade dessa materialidade simbólica, se mostre desse lugar e não de outro.

“Onde falha o pai real, há apelo ao pai simbólico, e onde falha a função do pai simbólico – de garantir a castração – surge o pai imaginário” (PORGE, 2006, p.134), diz o discurso da psicanálise lacaniana. Na estrutura narrativa, em sua superfície, para Dora, lidar com o desejo de Josué é lidar com seu próprio desejo. Ela, o tempo todo, sabe o que Josué vai encontrar. O seu próprio pai, ela substitui pelo pai de Josué e lá encontra o mesmo, o indistinto. O enigma dela se repete no enigma de Josué, de forma que o desejo de Josué fecunda o de Dora.

Mas, para além de nos referirmos à estrutura interna dos textos, queremos pensar como está sendo mostrado o que vemos e de que lugar se diz o

que ouvimos, como poderia ser mostrado se não fosse mostrado assim: quem mostra, quem vê, quem é representado mostrando e quem é representado vendo. É preciso entender que gesto de interpretação é esse que formula o pai como falta.

Nesse recorte abaixo, Dora interpreta o desejo de Josué como apenas o desejo da mãe dele. E ela inicialmente interdita os dois, ao dizer que vai enviar a carta, sem intenção de fazê-lo. Ela afirma:

- *“Ela diz que o menino quer conhecer o pai, um bêbado. Ela que quer o homem dela de volta”* (“Central do Brasil”, DVD,1998, cap. 1, time code 7min10seg)

No diálogo no jantar em seu apartamento, com Josué e Irene, Dora fala dos pais das duas para Josué:

- *“era tudo cachaceiro também. Uma merda.”* (cap.4, tc: 27min)

Josué fora veemente antes, como seus dois irmãos no final do filme, e vai repetir e voltar a repetir, como se recontasse um mito, uma lenda:

- *“meu pai trabalha demais. Ele é carpinteiro. Ele trabalha com madeira. Sabe fazer mesa, cadeira, porta, pião, casa, ...tudo sozinho, tá!”* (, cap. 4, time code 26min).

Essa fala se repetirá várias vezes no filme. Assim, esse Jesus também é carpinteiro, tal qual Jesus Nazareno e seu pai terreno, José. Josué, como personagem, contrapõe o tempo todo o pai que lhe é oferecido como real, com o pai que ele leva no imaginário. Ao alcoólatra, ele contrapõe o trabalhador; ao espancador, ele contrapõe o carinhoso, o provedor. Dora contraporá o tempo todo para Josué com:

- *“Teu pai não é quem você tá pensando não. Ele não é!”* (cap. , tc: 1h05min) –

Josué rebate:

“Você não conhece ele. Ele fez a nossa casa todinha. Ele fez tudo de madeira. (1h05min50seg)

Esse diálogo ocorre no momento em que todos os romeiros chegam a Bom Jesus para organizar a procissão. Eles estão indo na mesma direção, marcando essa sobreposição de interpretação entre o Jesus bíblico e o Jesus do espaço diegético, num jogo de espelhamento e de cadeia significativa. Dora é enredada por esse desejo, deslocando assim toda a sua existência. Ora ela lida com o ‘pai humilhado’, ora com a **ausência** dolorosa desse pai.

Assim, em contiguidade com um outro recorte, esse texto se constrói evocando os Evangelhos e a memória dos cristãos. Questionando o lugar de Jesus no imaginário ocidental e desestabilizando a discursividade cristã pelo questionamento da volta prometida de Jesus Cristo ao planeta. E é isso que o personagem Josué faz questão de ressaltar, no desenrolar do filme, a respeito da função e caracterização desse pai.

Um momento fortemente significativo de formulação da falta é no desfecho do filme, no conjunto habitacional onde Josué passará a morar com os irmãos Moisés e Isaías.



Fig. 11: conjunto habitacional onde moram os irmãos de Josué.

Josué e Dora, próximos do fim, travam o diálogo abaixo ao chegarem ao último ponto da jornada, o conjunto habitacional onde moram Isaías e Moisés. Eles trocam informações sobre os pais, sobre a aparência deles, sobre ter um registro fotográfico de quem eles eram e de terem as lembranças marcadas por eles. Vejamos como está formulado no filme e no roteiro publicado:

(Roteiro de "Central do Brasil", BERNSTEIN & CARNEIRO, p.87; DVD, cap. 12, 1h24min)

102. EXT. VILA DO João – DIA - Dora e Josué são os únicos a saltar na parada no início da Vila do João.

(...)

Os dois seguem caminhando. Descem a rua principal, a rua "A". As duzentas casas pré-fabricadas iguais, parecendo de brinquedo, dão a impressão de um cenário construído no meio do nada. Os dois caminham bem devagar, como se não estivessem com pressa para chegar a lugar algum.

JOSUÉ

tudo igual, né ?

DORA

é. É tudo igual.

Continuam caminhando.

DORA(cont.)

Você acha que consegue lembrar da cara do seu pai na foto?

JOSUÉ

Tem hora que eu lembro. Depois desmancha na minha cabeça.

DORA

Às vezes eu também esqueço da cara do meu pai. Eu acho que não devia ter fotografia, pra gente não ter que lembrar. Podiam deixar a gente esquecer.

(se arrepende do que disse)

Eu saí de casa com dezesseis anos. Nunca mais vi meu pai. Muitos anos depois, eu tava andando na Rio Branco, eu me lembro, quatro horas da tarde, e dei de cara com ele. Eu gelei.

Tomei coragem e fui falar. "Tá lembrado de mim?". Eu vi na cara dele que ele não me reconheceu. "Desculpe, como eu pude me esquecer de uma mocinha tão jeitosinha como você...". Eu respondi que tinha me enganado de pessoa e fui

embora. Eu não devia ter feito isso. Eu soube que ele morreu logo depois. (vira-se para Josué) Entendeu?

Dora olha intensamente para o menino. Ele percebe a sua tristeza.

*JOSUÉ
Que que eu fiz?*

Ele a olha curioso.

*DORA
Daqui a pouco você também já me esqueceu.
JOSUÉ
Eu não quero se esquecer de você.*

*DORA
Não adianta, você vai me esquecer.*

"As duzentas casas pré-fabricadas iguais, parecendo de brinquedo", "tudo igual, né?", "Eu acho que não devia ter fotografia, pra gente não ter que lembrar. Podiam deixar a gente esquecer". Essas formulações, nesse contexto, indicam que o filme formula no espaço, a representação sobre a representação, apontando para uma inscrição política e artística: fotografia, esquecimento e pai num cenário de casas pré-fabricadas. O pai de Dora se interpõe ao pai de Josué. O esquecimento e a espera são postos em equivalência. A questão de se pensar a fotografia como modo de representação e de manter viva uma memória também ressoa um dos mandamentos: “Não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma do que há em cima no céu, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Êxodo, cap. 20, vers. 4). O filme, como modo de registro fotográfico nega-se, inverte o mandamento pela busca da representação do Pai. A equivocidade do verbal em relação com o audiovisual na cadeia significativa conecta um sentido ao outro. Induz interpretações. Os pais são todos iguais. Todos cachaceiros? Os humanos são todos iguais, feitos do mesmo modo pelo mesmo pai? Ou todos são afetados pela castração simbólica, constituídos a partir do Nome-do-Pai como significante primordial? **“Na casa de meu Pai há muitas moradas.** Se assim não fora, eu vo-lo teria dito. Pois vou preparar-vos lugar”

(Jesus Cristo, em João 14:3) é outra memória que ressoa, retomando a promessa da volta de Cristo para fazer sentido nessa discursividade. Isso é reforçado pelo diálogo que se segue nesse conjunto habitacional, e mais uma vez a perspectiva de Josué é frustrada. O pai não mora na tal casa e ninguém ouviu falar mais dele. O pai esquece da gente. A gente esquece do pai: mas a religião e a psicanálise buscam rememorar cada uma a seu modo e com seus diferentes efeitos a presença do pai. Há um esquecimento que se produz em Dora e no pai de Dora em relação a ela. Josué procura manter a memória do pai. Dora quer apagá-la. Os sentidos políticos do pai aqui podem remeter a Deus, ao que nomeia, ao Estado que controla os registros de nascimentos e as identidades, ao modo como o povo brasileiro se liga aos messianismos e aos populismos de suas lideranças, ao que nos deu origem e se apagou no tempo.

A história do Brasil mostra diferentes movimentos messiânicos, respaldando-se na crença em um salvador, no próprio Deus ou em um emissário seu, à expectativa de sua chegada, que transformará a ordem presente, iníqua e opressiva, e instaurará uma nova era de virtude e justiça. Outro modo de se entender o messianismo diz respeito à atuação coletiva, de um povo em sua totalidade ou de um segmento de uma sociedade, para concretizar a nova ordem ansiada, sob a condução de um líder carismático. Os índios guarani buscam a "terra sem males", mito também presente entre outros indígenas destribalizados. Populações sertanejas, do nordeste ao sul do país, desde 1820, um pouco mais de um século, se envolvem em movimentos messiânicos.

Trágicos como o de "O Reino Encantado", transcorrido entre os anos de 1836-1838 em Pernambuco, com sacrifícios humanos e morte violenta dos adeptos, ou bem-sucedidos e acomodados como o "Povo do Velho Pedro", iniciado na década de 1940 no interior da Bahia e ainda, de certa forma, existente; pacíficos como este último ou envolvidos em conflitos como a "Guerra Santa" do Contestado, durante o período 1912-1916, na zona serrana de Santa Catarina; envolvendo milhares de pessoas e tornando-se fenômenos de repercussão nacional, ou o movimento de Canudos (1893-1897) na Bahia, ou de pequeno porte e de repercussão apenas local como o do "Beato do Caldeirão",

que sucedeu no Ceará ao famoso movimento do Padre Cícero, seriam todos eles "movimentos rústicos" (...), movimentos típicos de sociedades tradicionais, de base patrimonialista e estruturalmente assentados em parentelas, motivados pelas crenças do catolicismo popular (NEGRÃO, 1986, p.120).

Dessa forma, “Central do Brasil” traz de volta um percurso de movimentos sociais no país. Traz também o modo de ser do populismo, evocando os líderes carismáticos e de grande prestígio popular. Mas quem governa as massas? Que pai exerce influência muito grande sobre o povo e consegue obter apoio popular? O Cristo, a televisão, os políticos? Como isso se inscreve em relação ao cristianismo e à psicanálise? E como o filme age como um líder populista, na procura de estabelecer laços emocionais, e não racionais, com os espectadores? Na equivocidade de “pai”, vários gestos de interpretação aportam. Modos de formular o social em “Central do Brasil”. Que pai é esse cuja falta é realçada? O pai em “Central do Brasil” é uma questão em aberto.

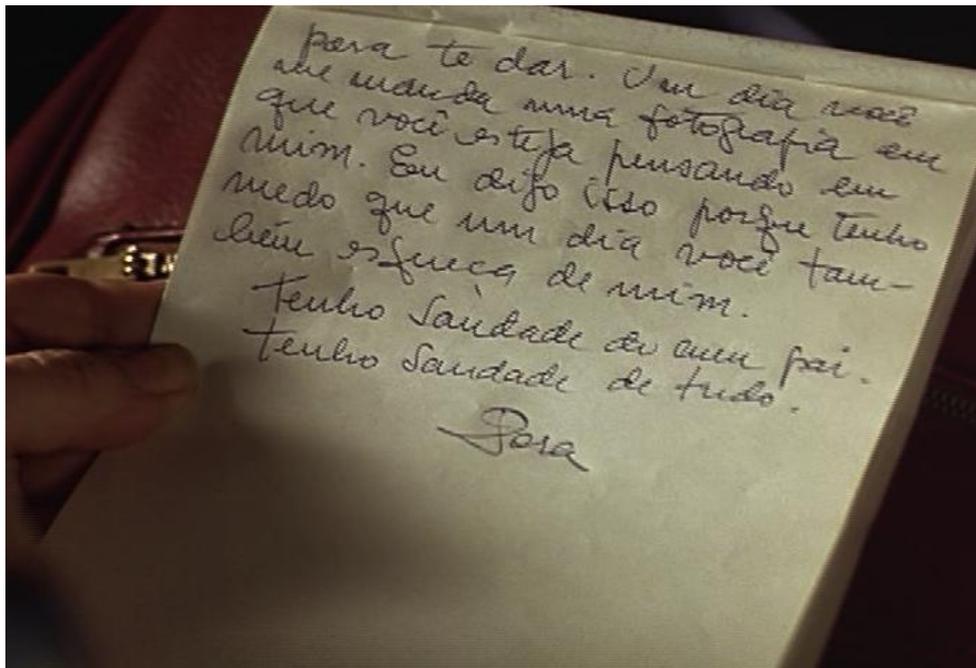


fig. 12 : último plano detalhe do filme: carta de Dora para Josué no final do filme.

Na cena final do filme, num ônibus, sozinha, Dora começa a escrever uma carta para Josué. Essas formulações estabelecem uma interpretação para a mudança de Dora na narrativa. É pela relação com as cartas e pela forma de tratar a Josué que é significada a mudança dessa personagem, sua redenção. Mas dentro dos sentidos possíveis de se escrever “redenção”, quais os possibilitados para Dora e como isso ressoa o político no social? O fato de ela mudar de posição de escriba para autora de uma carta, estabelece uma direção para essa interpretação: um antes e um depois. A função da carta como significante na narrativa é catalisar uma mudança de Dora, movimentando-a como significante numa outra direção. A materialização audiovisual dessa mudança em Dora é a relação com esse objeto simbólico. É a carta que dá estabilidade para Dora e é a carta que garante sua mudança. Vou me ater mais a esse aspecto na última parte da análise, no “desmaio de Dora. Adianto a formulação no filme:

(DVD “Central do Brasil”, cap. 15, 1h40min)

DORA (em off)

“Josué, faz muito tempo que eu não mando uma carta pra alguém. Agora tô mandando essa carta pra você... Você tem razão, seu pai ainda vai aparecer, e com certeza ele é tudo aquilo que você disse que ele é”.

DORA (OFF) (cont.)

Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira.

Josué chega esbaforido no ponto, onde não há mais vestígios do ônibus. Dora continua escrevendo cada vez mais emocionada.

DORA (OFF) (cont.)

Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que você lembre que eu fui a primeira pessoa a te fazer por a mão num volante.

Também vai ser melhor você ficar aí com seus irmãos. Você merece muito muito mais do que eu tenho pra te dar. No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhadinha no retratinho que a gente tirou junto

No ponto, Josué repete o aceno de Dora para a estrada vazia.

DORA (OFF) (cont.)

Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo. Dora

Dora pára de escrever e olha para fora. Seus olhos estão mareados.

EXT. ESTRADA - DIA O ônibus vai desaparecendo na estrada. Sobem os créditos.

Essas marcas visibilizam como a **falta do pai** é formulada para conectar Dora e Josué na narrativa e produzir equivocidades. Quem é o pai? Qual o lugar do pai para Dora e qual o lugar do pai para Josué? Formulação de posições-sujeitos diferenciadas para lidar com a discursividade cristã e psicanalítica. Josué no início do filme está em relação antagônica com a perspectiva de Dora. *O pai é trabalhador versus o pai é cachaceiro*. Nesse antagonismo de sentidos, um deslocamento e questionamento da discursividade cristã. Em torno do pai como questão, aporta a psicanálise. Mulher e menino significativamente são postos como dois lugares enunciativos. O pai real existe ou o pai é um mito que o menino conta e reconta? Qual é o lugar de Dora e qual o lugar de Josué? Que sentidos são investidos nesses lugares? Ao buscar por Jesus, a perspectiva de Dora é sempre reforçada: *Jesus é um cachaceiro que bebeu a casa todinha* (cap. 9, 1h10min). Até essa postura se desfazer com a leitura da carta que Jesus escrevera para Ana e o esclarecimento de que ele teria começado a se embriagar por conta da desilusão amorosa e do abandono de Ana.

A carta é a prova da re-humanização de Dora. O fato de ela ser além de escriba, uma autora, marca na narrativa essa mudança. E por que ser autor da própria carta faz alguém mais humanizado? Aí se formula o sentido psicanalítico para o sujeito assumir seu desejo. Josué faz vir à tona o recalcado de Dora: ela se torna capaz de assumir-se um “eu” numa carta e passa a ter saudade do pai, mudando a perspectiva do “cachaceiro” para o acolhedor que a fez dar o apito no

trem. A carta final aponta para esse desfecho esperançoso do filme: Dora agora tem saudade, Dora chora, Dora faz questão de não ser esquecida, Dora muda de opinião em relação ao pai de Josué: ele vai voltar. Ela não quer mais destruir a esperança do menino, mas ratificá-la. Entre antagonizar com ele, ela passa a protegê-lo, deslocando seu modo de compreender a vida. O trajeto dos dois nessa cadeia significativa é do antagonismo, para a cumplicidade, polos entremeados por diferentes conflitos. Os problemas de relacionamento dos dois se objetivam e tornam-se visíveis pela **falta maior de dinheiro**, o nexos coisificado da sociedade, segundo Marx, que se tornou a verdadeira entidade comunitária no lugar da antiga coesão comunitária, mantida por laços naturais e relações de dependência pessoal. Mas o dinheiro como falta apenas substitui o lugar da falta verdadeira na ficção: o pai.

O lugar de Dora e o lugar de Josué se intercambiam nesses polos, até serem resolvidos com a possibilidade de um deixar o outro ser o que se quer, pensar o que se pensa: um modo de compreender o movimento dos sentidos aqui é pensar que o que falta é deixar o outro ser, mesmo que sua esperança seja apenas uma ilusão. Desloca-se a discursividade psicanalítica e a cristã, ao mesmo tempo que se interpreta a violência simbólica de um e outro discurso. Há uma tensão que o filme traz poeticamente à tona entre um e outro lugar de sentido. As relações sociais assim, são significadas nessa tensão, marcadas pela diferença de modos de simbolizar e de lidar com o outro. Disputa de sentidos que o filme resolve tematizando na amizade e na família.

Entre o que ela pode dar e o que os irmãos podem, eles têm "muito, muito mais": dinheiro? Bem estar? Oportunidades de estudo e de trabalho? Acesso à saúde? De onde vem a interpretação do que Josué verdadeiramente precisa? O que é esse "muito, muito mais" ? A carta final de Dora vincula esse gesto final de que o lugar de afeto e de laço familiar é mais importante que qualquer outra coisa. O mundo de Dora e o mundo dos irmãos de Josué não se comparam. Antes o pobre singelo, sensível, honesto, trabalhador, que o pobre violento, cínico, cruel, mendigo.

Dora se humaniza, substituindo o cinismo e a indiferença pelo afeto, pela saudade. Mas porque marcar essa mudança numa relação do Cristianismo com a Psicanálise? Por que não só a redenção cristã? Por que não só a ressignificação psicanalítica? Um sentido de subversão e imbricação das duas discursividades é não fazer uma ou outra uma resposta definitiva para a humanidade. Já não é do cristianismo a última resposta para a transcendência do humano. Contra a formulação darwinista neoliberal de “só os mais fortes sobrevivem”, e contra o racionalismo, há um outro lugar para o religioso. Como afirma Zanata (2001, p.24), substituir a religião pela razão, para Freud, é substituir uma ilusão por outra. No capitalismo, cujo lema é “ninguém é insubstituível”, o homem é um objeto de troca. A discursividade da psicanálise, ao contrário disso, busca fazer do homem um sujeito, logo, “ninguém é substituível”. No cristianismo, até os fios de cabelos da cabeça estão contados. E, no Apocalipse, cada um receberá uma pedra "com um novo nome nela inscrito, conhecido apenas por aquele que o recebe" (Ap. 2:17). Individualidade das individualidades em relação com a coletividade: como o inconsciente, uma carta com uma mensagem exclusiva. No jogo de ilusões possíveis, a religião de “*Central do Brasil*” é o pai, são os irmãos, a família, a amizade. É o que sugere resolver o filme deixando Josué ficar com os irmãos e fazer Dora escrever uma carta de si para o outro, assumindo sua voz e sua escrita, assumindo-se humana. O que um sujeito tem a dizer, a fazer ver, ninguém mais pode fazê-lo em seu lugar. A ideologia também interpela sujeitos em indivíduos.

Entre os nomes, qual o nome do Pai de Dora e de Josué? O Pai, sendo Jesus, funciona na Psicanálise sem um nome específico. Nada corresponde a um nome próprio, todos não passam de semblantes.

Mas o pai tem tantos e tantos que ele não tem Um que seja conveniente, se não o Nome de Nome de Nome. Não há um Nome que seja seu Nome-Próprio se não o Nome como existência. Ou seja, o semelhante por excelência. (Lacan, 2001, p. 561)

O Nome-do-Pai é o semelhante por excelência. É pela Psicanálise que as respostas cristãs instituídas recebem um outro jeito de serem ditas, sem a hegemonia que lhes caracterizara. Neste processo de textualização, o sujeito se constitui em diversas posições de formulação de sentido, e se multiplica em diversos pontos de vista para significar de diferentes maneiras. Dora é posta como cínica, insensível, egoísta. E daí como ressensibilizada pela presença e pelo confronto com a alteridade. Josué como um agente de sua própria história, como alguém que reage ao que lhe é imposto como “não”. A falta do pai para Dora a tornou insensível. A falta do pai para Josué, o tornou intrépido. A câmera começa fechada, enclausurada, especificadora, enxergando apenas o que está muito próximo. E na jornada dos dois, somos posicionados vendo melhor, vendo mais adiante, vendo mais cores, vendo o conjunto, vendo com mais profundidade. A contradição e a disputa de sentidos no social formula uma direção política, simbolizando na linguagem audiovisual essas relações de poder. Nessa injunção a significar e a interpretar, e envolver o interlocutor nesse enredo, o funcionamento dos sentidos nos constitui nessa demanda unificadora: o lugar de onde se posiciona é esse lugar que tudo vê, tudo percebe, tudo engloba, mudando o ponto de vista através da transferência de perspectiva para os personagens e através dos lugares de posicionamento da câmera, para construir assim um olhar totalizador. Como nos diz Xavier,

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo (XAVIER, 2006, p.370).

Noutro momento, cita Baudry, e descreve o funcionamento de certo tipo de cinema como esse olhar sem corpo, que demanda do espectador se colocar no lugar do aparato, incorporando ilusoriamente seus poderes, simulando uma onipotência imaginária:

Analisar sua incidência no espectador que vivencia o poder de clarividência, a percepção total. Na sala escura, identificado com o olhar da câmera, eu me represento como

sujeito dessa percepção total, capaz de doar sentido às coisas, sobrevoar as aparências, fazer a síntese do mundo. (...) a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar. (XAVIER, 2006, p.377)

Desse ponto de vista, é possível dizer que o sujeito aos discursos no cinema, para dar conta da incompletude constitutiva, é demandado pela ilusão de onipotência, onisciência, onipresença, atributos do divino no discurso religioso. Assim, o ponto de vista de quem enuncia a falta é o ponto de vista de simular o lugar de Deus, colocar-se no Seu lugar e nos colocar aí. Parece-me que essa interpretação nos aponta um movimento dialético de reprodução-transformação entre relações de produção e formas sociais de consciência: do sentido dado na discursividade cristã ao Sujeito Universal, significando-nos nesse Lugar, é produto e produtor de transformações nas forças produtivas, fazendo surgir o cinema como aparato tecnológico. O mito de Adão e Eva se reinscreve nesse aparelho ideológico: ser deuses no lugar de Deus. **Quem falta é Deus. Quem falta somos nós, espectadores.** Eis o poder da linguagem: contornar uma falta, enunciando-a. Buscamos incessantemente domar a exterioridade radical que se nos apresenta. O estranho é estranhamente familiar e aparece sob as evidências de sentido e de funcionamento simbólico. Mas o real da língua e o real dos sistemas significantes indicam que a consciência falha nos seus atos, nas suas palavras, nos seus pensamentos, no seu domínio, nas suas imagens: a abertura do Simbólico. A interpelação se agarra ao *nonsens* do inconsciente, produtor da evidência do sujeito-centro-sentido. Modo de fazer funcionar simbolicamente o sujeito pleno: investimento maciço nesse sujeito. Somos nós o sujeito da história, efeito de interpelação da ideologia burguesa. Reproduz-se o sujeito construído como historicamente capaz. Se a luta de classes é o processo de reprodução e transformação das relações de produção existentes, logo, **nomear a falta, contorná-la, apontar um sentido para ela, inevitavelmente é marcar no Simbólico a incontornável contradição constitutiva de classes.** Nesse filme,

essa contradição se reproduz e se desloca. Se na interpretação lacaniana, Deus, tal qual o inconsciente, apresenta-se como essencialmente escondido, é possível pensar que o filme, dissimulando sua busca pelo pai, procura o Pai, escondendo o pai, constrói-se significando, ecoando esse Outro, no outro. **Lida com um Real, com o Um impossível de ser simbolizado, segundo a tradição judaico-cristã, tentando uma simbolização, ficcionalizando-o, portanto, dissimulando-o. O filme, assumindo-se como um mito, coloca diante de nossos olhos, maravilhosa e essencialmente, “A Coisa” (o *Das Ding* freudiano, que vou esclarecer mais a frente.**

No hebraico, Josué e Jesus são o mesmo nome. Esse significante aparece de duas formas na Bíblia: Yehoshua e sua forma abreviada Yeshua. Yehoshua foi adaptado para nossa língua como Josué, nome do auxiliar do profeta Moisés que, após a morte deste, tornou-se líder dos israelitas, conduzindo-os na conquista da “terra prometida”. Nos livros de Êxodo, Números, Deuteronômio, Josué e Juízes, ele é chamado de Yehoshua (traduzido como Josué), em Neemias, cap. 8, vers. 17 (Bíblia Sagrada, 2006) é chamado de Yeshua (Jesus). Esse também é o nome do sumo sacerdote na época de Zorobabel, que ora aparece como Josué (Yehoshua), ora como Jesus (Yeshua). Nos livros dos profetas Ageu e Zacarias, esse mesmo sumo sacerdote é chamado de Yehoshua (Ageu, cap. 1, vers. 1; e Zacarias, cap. 3, vers. 1, Bíblia Sagrada, 2006), e nos livros de Esdras e Neemias, Yeshua (Esdras, cap. 3, vers. 2; e cap. 5, vers. 2; e Neemias cap.7, vers.7, Bíblia Sagrada, 2006).

Tanto o nome Yehoshua quanto o nome Yeshua foram adaptados para o grego como Iesus. Na tradução do Antigo Testamento em grego, chamada Septuaginta, feita no século III A.C., o nome Yehoshua aparece como Iesus, e o nome Yeshua também aparece como Iesus. Daí é que veio a forma Jesus, que é usada nas traduções da Bíblia para o Português.

Yehoshua ou Yeshua significa YHVH salva ou “O Auto-Existente salva” (Javé ou Jeová, em Êxodos, cap. 3, vers. 14, “Eu Sou o Que Sou”). Esse é um Tetragrama Sagrado YHVH, YHWH ou JHVH (na forma latinizada): יהוה, na grafia

original, em hebraico. É o nome do Deus de Israel, cuja pronúncia de forma satisfatória e correta se perdeu a milhares de anos, já que para os judeus, pronunciar o nome pessoal de Deus era uma transgressão gravíssima, por isso o tetragrama é referido como o “Nome Inefável” ou o “Nome Impronunciável”. Nesse significante, O Nome de Deus compõe, se mistura, está no meio das formulações do nome do pai e do filho, Jesus, Jeová ou Josué. Na metamorfose do nome do personagem do menino, a afirmação da imbricação da discursividade psicanalítica e cristã. É a origem deles, é o que os une. O pai é o filho; o filho, o pai. A busca do outro é a busca de si. Aqui o *incertus*, como em Édipo, desliza para o espelho. Nós assistimos a tudo isso e jamais, como eles, saberemos como é esse pai. O gozo de Josué, e o gozo do espectador pela satisfação que esse encontro causaria, jamais se realizará. Deus, o Absoluto Universal, posto no imaginário religioso predominante como exterior absoluto, é reapresentado na superfície narrativa, metaforizado. O Nome-do-Pai é o significante último, segundo Lacan.

De onde eu vim? Para onde eu vou? Essas perguntas que enredam o sujeito numa narrativa de si, para si, enlaçam Dora e Josué, de forma que o outro aí é a correspondência necessária, no curto espaço de tempo desse encontro, em que o mistério que se quer resolver, apenas desliza para outro lugar, clareando algumas demandas e encobrindo tantas outras. Para a solução da cena inaugural do desejo, para a exclusão do pai, que contamina (ou que fecunda) o resto da vida, a solução foi o encontro com o semelhante, com o fraterno. Esse pai não tem moradia, nem paradeiro. Desliza sempre. A partir de agora, o encontro possível é com os outros filhos dele. Ele é o mistério que permanece. E sua única substância é o outro igual, o irmão. Assim, não se vê materializada a causa. Os filhos, o efeito desse pai, se presentificam. Já que a causa se mostra inapreensível, inencontrável, irreduzível, resta o efeito. **A causa falta**, mas é nomeada, significada. Imbricação entre duas discursividades, afetando o modo de significar do audiovisual.

Uma carta para os cristãos, para os brasileiros, para os humanos da civilização ocidental cristã que insistem na esperança de um salvador que virá,

que retornará, como o filme traz à visão em seus textos pichados em paredes por onde passam Dora e Josué, secundarizados por uma ação principal, a relação entre uma mulher e um menino, entre dois seres da mesma espécie, cuja temporalidade é diferenciada pelas categorias biofisiológicas que são dadas na superfície visível dos corpos fotografados, dos atores que dão corporeidade a esses personagens, e que projetam um no outro, na superfície significativa dos diálogos, uma intercambialidade atemporal: Dora enxerga-se no passado em Josué (*“teu pai não é quem você está pensando que é”*); Josué a trata como se tratasse de um humano de sua idade, da qual se diferencia pelos valores morais que rejeita (*“você não vale nada”*). Desse modo, a superfície narrativa formula a falta constitutiva, ficcionalizando elementos da discursividade psicanalítica e da discursividade cristã e do próprio sistema de ficcionalização, de representação. Ao fazer isso, produzem-se efeitos do político no simbólico: falta o pai, falta lei, falta ordem, faltam as instituições e seus representantes, falta o manejo de tecnologias simbólicas, falta a coisa, o referente, falta o sujeito como objeto, falta Jesus, falta Deus, falta a liberdade de poder enxergar mais longe, melhor, mais profundamente. São essas faltas que temos apontado nesse batimento entre descrição e interpretação. E nomeando a falta, fazendo funcionar o discurso psicanalítico, produz-se um deslocamento na posição de sujeito cristão e na posição de sujeito agnóstico: é possível esperar o pai, é possível não esperá-lo, mas é preciso conviver com os irmãos, é preciso ter sensibilidade, é preciso chorar, é preciso ser amigo, é preciso escrever cartas, é preciso sentir saudade. O modo de formular o social é direcionado para o humano, para movimentos metafóricos que ao dizerem, produzem simulações. Diz-se de outro modo, faz-se ver no imaginário, distanciado, particularizado, na tela do cinema ou pelo aparelho de DVD. A seguir amplio essa falta formulada na narrativa em seu funcionamento discursivo no filme.



Fig.13, 14 e 15: placas e avisos por onde passam Dora e Josué em planos detalhes e gerais.



2.3. TERCEIRA ESTAÇÃO: movimentos discursivos da falta.

Procuro seguir a orientação de Pêcheux (1997, p.314-18), referida na introdução, e ser consequente com o procedimento analítico de uma interação cumulativa conjugando a alternância de momentos de análise linguageira a partir dos “significantes-mestres” e de momentos de análise discursiva, modo de provocar uma incessante desestabilização discursiva na formulação dos tratamentos de roteiro, dos planos e da montagem, cultivando reinscrever os traços de análises parciais no interior do campo discursivo analisado. Trato nesta parte de produzir reconfigurações, abrindo esse campo simultaneamente a uma nova fase de análise linguageiro-discursiva: espiralando estas reconfigurações do corpus para escandir o processo analítico, produzindo uma sucessão de interpretações do campo analisado, combinando entrecruzamentos, reuniões e dissociações de recortes, de construções de questões, de estruturações de redes de memórias na produção dessa escrita, como efeito assumido de interpretação, lugar de entremeio. Para isso, é preciso “abordar o estudo da *construção* dos objetos discursivos e dos acontecimentos, e também dos “pontos de vista” e “lugares enunciativos no fio intradiscursivo” (id. ib.).

Pêcheux fala das formas culturais e estéticas em cujos rituais estão implicadas materialidades discursivas em suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido. Como a interpretação constitui o fato audiovisual? Quais são as práticas de leitura de arranjos discursivo-textuais? (PÊCHEUX, 2002, p.49). Tento multiplicar as relações entre o que é dito/mostrado na narrativa fílmica com o que é dito/mostrado nos extras do DVD, noutros textos, noutras leituras do filme. Estranhar o que é mostrado assim e não de outro jeito, contrastar com o que é escrito/dito/mostrado/sonorizado em outro lugar e de outro modo, a fim de me colocar em posição de “entender” a presença de não-ditos/não-escritos/não-vistos/não-sonorizados, portanto não-significados no interior do que é dito/sonorizado/escrito/mostrado: o que Pêcheux nomeia como dar o primado aos

gestos de descrição das materialidades discursivas que se instala sob o Real da língua, o Real específico que, segundo ele, em sua interpretação de Lacan e de Milner, é a condição de existência e forma de existência do Simbólico.

Expus anteriormente que um dos gestos de interpretação relevantes no filme é o trabalho para se representar a coisa em si, o irrepresentável, uma “matriz de sentido” cujos processos de reprodução e transformação se permitem visualizar. Procuo descrever a produção de sentido instalada sob o real da língua, sob os traços de deslizamento sem origem da cadeia significante cujos vestígios se colocam na produção simbólica historicizada do sujeito. Como o Simbólico existe? Qual a sua forma neste corpus? Como funciona o equívoco, a elipse, a falta? Qual o papel das diferenças, das alterações e das contradições? Quais são os jogos de ordem simbólica? O que torna possível a poesia audiovisual? Quais as transformações de sentido que escapam da manipulação e normatização do pensamento? Em que foram imprevisíveis? Como o ritual da interpelação ideológica se estilhaça? Que enunciados sustentam e bloqueiam os objetos, suas propriedades, e seu acontecimento? Dentro de quais construções discursivas? Em que tal registro do sentido é oscilante e paradoxal? Como os espaços interiores do Simbólico e do ideológico flutuam e se transformam? Questões para inscrever a análise no acontecimento do discurso.

Destaquei que para Pêcheux, o equívoco é constitutivo do acontecimento linguageiro. Toda descrição (de objetos, de acontecimentos, de arranjos discursivos-textuais)

está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (...). Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação (ibidem, p.53).

Como a injunção de fazer sentido, de lhes dar determinados direcionamentos, escapa às intenções de formulação presentes nas

materialidades? Se estivéssemos no hemisfério norte ou se nos projetássemos para daqui a 100 anos, como outras condições de produção e circulação afetariam a interpretação desse texto fílmico?

A violência da estação ferroviária procura figurar o que sabemos da realidade brasileira nas andanças e telejornais, deslocando o sentido exclusivamente degradante, imiscuindo outro sentido para o não notável: o sujo, o pobre, o feio, o bonito poético e singelo do simples, o menosprezado, o cruel, a grandeza, a religiosidade, a dureza e a insensibilidade, a falta de amor, de esperança, o desrespeito com o humano, a divisão social, a ausência de pais, de país, de Estado. Evidências e interpretações que já nos capturam em discursividades.

Como também destaquei, a metáfora é constitutiva do processo de produção de sentido, logo, da constituição do sujeito. Orlandi (1999, p.79) enfatiza que na AD a metáfora não é vista como desvio, mas como transferência, como deslizamentos de sentidos, o efeito metafórico. Quais são as transformações do sentido que se fazem significativas no filme? Já fiz notar que **carta** e **pai** são dois significantes que constituem pontos de estabilização de sentidos e grandes metáforas estruturantes do filme e em torno dos quais se articulam os significantes **mulher** e **menino**: *você pode dizer por mim? Pode mostrar por mim? Você pode me dizer? Você pode me fazer vivo?* Formulações que se associam a esses significantes.

O **objeto discursivo** indaga o lugar do “mesmo” no interior do processo de análise. Moirand (2004, p.352) o define como “entidade constitutivamente discursiva que se desdobra, ao mesmo tempo no intradiscurso e no interdiscurso”, entre a estrutura e o acontecimento, intermediando linguagem e discurso. Pêcheux destaca que o objeto a propósito do qual a AD produz seu “resultado” não é um objeto linguístico (leia-se, neste trabalho, linguístico por languageiro), “mas um objeto sócio-histórico onde o linguístico intervém como pressuposto” (PÊCHEUX, 1997, p.188). Portanto, guarda vestígio dos processos semântico-discursivos do corpus estudado, em que a passagem da intra- para a inter-

repetitividade garante a dessubjetivização das discursividades. Para isso, apontam-se sentidos para o efeito da diferença entre uma comparação intradiscursiva (aproximando diretamente duas subsequências dentro de um mesmo discurso) e uma comparação interdiscursiva (aproximando essas *subsequências* a outras subsequências de outros discursos). Portanto, o estudo “do outro no interior do mesmo” tem a ver com a concepção de que todo enunciado funciona em interdependência, diferença e agrupamento, numa palavra, em vínculos reciprocamente condicionadores com uma série de enunciados, que pertencem a outras sequências discursivas emitidas anterior ou simultaneamente, e que constituem sua condição de existência: há estruturas repetitivas que estabilizam conteúdos proposicionais através de construções discursivas revestindo-os de sentidos diferentes.

2.3.1. Sintoma

O sintoma na Psicanálise é uma marca no sujeito manifestando um desvio da normalidade. Mostrar com insistência crianças em busca de um pai marca certamente essa leitura do social que o diretor empreende. Talvez o sintoma, ao ser falado, ao ser analisado, ao ser visto, não se resolva inteiramente. Talvez ele apenas se desloque de lugar, assumindo outra materialidade. Fazer visível a falta de pai recorrentemente indica que o sujeito suporta em si um imaginário social. Žižek (apud TEIXEIRA, 2005, p.37) cita a noção benjaminiana de que uma intervenção revolucionária presente repete e redime as tentativas fracassadas do passado: os sintomas seriam traços de passado, “não são atos esquecidos, mas, pelo contrário, as omissões de ação que ficaram esquecidas” e que o “milagre” de uma intervenção revolucionária os cura, os redime retroativamente. Nesse sentido, o sintoma é efeito metafórico de uma falta constitutiva, sempre estruturante. A busca pelo pai nesses textos, portanto, é essencialmente significativa, simbólica, tem estrutura significativa e se apresenta como uma metáfora. É posta como um grande e grave problema social a ser

tematizado e reiterado audiovisualmente. Sendo assim, que sentidos aportam nela? E como ela estrutura o texto?

Alain Vanier (2002, p.206) descreve a origem detectada do sintoma na história da Psicanálise: uma sedução sexual, os efeitos do autoerotismo, a constelação de traços que, passando do nascimento de um irmão ao laço entre a mãe e o pai, se organizarão em torno desse "complexo nodal das neuroses", que é o complexo de Édipo. A função do sintoma seria expressar o recalçado. O objetivo do tratamento psicanalítico inicialmente era trazer à consciência o elemento recalçado, originário, esquecido. Lacan elabora a noção de resistência e de transferência, repensando o estatuto do sintoma. Para ele, "o sintoma neurótico representa no sujeito um momento de sua experiência em que ele não sabe se reconhecer, uma forma de divisão da personalidade" (LACAN, 2003, p.77). **O sintoma se torna uma defesa contra a angústia**, concebida como sinal de um perigo de castração. Nesse sentido, a repetição da ausência do pai, significar sua falta, contraditoriamente é um modo de lidar com o perigo da castração através da busca daquele que castra: se quer a conjugação do desejo e da lei, mas ao se fazer ver reiteradamente isso, também se quer evitar o confronto, a verdade. Sintoma e sujeito se imbricam. O que será que isso nos diz sobre a necessidade analítica de nomear a falta? É um modo de enunciar o desejo de castração e o temor de que ele se realize? É um modo de torná-lo menos assustador? É preciso retomar sempre o sentido, para de fato fazer avançar a análise da relação entre o Simbólico e o real.

Segundo Lacan, "não foi Marx, obviamente, quem inventou a mais-valia. Só que, antes dele, ninguém sabia o seu lugar. (...) Marx fez surgir o que estava em jogo, *simbólica* e *realmente*, na função da mais-valia" (LACAN, 1992, p.17). E o que está em jogo aqui?

O sintoma, como um valor estrutural, marca uma divisão fundamental na personalidade entre o sujeito e o eu. Divisão subjetiva que também é mascarada, apagada, suturada. Portanto, o sintoma é este ser do sujeito enquanto ser de verdade, segundo Lacan. O sintoma se tornará concomitantemente

condição do social e modo particular de inscrição do sujeito no discurso, ou seja, no laço social. Portanto, o pai aparece em “Central do Brasil” como significante do significante paterno: se um significante representa o sujeito para outro significante, o pai é o sujeito aqui: quem vê, quem faz ver, quem fala e quem ouve é o pai. O efeito da imbricação entre os dois discursos, é fazer o sujeito do discurso falar de um lugar excluído, mas representável. Puro efeito de Real. Logo, um discurso imaginário sobre o discurso simbólico, processando a representação da representação.

2.3.2. Em torno dos significantes “mulher”, “menino”, “carta” e “pai”:

Destaquei que a materialidade significante de “Central do Brasil” se organiza em torno dos significantes “*mulher*”, “*menino*”, “*carta*” e “*pai*”, relacionados na cadeia significante como objetos discursivos, dentro de determinadas condições de produção. As interações entre personagens e o desenvolvimento da narrativa acontecem em torno do funcionamento desses significantes-mestres.

Procuró, nesta parte, retomar o batimento entre descrição e interpretação, num outro batimento entre a formulação audiovisual e a formulação escrita nos roteiros. A partir do objeto carta e da busca pelo pai, mulher e menino se deslocam pelo Brasil. ***Nesses significantes se produzem efeitos metafóricos e metonímicos*** cuja descrição e interpretação quero indicar nesse capítulo. Meu objetivo é aprofundar a visibilidade em jogo do discurso-outro como espaço virtual de leitura de um enunciado ou de uma sequência, em suas implicações políticas.

Entre as formas linguageiro-discursivas do discurso-outro, na heterogeneidade enunciativa, o discurso traz à baila *Alice nas Cidades*, *Pixote*, *Rastros de Ódio*, *Passageiro: profissão repórter*, *Vidas Secas*, traz à baila, referências ao Cinema Novo, usando atores e atrizes de outros filmes que reverberam em “Central do Brasil”. A câmera materializa um certo efeito de

onisciência, onipotência e onipresença. O filme também coloca em jogo YHWH, O Nome-do-Pai, formas em que o sujeito se traveste. O Outro como pré-construído, um Outro interdiscursivo, à revelia das intenções e autocontrole do enunciador estratégico, certamente está na reprodução da divisão e do fosso entre plebeus e escribas, entre os que são personagens da história e os que a contam, fora dela, e assumindo um manejo tecnológico simbólico dado a alguns mortais. Esse outro estrutura a encenação do sujeito, é um espaço transferencial de filiação e de identificação, ponto de identidade no qual “o ‘ego-eu’ se instala” (PÊCHEUX, op. cit., p.317). Apontei também que Dora e Josué são encenados significando polos de sentido contrapostos que se deslocam e se substituem no decorrer da narrativa; são “pontos de deriva em que o sujeito passa no outro”. Segundo Pêcheux (ibidem), é atravessando esse sujeito ativo, ‘ego-eu’ estrategista, o sujeito da enunciação, que a posição-sujeito é manifestada. Desse modo, tento pensar audiovisualmente em sua especificidade as formulações equivalentes das múltiplas formas de discurso relatado, da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e de interrogações. Portanto, comprovando o que afirma Pêcheux, palavras, **imagens, narrativas**, discursos e textos são atravessados por esse discurso-outro, por uma pluralidade contraditória de filiações históricas: objetos “a propósito dos quais ninguém pode estar seguro de ‘saber do que se fala’”(2002, p.54-5). Esses procedimentos acima referidos procuram apreender esses espaços transferenciais da identificação, que, para além de serem o produto de uma aprendizagem, coexistem com as “coisas-a-saber”.



Fig.: 16, 17 e 18: fotogramas de **PLANOS DETALHES**

O modo de funcionamento do plano detalhe se dá especificando, determinando, sublinhando e destacando elementos de maneira a conduzir a interpretação do espectador. É um plano cujo funcionamento aproxima e amplia os objetos, tornando-os perceptíveis pela desproporção e dimensão que adquirem na tela, isolando-os do seu contexto. Em que lugar o sujeito se coloca e nos coloca em relação ao objeto representado? “Veja isso, preste atenção a esse detalhe, você vai precisar dessa informação”, formulação que advém desse lugar. Tece-se, dessa forma, a textualidade, indicando anafórica e cataforicamente os elementos significantes num processo de metonimização das imagens (conforme LAGAZZI, 2011a). Esse elementos são transportados entre um e outro espaço, induzindo gestos de leitura do espectador, fazendo-o antecipar, prever, retroceder, assumir conclusões em relação ao que é mostrado no texto audiovisual e o que é vivido pelos personagens. Mostrar um objeto de perto, realçá-lo, demanda um investimento interpretativo.

Destacam-se como elementos significantes, através desses planos, o pião de Josué, o lenço de Ana, a carta que Dora escreveu a pedido de Ana, diferentes imagens católicas da Virgem Maria com o menino ou o jovem Jesus, um mini-monóculo com o *diapositivo* de uma fotografia que Josué e Dora fizeram juntos, selando a amizade. Assim, percebendo as regularidades nos modos de enquadrar e de identificar objetos, acontecimentos, seres, recortei na estrutura audiovisual e na estrutura verbal escrita os quatro significantes em torno dos quais o filme se organiza, os quais o filme reitera e sobre os quais se processam os deslizes de sentido, metafóricos e metonímicos.

Como registrei na introdução, a partir de uma falta, de um desejo, estrutura-se uma narrativa audiovisual: alguém quer muito alguma coisa e tem dificuldade de a obter. As condições de produção e de circulação de uma materialidade significativa, como um filme, estabelecem as regras de funcionamento dessa falta, e os lugares de interpretação em relação ao modo de se lidar com ela e com tais regras de funcionamento, em determinada formação social. A repetitividade da imagem de Dora, de Josué, das cartas (nas figuras 19,

20, 21 e 22, abaixo), nos indicam um percurso de interpretação a ser seguido, a reiteração dos objetos discursivos e a ausência da representação visual do pai de Josué.

Retomo a questão que me guia nessa análise: **como o cruzamento entre o discurso religioso e o discurso psicanalítico atravessa o social e que consequências isso traz para o político?** Dentre os muitos sentidos que os enunciados podem ter, procuro os direcionamentos interpretativos dados pelas condições de produção e pelo interdiscurso desse discurso, formuladores de uma compreensão de como se dá a estruturação subjetiva e social, produzindo gestos de interpretação, que também são políticos, movimentos sócio-historicamente situados, refletindo a interpelação pela ideologia. Vale reafirmar que me guio pela compreensão de contradição em Lagazzi (2011b), como a impossibilidade da síntese, impossibilidade de um mesmo objetivo para toda a sociedade, buscando considerar o social em suas diferenças constitutivas e não em soluções pacificadoras.

2.3.2.1. Mulher e Menino

Já defendi que Dora e Josué estão materialmente sobredeterminados por “mulher” e “menino”. Trabalho aqui a equivocidade desses significantes porque neles aportam, em correlação e contraste, Maria e Jesus. Em várias mitologias religiosas, quem revela ao homem sua natureza divina é sempre a mulher; é por ela que temos a ideia de religião, ela é a portadora da vida. Também na mitologia judaico-cristã, foi pela mulher que o pecado entrou no mundo, ao comer do fruto do conhecimento do bem e do mal no jardim do Éden. Discursos outros como memória discursiva que faz surgir essa interpretação da função mítica de uma mulher. Dora entra na vida de Josué como substituta de sua mãe morta. Ela é formulada como assumindo a responsabilidade social pelo menino até entregá-lo para seu pai. Se Maria, na discursividade cristã é a escolhida para cuidar do menino-Deus, do salvador do mundo e conduzi-lo até sua maturidade nessa terra,

recebendo-o do Pai, Dora é enredada para conduzir o menino de volta até sua terra, ao seu pai.

Há uma onipresença dessa relação entre significantes na materialidade fílmica (ver imagens abaixo): a imagem de Jesus e Maria está na estação ferroviária, está no apartamento de Dora, está em diferentes momentos da jornada até Bom Jesus, marca o clímax dessa jornada, está, por fim, na casa dos irmãos de Josué, último cenário dos personagens, ressaltada pelo plano detalhe, como podemos visualizar nos fotogramas a seguir. O outro de Josué, é Dora. O outro de Dora é Josué. O outro do humano é o divino. O outro do espectador, é a imagem audiovisual. O que nos falta é afeto nas relações sociais. As contradições são mera veleidade diante dessa falta maior. E se tudo se resolvesse, o que faltaria?

É preciso produzir uma interpretação para a onipresença das duas divindades que são reiteradamente destacadas, através da presença constante de objetos cênicos, do tipo de plano e do movimento de câmera. O masculino e o feminino são dados como duas oposições significantes que reiteram uma divisão, uma separação, bem como o infantil e o adulto. Falta o feminino para o masculino. Falta o masculino para o feminino. Falta o velho para o novo. Falta o novo para o velho. Para Dora, falta o marido, falta um filho, falta um pai: falta um outro. Para Josué, falta o pai, falta a mãe, falta perder a virgindade, também falta sua família. Esses significantes à deriva marcam outro lugar para a formulação entre a função de uma mulher em relação a uma criança. Essa deriva oferece assim um lugar de interpretação, um sentido outro que move as redes de filiações: um precisa do outro, os dois disputam o tempo todo, um ajuda o outro, um depende do outro. Na superfície narrativa, mostrei que Dora se coloca em transferência e projeção para com Josué: ela também perdeu a mãe quando criança para a morte, ela também perdeu o pai para a vida, para a cachaça, para os prazeres mundanos. Por isso antecipa a futura decepção de Josué com o pai: *eu sou você amanhã. Você sou eu no passado*, é o enunciado que insiste. Um significante representa o sujeito para outro significante. O sentido se estabelece na relação entre os significantes. Discursividade psicanalítica. Josué idealiza o pai como trabalhador e provedor.

Dora o torna cotidiano dentro de um padrão de masculinidade: irresponsável e ausente, a verdade nua e crua. Para ele, é importante o trabalho e a família, para ela, a sobrevivência.

Biaggio (2008, p.879), crítico de cinema de *O Globo*, descreve Dora como trambiqueira, “figura desiludida, típica brasileira”. Josué é descrito como um garoto “arredio, embrutecido, acostumado a desconfiar dos outros”. Mulher irascível, rabugenta, cínica, trambiqueira, cruel, impiedosa, manipuladora, enganadora, contraditória; Josué também é firme e frágil, é crédulo, honesto, sincero, orgulhoso, decidido, pseudo independente. Ela se torna amorosa, sensível, saudosa; e ele se torna um pouco mais malandro, aprendendo a roubar para se alimentar, a negociar a escrita de cartas e a enganar o povo, querendo jogar as cartas no lixo, como Dora fazia. Estratégias de construção de personagens que nos fazem adjetivar, classificar, organizar, separar, hierarquizar atitudes, expressões, ações e reações. Gestos de leitura e de interpretação dos “típicos brasileiros”. Os sistemas de evidências e significações percebidas, aceitas e experimentadas são dados pelo funcionamento da Ideologia, fornecendo “a cada sujeito” sua “realidade”, (PÊCHEUX, 2009, p. 147).

Portanto, as **imagens que associam os dois significantes**, marcam uma busca de estabilização da função de Dora para Josué e dele para ela no filme. Quem é o outro em destaque na formulação do filme? O menino e a mulher; o pequeno e o grande; o novo e o velho; o filho e a mãe; o macho e a fêmea; o amigo e a amiga; significantes em que se inscrevem processos discursivos contraditórios, imaginariamente pacificados por oposições: a santa, a mãe, a protetora, a amante, a amiga *versus* o protetor, o companheiro, o salvador¹⁸. A

¹⁸ Indiquei que *Pixote*, com Marília Pera, filme de Hector Babenco, é uma referência presente cujos termos seriam **prostituta** e **menor abandonado**, notadamente quando Dora e Josué estão juntos na cama do quarto de hotel, e ele

alteridade aqui, que significa a relação de mãe e filho, desliza, e se alterna, no decurso da narrativa para a relação de controlador *versus* controlado, manipulador *versus* manipulado, ajudador *versus* ajudado, protetor *versus* protegido. Nessas oposições o termo de igualdade e de resolução de conflitos é **amigos, cúmplices**. O afeto é o que sobredetermina a tensão, as oposições de lugares de significância. A estruturação da subjetividade dos personagens indica um modo adequado de se servir do leque de possibilidades de estar, de ser e de reagir no social: produz-se um lugar para significar a amizade como o que resolveria as diferenças; sofrer juntos é formulado como o que apaga os desníveis; a amizade e o companheirismo podem redimir e mudar uma pessoa, apazigua as faltas; o comportamento dos adultos influenciam as novas gerações. Eis alguns gestos de interpretações. Investimentos nos afetos e sentimentos construindo adesões e filiações de sentido. Assim, um modo possível de entender esse gesto de interpretação é recolocar o nexo da sociedade na coesão comunitária, nos laços naturais e relações de dependência pessoal. Formular o imaginário social desse modo, indica a aridez das relações sociais. É um modo de deslocar o dinheiro como falta principal na constituição de laços sociais. E aí um resgate saudosista (?) de uma origem que se foi: a antiga entidade comunitária. Mas afirmar isso, atravessado pelas duas discursividades é negar que isso se produza num e noutro lugar de constituição de quereres e reapropriações subjetivas. Que tipo de afeto, de amizade e de cumplicidade o cristianismo tem produzido? E o que se produz pela psicanálise? O impossível e o além deve ser redimensionado para o agora diante do que a presença do outro demanda: amar ao próximo como a si mesmo e amar a si mesmo dialogando com o próximo

fala sobre suas experiências sexuais. No jogo de referências ao cinema brasileiro, essa cena dialoga com uma cena, no desfecho do filme, quando Pixote busca em Sueli a figura de uma **mãe** e de uma **amante**: ela contraditoriamente o aceita, amamentando-o e em seguida o rejeita e o manda embora.

instituído pelo Simbólico, o Outro constitutivo. Quem é o outro? Que Outro é convocado para se contrapor ao que é dado? O que vem questionar a posição de sujeito instituída no social a partir desses polos antagônicos. Dora é o outro grande, o adulto estranho de Josué. E Josué o outro pequeno, o menor para Dora. Assim, pela posição de sujeito somos instados a nos demandar sobre o outro que questiona o Eu, que o demove do narcisismo, da ilusão, da alienação, do desconhecimento.



fig.19: abertura e entrada da autoria do DVD de “Central do Brasil”;

fig.: 20, 21 e 22: Sinopse do filme nos “extras”.

A imagem acima (fig.19) é capa do DVD, e entrada para os capítulos e partes do DVD, indicando que é um significante-mestre, em torno do qual devem ser investidos os sentidos na interpretação do texto fílmico. A cena apresenta e antecipa uma doçura que só se tornará visualizada depois do clímax do filme,

quando Dora desmaia. No recorte seguinte podemos visualizar o contexto em que essa imagem está inserida na narrativa. Ela é um ponto num suave movimento de câmera, um *zoom in*, que faz a aproximação do nosso olhar para os dois, durante 30 segundos. Essa imagem é antecedida de um *fade out*, uma pontuação em que a sequência anterior se dissolve para o preto.

Primeiro somos situados no contraste de ambiente e de luz, já que a imagem anterior se passa durante a noite, e culmina com Dora procurando por Josué dentro da “casa dos milagres”, onde ela desmaia. Há uma elipse de tempo e de espaço aí. Não sabemos como Josué pode tê-la retirado do santuário. Não sabemos como eles dois foram parar nesse ponto do vilarejo, no chão, ao relento. Depois de contextualizar os dois de lado num GPG (grande plano geral), somos posicionados na frente deles e lentamente somos aproximados dessa imagem singela: essa singeleza é construída pela luz dourada, pela suavidade do movimento de câmera e pelo dedilhar de uma viola que repete a música tema do filme. Na suavidade do movimento de câmera é marcado um contraste com a formulação anterior em que a câmera subjetiva, nos posicionando como Dora, rodopia e cai vertiginosamente.



fig.23: recorte do zoom in, no cap. 11, time code 1:15:30 a 1:16:11

Desse modo, essa imagem é a forma material de um deslizamento de sentidos em outras filiações históricas, ela remete intertextualmente à Pietá, invertendo-a. Josué cujo nome de origem é o mesmo que Jesus, aqui se coloca em equivalência significativa com o Deus-Homem. Josué e Dora são, assim, significantes investidos de gestos de interpretação. Josué é igual a Jesus e Dora é igual a Maria. Josué assume o lugar de Maria e Dora assume o lugar de Jesus nesse discurso-outro convocado pela imagem. Derivas de sentido. Um está ferido e doente no colo do outro. Um é salvador do mundo que morre pelos pecados da humanidade. O Pai e o Filho são um. O Filho é metáfora do Pai, sua presentificação frágil e errante. O Messias está ligado à presença do Pai. Dora,

Isadora, presente de Isis, protetora dos mortos e deusa das crianças foi abatida. Daqui em diante ela reagirá de outra maneira: é redimida por se enredar na história de Josué, que também é sua. Josué funciona como o Messias que a salva do cinismo. Mulher x Jovem x morte x divindade. Dança de sentidos entre formulações diferentes. O que torna possível formular essa inversão significativa nessa materialidade? É a mulher que é acolhida no colo do menino. O desmaio de Dora indica que é preciso um limite, uma falência para haver redenção. Nela, é possível convocar a interpretação de uma filiação a uma formação discursiva (FD) humanista e a uma formação discursiva cristã católica. O foco no humano especificado no amor ao próximo. Nega-se a relação de contraposição entre a FD humanista e a FD católica, naquilo que se faz o centro de referência de cada uma. O humanismo e o catolicismo vão muito bem juntos: tanto o humanismo quanto o cristianismo irão defender valores muito próximos no respeito à vida, ao outro, no investimento no bem das pessoas. O velho acolhido e protegido pelo novo. O humanismo pensa o homem como centro do mundo e o cristianismo pensa Deus acima de tudo. Na imbricação entre as duas discursividades, o filme não fecha a questão, mas a expõe, produzindo dupla identificação. No confronto de sentidos entre se entregar a Deus para que Ele cuide do destino humano, se entregar ao cinismo e à insensibilidade no trato com o próximo, e assumir os próprios sentimentos e sintomas, o melhor caminho é o da simplicidade, da pureza, do afeto. Do que adianta ter a tecnologia da escrita, o poder do domínio simbólico e não ter esperança, não ter afeto, não ter cuidado e respeito para com o próximo? A agressividade e a disputa dá lugar ao carinho, à proteção, ao acolhimento, mesmo que seja em meio à adversidade, ao relento, à fome, e à pobreza: ainda aí há doçura, há poesia, há conforto, há solidariedade. Se há afeto, as respostas surgem, as soluções brotam, a Vida baila. Formulações simbólicas do político no social. Maria, como a *Nossa Senhora* dos católicos romanos, sofre um deslocamento: a memória de acolhimento do religioso cristão é invertida. Normalmente, se pede ao Pai e ao Filho, através da Mãe. É isso que distingue a tensão entre a discursividade cristã católica e a discursividade cristã evangélica. E

não é essa tensão que reverberou em nossa formação social com o crescimento assustador de evangélicos no país nos últimos 20 anos? Chegou-se ao absurdo de se chutar a imagem da santa. Disputas e confrontos de sentidos: ora velados, ora abertos. Para "Nossa Senhora" são feitos pedidos, orações, promessas e adoração. A memória do catolicismo ibérico que se cristalizou no país, encontra um lugar de reformulação no social. Dizem os evangélicos: a mãe não manda em nada, não tem poderes de barganha, ela era humana, portanto, morreu e aguarda a ressurreição; é para Jesus que devem ser feitos os pedidos, as orações, a adoração, as promessas. Esse é um gesto de interpretação possível. O feminino é que deve ser acolhido pelo masculino. O velho é que deve ser acolhido pelo novo. O velho é que está adoecido e precisa ser ressuscitado. Quem é esse velho? Quem é esse novo? Quem é Dora? E quem é Josué? Que acolhimento envelheceu, *cinicalizou-se*, e perdeu a esperança? Que novo acolhimento é esse? É preciso reafirmar os sentidos possíveis de Dora e de Josué. A tensão do social que se materializa nessa inversão dos lugares simbólicos aponta para um social sendo desorganizado em seus sentidos dominantes; aponta para uma nova ordem de sentidos. Não são mais as respostas de sempre que acalmam a falta. Há aqui deslocamento, inversão. Um novo tipo de relação com o inexistente se faz ver na reconfiguração da discursividade cristã, afetada pela psicanálise. Se não é mais a Santa Madre Igreja a protetora dos órfãos, é possível que o gesto de interpretação aqui aponte para um lugar ocupado pelo que a substitui. E assim, cogitaríamos se o discurso psicanalítico assume esse lugar nessa relação de forças entre sentidos dominantes e dominados. Um novo Jesus, um novo nome para um outro modo de acolhida. O que falta que o novo vem acolher no social? Quem é o Messias de Dora? Desloca-se a memória fortemente estabelecida de que a mãe deve dar suporte ao filho na dor, na tristeza, na angústia. A materialidade significativa aqui suporta um investimento de sentido de um novo que faltava: desestabilizam-se as relações sociais, desorganizam-se para que uma outra ordem seja pensada. A materialidade do discurso também é a imagem. Assim, os sentidos naturalizados se colocam como construção histórica, que legitima e reafirma certa ordem e

silencia e recalca outra. Um ritual de sentido é estilhaçado nesse plano e nessa imagem. Como afirma Pêcheux (1990, p.17), é preciso fazer um retorno aos pontos de resistência e de revolta que se incubam sob a dominação ideológica. Desestruturar, deslocar, mudar, alterar sentidos cristalizados é procurar vislumbrar as formas do discurso revolucionário.

O que significa tomar Josué pela criança e Dora pela mãe para pensar que o estágio do espelho também é invertido? A imagem de Dora no colo de Josué inverte um dos maiores símbolos cristãos do catolicismo e inverte a identificação, o estágio do espelho, produzindo Josué como o espelho para Dora, seu ideal do eu que traz de volta seu eu ideal¹⁹. Já o menino não é uma extensão da mãe. O pai do menino já não é o mesmo pai da mãe. Ele se torna uma alteridade opaca para ela: já não reflete o que ela insistentemente impusera. Mire-se no que de novo há. Mire-se no desejo pelo que falta. Mire-se no que não se conforma, no que se inquieta, no que busca, no que insiste. Naquele cujo desejo não envelheceu. E o que falta para essa sociedade que não quer mais se ver? Que se cansou de esperar o Messias? Que perdeu e recalcou o seu sonho?

¹⁹ Segundo Freud, o humano fixa “um ideal em si mesmo, pelo qual mede seu ego real [...] O que ele [o ser humano] projeta diante de si como sendo seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal” (1914, p. 111). Esse ego ideal é imbuído de perfeição e de valor fálico, e é a imagem alvo do amor de si. “O Ich-Ideal, o ideal do eu, é o outro enquanto falante, o outro enquanto tem comigo uma relação simbólica, sublimada, que no nosso manejo dinâmico é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente da libido imaginária. A troca simbólica é o que liga os seres humanos entre si, ou seja, a palavra, e que permite identificar o sujeito. [...] [O Ich-Ideal] pode vir a situar-se no mundo dos objetos no nível do Ideal-Ich, ou seja, ao nível em que se pode produzir essa captação narcísica com que Freud nos martela os ouvidos ao longo desse texto” (LACAN, 2009, p. 166). O eu ideal é narcísico; como decorre do estágio do espelho, é do registro do imaginário e se torna uma aspiração ou um sonho.

A mulher, na cadeia significante laciana, também é marcada como o significante que não se escreve, mas nesse discurso, como significante ela é circunscrita pelo menino ao escrever, escrevedora, seu destino. O significante mulher não existe, está na impossibilidade de dizer, de escrever um tipo de significação: não-toda. Essa impossibilidade é formulada no social de “Central..” como possível e acolhida pelo menino. O que se quer imbricando o religioso e o psicanalítico dessa forma? Contorna-se o impossível também da Psicanálise. Acolhe-o no novo. O gozo do Outro barrado encontra um lugar onde significar. Assim, o irrepresentável é abrigado em toda sua equivocidade e inapreensibilidade. A mulher é o sintoma em sua verdade: se o sintoma não se dissolve, fazer Dora desmaiar dentro de um santuário e repousar no colo de Josué, é significar o sintoma se dissolvendo. Assim, a posição de sujeito identificada com Dora aporta o que se coloca como o doente na formulação do social em “Central do Brasil”. Escrevendo o que não se escreve, função de Dora na narrativa, “Central” também subverte o discurso psicanalítico no que ele enuncia sobre a mulher.

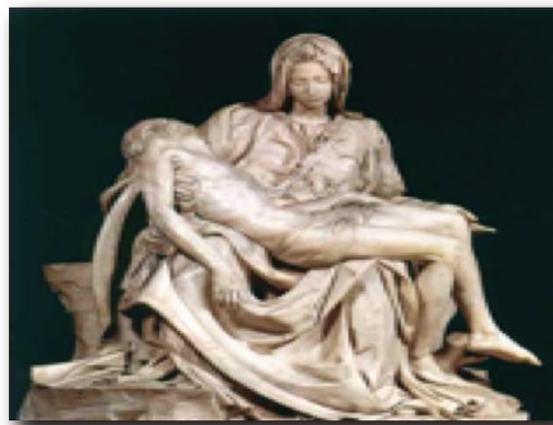


fig.24 e 25 : comparação da entrada do DVD com Pietá, de Michelangelo.

Assim, num certo direcionamento, a diferença entre um significante e outro é redimensionada. O menino troca de lugar com a mulher; ocorre a transposição de lugares, humano é a categoria que homogeneiza esses dois modos de significância: a ausência de um homem, como função significante, os une e os equipara. Alternam-se a relação de proteção e de desnudamento de

quem o outro é e de que ameaças ele representa. Logo, a identidade do outro nos revela quem realmente somos.

Nos fotogramas seguintes vemos marcada a relação de contiguidade Dora/Josué = Maria/Jesus. Eles são postos em relação também reforçando a transversalidade do discurso psicanalítico e a equivalência do discurso cristão, e vice-versa, postos em espelhamento também pela discursividade artística que joga com a representação da representação. Vejamos aí suas implicações



fig.26: o lugar de trabalho de Dora, em frente à capela da estação ferroviária.



fig.27 e 28: plano detalhe da Maria e o menino Jesus na Capela e no apartamento de Dora



fig.29 : a imagem de Maria no espelho do restaurante no meio da jornada deles



Fig. 30, 31, 32 e 33: acima, plano detalhe de Maria e Jesus no pau-de-arara e Maria e o menino Jesus na procissão; abaixo no plano geral, no centro de um grafismo e a última imagem que marca o desmaio de Dora e o clímax do filme.





Fig. 34: Fotografia que sela a amizade de Dora e Josué.



Fig. 35: Maria e o menino Jesus, na casa de Moisés e Isaías

Assim, esse é outro funcionamento significativo principal que se reúne na materialidade do filme e garante sua homogeneização textual, mulher *versus*

menino: a referência principal à mãe e ao filho, à Virgem Maria e a Jesus, aparece em várias sequências tanto como se fossem casuais, elemento qualquer e algo a mais na composição de planos, rapidamente e fugazmente reiterados ao longo da narrativa pelo plano detalhe, quanto por zooms, sublinhando uma relação de sentido a ser produzida, por entornos cenográficos, para que construam a interpretação de que esses mesmos elementos apontam para a relação entre os dois personagens principais, Dora e Josué, ora funcionando como metáfora particular dentro de um processo metafórico maior, ora como relação metonímica estabelecendo dependência e contraste. O que significa esse detalhe em sua aparente "naturalidade"? *Maria e Jesus são marcados como se apenas fossem um efeito de realidade produzido ao longo da narrativa.* Mas o Real é um resto que resiste à simbolização. Como representar o divino cuidando de Dora e Josué? Conduzindo a vida deles diante dos embates da vida? Como representar a religiosidade predominante do povo brasileiro? E qual seria de fato o referente verdadeiro de Maria e Jesus? Por que tanta variação na forma de representá-los? Eles misteriosamente e providencialmente viveram no planeta numa época e num lugar em que a tecnologia de representação visual não permitia apreender o referente: não há fotografias, esculturas, nem tampouco vídeos que pudessem marcar o registro histórico exato dos dois. Eles passaram a vida sendo considerados insignificantes pelos poderosos, numa região insignificante na Palestina: não há um referente verdadeiro para Maria e para Jesus além dos relatos escritos por mensageiros deles. E como atender à demanda hiperbolizada de referente? Se o que se quer é representar a **coisa** em si, portanto, para representar o irrepresentável se inventa uma imagem. É a arte que deve fazer isso: a pintura, a escultura, a literatura, o cinema. A “matriz de sentido” se reproduz, se transforma, se atualiza a cada momento da história. O **efeito de realidade** – usando a terminologia de Oudart e Rancière - sendo o significante do cinema realista, dribla a carência de significado fazendo-se significar. O predomínio do referente, a sede de verossimilhança e comprovações legais, deriva do racionalismo e do positivismo científico: se não há provas, inventam-se

provas. Se não há a coisa em si, simulemos o encontro. O gesto de interpretação sobre o funcionamento do aparelho psíquico, que afirma a clivagem do sujeito, também se coloca em relação metafórica com a simulação produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas em nossa formação social: entre aquilo que se quer saber e aquilo que não se suporta saber, há clivagem do sujeito, logo, há clivagem do social na história. Eis um funcionamento de "inconsciente" na coletividade que Marx teria posto a descoberto ao nomeá-lo como *luta de classes*. A **sede de plenitude referencial** que move o humano, move a linguagem, move o social e se satisfaz com objetos substitutos, ao menos temporariamente. O espectador, como sujeito do enunciado da representação audiovisual, capturado na evidência de sentido, prefere desconhecer durante o desenrolar da narrativa o **efeito de realidade**: a representação o inclui e o respeita na ficção audiovisual, em sua estrutura espacial e perceptiva. É preciso experienciar o prazer de ver, de ouvir, de ser voyeur, é preciso generalizar o julgamento de existência de Dora, de Josué e dos lugares e movimentos representados. É preciso saber quando se entra, quando se sai, o que é destacado, o que é importante e o que é secundário na narrativa. Assim, somos enlaçados nos códigos de representação específicos, que se tornaram o efeito de sentido dominante a partir da pintura ocidental. Mas o real da representação sempre quebra o ritual²⁰.

O *Quattrocento* italiano normalizou os códigos espaciais do sistema de representação pictórica no começo do Renascimento. Nessa mesma época, também foi codificada a figuração dos reflexos (o olho, a água, os tecidos, etc.) e as sombras, tanto na pintura italiana, quanto na dos Países-Baixos. Em *As Meninas*, de Velasquez, os figurantes se voltam explicitamente para duas personagens excluídas da representação, ausentes imaginários que tomam lugar

²⁰ Os extras estão no DVD para satisfazer e separar a compulsão pela captura na narrativa da sede de desvendar a *coisa* como ela é, como ela funciona.

nela sob a forma de ilusão: vemos a efígie do Rei e da Rainha num espelho. Seus reflexos, visíveis nesse espelho situado no centro do quadro e no fundo do cômodo que abriga a cena em sua inteireza, inscrevem imaginariamente o lugar do espectador: somos o Rei e a Rainha. Nessa e noutras obras se alastra a representação desse espaço imaginário compreendendo o lugar do espectador. É esta ilusão que introduz o efeito de real como uma encenação nova, na medida em que, dando ênfase ao dispositivo cênico da representação, a constitui como um espetáculo visto por um **espectador excluído de seu campo** – o reflexo sendo o termo através do qual ele mesmo se situa como sujeito, quer dizer, o índice de sua existência (OUDART, 2009, p.242). Dessa forma, surge a articulação do lugar que posiciona o interlocutor na discursividade visual, impondo-lhe um ponto de vista com o qual deve se identificar. Oudart defende que, para que este sistema de representação *quattrocentista* pudesse ser produzido, foi necessário que **o sujeito ocular já estivesse inscrito no sistema iconográfico da pintura cristã**, desde o início da Idade Média. Entre essas iconografias, vemos as de Maria e Jesus nesse recorte. E onde está São José, o pai terreno de Jesus?

O sistema do *Quattrocento* transforma esta inscrição do sujeito ocular. As sequências dramáticas da obra de Giotto provariam que as transformações efetuadas na ideologia religiosa constituem esse discurso figurativo. O Renascimento antecedeu o *Quattrocento* e já implicava, de maneira latente, a inscrição manifesta do espectador no espaço da representação sob a forma inicial da duplicação de seu dispositivo cênico. O **efeito de real** então é essa dimensão nova, em que se enfatiza o dispositivo cênico da representação como **um espetáculo visto por um espectador fora de seu campo**, mas cujo reflexo o faz perceptível dentro do dispositivo. Essa ausência-presença, sendo o índice de sua existência, situa-o como sujeito. Assim, a nova estrutura subjetiva da representação pictórica entrega a seus figurantes esse **juízo de existência**. Isso determinará a ideologia e a prática da pintura até o fim do século XIX. Portanto é nesse momento que a representação se torna o índice de outra coisa. Assim ocorre a **inscrição generalizada da ilusão no campo da representação**,

para além da experiência ocular objetiva, que Oudart afirma não ser uma referência puramente ideológica.

(...)ao passo que no dispositivo cênico de Velasquez, o lugar do sujeito era somente assinalado como sendo o do espectador privilegiado, este lugar se encontra, na paisagem romântica, por exemplo, indefinidamente deportado para uma outra coisa, para um outro lugar, cujos elementos figurativos em sua totalidade constituem o índice, um lugar que se acha assim excluído, ainda que indiretamente incluído na representação. Daí a necessidade de um percurso, de uma leitura fantasmática desses quadros, na medida em que a inscrição dos elementos figurativos se articula através de um perpétuo deportamento (aspecto muito manifestado na pintura de Poussin) da posição que a cena frontal primitiva atribuía ao espectador (ibidem, p. 244).

O **efeito de real** é o efeito de produção e de inscrição do sujeito como um significante desconhecido na estrutura do discurso, sua remarcação insistente nos sistemas de representação. Ao fazer da escritura de um processo de produção, um produto, o modo de representação dominante metonimiza o preenchimento da falta. Zizek vai chamar a atenção para uma paixão pelo Real como efeito, a verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real, o Vazio destrutivo. Para ele, diferente dos projetos e ideais utópicos ou científicos, dos planos para o futuro do século XIX, o século XX buscou **a coisa em si**, a realização direta de uma esperada Nova Ordem. A queda às torres gêmeas em Nova Iorque foi o momento último e definidor do século XX, uma experiência direta do Real como oposição à realidade social diária: “o Real e sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ZIZEK, 2003, p.19). Somos apaixonados pelo semblante, pela simulação, pela representação. O que queremos diante do Real é esvaziá-lo do seu núcleo duro e resistente, de sua substância. Essa seria a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo: a desmaterialização da “vida” real em si, convertida num espetáculo teatral.

Assim, o entrecruzamento da discursividade religiosa cristã com a discursividade psicanalítica, produz em “*Central do Brasil*”, não só um gesto de interpretação sobre objetos discursivos formulados e reformulados nessas duas discursividades, mas os congrega na contradição da falta como discursividade artística e modo de articulação simbólica da formação social capitalista. Assim, a falta de Deus, o Referente Absoluto, o Irrepresentável, cujo Nome santificado indica que não há termo de comparação, permite a inscrição do sujeito ocular na iconografia cristã, sua deriva em sujeito como significante excluído da representação, efeito de Real. Este efeito produz outra deriva se constituindo na história simultaneamente ao sujeito cartesiano que, por sua vez, possibilita o gesto de interpretação de Freud e de Lacan em torno do Inconsciente, do Édipo e da Metáfora Paterna, lendo a castração simbólica como fato estrutural próprio à ordem humana, como afirma Pêcheux (2002, p.46). O filme nos faz ver a paixão pelo Real, denunciando o vazio e a representação que tenta substituir o que de verdadeiro há na vida por uma televisão, objeto de troca da vida de Josué/Jesus para Dora. O social dividido em seu modo de fazer sentido se simboliza nessa materialidade significativa.

Como também Maria e Jesus, a seu modo, têm suas jornadas de herói numa narrativa mitológica, Dora e Josué empreendem uma viagem mítica. E pensar essa viagem mítica é pensar o modo como a falta se escreve na substituição das narrativas religiosas pelo funcionamento do audiovisual. O efeito de Real se inscreve na tentativa de apreender o modo de funcionamento simbólico de todas as culturas humanas ao lidarem com o inexplicável e o impossível. Assim, um lugar possível de subversão do discurso religioso no mundo contemporâneo são as reescritas míticas que narrativas audiovisuais produzem. Desde as formulações de Propp (1929) e de Campbell (2005), resumidas por Vogler (1997), os roteiristas aprenderam que para se narrar uma história de ficção audiovisual, é preciso satisfazer essa falta constitutiva e universal do humano: a compulsão de tocar o

inexplicável, o Real, as origens, através de relatos míticos. Reproduzo (fig.36) uma síntese da obra de Vogler (apud RICÓN, p.1, s.d.).

ROTEIRO DE CHRISTOPHER VOGLER

(a partir de Joseph Campbell):

PRIMEIRO ATO – APRESENTAÇÃO

MUNDO COMUM	Conhecemos o Herói em seu mundo cotidiano e ordinário, uma pessoa comum.
CHAMADO À AVENTURA	Algo impele o nosso "Herói" na direção de uma BUSCA, uma JORNADA, uma AVENTURA.
RECUSA DO CHAMADO	O Herói reluta em empreender a jornada.
ENCONTRO COM O MENTOR	O Herói recebe um conselho, item ou ajuda de um "MENTOR".
TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR	O Herói diante do "PONTO SEM RETORNO", o portal que leva ao mundo oculto. O Herói atravessa o portal, cai, é arrebatado, transportado ou transformado. O Herói deixa o seu mundo e se aventura no mundo desconhecido.

SEGUNDO ATO – CONFLITO

TESTES, ALIADOS E INIMIGOS	O Herói tem de enfrentar "TESTES" que vão "QUALIFICÁ-LO" como digno de vencer.
APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA	De posse da "ARMA MÁGICA", o Herói se aproxima do COVIL DO INIMIGO.
PROVAÇÃO SUPREMA	O embate com o ANTAGONISTA.
RECOMPENSA	O Herói conquista sua vitória e o "PRÊMIO"

TERCEIRO ATO – RESOLUÇÃO

CAMINHO DE VOLTA	O Herói inicia a jornada de volta para casa.
RESSURREIÇÃO	O Herói é revivido por poderes sobrenaturais
RETORNO COM O ELIXIR	O Herói emerge do mundo inferior com a "SOLUÇÃO MÁGICA".

1

“Central do Brasil” tem essa estrutura de uma viagem mítica: Dora, a protagonista, não exatamente uma heroína, é alguém que vive sua realidade de escrevedora de cartas e é desperta da realidade por Josué. As circunstâncias da morte de Ana a incita a percorrer a viagem em busca do pai de Josué, esse é o seu chamado. Irene é a mentora de Dora. Diante da necessidade de uma televisão nova, Dora vende Josué, o que evidencia sua recusa ao chamado. O resgate de Josué e a briga com os traficantes de órgãos é a travessia do primeiro limiar. Ela novamente recusa o chamado ao desistir de Josué em seu primeiro teste com o comportamento do menino. César se torna um aliado dos dois, após ela ficar sem dinheiro. O paradeiro do pai de Josué, a fome e a falta de dinheiro são os inimigos, outros testes e a provação suprema de Dora. O santuário e o seu desmaio é a caverna oculta que transforma Dora. A partir daí o filme entra na resolução: ela não encontra o pai, mas encontra os irmãos de Josué. Ela ressurge assim humanizada e retorna para seu mundo transformada. Nessa jornada do herói, se parte do final para reconstruir o começo. Comparando o didatismo e simplificação do quadro, fica visibilizada a dificuldade de correspondência exata entre o acontecimento fílmico e a estrutura sugerida, o que não impede de visualizarmos o funcionamento de um relato mítico estruturando o filme. Também Maria e Jesus, a seu modo, têm suas jornadas de herói. **Minhas observações procuram vislumbrar o que pode significar essa jornada em termos de gesto político.** Assim, a falta constitutiva é aliviada com a formulação de uma narrativa audiovisual. A falta se inscreve como compulsão por catarse, e daí precisamos acalmar nossa necessidade de contar e ver histórias. A ideologia, interpelando indivíduos em sujeitos, nos enreda em ficções que narramos a propósito de nossos embates cotidianos, simulando conflitos, projetando-os de forma que as reais contradições sejam encobertas. Mesmo a compulsão por desenredar-se num processo analítico terapêutico é uma atualização dessa falta constitutiva. Daí pensarmos que há uma forma-sujeito a ser pensada na história da humanidade, em todas as tribos e civilizações que nos enredam em narrativas: a Ideologia, assim como o inconsciente é eterna. **As narrativas materializam esse desejo de**

eternidade, com essa falta constitutiva: a contradição do social e a constituição dos sujeitos têm algo a ver com isso. De modo que esse também pode ser um fato estrutural próprio à ordem humana?

Há assim a formulação de um devir messiânico para a representação do país, das relações sociais, e afetivas. AuxiliaDora, sofreDora, perdeDora, a falta do masculino e a presença orgânica da mulher instiga essa leitura do funcionamento de um imaginário brasileiro em sua determinação, afetada pela expectativa e demanda do mercado audiovisual internacional: como acalmar a culpa dos países ricos, senão atendendo o desejo de ver os pobres do terceiro mundo sendo representados no conflito entre a urbanidade cruel e o atraso poético dos lugares inóspitos do Brasil? E como mostrar no estrangeiro, a universalidade dos efeitos imaginários da contradição insolúvel, de forma que em vários países em que o filme foi exibido e premiado haja identificação, adesão e catarse? Em sua função de Auxiliadora, ela é auxiliada. Onde se marca o símbolo de sua salvação? Em Josué? No santuário da religiosidade cristã católica? Quem ou o quê a redime? A fome? O cuidado com o menino no meio de uma multidão? O medo de ficar sem Josué? O enfrentamento da dor da ausência do pai ou da dificuldade de encontrá-lo? Há aí uma abertura de questão cuja resposta não pode ser uma. Se Dora se redime, formula o estrategista nesse discurso, também é possível uma redenção para um mundo cruel e desumano. Somos instados a produzir essa interpretação diante do funcionamento imaginário do filme. **A salvação de Dora realiza um caminho para o imaginário de redenção do que pode ser um futuro do Brasil e, dada a adesão internacional, um futuro da humanidade. A construção de uma nova humanidade, sem conflitos, sem disputas, é um lugar de leitura possível nessa relação significativa: é um impossível que o sonho fílmico constrói para os espectadores assumirem como desejo.** Um mito reproduzindo o sonho utópico de se estar fora da determinação do capital. Como vimos, Dora, no desfecho do filme, escreve a carta para Josué, falando da saudade que ela tem do pai e de tudo. **Carta e pai** aportam um novo sentido para Dora. Faltava Dora escrever sua própria carta, e

não ser paga para assumir-se um eu numa materialidade simbólica. Faltava-lhe sentir saudade do pai. Faltava ser um eu que se deixe representar simbolicamente pelo afeto em si mesmo e não pelo dinheiro. O social, pensando nesse modo de interpretar, é um lugar de compra e venda de subjetividade.

Afirmar na introdução que no filme, os objetos são postos na equivocidade: um pião é um pião, um brinquedo infantil. Uma carta é um modo de estabelecer contato com quem está distante. Mas esses objetos ganham sentidos para além de suas evidências e funcionalidades. O pião pode ser a vida, o destino, o enredar e desenredar na narrativa. A carta pode ser a vida dos sujeitos, o que os mantém conectados; pode ser o objeto que materializa a leitura psicanalítica e a leitura bíblica do Novo Testamento; pode ser a intermediação entre o dentro e o fora, o ausente e o presente, o diretor e seu público, a coisa e o significante, o significante do significante. Vejamos esse desdobramento em recortes na materialidade significativa do filme.

A carta se relaciona com a **ausência do pai**. A carta e o pai são as causas que põem em jogo a relação entre Dora e Josué, intermediando o cruzamento desses dois personagens e significando o que enreda os dois num jogo maior de causas e consequências. A primazia do significante implica assumirmos que este se torna o “elemento significativo do discurso (consciente ou inconsciente) que determina os atos, as palavras, e o destino do sujeito, à sua revelia e à maneira de uma nomeação simbólica” (PLON & ROUDINESCO, 1998, p.708). Carta em francês é *lettre: letra, significante, comunicação escrita*. A equivocidade dessa referência traz imbrincadas as discursividades psicanalítica e cristã.

Josué deseja conhecer o pai, fazer presente esta ausência, o que lhe falta. Ana vai à estação ferroviária pagar pela escrita da carta por causa desse desejo que presentifica seu desejo pelo ex-marido. É atropelada por causa dessa ausência, por causa desse desejo: a carta, a queda do pião, um ônibus que não freia. De onde vem o desejo de Josué? Josué, quem é? Quais direcionamentos

são dados para nos identificarmos com esse significante e produzirmos gestos de leitura?

O filme formula a ausência do pai: o significante e o progenitor assim inscrevem a presença da discursividade psicanalítica estruturando o *leitmotiv*. O fato de nomeá-lo como Jesus convoca a discursividade cristã. Segundo Lacan, “**a verdadeira função do pai é unir (e não opor) um desejo à lei**” (1998, p. 839). Assim, o significante fálico produz o desdobramento da função paterna: primazia do falo, primazia da fala. Assim se desdobra a função paterna: falta o genitor e se preenche a função paterna por representações desse genitor. Afinal, ***qual dos dois falta em “Central do Brasil”?*** É para o pai que se escrevem as cartas: o filme, a jornada de Dora, de Josué se dirigem sobretudo a um interlocutor. No nosso contexto social, é função do pai a gerência última das contradições familiares dentro da estrutura familiar. Se a família for forte, bem-estruturada, dizem, isso repercute na estrutura da sociedade civil e no Estado: filhos obedientes e amorosos causam menos distúrbios sociais. Pessoas sem pais podem se tornar cínicas e amarguradas. Uma mulher deve casar e ser mãe. Um pai não deve ser beberrão, e deve cuidar de seus filhos. A família é a célula-mater da sociedade. Logo, o Estado, como sociedade pública organizada politicamente, também existe, como o grande pai, para gerenciar os conflitos e as contradições entre os homens e os grupos sociais.

Para Lacan, Marx seria o inventor do sintoma no sentido freudiano (2009, p.23). A ausência do pai é um ***sintoma*** que movimenta esse texto audiovisual e que também vai reaparecer como desejo de um dos personagens em *Linha de Passe*, como destaca Lagazzi: “*o volante, que condensa o gesto de dirigir, significa ao mesmo tempo a procura incessante de Reginaldo por seu pai e a falta deste. O sofá, ao mesmo tempo poder e acolhimento*” (LAGAZZI, 2011, p.10). Lagazzi defende que observar a textualização das imagens em deslizamentos de sentidos, constituindo a discursivização do social, **é um** modo de melhor compreender o trabalho simbólico da incompletude e da contradição e, assim, compreender a diferença em sua potencialidade de trazer à tona o político. A

pergunta que também me move aqui é que tipo de relações a materialidade da imagem produz. Essa repetitividade é um elemento que precisa ser simbolizado, ser significado nos textos audiovisuais de Walter Salles, um lugar de leitura de si e de nossa sociedade. Em que medida, saber do que não se quer saber, também produz a ilusão ideológica? Ora, para Zizek, “no funcionamento ‘sintomático’ da ideologia, a ilusão fica do lado do ‘saber’, enquanto a fantasia ideológica funciona como uma ‘ilusão’, um ‘erro’ que estrutura a própria ‘realidade’, que determina nosso ‘fazer’, nossa atividade” (ZIZEK, 1992, p.63).

Em *Linha de Passe*, Lagazzi observa que a “metonimização das imagens” é um modo de materialização da contradição do social na equivocidade que se faz visível nas imagens de objetos simbólicos.

A metonimização das imagens é um funcionamento importante em *Linha de Passe*, que organiza as relações entre a procura e o boicote, a falta e o desejo. A metonimização produz pontos de resistência que retornam e se reafirmam na equivocidade das imagens. Temos aqui metonímias que condensam a falta que mantém o sujeito em movimento, ao mesmo tempo deixando visível o quanto o desejo está distante (ibidem).

Segundo Lacan, lendo Freud, para se admitir um sintoma, é necessário antever uma sobredeterminação mínima que constitui um duplo sentido, “símbolo de um conflito defunto mais além de sua função num conflito presente não menos simbólico”, isso caracteriza o sintoma como estruturado como uma linguagem, logo ele “se resolve inteiramente numa análise de linguagem (...) ele é linguagem cuja fala deve ser libertada” (Lacan, 2008, p.133). Os sintomas e os traumas, segundo Teixeira(2005, p.83), “são lacunas, são espaços vazios e não-historicizados do universo simbólico do sujeito” e a análise lhe confere, posteriormente, retroativamente, uma significação. É importante ressaltar que isto me implica como analista, já que a análise - e uma tese, que o diga uma banca de doutorado - também é esse matema, essa escrita do que não se diz, mas que pode se transmitir. Percebo que o direcionamento do gesto de interpretação do texto audiovisual por uma formulação significativa vincula a escolha do corpus de

análise, significando-me como analista, interpelando-me nas materialidades que quero, que escolho analisar. O que o outro presentifica como discurso, identifica-me ou repele-me. A análise como um gesto de interpretação, como implicação e efeitos de identificação assumidos e não negados.



Fig. 37, 38 e 39: As imagens substitutas do pai de Josué: o pião, Jessé e o novo morador da 2ª. Casa de Jesus; (ver também a marcenaria, fig. 51 abaixo)



2.3.2.2. O Pai na materialidade fílmica

No filme, o pai está ausente, como um corpo humano, mas temos significantes verbais e visuais que o substituem: o seu nome Jesus; o pião nas mãos de Josué, metonímia que vamos interpretar quando Josué o refere por sua profissão como carpinteiro, pelas falas dos seus “falsos” substitutos, como Jessé, como as casas por onde morou, pelos irmãos de Josué; pela carta para Ana, que havia ditado, ao procurar por ela no Rio de Janeiro; pela oficina de carpintaria; e, por fim, por sua fotopintura, ao lado de Ana, dentro da casa, uma recriação artística a partir do referente. **Única materialidade dos traços físicos e singulares desse Jesus.** A fotopintura é uma recriação a partir de uma imagem fotográfica em baixo contraste sobre a qual o pintor aplica tintas (guache, óleo, pastel, dentre outras): nunca vemos o original, nem mesmo a fotografia original.



fig. 40 e 41: a única imagem que vemos do personagem Jesus, em contraposição com o quadro de Maria e o menino Jesus. As lâmpadas iluminam e nos indicam o foco do olhar.

Temos imagens do **pai**, mas nunca temos o próprio pai, de corpo presente. Também temos imagens, textos e sons do sujeito do discurso, mas nunca ele mesmo de corpo presente, a não ser nos extras, nas sobras do DVD. Faltas. A fotopintura é uma representação da representação. Falta a coisa. Falta o referente. Segundo Freud, em sua vida psíquica, o indivíduo se mostra na

dependência do laço social: o Outro intervém regularmente como modelo, apoio e adversário. O Outro é necessário para que sujeito possa se distinguir e constituir sua unidade imaginária. Essa alteridade que o pai representa é administrada por materialidades e símbolos de si. Ele sempre está excluído. Esse recorte acima nos indica o desfecho do filme. E afirma a impossibilidade de nós vermos Josué finalmente abraçando seu pai. O pai na materialidade significativa é uma impossibilidade. Uma falta cuja possibilidade de completude é marcadamente ambígua: pode ser que ele apareça, pode ser que não. Pode ser que ele volte, pode ser que não. A função do significante é se colocar no lugar de um objeto, de um sujeito, de um acontecimento, presentificar o ausente. "Todo significante (...) seria derivado. Seria sempre técnico e representativo. Não teria nenhum sentido constituinte. Esta derivação é a própria origem da noção de 'significante'" (DERRIDA, 2008, p.14). O significante presentifica exclusivamente uma falta.

Por ser indizível, o real, como um efeito, reaparece dito e contornado em sua indizibilidade. "*Central do Brasil*", portanto, em seu gesto de interpretação, tentaria contornar a irrepresentacionalidade do Nome-do-Pai, de Deus, e portanto, também de uma narrativa originária que nos falta no Estado-Nação brasileiro, narrativa que dá memória coletiva a um povo como figura paterna. E o faz através da narrativa imaginária de uma criança sem pai, que perde a mãe e que precisa de uma auxiliadora para voltar às suas origens. O pai e o filho portam variações do mesmo nome. A imagem que o filho tem do pai vem de uma epístola que ele teria ditado a uma outra pessoa. E da reformulação de sua imagem numa fotopintura. Assim, a falta é inscrita e representada em sua irredutibilidade representacional. Mas quais os efeitos políticos disso? E o que isso formula do social? como tentar refazer o trajeto de condensações e deslocamentos sem que se caia num casuísmo gratuito como se houvesse correspondências facilmente evidenciáveis entre um Real e sua simbolização? Não há respostas, mas há modos de se estar diante das questões. A análise não pode tudo dizer. Não exaure os efeitos da discursividade numa materialidade significativa.

2.3.2.3. *Das Ding*

Freud (1995) estabeleceu *Das Ding* como um componente neurônio a, quase imutável, estabilizador, que contrasta com um componente neurônio b, que seria variável, predicado, atividade ou atributo de “a”. O núcleo do Eu é semelhante a esse componente constante da percepção em Ψ [phi] do manto (*Das Ding*). Lacan (1998) coloca *Das Ding* (A Coisa) como um conceito central no Seminário, livro 7, escrevendo sobre A Ética da psicanálise: *Das Ding* é o significante que permanece isolado nos trilhamentos (Bahnungen) da memória à cadeia significante do aparelho psíquico. Para Lacan, A Coisa apresenta-se sempre velada e, para concebê-la, é necessário contorná-la. Sua busca só se dá pelo significante. Deus criou o mundo, ex-nihilo, “a partir do furo”. Esse furo é comparado ao trabalho de um oleiro ao criar um vaso: ele o faz em torno de um vazio. A trama significante se articula em torno do vazio no centro do real da coisa, *Das Ding*. O sujeito deve buscar a sua origem desconhecida nessa trama discursiva que o determina. Se aí ele advir, pode resgatar sua verdade e encontrar o seu lugar. De Freud para Lacan, o estatuto do objeto muda: passa de perdido a faltoso. Essa ambiguidade cerca o pai de Josué: está morto? Voltará? Se perdeu ou apenas falta? Fazendo um gesto de interpretação, o Pai, sendo Jesus-Deus, foi morto pela ciência ou apenas está onipresente em diversas formas de representação? Quem tem razão, Nietzsche ou os cristãos? “*Central do Brasil*” não fecha a questão.

Em Freud, o conceito de recalque orgânico se refere ao que teria sido produzido pelo advento da postura ereta no processo evolutivo: perde-se o instinto e produz-se o funcionamento pulsional. Este objeto perdido desde sempre para a espécie se inscreve para cada sujeito como falta originária de objeto e se repete em cada sujeito através da perda do objeto materno. Lacan diferencia o objeto perdido da espécie humana do objeto perdido da história de cada sujeito. A Coisa ou *Das Ding*, é o que a espécie humana perdeu. “*Central do Brasil*” assim, procura contornar esse furo, assimilando ao discurso cotidiano evangelístico que diz: só

Jesus pode preencher o vazio em sua vida. O filme assim reúne a representação do universal ao singular, já que o que cada sujeito perde é o objeto causa de desejo, objeto a. A morte de Ana, a amizade de Dora, o pião, o reencontro com os irmãos podem ser interpretados como os diversos objetos substitutos na vida de Josué. Para Dora, também há uma variação de objetos substitutos: seu trabalho como escrevedora de cartas, sua amizade com Irene, a televisão – motivo maior da ambição dela, indicando um gesto de interpretação formulado no contraponto entre o cinema e a TV como obsessão nacional -. Mas o furo do Real retorna: nada satisfaz para sempre. A Coisa perdida da espécie humana sempre faz sua aparição inusitada. Esse é o efeito de Real no filme e o investimento maciço do cinema, como aparelho ideológico, no sujeito: ele inscreve o sujeito diante de uma representação de si, do que lhe falta, sem escrever para o sujeito em letras garrafais. Mostra-se. Ludibria-se, coloca-se diante dele a satisfação temporária de uma jornada mítica. Apela-se para essa memória ancestral. E o que dá valor à mercadoria senão esse efeito de encontro da Coisa? O fugaz é vendido como aquilo que satisfaz o eterno. "Central do Brasil" elabora a representação da representação para nos colocar diante do equívoco produzindo um equívoco. A falta da falta. O efeito de Real pelo Real. O Inominável inapreensível sendo formulado como apreensível: Jesus, o Deus que se reduz a homem para ser a exata representação de Deus. Ou, como afirma a discursividade teológica: Deus como Ele é e o Homem como este deveria ser. Entre a Coisa e o sentido, o Significante Supremo. Em Freud, a satisfação pulsional se dá em relação com outros humanos. Nos Evangelhos, a satisfação e comprovação da divindade no humano é o amor ao próximo. Na imbricação das duas discursividades, entram em jogo memórias dissonantes que convergem no fundamento da alteridade, na satisfação do sujeito. Só o outro pode fazer o sujeito apreender a realidade. Só com ele, pode se constituir como sujeito, como filho de Jesus, como filho do Homem. Sem o outro, se instala o desamparo, a fragilidade, a incapacidade de locomoção, de sobrevivência. Sem o outro, viver não é preciso: faltam sinais indicadores, faltam espelhos, falta sentido. Josué vaga desnorreado e ao relento

na Central do Brasil. Dora fica tonta e desmaia no santuário: O amparo do outro é fundamental para o ser humano: seja criança, seja adulto. Um sujeito reapresenta um significante para outro sujeito. Para isso é preciso que entre os significantes que se associam em cadeia, haja significantes que não se associem à coisa alguma: o isolamento na cadeia significativa o torna *Das Ding*. A Coisa, como objeto, é o lugar do primeiro exterior, pelo qual se orienta o desejo do sujeito. Assim, a relação significativa entre Dora e Josué é produzida e amalgamada em torno do pai, em torno do significante em si mesmo – papel da carta – e da onipresença de Jesus e Maria. O exterior inicialmente insuportável para Dora: *Das Ding* é o Outro absoluto do sujeito. É ISSO que se procura e que se trata de reencontrar. No gesto de interpretação psicanalítico,

Das Ding é, por sua própria natureza, perdido e jamais será reencontrado. Esta relação instaura a criança no domínio da falta. A psicanálise nos ensina que não há Bem supremo, ou seja, que a completude é da ordem do imaginário e que o sujeito é marcado pela falta ôntica, quer dizer, seu complemento está originalmente perdido no Outro uma vez que não há significante que represente a completude do Outro. Tal complemento perdido, na verdade nunca esteve presente e esta é a condição necessária ao desejo. Isso significa que o objeto que poderia completar o sujeito trazendo-lhe a satisfação total do desejo é um objeto perdido. Quando o sujeito se lança na busca deste objeto somente se depara com um furo, designando a coisa freudiana, *Das Ding*. *Das Ding* é o núcleo do Real e como núcleo do Real, está na origem da constituição do psiquismo. O nó entre Real e Simbólico é análogo ao nó que existe entre Lei e desejo (COSTA, 2007b, p.4)

Vimos acima, com Lacan, que o pai ocupa a hiância entre desejo e lei. No discurso psicanalítico, o corte entre cultura e natureza, a lei primordial da proibição de incesto, fundamenta a lei moral. O elemento de universalização do Édipo desde Freud é o falo, como objeto do desejo. E aí está a constitutividade do *Das Ding* em relação com o falo.

Totem e Tabu (1974) registra o mito da origem criado por Freud para explicar o início da civilização: o *assassinato do pai primevo*. Segundo esse mito, um pai perverso e déspota liderava os primeiros homens, que viviam em hordas. Ele mantinha todas as mulheres exclusivamente para si, sem jamais permitir a satisfação sexual dos filhos. Entre eles, ambivalentemente, sua força e poder causavam amor e admiração, e sua proibição e despotismo, ódio. Os homens, insatisfeitos, acabam por assassinar o Pai, o que lhes provocou profundo remorso.

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos no que lhes teria sido impossível fazer individualmente. Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição e uma comemoração desse ato terrível e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião. (FREUD, 1974, p.170)

O totem é tanto o símbolo da *falta*, de sua ausência, quanto regulador de sua lei regente da comunidade, que, em função de sua internalização, torna-se mais severa. Assim, para Lacan, o assassinato do pai faz encarnar o mito da origem da Lei e dele derivariam os protótipos estabelecedores do deus único, Deus, o Pai:

[...] Ele nunca foi o pai a não ser na mitologia do filho, isto é, na do mandamento que ordena amá-lo, ele o pai, e no drama da paixão que nos mostra que há uma ressurreição para além da morte. Quer dizer que o homem que encarnou a morte de Deus continua existindo. Continua existindo como esse mandamento que ordena amar a Deus (LACAN, 1997, p.214).

Freud interpreta Deus como projeção antropomórfica e mítica, através do mito do Pai primordial, aquele que proíbe o gozo. Freud, segundo Lacan, não

aborda a equivalência entre o Pai morto e o gozo, deixando incompleta sua interpretação do pai. Daí Lacan dirá que a instância do interdito, desse pai que diz não ao gozo do filho, é, ela própria, uma ficção. Ao proibir o gozo do Outro, ela leva a crer na sua possibilidade de gozo, mas, na verdade, está cobrindo uma impossibilidade: “ela é o véu jogado sobre uma lacuna interna, aquela que a inexistência da relação sexual cava no próprio gozo” (ZENONI, 2007, p.23).

Do ponto de vista que estou defendendo, a imbricação entre a discursividade psicanalítica e a discursividade cristã formulando a estrutura significante de “*Central do Brasil*” produz uma resposta para essa morte, essa ausência ou essa falta: o que fazer diante da dúvida? Aceitá-la, expressá-la, contorná-la e seguir viagem, fazendo acontecer a vida, independente de o pai vir ou não. Espera-se por Ele, mas é preciso consertar as telhas, é preciso fazer casas, e piões. A religiosidade não é inimiga da ação revolucionária, mas um outro modo de lidar com a falta constitutiva. Entre a crítica formulada pelo marxismo, por certa discursividade artística, científica, psicanalítica, os sentidos se formulam nessa materialidade fílmica como o permitir *estar-aí-da-falta*.

No desejo materno, a criança assume o lugar de um falo imaginário. Para Lacan, o que impede de o relacionamento criança-mãe se concretizar é o falo, um terceiro imaginário, representado pelo pênis como órgão erétil que simboliza o lugar do gozo, não em si mesmo, tampouco como imagem, mas como parte faltosa na imagem desejada. Por isso, é considerado a razão do desejo, como significante da perda, da falta e do desejo. O falo, como *Das Ding*, é um símbolo sem correspondência nem equivalência, dissimetricamente diferente de todos os outros significantes que se apresentam equivalentes e correspondentes entre si: é nomeado como o significante “particular”, “pivô”, “carrefour”. Ímpar, sem par. Pelo complexo de castração, o questionamento do sexo torna a função imaginária do falo, o pivô do processo simbólico. O acesso ao falo na economia subjetiva comandada pelo inconsciente, sua **significação, “só é evocada pelo que chamamos de metáfora, precisamente a metáfora paterna”** (Lacan,

E1998, p.561). Pelo falo, o logos se articula com o desejo, “ele é a imagem do fluxo vital na medida em que ele se transmite na geração” (ib. p.699). Por seu funcionamento velado, o falo é em si o representante da relação significante/significado, “como signo da latência com que é cunhado tudo o que é significável, a partir do momento em que é alçado (*aufgehoben*) à função de significante” (ib.). Assim, ao desaparecer, ao ficar velado, a relação significante-significado se torna possível: “ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado” (ib., p.697). A metáfora paterna, pela linguagem, produz a conexão entre o significante, o campo do Simbólico, com o significado, campo do imaginário. É através dele que a criança é mobilizada para se tornar sujeito do seu próprio desejo. E mais adiante Lacan(ib., p. 562), afirma, sobre os mistérios da compreensão nas culturas do papel do pai, que “a atribuição da procriação ao pai só pode ser efeito de um significante puro, de um reconhecimento, não do pai real, mas daquilo que a religião nos ensinou a invocar como o Nome-do-Pai”. Essa é a formalização familiar: a metáfora paterna é o lugar no imaginário do sujeito para a significação do falo. A metáfora do Nome-do-Pai é a **“metáfora que coloca esse Nome em substituição ao lugar primeiramente simbolizado pela operação da ausência da mãe”**(ib., p.563). Assim, o Nome-do-Pai permite o recalque do falo, operação necessária para evitar o real da psicose. Nesse caso, a ausência dessa metáfora, “pode pois responder no Outro **um puro e simples furo**, o qual, pela carência do efeito metafórico, **provocará um furo correspondente no lugar da significação fálica**” (ib., p.564, grifos meus). Ou seja, Dora responde ao lugar da psicose²¹. Seu desmaio dentro do lugar sagrado. Ela, na cadeia significante, remete ao que de enlouquecido está na ordem social. Diante da loucura do Sagrado, Dora desmaia,

²¹ Isso ficará melhor delineado mais adiante, na análise do recorte do desmaio de Dora.

a câmera enlouquece, o dentro e o fora se alternam, se misturam. Essa alteração material no modo de formular a imagem significa na estrutura narrativa a mudança de Dora e de sua relação com Josué. Ao marcar a Metáfora Paterna materialmente, o acontecimento fílmico de “*Central do Brasil*” inscreve essa necessidade da figura masculina numa equivocidade de sentidos: Desejo e Lei, o prazer e Deus, a loucura e a ordem. Na discursividade da religião se institui a discursividade psicanalítica e dela se descola. *O que falta na nossa ordem social enlouquecida é resgatar a falta como constitutiva, é assumi-la, significá-la.* “*Central do Brasil*” se propõe a ser o *significante fálico brasileiro: podemos fazer cinema de qualidade, podemos ter uma das melhores atrizes do planeta, podemos ser ingênuos e fraternos, podemos ter um mito que designe nossa falta de mitos. Eis porque podemos marcar a inscrição de efeito de Real constituindo a estrutura significativa de “Central do Brasil”.* Em relação a essa afirmação fálica e divina que Central produz, falta origem, falta ordem, falta desejo próprio. Seria essa nossa relação com o mito de origem do país? Falta-nos Deus, falta-nos Estado, Falta-nos desejo e lei. Excluímos o passado indígena, assimilamos a alteridade europeia como nosso desejo. Na equivocidade dos sentidos, aportam as interpretações que vêm do Romantismo e do Realismo. A volta ao passado possível, seja pelo imaginário cristão, seja pelo imaginário psicanalítico se inscreve em “*Central do Brasil*” no modo duplamente vicário, num jogo de espelhos: volta ao lugar de origem de Josué, volta de Dora ao seu lugar de origem. Volta a Deus como lugar de origem, volta àquilo que não pode ser simbolizado, mas que o é por substituições, por metáforas, no movimento da linguagem. Volta à narrativa que ficou recalçada. A narrativa de um passado comum entre Dora e Josué, é a narrativa do que enlaça um no outro. O comum se dá pelo humano. Se o Romantismo europeu estabelece à volta à tradição numa discursividade afetada pelo conflito de sentidos com o classicismo grego, a discursividade artística e intelectual brasileira coloca em conflito o universal e o regional, a imitação do europeu e a valorização do passado indígena. Essa interdiscursividade conflituosa faz surgir Dora e Josué nessa cadeia significativa

historicizada. Dora, uma estrangeira naquele ambiente, é bem recebida pela hospitalidade dos filhos de Jesus. A carta não fora aberta até que essa estrangeira a leia. Josué a imita ao tentar repetir seu gesto de jogar as cartas fora. A formulação do político no social se coloca então na apatia, na espera que o poder resolva seus problemas e nessa imitação do estrangeiro. Esse é um gesto que ressoa na obra de Silvio Romero (apud LEITE, 2007, p.250) que também nos diagnostica como beatos de lirismo doentio. A visão pessimista formulada no início do filme, que o alinha à discursividade e universalidade machadiana: os mais nobres sentimentos são fundamentados no egoísmo e na insensibilidade; só os ingênuos têm bons sentimentos. Nesta referência, o falo está no nível do "não deixa de se escrever". Se o desejo pela mãe for satisfeito, morre a demanda. Eis a importância primordial da função paterna: é o que articula o inconsciente no humano. O recalque do falo tem como consequências o real do impossível do *rapport sexual*. No lugar do *rapport sexual* está inscrito o falo: não tem proporção, combinação, conjunção. Na falta de um significante para a relação sexual, está o falo como significante, estruturando a normalidade das relações. Assim, o Real pode ser compreendido como o impossível do *rapport sexual*: "no nível do sexo, eu vos designo como o ponto de acesso impossível, em outros termos o ponto onde o real se define como o impossível"(LACAN, 2006, p.314). O gesto de interpretação aqui se ancora nessa impossibilidade de ter um pai, de representá-la, e ao mesmo tempo de nossa sociedade ser formulada como querendo esse acolhimento, desejando o que nos salva do caos, do abandono, da pobreza, da miséria. Pela ausência de pai nossa carência social se formula como carência afetiva. Ao enunciar a ausência do Pai, ao representá-la, essa discursividade supre essa carência, esse não-dito, esse silêncio. Se nos falta esse significante, "Central..." se propõe a formulá-lo. Não é a autoridade que precisamos, não é um mais além. Nossa necessidade maior, nossa maior falta é aprender a conviver com o outro. Esse desejo de convivência com a alteridade marca o vínculo ideológico da solidariedade no filme.

Como a Coisa está na origem da instituição de Lei, sendo Lei da palavra, torna-se, para além da proibição, uma lei afirmativa que ordena o desejo como verdade parcial, a partir da castração, posto não haver objeto absoluto do desejo. Representar para um sujeito, que nada quer saber sobre isso, a falta como faltante é insuportável, por isso são necessários o sintoma, o analista, a resistência e a transferência. Os substitutos são necessários. Fundamento da metáfora e da metonímia, do fetiche da mercadoria e da fome de narrativas. Contorná-la miticamente, pelo imaginário, torna-a palatável. O Real é um deserto, é um vazio. E aqui me inscrevo ideologicamente. Enquanto o discurso psicanalítico aponta para essa inexistência do Bem Supremo e da Completude, o discurso religioso os afirma peremptoriamente num “ainda não”. O Real se faz Verbo e habita entre Nós. ***O nonsense do inconsciente é o plein-de-sens.*** O indivíduo interpelado em sujeito vira o sujeito chamado a ser indivíduo na Trindade. A perda do objeto é temporária. O corte entre cultura e natureza miticamente foi o conhecimento do Bem e do Mal e a expulsão do Éden: a pulsão de morte e a pulsão de vida se instaurara aí. E se fez o hiato do humano consigo mesmo, do humano com o outro, do humano com o Sagrado, do humano com os animais e a natureza, e do humano com a produção da vida. O Bem Supremo, Jesus-Deus, tornou-se insignificante para fazer do seu corpo a representação do Absoluto e nEle implodir a Morte e os desequilíbrios estruturais. Vem aí a Completude, garante o discurso cristão predominante. Um modo de inscrever o acontecimento discursivo de “*Central do Brasil*” está em contornar a contradição entre a falta do Bem Supremo, a falta de Completude, e, como um objeto simbólico que funciona pelo imaginário, apresentar os caminhos e rastros do Bem Supremo e da Completude. Constituído pelos significantes da Psicanálise e do Cristianismo amarra-os em seu corpo significante contraditoriamente. Zizek, a partir da leitura de Jameson caracterizando o pós-moderno, vai chamar isso de obsessão com a Coisa Traumática “que convierte todo esquema narrativo en un intento frustrado de ‘domesticación’ de la Cosa” (1994, p.8). No momento em que institui como fundamental a figura paterna, o filme se coloca entre reproduzir a

ideologia daquele que vela a contradição e do que a desvela: há um só tempo a torna suportável e a faz impossível de ser suportada. A luta de classes é um fenômeno regido por leis sociais historicamente determinadas, mas simultaneamente prevalece o desejo de desconhecê-la e de escancará-la. O Messianismo se inscreve de um lado ou de outro dessas discursividades intrincadas aqui, mas o que importa é produzir o efeito desejado de fraternidade, igualdade e liberdade para ficar ou para ir-se.

Lacan prossegue elaborando os efeitos desse desejo de verdade, que também se formula na sociedade em contradição com o desejo de ilusão e o desejo (cínico?) da indiferença:

... se esse Deus sintoma, esse Deus-totem tanto quanto tabu, merece que nos detenhamos na pretensão de fazer-se dele um mito é na medida em que ele foi o veículo do Deus de verdade. É por seu intermédio que a verdade sobre Deus pôde vir à luz, isto é, que Deus foi realmente morto pelos homens, e que, a coisa tendo sido reproduzida, o assassinato primitivo foi redimido. A verdade encontrou sua via por meio daquele que a Escritura chama certamente de o Verbo, mas também o Filho do Homem, confessando assim a natureza humana do Pai (ib., p.217-18).

O recorte de Brasil que o filme apresenta para a busca de Josué e de Dora, como vimos no primeiro momento da análise, é de um país pobre. Uma epístola evangelística para o homem contemporâneo: uma epístola entre duas epístolas. O filme se faz como metáfora da condição humana contemporânea: teria o Pai nos deixado à nossa própria sorte? E se for isso, o que nos resta? Fazer enunciável essa questão num país de predominância cristã é produzir um germe contra esse messianismo. Se a ideologia da falta transfere para um além o cuidado do pai, o filme o explicita, o desvela: ao significá-lo, produz sua morte. É possível ter esperança, é possível não tê-la, mas não é possível deixar de enxergar o outro. Por esse gesto, "*Central do Brasil*" fala daquilo que nos cega, do que nos aliena, do que nos paralisa. Vejamos modos de funcionar da carta na

materialidade fílmica. O que mais pode significar a busca do pai textualizada num Brasil pobre, em termos de gesto político? Para que outros lugares aponta essa falta constitutiva do pai num solo social de carências? E essa formulação da falta sobre a falta?

2.3.2.4. As Cartas

Vimos anteriormente como Xavier destaca que o olhar do cinema, na ficção cinematográfica, é um olhar sem corpo (2006, 370). Tal qual o sujeito da enunciação, e tal qual o pai, nós também somos presenças ausentes: vemos, ouvimos, mas os significantes não são explicitamente representados na relação de que são para ser vistos e ouvidos. Na constituição de uma textualidade narrativa audiovisual, o desconhecimento de um outro lado, da quarta parede, pode ser afirmada ou negada. “*Central do Brasil*” nega imaginariamente que haja um espectador de fora vendo o filme. Essa falta constitui a maior parte da narrativa de ficção audiovisual. O sujeito é produzido na cadeia significante, efeito de real, mas cuidadosamente colocado como invisível para que se produza o efeito de realidade: a vida como ela é, com suas pequenas insignificâncias, sem a perturbação explicitada de que alguém esteja filmando as pessoas e os lugares. Mas o texto também produz como funcionamento regular um efeito para fora de si, em diálogo e interação entre universo ficcional e realidade, assumindo um jogo entre documentário e ficção, convocando-nos, contraditoriamente, para leitores de placas e avisos em lugares de analfabetos. **As cartas** e as placas se mostram legíveis. Cartas para quem? Quem as pode ler? A quem é permitido abrir? Para que haja abundância de presenças, universalidade nos modos de identificação, o funcionamento do jogo significante põe espectadores e enunciadores do lado de fora, ausentes. Resta o sentido semiaberto, capturando muitos sujeitos, em diferentes posições, em diferentes lugares, em diferentes países, em diferentes condições de produção e circulação. A equivocidade da imagem e a representação do que estrutura o simbólico e o social produzem o efeito de

universalidade, assim como o discurso psicanalítico e o cristão. Também a análise precisa **lidar com o Real**, com a sua **irrupção** que não permite ser simbolizada, mas que produz, pelo processo metafórico, diferentes formas de discretização e especificação, materialidades significantes em relações associativas, a pulsação do nonsense inconsciente produzindo tanto o sujeito do discurso, determinando-o, quanto o sentido que se instala em seu pensamento, em suas formulações, em sua equívocidade. Preciso rever minhas questões, remarcá-las, para costurar a coerência desse discurso.

Carta, segundo a legislação brasileira, é um objeto de correspondência, sob a forma de comunicação escrita, de natureza administrativa, social, comercial, ou qualquer outra, que contenha informação de interesse específico do destinatário. Que interesses específicos são esses? Quem a sela? Quem intermedia sua entrega? E quais são os interesses dos remetentes? Carta é troca entre sujeitos. E o que significa pagar para dar notícias, reapresentar-se como vivo e manter laços sociais? O significante virou mercadoria. Para se ter acesso ao outro, o filme formula essa intermediação como venda de força de trabalho.

Ao dizer e mostrar **carta**, se *não* fala **Bíblia**. Ao dizer **Jesus**, **Josué**, diz-se **YHVH**. Encarna-se o Verbo. A interpelação nos agarra nesse processo. Mas no jogo polissêmico, que sentidos esses significantes ancoram? Quem ou o quê está ausente? De quê se quer falar ao se falar da ausência de Jesus, pai de Josué, de Isaías e Moisés? O que se quer significar quando se estabelece uma **mulher** de 60 anos e um **menino** de 9 anos para vivenciarem essa relação, essa busca por essa ausência? Por que formular Dora como escrevedora de cartas? Por que formular Josué como um menino que perde a mãe e busca o pai? Quem somos? Dora ou Josué? A carta ou o que se faz ausente? Modos de identificação, trajetos para investirmos nossa identidade, para nos identificarmos.

Pelo significante carta se presentifica *mensagem, palavra escrita, lembrança, memória, presença do que se fez ausente*. Nessas condições de circulação, a Bíblia faz parte desse domínio semântico, como mensagem, palavras de Deus, palavra do Pai. Vários livros do Novo Testamento são cartas dos

apóstolos às igrejas. O último livro da Bíblia, o Apocalipse, em que se estabelece a volta de Jesus Cristo reassumindo visivelmente o controle do planeta, o próprio Jesus aparece para o apóstolo João e dita 7 cartas para as 7 igrejas, indicando tipos possíveis de relações dos grupos cristãos com Ele.

Pai equivale a Jesus, o carpinteiro de Nazaré, o filho de Deus, aquele que prometeu voltar a este planeta quando ascendeu aos céus. Aquele ao qual os cristãos chamam de pai e que estabelece a humanidade como uma fraternidade. Ao falar de Jesus, *sabemos* que essa memória discursiva ressoa na formulação dos sentidos. Onde está esse pai? Por que não o vemos? Qual é a sua materialidade? Ele voltará? Ele aparecerá? Ao estabelecer determinados significantes em determinadas condições, o sujeito é falado, a história é interpretada. O sentido do texto se produz pelas possibilidades que a história determina.

Vimos que em dois recortes verbais podemos ver e ouvir essa relação entre Jesus, pai de Josué, e Jesus, pai dos cristãos. Após chegarem no conjunto habitacional, mais uma vez a perspectiva de Josué é frustrada. O pai não mora na tal casa e ninguém ouviu falar mais dele.

JOSUÉ: Ele não vai voltar mesmo não?

DORA: Não. Eu acho que não.

JOSUÉ: Eu vou esperar ele

DORA: Não adianta não, Josué. Ele não vai voltar.

(DVD, cap. 12, 1h27min)

A partir de mais esse desencontro, Dora convida Josué para viver com ela. Ao comprar as passagens de volta, elas conhecem Isaías.

No argumento do filme não está formulada a cena de leitura da carta que Jesus teria mandado para Ana também do Rio de Janeiro. Ela aparece no quarto tratamento, tecendo a textualização de um desencontro entre os dois no mesmo espaço geográfico. *Foi por pouco!* Produzir no sujeito-espectador o desejo

e sua frustração de um encontro que quase aconteceu e que teria evitado o sofrimento de Josué:

DORA: "Mulher: Agora que eu vi, que eu atinei, que ocê já deve ter voltado enquanto eu tô aqui no Rio de Janeiro procurando ocê! Por isso que eu não te encontro por aqui. Porque o Rio de Janeiro é grande mas também não é assim. Espero chegar antes da carta, mas se ela chegar antes de mim escuta o que eu tenho pra te dizer: eu também tô voltando pra casa."

ISAÍAS: Já faz seis meses que a carta chegou.

*DORA: Então, é porque ele não veio, ou não conseguiu vir.0
(Continua lendo)*

"Eu deixei o Isaías tomando conta das coisas. Ele é um rapaz direito, inteligente assim feito eu..."

ISAÍAS: Essa é boa! Deixou eu tomando conta!

DORA: "Tô pensando se eu fico uns dois, três mês no garimpo antes de voltar pra casa. Mas de qualquer maneira espera que eu volto. E aí vai ficar todo mundo junto, eu, ocê, Isaías, Moisés e Jeová... que eu quero tanto conhecer. Tu é uma cabrita geniosa mas eu dava tudo que eu tenho pra dar só mais uma olhadinha n'ocê. Me perdoa. É você e eu nessa vida. Jesus."

MOISÉS: Ele vai voltar!

ISAÍAS: Não vai voltar nunca!

JEOVÁ: (finalmente se pronunciando) Um dia ele volta.

Todos se impressionam com o vaticínio seguro do menino. (4o. tratamento, BERNSTEIN & CARNEIRO, s/d., p.94)

Os enunciados em torno da volta de Jesus promovem essa equívocidade. Ao falar do que se passa no nível diegético, ficcional, também se fala do que está na exterioridade do texto, na relação dos cristãos com Jesus Cristo. Pelo funcionamento metafórico se reúne duas posições de sujeito em torno do mesmo funcionamento interdiscursivo: Jesus voltará. Jesus não voltará. A formulação dos sentidos convoca a história, os discursos, o que está estabelecido para uma formação social no planeta. Entre o crente e o descrente, formula-se um texto para se marcar um gesto de interpretação face aos sentidos já-dados. Onde

estaria esse pai que nunca volta? Por que esperá-lo? Se Ele não volta, uma possibilidade é que Ele esteja morto.

É claro que Deus está morto. É o que Freud expressa de ponta a ponta em seu mito - já que Deus sai do fato de que o Pai está morto, isso certamente quer dizer que nos demos conta de que Deus está morto, e é por isso que Freud cogita tão firmemente sobre isso. Porém, igualmente, já que é o Pai morto a quem Deus originalmente serve, ele também estava morto desde sempre. A questão do Criador em Freud é, portanto, saber a que deve ser apenso, em nossos dias, aquilo que dessa ordem continua se exercendo (LACAN, 1997, p.155)

O pai simbólico, sendo um significante, símbolo do pai, é o pai morto. O símbolo sempre é a morte da coisa. Significante, letra. Derivas de sentido, reformulações do mesmo. Por isso, um modo de apreender esse gesto de interpretação é pelo que ele enuncia: ao dizer nossa carência de pai, produz-se um deslocamento para essa carência. Se o sintoma é feito de linguagem, é pela linguagem que ele se desfaz.

Pelo significante **carta** se faz presente o conto “A Carta Roubada”, leitura que Lacan faz de Edgar Allan Poe para estabelecer a primazia do significante. Como destaquei, carta em francês é *lettre*: letra, significante, traço. O filme se faz carta. Dora rouba os seus clientes, colocando as cartas numa gaveta e pedindo a Irene para ajudar a julgar que carta merece ser rasgada, passar um tempo na gaveta, ou ser posta no correio. As cartas roubadas são cartas apropriadas. Possuir o que não se pode. Controlar a comunicação, interditar dizeres. Ao retomar a escrita de cartas em Bom Jesus, Dora muda a relação dela. Josué tenta imitá-la, ao sugerir jogar as cartas no cesto de lixo; ela o impede. Isso marcaria uma mudança de comportamento diante da vida. Antes de deixar Josué, ela casa a carta de Ana, com a carta de Jesus, abaixo da fotopintura deles, cujo efeito de sentido estabelece um altar (fig.45, abaixo). Vemos essa ação também através de um leve *travelling* que ressalta a importância desse desfecho para as duas cartas. Somos chamados para ver esses objetos. Juntar as duas cartas, é promover o encontro de dois corpos que se perderam nos desencontros da vida,

um em busca do outro. É investir assim o sentido da existência dos dois humanos nos objetos simbólicos que eles produziram através da intermediação de um escrevedor. Um significante em contiguidade com outro. O indivíduo é objetivado na carta. Pelo casamento das cartas, Dora promove a reunião do que foi separado. O humano ausente passa a ser presentificado pelo objeto. Sujeito e significante se alternam. Um desliza para o outro. É a posse da carta, tal qual a referência entre Lacan e Poe, que faz a narrativa começar, desenvolver-se e terminar. É ela que determina o destino de Josué, seu lugar, seu espaço, seus vínculos existenciais; e determina a transformação de Dora.

Retomando a ausência do pai como sintoma, ecoa outra definição de Lacan para isso: "é aquilo que do inconsciente pode se traduzir por uma letra" [carta] (LACAN, Sem. 22, apud VARNIER, 2002, p.214). Pela letra existe a repetição. **Algo não cessa de se escrever.** Para Lacan, "a psicanálise é sintoma do ponto no tempo em que chegamos à civilização" (LACAN, 1968-1969). Um sintoma que se opõe à doença do Capitalismo. Há um laço entre o sintoma e o inconsciente: este responde àquele. Cartas. O sintoma tem sua especificidade garantida pela "maneira com que cada um goza do inconsciente na medida que o inconsciente o determina" (VARNIER, 2002, p.213).

Josué quer conhecer o pai e a carta é o modo de fazer esse desejo se realizar. Ao lidar com Dora, Josué sabe que não lida com alguém confiável: ela colocaria as cartas no correio? Ao perder a mãe, ele recorre a Dora para escrever uma carta ao pai dele. Ele descobre que Dora "não vale nada" pelas cartas encaixadas na gaveta do apartamento dela. O funcionamento das cartas, assim, caracteriza Dora, determina suas escolhas, estabelece um investimento simbolizador, um gesto de interpretação. No argumento do filme, aparece as seguintes formulações:

trecho 1: Enquanto começam a preparar os congelados, Fernanda faz algo inesperado: lê as cartas que deveriam ser enviadas para o correio. Num julgamento sumário, para o horror de Marília, decide-se o destino das cartas. Aos poucos, Marília vai entrando na brincadeira e opinando quanto ao veredicto dos

casos. Há três tipos de sentença para as missivas: o correio (para as imprescindíveis), o lixo (para as desnecessárias) e a gaveta (para os casos polêmicos, em que não há consenso entre as duas juradas).

Uma das cartas lidas é a da mãe de Jeová. Marília se mostra excepcionalmente tocada com a história daquela criança longe do pai e logo a proclama entre as imprescindíveis. Fernanda debocha do sentimentalismo da outra e faz menção de rasgar a carta. Diz que vai ser muito melhor para o menino se criar longe do pai imprestável e bêbado. A questão parece calar fundo às duas. Marília, num rompante, diz que pra ela chega daquilo e que vai sair. Fernanda volta atrás. Condescendente, joga a carta problema na gaveta do purgatório. Com isso, Marília fica. (SALLES, s/d, p.2)

Assim, a gaveta é gaveta-purgatório. As duas personagens são significadas como juradas e o apartamento de Dora é o tribunal desses destinos. Logo, estão no lugar de Deus. Decidir o destino das cartas é decidir sobre a vida das pessoas. Dora, acima do bem e do mal, julga o que é imprescindível, desnecessário e o que vai para o purgatório. O investimento de sentido na cena correspondente ao **trecho 1**, é determinado pela discursividade cristã católica e pela posição de poder que Dora assume diante de um objeto como meio de comunicação. Na última parte da análise, vou aprofundar isso em relação ao Discurso da Escrita.

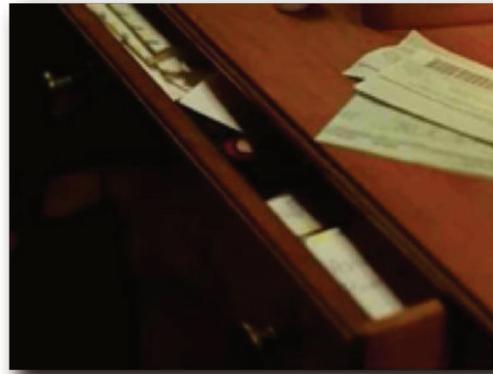


fig.42 e 43 : os planos detalhes enfatizam as cartas. FONTE: DVD "Central do Brasil"

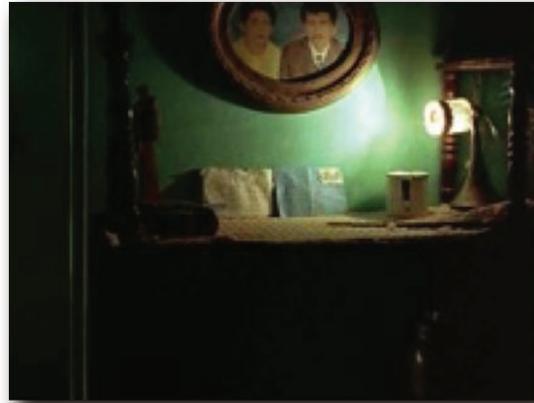


fig. 44: Josué Dora joga as cartas no lixo; e fig.45: Dora une as cartas de Ana e Jesus. FONTE: DVD "Central do Brasil"

Entre as derivas de sentido para o significante "**carta**", assim, estão os sentidos *vida humana, e meio de comunicação*: as cartas dizem das vidas. A carta representa o pai. No filme são misturadas cartas ditadas por personagens reais e fictícios. Elas dizem de Dora, do povo analfabeto, de suas relações sociais, dos afetos, dos encontros e desencontros de destinos. Nelas são investidos vários dizeres, derivam sentidos. Dora, como mulher, alfabetizada, escrevedora, assume o sentido de controladora dos meios de comunicação e controladora do destino das pessoas. Sentidos determinados pela discursividade política, pela função do Estado, derivada de uma função posta no discurso religioso cristão, advindo da Idade Média: purgatório, paraíso, inferno. Cartas, sendo relatos, também colocam o povo no filme, dão a dimensão de documentário, sobredeterminado pelo discurso da verdade. Representação do povo. A carta é também a lei magna: constituição. ***Se falta a carta, falta a presentificação do que une polos distantes, contraditórios.*** Os destinos são separados, abandonados, esquecidos. As associações afetivas entre os humanos são desfeitas. Rompe-se o laço social. No 4o. Tratamento a formulação da carta de Dora "*Acho que o dia que ninguém mais lembra da gente é o dia que a gente realmente pára de existir...*"

(4º. *Tratamento, s/d, p.97*) foi substituída no filme por "*Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo*" (DVD “Central do Brasil”, cap.15, 1h40min) .

Dora, a escrevedora, figura uma formulação do político no simbólico. Pelo plano detalhe, significamos o trabalho de Dora, a descoberta de Josué, a identificação dele com o comportamento dela. Além de ser o último ponto de um *travelling* que marca o encontro de Ana e Jesus através desse objeto simbólico.

A carta final é formulada, num primeiro momento, para revelar a relação de Dora e Irene. No produto final, é reformulada para estabelecer a mudança de Dora em relação aos afetos.

trecho 2: Fernanda caminha até a sala. Está triste, porém decidida. Retira do bolso a carta para Jesus e o pão de Jeová e os coloca em cima da mesa. Deixa a casa. Alternamos entre Fernanda indo à rodoviária e Jeová no banho (Ib., p.21).

trecho 3: Fernanda retira um papel da bolsa e começa a escrever para Marília. Surge em off a voz de Fernanda falando o conteúdo da carta, enquanto vemos Jeová desolado na porta da casa e o ônibus que segue pela estrada. Fernanda fala da decisão que teve de tomar. Diz que está com muitas saudades dela, mas não está voltando para o Rio. Numa revelação surpreendente, que elucida suas atitudes com Marília e com Jeová durante o filme, deixa claro que Marília é sua filha. Ficamos sabendo que o pai de Marília a abandonou grávida. Ela diz que vai ser melhor para a filha passar uns tempos morando sozinha. Pára de escrever e olha para fora. Amassa o papel e o joga pela janela. Fim (SALLES, s/d., p. 23)

A carta marca a mudança dele na relação com Dora: a sobrevivência deles em Bom Jesus se estabelece porque ele apresenta a solução de Dora escrever cartas e passa a ser o agenciador do trabalho dela. Esse ponto na narrativa marca a cumplicidade dos dois. A carta funciona tanto como possibilidade de sobrevivência para Josué, como um modo de se identificar com Dora, de ser igual a ela. Ele propõe jogar fora as cartas (fig. 44, acima), aprendeu com Dora a rasgá-las, intercambia com ela o seu funcionamento ético. Um significante por outro: o menino assume o lugar da mulher. Mas Dora agora faz diferente. Mudou. Interditada essa identificação de Josué com a malandragem, com uma atitude ludibriadora que teria aprendido com ela. Josué age como a *outra*

Dora. Essa Dora reage como o *outro* Josué. É também pela carta que ele pode encontrar o pai que nunca viu. E é por ela que fica atestada sua relação familiar com Isaías e Moisés. A nomeação que a carta estabelece provaria isso.

Vemos que os pontos de vista aqui congregados se reúnem em torno do sagrado, do mítico, do agnóstico, do cristão, do psicanalista, do marxista, do artista. Dessas posições de sujeito enuncia. **Cartas para quem? Tantos são os destinatários dentro e fora da materialidade do texto fílmico.** A textualidade fílmica produz o efeito de realidade e de real, de modo que um efeito sobredeterminante se inscreve relacionando essas posições todas: por trás do caos, há um sentido sendo costurado, há ideais que dialogam entre discursos contraditórios. Efeito terapêutico da discursividade religiosa cristã que se inscreve na Psicanálise e no Marxismo. O alhures não encontrado na imagem, segundo Pêcheux, por esta não poder ser formulada como uma questão ou uma negação (1990, p.24), parece ser de outra natureza: as imagens negam, as imagens perguntam, apagam, elas especificam e generalizam e tudo isso de modo que, pelo imaginário, inundem o sujeito em filiações sócio-históricas. Ao presentificar de um modo, um lugar jamais presentificado na interdiscursividade audiovisual, elas perguntam, elas fazem brotar a negação da afirmação avassaladora. A quem interessa repensar o modo de simbolizar as relações sociais de gente considerada invisível, dos seus outros interesses, a sua determinação por encontrar um *pai*, por achar um lugar? Orlandi delimita como o político é compreendido discursivamente: "o sentido é sempre dividido, sendo que esta divisão tem uma direção que não é indiferente às injunções das relações de força que derivam da forma da sociedade na história" (ORLANDI, 1995, p.74). Assim, "Central do Brasil", como objeto de fruição estética e como importante espaço imaginário de investimento do simbólico, determina, renova e contradiz a circulação dos sentidos sobre a Psicanálise, sobre o Cristianismo, sobre a prática artística da representação, numa relação contraditória e tensa com os sentidos dominantes e naturalizados.

Não precisa ter medo de procurar o pai, de duvidar de sua volta, de questionar suas motivações e paradeiro. Mas é preciso ter medo de ficar sem laço social e sem estrutura familiar. Todos os humanos desejam, sentem saudade, têm afetos poéticos, dúvidas filosóficas, subjetividades psicanalíticas; todos sabem se defender e se levantar empedernidamente. Não se pode tudo dizer, não se pode tudo mostrar, não se pode fazer desaparecer as oposições de sentido. Dar visibilidade à polissemia dos sentidos, também é um ato de resistência. Algumas determinações históricas e algumas discussões do social serão levantadas, outras apagadas, mas é possível permitir que algumas pulsem com mais força que outras. Por que o Pai bebia? Por que ele foi embora? Por que o álcool separa as famílias? A religião é o caminho para isso, já que César, o motorista evangélico e esperança de Dora, não bebe? Como é possível domar esse real que irrompe e faz sintoma? Os opostos são formulados como se se integrassem. Ou como se fossem capazes de conviver e deixar o outro viver.

Como se quer um estado de saúde mental, dentro de uma estrutura significativa saudável, também se quer um Estado de saúde social em funcionamento estável e controlável. O *Pai* permitiria uma condição de anomia social, de ausência de normas, ou de vacância da organização? O que nos falta? É possível que o filme nos diga que nos **falta resgatar as cartas que se perderam na nossa jornada. Que nos falta o antigo testamento e um novo testamento. Que nos falta lei, o Pai, o Outro, os outros. Que nos faltam os invisibilizados. Que nos falta o testamento psicanalítico e o cristão.** "No trabalho de interpretação o sentido de 'x' aparece como sentido lá, como 'conteúdo', apagando o movimento da interpretação, sendo que as determinações históricas materiais aparecem como evidências empíricas (ib., p.75). O novo testamento quer a volta de Jesus, o antigo o ignora: Dora e Josué testamentam diferentes relações de sentido.

Lidando com o Real do sentido, precisamos recolocar o sujeito e sua ausência no que diz. Neste filme, o sujeito se coloca no lugar de dizer um país, de estabelecer um contato com os brasileiros, em moldes humanistas, de indicar um

mapa para uma de nossas formas de ser. E por que ele não se permite aparecer na ficção?

Os **significantes que constituem a superfície narrativa, formulam um gesto sobre o que falta: o pai, a carta, a mulher e o menino** se associam no Real do sentido, como **funcionamento de ausências e presenças** em derivas significantes. A discursividade da Psicanálise se confronta com a discursividade religiosa cristã, imbricadas na discursividade artística, produzindo efeitos de sentido contraditórios. O interdiscurso, exterioridade constitutiva, saber discursivo, não datado, não representável, atravessa as condições de produção desse discurso constituído por formações imaginárias. A exterioridade determina desigualmente as circunstâncias imediatas dessa enunciação. O já-dito con-forma o conjunto da situação que intervém no dizer. Mas ao sujeito é dada a impressão de estar na origem do sentido e a impressão da realidade do seu pensamento (coincidência entre pensamento/ linguagem/ mundo) apagando imaginariamente a historicidade do texto.

A falta constitutiva do pai se inscreve num solo social de carências, de forma que a falta se formula sobre a falta. Assim o pai aponta para a carência de afeto, para a carência de humanização, de cuidado, de proteção. Como afirma Lagazzi (op. cit.) sobre Linha de Passe: o desejo de outra coisa é o que **falta** sempre. Nesse sentido, a metonímia “marca a função essencial da falta no interior da cadeia signifiante” (DUCROT & TODOROV, 1982). O sujeito constrói seu discurso pela injunção ao controle do texto, ao controle da imagem, ao controle da organização. Abaixo, descrevo três funcionamentos que me indicam a metonimização das imagens de que fala Lagazzi.

2.3.3. O lenço de Ana

É um dos elementos formulados na narrativa como relação metonímica entre vida humana e objetificação, coisificação dessa vida, de forma que os objetos que um personagem porta tornam-se um significante de sua existência.

Para que serve um lenço de pano? Como é possível transferir os sentidos de sua utilidade, de sua técnica, de sua origem na culturalização do hominídeo e carregá-lo de sentidos, fazê-lo de um objeto simbólico, vários? O lenço está em relação associativa com Ana. Na **falta** dela, ele a presentifica. Ela esquece o lenço na banca de Dora. Concomitante ao seu atropelamento, o lenço recebe uma rajada de vento e cai no chão. Somos instados a prestar atenção a esse objeto também pelo plano detalhe. Dora o guarda e por fim, estabelece um ritual impelindo Josué a amarrá-lo num cruzeiro, em Bom Jesus do Norte: o enterro decente que Josué queria para sua mãe.



fig. 46: O lenço esquecido na mesa de Dora; e fig. 47: o lenço amarrado no cruzeiro por Josué e Dor. Aquilo que enxuga o suor de um trabalhador andando no sol quente e no trabalho pesado, aliado ao que produz prazer, faz sua marca na rotina de Dora.

Nesse processo de metonimização, o lenço de Ana se desloca entre a transferência de responsabilidade pela vida de Josué e um memorial da falta da sua mãe. A mãe foi morta pela violência da cidade grande, pelo atropelamento do ônibus. Mas foi morta porque Josué deixou o objeto que presentificava o pai cair. Ficar sem a mãe é ser castrado pelo pai. Na narrativa bíblica, o que relaciona o lenço com Jesus é a referência ao que lhe cobria enquanto morto: o santo sudário. Esse lençol seria a um só tempo garantia da historicidade e da ressurreição de Cristo: única representação do Jesus histórico.

Da memória mítica de uma integração com o todo fica o lenço como o significante. Não se sabe do enterro de Ana. E o lugar dado ao lenço é totêmico.

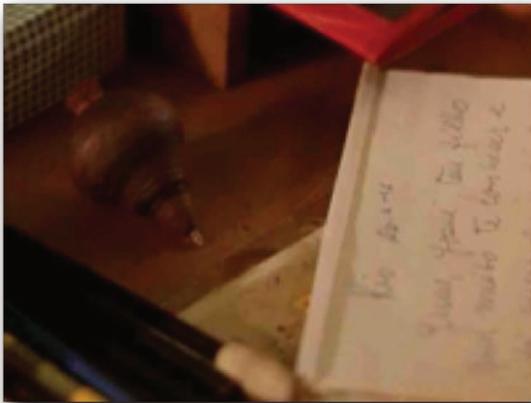
A falta da mãe, é o que possibilita Josué enfrentar sua falta e contaminar Dora nesse enfrentamento. O lenço que enxugara o suor, que enxugara lágrimas, que limpava sujeiras é investido dessa significação.

O ritual de enterro de Ana é garantido por um objeto dela. Ele reaparece no momento em que Josué é capaz de pronunciar sua morte, até então impronunciável para ele. Ao supor diante de Dora se sua mãe tivera um enterro decente, Dora o conduz até o ritual. Vemos essa cena num belíssimo plano-sequência em que todo o horizonte se abre diante de Dora, de Josué e do espectador. O lenço mostrado em plano detalhe é composto num grande plano geral. Assim ele é redimensionado diante dos olhos do espectador. Era necessária a morte da mãe. A falta da mãe impede Josué de ser “estragado” no centro urbano decadente. Obriga-o retornar à sua origem. Para se tornar adulto, Josué precisa deixar para trás essa conexão com a mãe. O que ele não enfrentara, precisa ser enfrentado. O que no social não se quer enfrentar no Brasil? O que se desloca de sentido para nós? Que violência brusca nos roubou a ingenuidade, a proteção, a infância? “Sem lenço, sem documento. Nada nos bolsos ou nas mãos”. Alegria, Alegria. Um outro texto de um outro lugar, de um contexto traumático para nossa sociedade, faz aparição. O sentido do lenço não é um só: o lenço delega poderes a Dora e se faz uma despedida de Josué para o vínculo materno. É hora de enterrar a mãe simbolicamente. Falta-nos o pai e falta-nos a mãe. É preciso assumir a orfandade, possivelmente momentânea. O lenço remete o filme ao seu começo, logo, também é um procedimento anafórico, que conecta duas fases, produz sutura do sujeito espectador. E sutura o ferimento de Josué.

2.3.4. O pião de Josué

O pião é um objeto cônico, de madeira, com uma ponta de metal, e com um cordão, a fieira, que serve para lançá-lo e fazê-lo girar pelo impulso do cordão enrolado na outra extremidade, se puxado com violência e destreza, conforme

descreve Câmara Cascudo (1972, p. 712-713). Os piões são conhecidos desde a antiguidade, tendo sido encontrados piões de argila, decorados, originários da Babilônia, também foram encontrados nas escavações de Pompéia. Podem, portanto, datar da pré-história da civilização. Callimaque Pittacus, poeta grego que viveu até o ano 579 a.C., fala em seus escritos de um pião que fazia virar com um chicote. Também Virgílio, Horácio, Plínio, Catão, fazem menção ao pião como jogo infantil popular. O entalhe de sulcos nos piões, faz com que estes assobiem ao serem jogados.



Na fig.48 e fig.49: o pião de Josué e o lenço de Ana (ver fig. 47) marcam a mesa de Dora, enredando-a na história dos dois.



fig.50: o pião de Josué vai parar na sarjeta, o que causa a morte de Ana. Fonte: DVD “Central do Brasil”.



Fig. 51 e 52: a marcenaria, legado de Jesus e um novo pião para Josué.

O pião funciona no texto audiovisual também como elemento anafórico cujo efeito de sentido se manifesta no decorrer da narrativa: rememora a profissão do pai, e é sua provável presença: a única objetivação do pai que tinha diante de si, além de si mesmo, do seu corpo. Este significante marca o início e a resolução da jornada de Josué, metáfora e metonímia de sua vida, do redemoinho que faz de Josué um menino sem pai e sem mãe, num grande centro urbano, e marcas metafóricas das *viradas* ou *plot points*²² do roteiro, de entrada e saída da sua jornada do herói, conforme a estrutura narrativa. Provoca a morte da mãe e reaparece sendo produzido no primeiro contato de Jesus com Moisés. O objeto (pião) que, na hora de fazer a travessia (da rua), escapa-lhe do controle, provocando a morte (real) da sua mãe. A concretude de uma ação, na

²² obstáculos ou incidentes que mudam o curso da ação dramática, o rumo ou a direção da história, criando novos obstáculos ou apontando soluções para o herói (*Plot* em inglês significa intriga).

representação da relação de um sujeito com um objeto, como síntese profética dessa jornada: efeito de real e de realidade na ficção para indicar uma interpretação da universalidade simbólica na jornada de um sujeito. O destino do sujeito contado numa sequência textual. Virgílio, no Livro VII, da Eneida, designa o pião ao escrever: “volitans sub verbere turbo”²³. Na materialidade desse significante, o equívoco oferece lugares de produção de interpretação, interpelando o espectador como sujeito participante da tecedura textual. Joga-se o pião para perder ou para ganhar. Joga-se com força e tenta-se fazê-lo ficar rodando sobre si mesmo o maior tempo possível: “pião entrou na roda, pião, bambeia, pião”. Se o pião para de rodar, ele “morre”. Para conseguir ir em busca do pai, Josué perde a mãe. O desejo inicialmente inconfessado dela se faz desejo assumido nele. E por causa desse desejo, Josué se apega a um pião. Fora seu pai que o fizera ou fora um dos irmãos, no processo de assumir o lugar do pai na profissão, como aqui nos reapresenta o filme? É um pião a primeira coisa que Josué será ensinado a fazer. É essa a função de Moisés: refazer o objeto significante da culpa do menino pela perda da mãe. O pião de Josué é o *Das Ding* de Jesus. Há um investimento libidinal: uma força para provocar o movimento. Assim o pião é fálico, diferente do *carretel* em Freud. O pião, como o que precisa de im-pulso, demanda mais investimento, é mais sincrônico; o carretel é mais causal, marcando ainda uma insistência do discurso psicanalítico na formulação audiovisual, em relação à presença-ausência da mãe, o objeto. Como o objeto significante, ele é um objeto perdido que será recuperado no desfecho do filme.

O pião, como um gesto de simbolização, produz o alocamento de Josué num novo espaço, produz um deslocamento na discursividade psicanalítica,

²³ Fazer voar o pião com um açoite. 7. *Eneida*, VII, vers. 378. *Ceu quondam toto volitans sub verbere turbo,/ Quem pueri magno in gyro vacua atria circum/ Intenti ludoexercet.*

trazendo o objeto para a sincronicidade das relações. Do sem-lugar, de um menino à deriva, em trânsito, da falta de sentido tece-se o lugar adequado onde o sujeito deve aportar: ao dar sentido de família para Josué, a formulação dessa imagem também nos inscreve como sujeitos interpretantes, suturando dois momentos no texto audiovisual. Objetos como esse são postos para produzir uma forma de circularidade, de retorno a um ponto, de maneira a enriquecer o roteiro. Suas repetições servem como sinais ao longo do caminho narrativo, criando a impressão de unidade, com “sua carga de significações, pela relação com o conjunto da narrativa” (CANNITO & SARAIVA, 2004, p.209). Reafirma-se assim a família como estratégia de subjetivação necessária e a injunção à interpretação como modo de inscrever o sujeito-espectador dentro da narrativa, como uma ausência presente, como o que, contornando-lhe a falta, fá-lo enlaçar dois momentos distintos no tempo e no espaço diegético. “Emissor” e “receptor” são interdependentes e intercambiáveis: é preciso levar em conta a inteligência do espectador, fazê-lo participar da construção narrativa. Ao produzir esse lugar de interpretação, também se estabelece idealisticamente que é preciso fazer do sujeito passivo um sujeito ativo. Demandas e formulações do social no simbólico. Contradições entre posições de sujeito.

No argumento do filme, no desfecho da narrativa está formulada essa relação do pião com a falta do pai:

Eles falam sobre o pai. Explicam que ele fazia brinquedos, mas que, com a bebedeira, passara a fazer cada vez menos, até que sua mãe resolveu ir embora de casa levando seu irmão menor.

(...) O céu azul, pleno, próprio da terra seca. Depois de tomarem café, Jeová vai tomar banho e seus irmãos ficam na cozinha conversando. Fernanda caminha até a sala. Está triste, porém decidida. Retira do bolso a carta para Jesus e o pião de Jeová e os coloca em cima da mesa. Deixa a casa.

(SALLES, s/d, p.21)

A formulação da carta de Ana e do pião feito por Jesus para marcar o desfecho do filme deriva para a formulação de duas cartas postas juntas abaixo do quadro em que Ana e Jesus aparecem um ao lado do outro. Na textualização,

esses significantes se tornam fundamentais para o deslize metonímico da narrativa, para a tecedura anafórica e catafórica. Uma cena remete a outra e entre as duas devemos estabelecer as relações, sujeitos a significar.

2.3.5. Os grafismos

Vimos que o totem é tanto o símbolo da **falta** do pai primevo, de sua ausência, quanto regulador da lei regente da comunidade, outorgada por ele, que se torna mais severa em função de sua interiorização após o rito do canibalismo. O ato terrível e criminoso do assassinato do Pai o torna um pai simbólico e funda a organização social e as restrições morais e religiosas. Em *Totem e Tabu* (1974), Freud também faz referência a Moisés e aos hebreus, que dele recebem leis em Nome do Eu Sou são dadas leis ao povo antes escravo, aos *apiru*, termo egípcio para nomear os hebreus ironicamente como os que são "fora da lei".

Sendo a materialidade o “modo significante pelo qual o sentido se formula” (Lagazzi, 2011), e procurando compreender o processo de produção dos sentidos, na sua relação com uma base material significante naquilo que se coloca como condições determinantes desse processo, nesta parte, quero descrever o grafismo, em seu percurso de constituição do funcionamento do filme: uma regularidade, um modo de organizar a imagem, o enquadramento, uma lei que bem pode ser interpretada como metonímia dessa **falta** do pai, marcando uma relação sintático-semântica a ser significada, já que o pai ocupa a hiância entre **desejo e lei**, a Coisa está na origem da instituição de Lei, é a Lei da palavra, uma lei afirmativa que ordena o desejo como verdade parcial. Como formular essa função paterna se não no prazer estético das formas em composição contraditória com o feio e o pobre, produzindo a poeticidade da imagem? Como afirma Lagazzi (op. cit.), a unidade é sempre imaginária, portanto há impossibilidade da síntese quando se fala do social. Os discursos se entrecruzam e as formulações se abrem em outras possibilidades de rearranjos significativos.

No que diz respeito à formulação audiovisual, o grafismo é estruturante dos planos gerais. No **Grafismo**, as formas, as cores e os detalhes se sobrepõem à figura ou representação. Buscando impactar através da cor e da forma, o grafismo é uma técnica de organização formal, sucinta, um modo de representar um objeto ou composição de objetos. Para isso se utiliza da repetição, do ritmo, do equilíbrio e da escala como conceitos que materializariam uma ideia estática ou com sensação de movimento. Essa técnica, como se vê na produção estética de diversas tribos e povos na história das manifestações artísticas, explora a percepção visual buscando proporcionalidade, senso de organização, simetria, linearidade em contraste com formas assimétricas. Assim, o equilíbrio é a discursividade dominante nessa forma de ordenação visual, fazendo com que estetas interpretem como se fosse uma busca espontânea, inata, um gosto e uma aptidão natural e universal do humano, mas que ocasionalmente se depara com formas de equilíbrio assimétrico. Para afirmar essa universalidade do grafismo, baseiam-se nas manifestações arquitetônicas, artísticas, nos utensílios de culturas mais primitivas em suas complexas soluções que indicam o domínio da relação entre a matemática e a forma, em seus desenhos geométricos de formas variadas, ondulantes, vibrantes.

Essa característica formal é um funcionamento regular no filme “*Central do Brasil*”. Os planos maiores, planos gerais e grandes planos gerais (PG e GPG), estabelecem rimas entre si: elas estão entre o espaço cheio de gente e um espaço vazio cujas luzes se desfazem; na equivalência entre um posicionamento de câmera e uma composição de elementos no quadro; na referência metonímica de um objeto e um lugar. Segundo o diretor Walter Salles, o ‘ego-eu’ estrategista principal da formulação fílmica,

As opções formais de *Central* (...) foram claramente definidas antes do filme. Havia também um desejo de que os planos dialogassem entre si. Os planos, tanto do ponto de vista da imagem quanto do som, desejavam ser ‘grávidos’ dos planos antecedentes, o que também possibilitava “engravidar” os planos seguintes. O filme é construído em torno de rimas

visuais e sonoras, que foram idealizadas antes da filmagem (ARAÚJO in NAGIB, 2002, p.421).

Para um texto custar 5 milhões de dólares, é preciso que ele seja muito bem planejado: foi afirmado que o roteiro de “*Central do Brasil*” teria passado por 25 versões. Assim, é um texto extremamente pensado, formulado, reformulado, analisado, questionado e desconstruído: ninguém investe tanto dinheiro impunemente. É um produto caro. A lógica do mercado sabe o quanto pode lucrar e se arriscar com a ideologia do espetáculo, por isso é preciso ver o filme não só como um objeto de fruição estética, mas sobretudo como uma importante mercadoria no mundo contemporâneo, um investimento maciço no sujeito. Portanto, não se pode querer analisar discursivamente uma materialidade significativa audiovisual do mesmo modo que se analisa uma materialidade significativa verbal, oral ou escrita. Mas de todo jeito, sabemos discursivamente que as intenções, derivadas do nível da formulação, são determinadas no nível da constituição do discurso. Nelas as posições-sujeitos são definidas desigual e contraditoriamente com o dizer, com a imagem e com o sonoro.

As intenções são assim produtos de processos de significação aos quais o sujeito não tem acesso direto. As filiações ideológicas já estão definidas e o jogo da argumentação não toca as posições dos sujeitos, ao contrário, deriva desse jogo, o significa. Se a argumentação é conduzida pelas intenções do sujeito, este tem no entanto sua posição já constituída e produz seus argumentos sob o efeito da sua ilusão subjetiva afetada pela vontade da verdade, pelas evidências do sentido. Os próprios argumentos são produtos dos discursos vigentes, historicamente determinados. Eles também derivam das relações entre discursos e têm um papel importante nas projeções imaginárias do nível da formulação, das antecipações (ORLANDI, op. cit., p.78-79).

Imbricar a discursividade psicanalítica com a discursividade cristã tem um custo. Tender para um maniqueísmo barato pode arruinar carreiras e fazer falir investidores. A busca do pai textualizada num Brasil pobre parece apontar para um modo de entender como o social precisa de um outro que conjugue desejo e

lei, para além da necessidade do masculino na estruturação da família, em termos de gesto político. Assim, os efeitos metafóricos e metonímicos estão também na constituição audiovisual dessa narrativa. Os planos gerais e os grandes planos gerais funcionam estabelecendo alguns efeitos de sentido entre os personagens e seu entorno; mostram o espaço da ação. Delimitando o contexto espacial, e as mudanças de espaço, significando a relação dos sujeitos com o meio e presentificando toda uma sorte de sensações que convocam interpretações para o que os ambientes, as paisagens, em sua beleza, imensidão, grandiosidade ou em sua sujeira, caos, desconforto provocam. Ao situar o personagem num contexto, os planos gerais nos fazem atribuir sensações e qualificações para os espaços. Os planos, como procedimentos enunciativos, marcam um antes e um depois. Fazem trabalhar a especificidade do audiovisual como materialidade significativa do movimento. Um *eu* faz ver *a* ele e *a* ela num lugar, num tempo, depois noutro lugar, noutro momento a um *tu*. As categorias de pessoa, de espaço e de tempo funcionam de um modo específico na materialidade narrativa audiovisual. Mulher e menino se deslocam durante um tempo em vários espaços. Fazer ver esses espaços significa mais do que apenas situá-los em direção ao encontro do pai: diz-se da geografia física e humana de um país, diz-se da riqueza ou da pobreza do ambiente, dos modos ou da falta de modos das pessoas, aponta-se como o espaço engole as pessoas. O que se viu, permanece na memória. O novo que se vê, do jeito que se vê, com as cores que se vê, marca a discursividade: o lá e o cá, a pobreza feia e a pobreza bela, o cruel e o poético. As encruzilhadas, as faltas de saída, as grades, os cercos em contraposição com as amplitudes, os horizontes, o mais além. Josué e Dora vivem um dia de cada vez. O passado dela nos é dado por seu relato e por uma foto que Josué vê no apartamento dela. O passado dele é dado como relato da mãe. O futuro dele, para Dora, será de desapontamento com o pai. Vivemos e conhecemos esses personagens no próprio desenrolar da narrativa. Eles não têm um porquê, causa de serem como são: o que têm é fome e necessidade de pertencimento a um lugar, a uma história, a uma família. É isso que Dora, tendo perdido, quer proteger em Josué. De que se fala, quando se faz

ver esses dois significantes, significando assim? Se fala deles e se fala dos sujeitos fora da tela, no chão da vida. Se fala deles e dos sujeitos que narram suas cartas para Dora: alguns no lugar de todos.

Apreendemos os objetos de uma outra posição, diferente de como apreendemos na realidade. Ora somos posicionados no lugar, documentando uma realidade, ora como *voyeur* dessa realidade. Modo de suspender o funcionamento do ambiente que nos cerca, e de nos colocarmos distanciados dele. Há modos de formulação que nos fazem ver de um lugar suspenso entre o céu e a terra. A grua funciona assim para articular simbolicamente um outro lugar: como se fôssemos corpos invisíveis e flutuantes dentro dessa narrativa. Um efeito de sentido que o audiovisual constrói com suas máquinas e equipamentos. O articulador simbólico aqui nos constitui como se pudéssemos transpor as leis e limitações da física, da gravidade, do espaço e do tempo. Obliteram-se as limitações. Ludibriamos as leis que se nos impõem. Por alguns momentos, ***produz-se o efeito de estarmos conscientes no Real: não há leis, tudo é possível. Efeito de Real.*** No cinema, as cores, os objetos cênicos, os movimentos de câmera, os ângulos e os enquadramentos devem materializar, fazer visível aquilo que é da interioridade: sensações, sentimentos e estados psicológicos, prioritariamente não comunicáveis em palavras. Isso enriquece os modos de significar de um filme. Não dizer em palavras o que pode ser visualizado e/ou sonorizado é o que diferencia a qualidade e a capacidade dos sujeitos de enunciações em textualizações audiovisuais.

Em “*Central do Brasil*”, os planos gerais funcionam para indicar tanto os espaços, quanto os modos de movimento dos personagens, enquadrando a narrativa dentro do gênero *road-movie*: os personagens usam trens, táxi, ônibus, pau-de-arara, andam a pé, marcas desse movimento em direção a um outro lugar. Os meios de transporte também funcionam como metáfora. Insistência, resiliência e resistência desses sujeitos pobres e vagantes fazendo valer o objetivo posto "por casualidade" na vida dos dois. Dessa forma, a composição dos planos obedece às formulações estabelecidas na narrativa.

Pensando nesse modo de formular os sentidos, acredito que o predomínio do grafismo em contraste e relação com o caos, com a desordem, com a desorganização, com a sujeira e com o desequilíbrio são **modos de constituir os sentidos da falta constitutiva**, logo, a busca pelo pai desliza metaforicamente, para a ausência/presença de lei, de ordem, de organização, de sintaxe. De alguma forma, essa organização que o grafismo manifesta e que é universalmente encontrada nas materialidades simbólicas de todos os povos, remete à presença da sintaxe, à produção do pensamento, ao controle do que poderia levar à loucura ou à psicose. Uma universalidade de elaboração estética que ganha particularidade no modo de selecionar locações e posicionar a câmera nesse corpo significante.

Há um efeito de regularidade, de organização, de unidade, de coesão, um efeito estético de uniformidade no modo de enquadrar. O que significa formular a busca pelo pai desse modo belo? Ressalta daí o caráter disciplinador, padronizador, opção por rimas, por diálogos, por correspondências, o desejo de fazer com que o caótico, o real, o sem lei, apareça como relativamente organizado. Por isso, é possível supor que esse modo de formular esteja relacionado com a presença, na ordem simbólica, do pai; seja um modo de funcionamento desse significante. Somos colocados em vários espaços num ponto de vista em que há uma elaboração que remete a uma ordem espacial sobre a ação e movimento dos sujeitos que a desordenam, que rompem essa geometria, ou que são enquadrados por ela. Os planos gerais estabelecem, assim, os grafismos em que os sujeitos se movimentam. Somos situados nesses espaços geometricamente organizados nos quais o movimento dos sujeitos interfere. Para fotografar um grafismo é preciso impor, diante das multifacetadas possibilidades, uma organização ao olhar, fazer associações, presentificar memórias. Essa relação entre espaço ordenado, e algo que o desequilibra, seja pela sujeira, seja pelo movimento caótico, também marca gestos de interpretação. O quadro é organizado, mas nessa organização, irrompe o desorganizado. Organiza-se o modo de apresentar o espaço num ponto de vista que produza

efeito de poesia, de prazer estético no outro. Representa-se o sujeito espectador, como exterioridade que determina a estruturação audiovisual. Existe uma lei que estabelece a constituição da imagem. Mas os elementos que a compõem afirmam também a presença do caos. Efeito de Real e efeito de realidade, imbricados. Como vimos em Althusser, o encontro consumado de materialidades estabelece regularidades, leis, regras, estabilizações, memórias, funções, efeitos de sentido, que a cada acontecimento produzem dominâncias e deslocamentos, mudanças, deslizos. Dessa forma, se existe uma determinação no modo de sintagmatizar e compor imagens, o sentido se produz na singularidade dessa relação do aqui- agora com o que vem de uma anterioridade.

Como casar um texto e uma imagem? O ladrão, - o trombadinha? -, sendo assassinado nos trilhos da Central do Brasil, em meio a bifurcação dos trilhos, num grande plano geral, oferece lugar de interpretação: a posição da câmera e a composição de elementos significantes na imagem, remetidos ao que está acontecendo na superfície narrativa, estabelece-se do ponto de vista discursivo dominante em que estamos num país cujo poder judiciário não funciona e os vigias fazem justiça com as próprias mãos numa execução sumária de um jovem, por ter roubado um walkman. Mas o diretor se furtou a exibir a imagem com planos fechados e detalhes. Vemo-la, de muito longe, num ponto preciso, no centro do plano, entre vários pontos e linhas que se cruzam, outras paralelas. O sujeito que está de fora, para o qual se dirige esta imagem, é o pai? É Deus? Que lugar nós somos chamados a ocupar? Somos os distantes imobilizados? Por que ele escapa de mostrar diretamente esse revólver sendo disparado? O espectador é levado a construir o assassinato pelo áudio da fala do rapaz e pelo ruído do que deve ser interpretado como de um disparo de uma arma de fogo. A que injunção de interpretação somos levados pela imagem desses trilhos em sépia, numa cor de terra, que remete a imagem de um deserto? Caminhos bifurcados, trilhos de trem, paralelos. Enunciados brotam desse lugar por expressões da língua, pelos poemas compostos: “e é assim, chegar e partir, dois lados da mesma viagem” (Milton Nascimento). Muitos trilhos, muitos caminhos, muitas escolhas, muitas

jornadas que se bifurcam, que se cruzam, que se acabam. A coisa real falta aqui: a imagem real. Há uma lei e uma ordem na composição. Ela não é de qualquer jeito, tampouco de qualquer lugar. Há flexibilidade e rigidez nas linhas traçadas pelos trilhos. A imensidão do espaço, posta em relação com a insignificância das figuras humanas, marca gestos de interpretação: quem pode ver essa execução sumária? quem pode se importar? Que Estado de Direito é esse? Que ausência e distância enorme é essa? Que pequenez é essa desses humanos? Que entorno é esse que marca o progresso científico e tecnológico da sociedade capitalista, superando o desafio de se transportar, vencendo de certo modo barreiras do espaço-tempo? Opacidade e equivocidade da materialidade significativa.



fig. 53: no centro do quadro, o ladrão de walkman é executado.

Assim, a composição induz a pontos de similaridade e equilíbrio, ao grafismo. Nas locações no Rio de Janeiro, o centro organiza a distribuição espacial dos elementos, a perspectiva. Abstrai-se um X: as imagens convocam

nosso olhar por trás de grades: as prisões de Dora e de Josué, as prisões de todos nós que esquecemos das raízes. O ponto de fuga é o meio, o centro da imagem. Um centro do Brasil enclausurador.

No clímax do filme, colocam-se luzes desorganizadas em torno de um centro: a Santa Mãe e o Salvador do mundo. A partir daí, nessa outra parte da narrativa, o horizonte em sua infinitude estará no meio da extremidade direita do quadro. A perspectiva se altera para uma forma geométrica que coloca o horizonte fora de alcance. O ponto de fuga está para fora da imagem: “ > ”



fig.54: a saída dos trens



e fig.55: a entrada caótica no trem e o

momento de aparição do título do filme

Em determinados momentos a câmera é posicionada “à altura dos olhos de um observador de estatura média”, como indica Xavier (2008, p.28). Noutros, como vemos nos fotogramas aqui enumerados, ora somos postos num ponto de vista mais elevado, ora mais baixo, num ponto de vista inferior. Em todos os casos, “o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro” (ibidem). O título do filme “Central do Brasil” aparece como manuscrito, centralizado, numa invasão violenta de homens por todos as janelas e portas do trem, desorganizadamente, desordenadamente, desgovernadamente. O efeito ideológico do reconhecimento: - É. É exatamente assim no Brasil. Como nosso olhar é conduzido a receber determinadas informações? Como o olhar se perde? Como resiste? Como o movimento da

imagem constrói em que devemos estabilizar nossa percepção visual? Em *O cinema como arte*, Debrix e Stephenson observam que

a iluminação pode fazer com que uma composição tenha uma estrutura unificada e salientar-lhe o significado, concentrando a atenção no que é importante e deixando na sombra o detalhe sem importância. Nos filmes antigos, a iluminação tendia a ser plana e uniforme, de forma que o espectador se perdia num caos visual. Mais tarde, reagindo contra essa tendência, que vinha do teatro, os diretores começaram a dar preferência a uma iluminação mais dramática com parte da cena destacada pela luz e o resto na sombra. Mas, quando levado aos extremos, esse método impressionista pode tornar-se monótono e não atrair a atenção do espectador. Atualmente, há uma tendência a retornar a uma iluminação mais equilibrada em que o centro do interesse é mais discretamente acentuado (DEBRIX & STEPHENSON, 1969, p. 164).

A câmera é posicionada de uma certa maneira e estabiliza para nós um modo de enxergar esse pedaço de universo que ela recorta, produzindo determinados efeitos de sentido. Partes com luz e sombras, em diferentes gradações são cuidadosamente planejadas e conduzem a leitura do espectador. Por que mostrar o mundo assim e não de outro jeito? Que implicações tem esse modo de organizar a visualização dos espaços e dos sujeitos? Mais do que uma simples formulação estética, esses pontos de composição imagética também constroem interpretações da realidade, conduzem o foco, a atenção, destacam determinados elementos e movimentos em detrimento de outros. As figuras exemplificam como as composições delineiam linhas, cruzamento de linhas, estabelecem formas, fecham proporções em que o homem se movimenta. Nas figuras o espaço interior da estação ferroviária. No contraste os homens que nela se movimentam e o fim da noite em que se estabelece a ausência de movimento. Afirmei que a inversão de posição significativa e emblemática do filme em relação à Pietà formula o imaginário social na aridez das relações sociais, deslocando o dinheiro como falta principal na constituição de laços sociais. O conjunto dos grafismos também produz o efeito de aridez do social, de dureza desse social,

principalmente pelos materiais que ficam visíveis: metais, concreto, tijolos. O espaço monocromático no início do filme indica esse gesto, em sua regularidade.

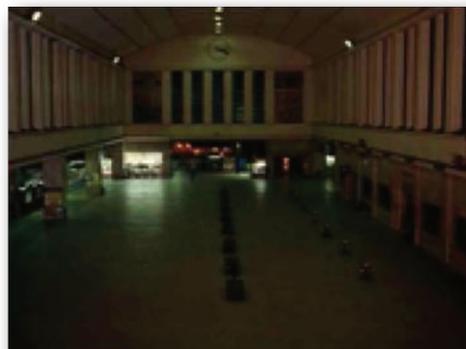


Fig.56: o interior da Estação Central do Brasil, o movimento e fig. 57: a ausência de movimento, com o grafismo estabelecido na composição da imagem.



fig.58 e 59: As linhas e a luz convergem para um ponto em contraste com o movimento, seja do trem, para fora do quadr, seja dentro da estação ferroviária;

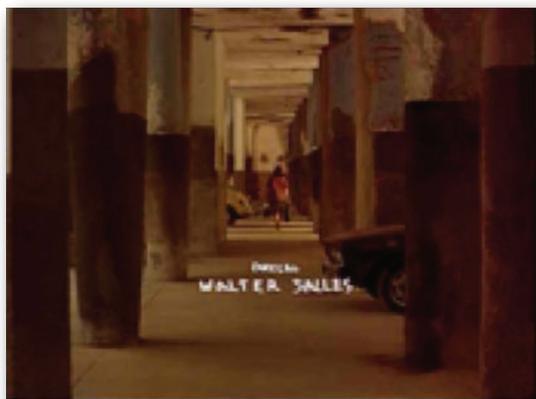


Fig. 60 e 61: O ambiente degradado num grafismo. A Chegada de Dora e a compra da televisão com o dinheiro da venda de Josué para os traficantes.

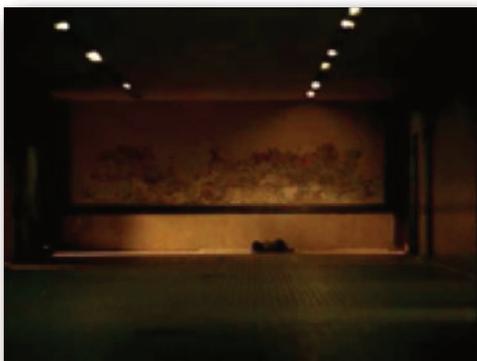


fig.62: Josué dorme ao relento. A iluminação destaca o menino, evitando a dispersão do olhar no grafismo; e fig.63 O grafismo em X, o ônibus, com Dora e Josué, sai do Rio de Janeiro.



Fig. 64 e 65: As rimas visuais: o grafismo do trem em movimento, combina com o prédio



Fig. 66: Os trilhos das sombras se contrapõem à encruzilhada da vida de Josué. Sinal vermelho. Deslize de sentido entre o ambiente, o exterior, e o interior do personagem. E fig. 67, a rima visual no interior do prédio em que mora a traficante.



Fig. 68, 69 e 70: A câmera posicionada por trás de grades, formando figuras geométricas que dividem o olhar.





Fig.71: Os prédios onde moram Dora e Irene e Lolanda, fig.72: a composição do grafismo encerra os sujeitos numa grade #;



fig.73: A iluminação da procissão constrói um grafismo caótico. O excesso também é um modo da dureza do social se mostrar; e fig.74: no conjunto habitacional, o grafismo feito com um ponto de fuga para fora do quadro.

Essa universalidade do grafismo inscreve a possibilidade de alguma ordem no espaço, alguma ordem dada e que depende do ponto de vista de se olhar. Aqui de novo, me parece que há um gesto de interpretação que contradiz, afirma e pergunta algo na elaboração da imagem. Esse gesto aponta para a presença dessa ordem invisível que se faz visível à medida que se olha de determinada maneira. Pergunta por essa ordem na realidade, questionando a falta dela, ou o modo em que ela se dá, negando-a. No Grafismo é possível vislumbrar

uma imagem do mundo mágico do Renascimento em que tudo era possível, uma volta a um passado em que as coisas tinham centro, tinham estabilidade e de nada se duvidava. A Terra era o centro do universo, o homem, o centro da criação e Deus estava no controle de tudo.



fig.75: As estrelas também compõe um grafismo abstrato

O grafismo inscreve esse controle no enquadramento. Até que o discurso da ciência impôs sua grade, transformando essa imagem, fazendo do aqui-agora da vida e do homem o ponto de referência máximo. Com o advento da ciência, começou o impossível, como afirma Miller (s/d, p.14). Da ferida narcísica que a civilização cristã sofreu se processa a ferida narcísica nesse sujeito-centro: surge o discurso da Psicanálise o descentrando. É com o sujeito da ciência que a Psicanálise vai operar. Como a falta se inscreve no grafismo? Quais os seus sentidos? Pensando no efeito de Real, outro processo discursivo também se produz nessa base material: o grafismo dispersa o sujeito, também o vazio se sobressai aqui. Não somos posicionados em lugar algum: nesses espaços falta o sujeito no sujeito que falta, como significante excluído. Formulação da falta sobre a falta. A superposição da falta imaginária sob a falta simbólica para produzir o efeito de Real da falta. A plenitude da falta.

Vimos no recorte sobre a falta do pai para Dora e Josué que na última cena de grafismo no filme se marca insistentemente a ausência do pai. O diálogo sobre a ausência do pai de Dora e do pai de Josué se passa diante das casas pré-

fabricadas que parecem de brinquedo, “um cenário construído no meio do nada”. O vazio e a aridez de um deserto. Onde está o pai? Ele voltará? Ele não voltará? No meio do que parece um brinquedo no meio do nada, a inversão do conforto da religião. Dora vaticina: - Ele não vai voltar. Retomo aqui o recorte:

(Roteiro de “Central do Brasil”, BERNSTEIN & CARNEIRO, p.87; DVD, cap. 12, 1h24min)

102. EXT. VILA DO João – DIA - Dora e Josué são os únicos a saltar na parada no início da Vila do João.

(...)

Os dois seguem caminhando. Descem a rua principal, a rua "A". As duzentas casas pré-fabricadas iguais, parecendo de brinquedo, dão a impressão de um cenário construído no meio do nada. Os dois caminham bem devagar, como se não estivessem com pressa para chegar a lugar algum.

JOSUÉ

tudo igual, né ?

DORA

é. É tudo igual.

Continuam caminhando.

DORA(cont.)

Você acha que consegue lembrar da cara do seu pai na foto? (...)

Eles batem na casa onde Jesus deveria estar morando e recebem a notícia de que ele vendera a casa e sumiu no mundo. No último lugar de busca de Jesus e na última decepção de Josué, a dúvida é posta.

JOSUÉ: Ele não vai voltar mesmo não?

DORA: Não. Eu acho que não.

JOSUÉ: Eu vou esperar ele.

DORA: Não adianta não, Josué. Ele não vai voltar.

(DVD, cap. 12, 1h27min)



fig. 76 : Grafismos do conjunto habitacional onde Josué passará a morar com os irmãos Moisés e Isaías

Aqui os efeitos de sentido para a formulação do grafismo se sobrepõe ao diálogo: é universal. É comum. É o mesmo. É tudo igual. É uma coisa por outra. Derivas de enunciados, de sentidos. A padronização que o Estado liberal traz como discursividade dominante no capitalismo: todos são iguais perante a lei. Todos têm as mesmas oportunidades. O funcionamento da ideologia se agarra ao funcionamento do inconsciente: um coisa pela outra, uma casa pela outra, uma vida pela outra, cujo valor é dado pelos lucros e pelos prejuízos, um significante pelo outro, deslizes metafóricos e metonímicos. O personagem de Josué se dá conta de que é tudo igual quando seu olhar encontra uma forma material contínua de casas separadas dispostas do mesmo jeito. Desloca-se o sujeito da perspectiva que o condiciona e provoca-se uma reação de interpretação da realidade, de desnaturalização: uma formulação de como alterar as relações significantes. O que isso tudo nos indica do funcionamento do simbólico pelo audiovisual? Como fazer transparecer o que falta pode *resolver* o ou *exorciza*s essa falta? Congrega-se a formação discursiva humanista em relação à formação discursiva cristã católica numa formação discursiva da arte contemporânea,

tecendo representações sobre representações, desloca-se os sentidos estabilizados nas relações sociais. A religião não é mais um lugar de conforto, de esperança, de proteção. Talvez as casas sejam de brinquedo e o mundo onde deveria se encontrar o pai um vazio no meio do nada. Apenas um cenário construído, apenas representação. Há cores nessa uniformidade. Há um olhar do alto, ausente e distante, mostrando o infinito. Na formulação material significativa, o político e o simbólico se imbricam e fazem ver os jogos de sentido em suas relações de força na sociedade.

2.3.6. O Desmaio de Dora

Um último recorte ao qual quero chamar atenção no funcionamento do filme e que materializa uma desorganização radical da imagem é a sequência de quando Dora adentra a “***casa dos milagres***”. Nela, assistimos ao desequilíbrio, tontura e desmaio de Dora, que também é a formulação do desequilíbrio da materialidade fílmica: nesse trecho ocorre uma quebra significativa das normas de composição. A organização desequilibra-se e nosso olhar, dado pela câmera, também desaba. Essa sequência pode ser considerada o clímax porque não só obedece ao princípio estrutural da construção de roteiro -- já que ela se inicia na última terça parte do filme, nos últimos 30min (cap. 10 do total de 15 capítulos), classificada como “resolução do conflito” --, mas sobretudo porque na superfície textual, marca a mudança de Dora, pontuando na materialidade fílmica um antes e um depois para ela e para a narrativa. Em relação à regra generalizada da elaboração da textualidade fílmica, e da organização dos planos nessa materialidade, o modo de elaborar esse trecho é uma exceção. No filme inteiro, os planos são discretos, cuidadosamente elaborados, sem chamar muita atenção para os aspectos formais. Mas nesse momento, esse procedimento é invertido, conforme atestam os fotogramas abaixo e a decupagem que fiz a partir do som-imagem-em-movimento:



Fig.77: entre o interior e o exterior, a câmera materializa o desmaio de Dora

Decupagem do cap. 10 do filme em DVD, time code inicial 1h11min23s; time code final 1h16min11s

Cap. 10. Rua – ext – noite

PG Romeiros diante da capela todos com velas, cantando um louvor a Deus, som em BG durante toda a cena abaixo.

Travelling: por entre casas simples e paus-de-arara, vemos Dora seguida por Josué na contramão dos romeiros que passam carregando velas. Eles avançam em direção contrária à procissão.

DORA

Não consegui a merda de um caminhão que me tirasse do meio desse diabo de romaria.

JOSUÉ

Pra onde a gente vamos agora?

DORA

Vamos a pé. Tentar uma carona na estrada.

JOSUÉ

A pé?

DORA

É, a pé! Meu Deus, meu Deus. Eu não sei o que eu fiz a Deus pra merecer isso, eu não sei.

PG Dora e Josué param, ela se vira para ele:

DORA

Você é um castigo na minha vida, garoto!

PM de JOSUÉ

Eu tô com fome...

PM de DORA

E eu? Eu não tenho fome? Eu não tenho fome, só você?! Não tem comida, não tem mais dinheiro, não tem mais comida. Acabou! Se é o que você quer saber, acabou!

PM de JOSUÉ

O quê que a gente vamos fazer agora?

PM de DORA

Sei lá, sei lá! Teu pai e tua mãe te puseram no mundo, não deviam ter posto! Porque agora eu aqui, que te agüente, desgraça. Você é uma desgraça. Você é uma desgraça, puta que pariu!

PM de JOSUÉ olhando (enfurecido? Decepcionado?) pra Dora, com olhos marejados e sobrancelhas franzidas

PG

Dora dá as costas pra Josué. Ele sai correndo em direção oposta. Ao se virar, Dora vê Josué correndo de volta para a concentração da romaria.

PG de DORA

Putaquepariu!

(Travelling de Dora correndo atrás de Josué e gritando) Josué! Onde é qu'cê vai? Volta aqui, menino! Josué!

Ela corre atrás dele gritando por ele. PAM levemente pra cima. Um sino dá um toque. PG de Josué se misturando na romaria em frente à capela.

*Voz over de Dora
Volta aqui, moleque! Josué! Josué!*

Centenas de pessoas, com velas nas mãos, entoando o louvor, ajoelham-se. PA lateral de Josué correndo velozmente entre a multidão. Ouvimos a voz de Dora gritando.

*Voz over de Dora
Josué! Josué!*

PG de Dora fazendo o mesmo percurso de Josué entre os romeiros ajoelhados. Corta para PA lateral de Josué correndo. PA lateral de Dora gritando. PG Josué se confundindo no meio da multidão. GPG romeiros se levantam. PA lateral de Dora ainda gritando por Josué. PG de Josué no meio do labirinto humano. PM de Dora tentando abrir caminho entre o povo.

*DORA
Meu Deus! Meu Deus! Josué! Josué!*

Câmera nervosa seguindo Dora em PM abrindo caminho no meio da multidão, gritando, indo em direção à capela.

Dora consegue entrever o menino de costas escapulindo entre a multidão.

*DORA
Onde é que você se meteu? Josué, Josué, volta aqui!*

Ninguém parece escutá-la. PG de várias cabeças paradas, com velas na mão e de Dora em movimento.

Plano-detalhe/PAN vertical de braços de mulher diante de uma imagem de N. Sra. Auxiliadora?

*MULHER (voz over rezando)
Obrigado! Te agradeço de coração, Senhor! obrigado, Jesus, obrigado, meu Pai.*

PM de duas mulheres com velas e a capela ao fundo (?).

*MULHER
Por mim que estou aqui, Senhor, te pedindo, te orando, com todo o meu coração..
Jesus, com toda a minha alma, Jesus.*

PG de várias cabeças paradas, com velas na mão e de Dora em movimento.

MULHER voz over

Eu sou uma franciscana de todo o meu coração.

INSERT pessoas diante da imagem da virgem. Mulher caminhando de joelhos.

MULHER voz over

Abençoa o meu povo. Abençoa, menino Jesus, os meu romeiro.

PLONGÉ DIAGONAL GERAL DA ENTRADA de Josué NA TENDA DOS MILAGRES. AO LADO A PLACA "SERVIMOS REFEIÇÕES"

INSERT homem equilibrando pedra na cabeça ajoelhado rezando.

CLOSE SENHOR de uns 50 anos ora como um evangélico

SENHOR (rezando)

Me perdoa, Senhor, que sou um pecador. Pelo sangue de Cristo, Senhor.

PLONGÉ DIAGONAL GERAL DA ENTRADA de Dora NA SALA DOS MILAGRES. AO LADO A PLACA "SERVIMOS REFEIÇÕES"

SENHOR voz off

Olha minhas dificuldades... o meu sangue na veia... no meu corpo, Nosso Senhor Jesus Cristo...

SALA DOS MILAGRES. INT. NOITE.

PAM na sala dos milagres. As paredes estão completamente cobertas de fotos e lembranças dos romeiros cujas graças foram alcançadas. Milhares de rostos em fotinhas 3x4, assim como bonecas de pano, brinquedos, fitinhas, mechas de cabelos, relógios e caixas de remédios se sobrepõem formando uma gigantesca colcha de retalhos. Dora entra. CLOSE em Dora.

SENHOR voz off

Protege minha mãe... abençoe minha família, me protege pelo sangue de Cristo... Queima Senhor... queima Senhor... Pra que tanto sacrifício... pra que tanta dor?

SUBJETIVA DE DORA: pessoas cantam ou rezam baixinho. A atmosfera é de respeito e concentração. Nos cantos da sala, homens e mulheres rezam o terço ajoelhados e virados para a parede. Uma mulher atravessa a Sala dos Milagres com uma vela acesa. Outros acendem vela, outros se benzem.

PAM suave Dora olhando assustada os ex-votos. Os sons de romeiros rezando e violoncelo se sobrepõem num eco indiscernível.

SUBJETIVA de Dora: as paredes cobertas de fotos e lembranças dos romeiros cujas graças foram alcançadas. Romeiros tocam nos quadros e fotos e se benzem.

PAM suave em close de Dora procurando Josué.

PAM suave PM duas romeiras rezando diante de velas.

Volta PAM suave em close de Dora que olha para um lado e outro, sugerindo a procura por Josué.

Travelling suave. Dora de costas abrindo uma cortina que separa um espaço de outro. Assustada e à procura do menino.

Uma romeira se benze em PM. Ao fundo Dora se segurando na parede. PAM suave. Dora vem tonta em direção ao nosso olhar abrindo e fechando os olhos.

SUBJETIVA de Dora fora de foco e em foco nas luzes de velas e pessoas rezando na sala dos milagres. Leve movimento simulando tontura de Dora.

CORTA PARA

ENTRADA DA CAPELA. EXT. NOITE

Mesmo Senhor, de uns 50 anos, orando fora da Capela.

SENHOR

queima, Senhor! queima, Senhor! E honra, Senhor, das trevas, Senhor...

CORTA PARA

SALA DOS MILAGRES. INT. NOITE.

Dora atravessa o quadro tonta e suada.

Travelling SUBJETIVA DE DORA de costas atravessando a sala dos milagres entre uma cortina de retratos 3x4. O som de violoncelo começa a se sobrepor às inúmeras vozes.

SENHOR, em off

Pra quê tanto sacrifício, Senhor?

Travelling em CLOSE de Dora entrando noutro ambiente na sala dos milagres, atravessando de frente a cortina de retratos, tonta, suada e a ponto de desmaiar.

APRESENTADOR em off

Vamo afastar a escuridão! Viva a festa das candeias!

INSERT de PG em que um homem acendendo um fogo de artifício que gira espalhando faíscas na escuridão enquanto os romeiros assistem com suas velas e lamparinas.

PAM PM em Dora rodando de um lado para outro e SUBJETIVA DE DORA em que tudo simular rodopio dentro da sala dos milagres.

*CLOSE DE
DORA, desfalecendo
Josué!*

PM de ROMEIRA levando o dedo a boca: gesto pedindo silêncio!

CLOSE DE DORA. A partir daqui INTERCUT (alternam-se INTERIOR e EXTERIOR da Sala dos Milagres). Entre SUBJETIVA de Dora e P.O CLOSE do fogo de artifício girando com romeiros ao fundo. SUBJETIVA DE DORA em chicote 360º se acelerando.

CLOSE EM DORA CAINDO.

PLONGÉ PG em Dora caindo no chão INTERCUT com explosão do fogo de artifício com milhares de fagulhas em torno de uma foto de pintura de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro com o menino Jesus, seguido de aplausos e comemorações dos romeiros.

*CORTA PARA
SALA DOS MILAGRES. INT. NOITE*

PG contra plongé (a altura do chão). Dora caída entre uma romeira em pé e outra sentada, ao fundo mais duas rezando de costas. Josué aparece, vê Dora caída e se agacha para ajudá-la.

INSERT CLOSE de fogo queimando e gradualmente revelando a foto de pintura de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro com o menino Jesus.

*FADE
PRAÇA DE BOM JESUS. EXT. AMANHECER*

PG entre uma árvore e muros das casas, de lado, Dora deitada com a cabeça no colo de Josué, no chão da praça do vilarejo. A capela ao fundo. Bodes atravessam a praça.

Travelling PG de frente Josué sentado e Dora deitada com a cabeça no colo de Josué, que faz cafuné nela. Dora acorda e olha para Josué com leve sorriso.



Fig.78: outro trecho em que a câmera materializa o desmaio de Dora entre o interior e o exterior.

O ápice, o clímax do filme, na equivocidade do que lhe causa, é marcado como vindo de diferentes modos: do afrontar a dignidade do outro (ao dizer para Josué que ele não deveria ter nascido); da falta de dinheiro; da fome; do medo de perder o outro (Josué foge dela); da força da religiosidade popular, sem intermediações sacerdotais, que Dora rejeita veementemente, associando-a com o campo do inimigo dos cristãos (quando ela esbraveja: - *Não consegui a merda de um caminhão que me tirasse do meio desse diabo de romaria!*), dentre outras causas possíveis de serem questionadas e interpretadas. Falta-lhe, nesse momento, comida, dinheiro, forças, descanso, silêncio, Josué. Falta-lhe equilíbrio. Todas essas faltas reunidas a levam à perda do ponto de vista, do equilíbrio, levam-na ao que parece ser uma convulsão, e ao desmaio. E daí é levada à sua

transformação, ao desnudar de sua fragilidade, ao confronto com o que ela é e o que a transferência com Josué, sua projeção nele, causa-lhe. Como é possível num lugar sagrado, cujo ritual determina ordem, disciplina, respeito, a imagem ser formulada na desordem, no desequilíbrio? O que implica o fato de a imagem e a montagem desafiarem as regras de composição e as regras da prescrição religiosa, para produzirem esse efeito de mudança em Dora? Quais os efeitos de sentido dessa desorganização material significativa e como isso visibiliza os gestos de interpretação do sujeito desse discurso?

Como afirmei ao descrever sobre o *Das Ding*, o gesto de interpretação materializado no modo de formular essa sequencia audiovisual, indica que Dora



Fig. 78: interior da casa dos milagres, a câmera desaba.

responde ao lugar da psicose, remetendo ao que de enlouquecido está na ordem social. Se Dora é formulada como desligada do significante Nome-do-Pai, até esse momento da narrativa, esse desmaio corresponde a uma crise, e o movimento de câmera materializa o real da psicose. Visto que a ausência da metáfora paterna, como

destaquei anteriormente, “pode pois responder no Outro **um puro e simples furo**, o qual, pela carência do efeito metafórico, **provocará um furo correspondente no lugar da significação fálica**” (Lacan, 1998, p.564, grifos meus), formula-se esse furo pela fusão na imagem entre uma câmera subjetiva (o olhar de Dora), o interior da sala dos milagres (o nosso olhar identificado ao modo da câmera olhar) e o que se passa no exterior, na praça, com a queima de fogos em torno da imagem de Santa Maria e do menino Jesus. Essa alteração material no modo de formular a imagem significa na estrutura narrativa a mudança de Dora e de sua

relação com Josué. Dora está diante da necessidade, do desejo e da Lei, na contradição entre a loucura e a ordem. A “casa dos milagres” (identificação da entrada) ou a “sala dos milagres” (descrição no roteiro), indica que esse momento é formulado para por Dora diante Alteridade Absoluta, fazendo a imagem significar esse impossível de ser significado também aqui. Desmaiar dentro do lugar sagrado é significativo: a tentativa de significar a totalidade aqui se faz da fusão de planos, do movimento vertiginoso da câmera, concentrando todas as possibilidades de formas, ângulos, movimentos de câmera e efeitos de montagem nessa sequência, num emaranhado de vozes e orações, evangélicas e católicas (*Eu sou uma franciscana de todo o meu coração // queima, Senhor! queima, Senhor! E honra, Senhor, das trevas, Senhor...// Vamo afastar a escuridão! Viva a festa das candeias!*).

Como numa empreitada analítica, o sujeito do discurso se empenha na tarefa de dizer e fazer ver aquilo que é o impossível: Dora é uma metáfora saliente, nessa cadeia significante, da leitura feita sobre a ordem social. Diante da loucura do Sagrado, Dora desmaia, a câmera enlouquece, o dentro e o fora se alternam, se misturam, se indistinguem, efeito de Real, modo de capturá-lo. Aqui, congregam-se gestos de interpretação imbricando a Psicanálise e o Cristianismo numa equivalência entre “o santo dos santos”, o lugar mais sagrado e inacessível de um tabernáculo, e o “inconsciente”. Se na interpretação laciana, Deus se apresenta como essencialmente escondido, é possível pensar que o filme, dissimulando sua busca pelo pai, procura o Pai, escondendo o pai, constrói-se significando, ecoando esse Outro, no outro. Lida com o Real, simbolizando-o, ficcionalizando-o, portanto, dissimulando-o. Segundo sua jornada mítica, vimos que este momento é a provação suprema de Dora e o santuário é a caverna oculta que transforma Dora. Por isso, vejo aqui a direção de formular o humano em Dora como um gesto de interpretação do social brasileiro. Reunir o dentro e o fora, inacessíveis, pode indicar essa tentativa de conciliação dos universais dados pela castração simbólica e pela religiosidade cristã. Formula-se a saúde emocional como contiguidade da saúde espiritual e da saúde social. A implosão das normas

de composição, o desequilíbrio na organização das imagens e o desabar do nosso olhar, busca significar esse alhures para o Brasil e para o humano, ao mesmo tempo que nos traça um diagnóstico. Falta-nos uma convulsão social. Eis aí o Outro e diante do Outro o humano mesquinho, insensível, atropelador, reificador, desaba. O que se pensa não é o que se é. O filme representa o que é irrepresentável para seu público: o interior e o exterior se alternam, o que está dentro e o que está fora se equiparam. Na tela e nas ruas. Nos laços sociais entre personagens e espectadores. As representações se tornam espelho do social. A função da arte aqui é fazer ver o que não se quer ver. O irrepresentável também aqui é abrigado em toda sua equivocidade e inapreensibilidade. Por isso, podemos dizer que a anomalia da sequência do clímax do filme materializa a anomia social, materializada em Dora como personagem, e no modo de fazer ver o que se passa com Dora, em sua mente, associando-a ao interior e ao exterior da casa dos milagres.

Diante do enfrentamento com o Real, seja ele por que via for, o sintoma se dissolverá. E se fosse só pela via do religioso, a quantos sujeitos se identificariam com essa posição? E se fosse só com o jogo da representação da arte da imagem? E se fosse apenas um discurso panfletário? E se fosse apenas o pernóstico psicanalítico? O sentido está dividido nas relações sociais. Para lidar com esse impossível, o filme se inscreve na própria discursividade da falta. O que falta aqui é implodido como impossibilidade de se tornar visível ao olho humano. Já não falta uma materialidade para a fome de Dora, para o desespero dela em se perder de Josué ou de perdê-lo, já não falta mais denunciar o que falta, de um outro modo, trazendo para a imagem o afeto, para emocionar e co-mover o humano, dizendo algo a respeito de todos nós, dizendo a cada um de nós e dizer, assim, do que faz falta nas relações sociais. Se a psicotização do social pode levar a um desmaio de Dora, ao limite, a falta é o que faz falar a falência a fim de que haja redenção. Congrega-se a formação discursiva humanista em relação à filiação à formação discursiva cristã católica e uma formação discursiva da arte contemporânea. Sem o outro: faltam espelhos, falta sentido. Se falta Josué nessa

sequência, o amparo do outro é fundamental para o ser humano: seja criança, seja adulto. O humanismo pensa o homem como centro do mundo e o catolicismo pensa Deus acima de tudo. A redenção passa por um desabamento. O reencontro com sua sensibilidade passa pelo deslocamento diante de faltas fundamentais. O que é velho, cínico, amargurado, egoísta precisa ser deitado por terra. É no meio de uma manifestação popular e da força da fé da multidão, no centro dela, que isso pode e deve acontecer.

É interessante acompanhar o processo de elaboração e mudança dessa sequência:

ARGUMENTO FINAL (SALLES, s/d, p.19-20).

“[...] Fernanda arrasta Jeová no meio da confusão da rua. Insistentemente, o menino quer saber o que vão fazer agora, o que a deixa transtornada. Grita que agora não sabe mais o que fazer, que ele foi uma desgraça que aconteceu na sua vida, que ela não o suporta mais. Ao se virar, vê ele correndo já bem adiante na rua. Corre atrás dele. Dá tudo de si na perseguição, mas ele, ágil, se distancia cada vez mais até que ela o perde de vista. Cambaleando, tonta de cansaço e de fome, ela continua procurando por ele naquele caos. Passa um bom tempo. No fliperama, nas barraquinhas de tiro ao alvo, de cachorro quente, fisionomias parecidas, mas nada de Jeová. Ela já está quase sem forças, quando o enxerga entrando com uma porção de crianças na tenda do espetáculo circense “Telma, a Mulher Gorila”.

No momento em que ela penetra na tenda, as luzes se apagam e se inicia o espetáculo. A voz do locutor começa o relato da história de uma mulher doce e graciosa que, quando irritada, se transforma em gorila e tem que fugir de casa para não machucar as pessoas que ama. Fernanda, fora de si, grita por Jeová, competindo com a voz do locutor. Diz que gosta muito dele, que pede desculpas, que não vai mais lhe fazer mal nenhum. Quase no escuro, passa em revista às

crianças que se assustam com ela, imaginando que Fernanda possa fazer parte do espetáculo.

Num truque primitivo, atrás do palco, a figura de uma mulher em transe começa a se metamorfosear em gorila. A narração chega ao auge. Fernanda vê tudo rodar e cai dura no chão. Jeová surge e se agacha junto dela.

Fernanda não reconhece o quarto onde acorda. César e Jeová estão sentados em duas cadeiras em frente à cama. César conta que Jeová veio chamar por ele, pedindo que os ajudasse. Ele a carregou até seu hotel. Ele conta que precisa partir, vai fechar a conta do quarto, mas que antes gostaria de convidá-los para comer alguma coisa no restaurante do hotel..[...]"

4º. Tratamento (BERNSTEIN & CARNEIRO, s/d., p. 71-74)

Ela corre atrás dele. Dá tudo de si na perseguição, mas ele, ágil, se distancia cada vez mais até que ela o perde de vista. Cambaleando, tonta de cansaço e de fome, ela continua procurando por ele naquele caos. Pára. Está na praçinha da cidade. No fliperama, nas barraquinhas de tiro ao alvo, de cachorro quente, fisionomias parecidas, mas nada de Jeová. Ela já está quase desistindo, quando o enxerga entrando com uma porção de crianças na tenda do espetáculo circense "Telma, a Mulher Gorila". Dora corre até lá.

95. INT. TENDA DA MULHER GORILA - NOITE

No momento em que Dora penetra na tenda lotada de crianças, as luzes se apagam e inicia-se o espetáculo. A VOZ do locutor toma o ambiente, em meio ao jogo de luzes e espelhos e à MÚSICA de terror barato. Ecoa um estrondoso rufar de tambores. Num espaço reservado, atrás de grades, surge uma mulher jovem num maiô cavado, que dança ao som de um pop romântico.

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Telma. Bela Telma. Doce Telma. Telma era uma mulher comum, como a sua mãe, a sua irmã, a sua tia. Até o dia em que sonhou com um enorme gorila invadindo seu quarto. Nove meses depois do sonho, ela deu a luz a uma criança.

A música agora é suave, melodiosa. Dora procura por Jeová entre as crianças com a ajuda dos FLASHES das luzes do show.

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Ricardinho nasceu normal, um garoto saudável e risonho. Mas uma noite, quando Telma levava Ricardinho para passear na pracinha surgiram bandidos, facínoras, que ameaçavam matar seu amado filho se Telma não lhes desse todo o seu dinheiro.

A música subitamente se torna dramática. Cada vez mais tonta com a confusão, Dora continua passando em revista às crianças, que se assustam com sua presença, pensando que talvez possa fazer parte do espetáculo. Algumas soltam pequenos gritos.

DORA

(competindo com a voz do locutor)

Jeová! Jeová! É a Dora ! Eu estou aqui! Onde você está?!

Telma continua sua dança sensual no palco.

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Eu não vi, não posso dizer que é verdade, mas, segundo contam por aí pessoas que estavam na pracinha, vendo seu filho ameaçado de morte, Telma, a doce Telma, a suave Telma, transformou-se num imenso gorila, uma fera sanguinária!

Tambores rufam no sistema de som

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Ela atacou, barbarizou, E-S-T-R-A-Ç-A-L-H-OU os bandidos.

Dora, atordoada com as luzes e o barulho, tenta enxergar os rostos dos espectadores.

DORA

Jeová! Cadê você, Jeová?

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Reza a lenda que, desde então, quando irritada ou maltratada, Telma, a encantadora Telma, imediatamente se transforma. Se transforma naquela fera sanguinária machucando quem quer que esteja à sua volta. Nem mesmo os seus familiares estão à salvo da sua fúria! Cada vez mais tonta, Dora continua sua busca.

DORA

(gritando)

Jeová! Jeová ! Não foge não! Eu não quero te fazer mal! Juro que não faço mais isso! Não vou brigar com você, prometo!

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Mas, antes que pudesse fazer algum mal a seus entes mais queridos, Telma largou sua família. Nunca mais pôde rever Ricardinho! Sua sorte foi ter sido acolhida por nós, desse grande circo! Agora não há razões para Telma se irritar conosco, ou com os amáveis espectadores, não é mesmo Telma?

A música, que tinha voltado a ser melodiosa, subitamente pára e começa a se intercalar com a música dramática. As luzes piscam mais rápido. No palco, a mulher dá sinais de nervosismo e investe contra as grades. Se contorce violentamente numa convulsão. Dora, cambaleante, se apóia nas crianças que vão saindo de perto dela.

DORA

Jeová! Jeová, volta aqui! Eu não queria dizer aquilo!

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Mas o que está acontecendo! Senhores, isto não estava previsto no espetáculo! (fingindo tensão) Calma Telma, o público é seu amigo!..

As luzes e a música chegam ao clímax. Num truque primitivo, a mulher começa a se metamorfosear em gorila e URRAR.

DORA

Jeová!

Telma, agora cheia de pêlos pelo corpo, urra cada vez mais forte, e começa a arrancar as grades. Alguns espectadores começam a fugir da tenda.

LOCUTOR (OFF) (cont.)

Calma Telma, o público... Telma... Telma... Socorro!

DORA

Jeová!

Tudo é absolutamente frenético: rostos surgem e somem com as luzes que piscam mais rápido que nunca, o barulho é ensurdecedor. Dora vê tudo rodar e cai dura no chão. Jeová surge e se agacha junto dela.

Roteiro publicado (BERNSTEIN & CARNEIRO, 1998, p.75-78)

Dora consegue penetrar na sala dos milagres. As paredes estão completamente cobertas de fotos e lembranças dos romeiros cujas graças foram alcançadas. Milhares de rostos em fotinhas 3x4, assim como bonecas de pano, brinquedos, fitinhas, mechas de cabelos, relógios e caixas de remédios se sobrepõem formando uma gigantesca colcha de retalhos.

Dora procura Josué em meio ao povo que se espreme naquele cubículo. A visão daqueles milhares de rostos nas fotos na parede parece confundi-la mais ainda. Ela vê tudo rodar.

Dora cai dura no chão. Josué surge e se agacha junto dela.

Comparando os deslizamentos de sentido nas diferentes fases da textualização fílmica, vemos a transformação da formulação “tenda da mulher gorila” para “sala dos milagres”. Ao elaborar a situação da busca por Josué num lugar ou noutro, observamos que a injunção aqui é que o sentido precisa corporificar a transformação da personagem Dora. Dora busca e grita por Jeová. Externar o que é interno a esta personagem, comanda essas reformulações. Mostrar uma bela mulher se transformar em gorila ou fazer Dora penetrar no interior mais sagrado da forte religiosidade católica nordestina para, lá dentro, desmaiar, ao mesmo tempo em que a montagem alterna com o fogo de artifício explodindo, terminando numa pintura sacra de Santa Maria com o menino Jesus, nos faz perceber que, para se fazer ver a situação dramática de uma personagem, é preciso reformulá-la noutra imagem, materialidade significativa distinta, para que o interlocutor seja conduzido a inferir a relação entre um enunciado e outro, produzindo o deslize e a conexão interpretativa. Como afirma Xavier, o cinema possui uma liberdade invejável de engendrar significações menos por força de isolamentos, e mais por força de contextualizações: “é sabido

que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente” (2006, p.368). A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações de sentido e conexões significantes, não necessariamente existentes na tela, que somos levados a estabelecer. Se a montagem sugere, e nós deduzimos, aí opera um efeito ideológico elementar de reconhecimento. Mostrar uma coisa e outra. Conduzir a interpretação para a possibilidade dessa transformação. E textualizar isso de um jeito e de outro produz efeitos diferentes. Como não controlar os deslizamentos de sentidos para a brutalidade que mostrar alternadamente Dora e a mulher-gorila provocaria? E quais podem ser os efeitos de sentido se na outra formulação, a que acaba por se impor e vai a público, se alterna entre Dora e a religiosidade, a alegria, a pureza da fé, a catarse coletiva, fogos explodindo, finalizando com a singeleza da memória discursiva de uma santa mulher e seu menino-Deus, Jesus? Que efeitos esse contorno material significante produz? Ao produzir a transformação da brutalidade de Dora em doçura é preciso produzir a transformação do interlocutor e de sua brutalidade inferida. Mostrar, como a montagem faz na alternância entre a câmera subjetiva e o “olhar sem corpo”, o ponto de vista de Dora e alternar entre um olhar que a acompanha e um olhar produzido como seu olhar é chamar o observador a se colocar no lugar de Dora.

Retomo a relação entre o desmaio e a carta que Dora escreve em seu nome para Josué, no desfecho do filme. Para compreender o gesto de interpretação que produz essa mudança de Dora, podemos recorrer a Gallo(1994,1995). Essa autora desenvolveu em seus trabalhos a diferença entre língua escrita, Discurso da Escrita, cujos textos, como produtos, têm um “fecho”, efeito de fim, de unidade, de legitimidade; e Discurso da Oralidade, cujos textos são originados na oralidade, produzidos de modo fugaz, em processo, sem que se feche em um produto discursivo de escrita: são instâncias de linguagem não fechadas, sempre provisórias, sem legitimidade, sem efeito de autoria, não mais oralizadas, como uma carta manuscrita.

O efeito de autoria é um efeito produzido pelo próprio Discurso da Escrita e recai sobre o sujeito de seu discurso, passando a ser por/com ela identificado. Para ela, o EFEITO-autor é o efeito que emana dos discursos institucionalizados, estabilizados, legitimados e ressoam nos sujeitos aí inscritos. Apesar de originarem-se na forma linguística grafada, passando por um longo processo de institucionalização e legitimação dos seus sentidos, os textos inscritos no Discurso da Escrita, materializam-se de muitas outras formas:

(...) não só escrita e grafismo não se confundem, sendo o grafismo apenas uma das muitas manifestações da escrita, como também que o trajeto da escrita em direção ao grafismo, apesar de ser uma caso importante, não é uma condição intrínseca à escrita (...)(GALLO, 2008, p. 48).

A característica fundamental desses textos é seu “acabamento”, seu efeito de “fim” e de legitimidade, ou seja, seu EFEITO-autor, por determinação histórica e ideológica, que funciona no social. Um evento discursivo, como um “acontecimento em seu contexto de atualidade e no espaço da memória” (PÊCHEUX, 1990, p.19), é que funda a autoria como efeito. Nesse evento, em que entram em embate no mínimo duas formações discursivas dominantes, para que esse EFEITO-autor seja a resultante produzida nos sujeitos inscritos, também se realiza a TEXTUALIZAÇÃO, imbricando uma memória institucional numa atualidade.

Essa discursividade que se funda nesse evento discursivo passa, entretanto, a constituir um discurso estabilizado e igualmente legitimado. O EFEITO-autor, então, poderá produzir-se para todo sujeito que aí se inscreva, como um efeito que se RE-produz, reproduzindo (de forma renovada) as instâncias de poder pela via da TEXTUALIZAÇÃO (GALLO, s/d, p.4).

Para Orlandi, a autoria é uma função do sujeito, que produz a unidade, a não contradição, a progressão, a duração do discurso (ORLANDI, 2001, p.78). A função-autor, formulada por ela ao reler Foucault, é a dimensão da autoria sempre presente, até mesmo no Discurso de Oralidade, é uma função de todo e qualquer sujeito. Entretanto, no Discurso de Escrita, a autoria é tanto uma função do sujeito,

como efeito do próprio discurso, efeito que extrapolaria o sujeito.

Dora, durante a maior parte do seu percurso como escritora de cartas, coloca-se numa posição de sujeito do Discurso da Escrita, portanto, num lugar de legitimação, de institucionalização, produzindo o efeito de fecho nos relatos dispersos e titubeantes dos analfabetos. Dora se identifica nesse discurso.

Se a função-autor é diferente do EFEITO de autoria do Discurso da Escrita e se o Discurso da Escrita tem como característica refletir para os sujeitos incritos nele um EFEITO de autoria, que é do próprio discurso, e não do sujeito na função de autoria, que, como vimos, pode ser exercida tanto no Discurso da Oralidade, quanto no Discurso da Escrita, Dora é posta sobretudo nesse EFEITO-autor. Todos nós estamos na função de autoria, mas no caso de Dora, essa função é mínima, porque ela está grafando o que os outros estão escrevendo. Ela não se coloca na TEXTUALIDADE. Ela é autora na medida em que se assume como mediadora entre analfabetos e sujeitos de escrita. Ela recebe o efeito de autoria, refletido em qualquer sujeito que se inscreve nesse discurso. Dora tem para ela o EFEITO de autoria e de legitimidade. Esse é o poder que ela recebe do Discurso da Escrita, por saber escrever, por saber ler, e por ter sido professora. Ela se vale desse poder. Esse poder é o poder de dizer pelo outro. Dora tem poder sobre as vidas que ela intermedia. Ela exerce esse poder em todo o tempo enquanto está no caminho até bom Jesus. A partir do desmaio, ela muda o modo de se relacionar com Josué. Dora já não escreve mais no lugar do sujeito da Escrita. Ela escreve em seu nome próprio.

Ela abre mão do EFEITO de autoria para dar vazão à função-autor, enquanto sujeito de um discurso não legítimo. Ela não dizia de si. Ela recalcara o pai, e ocupara o lugar do sujeito no Discurso da Escrita: tomara um lugar de poder e se fazia masculina, provedora. Ela não se maquiava, ela não usava vestido. Josué, o encontro com o caminhoneiro César e o caminho para Bom Jesus vão fazendo ruir esse lugar nela. Nesse novo lugar, ela assume a perda da legitimidade. Um lugar sem efeito de fim, sem fecho. Podendo sempre ser refeito.

Se esse efeito de unidade era possível naquela posição dada pelo sujeito do Discurso da Escrita, no desfecho do filme, ao escrever a carta para Josué, ela registra algo que não tem fim nem unidade: saudade de tudo, saudade do pai.

DORA

“Josué, faz muito tempo que eu não mando uma carta pra alguém. Agora tô mandando essa carta pra você... Você tem razão, seu pai ainda vai aparecer, e com certeza ele é tudo aquilo que você disse que ele é. (...) Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira. (...) Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que você lembre que eu fui a primeira pessoa a te fazer por a mão num volante. Também vai ser melhor você ficar aí com seus irmãos. Você merece muito muito mais do que eu tenho pra te dar. No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhadinha no retratinho que a gente tirou junto.. (...) Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo. Dora.” (DVD “Central do Brasil”, cap. 15, 1h40min).

Esse deslocamento que ela faz, localiza um funcionamento discursivo do filme: ela se feminiliza, põe o vestido, abre mão do poder do falo, e assume o próprio dizer: a menininha dera o apito no trem; ele permitiu. Ela fala de si, se desloca para esse lugar, pego pelo discursivo. Esse gesto de interpretação rompe com um social masculinizado em sua falta de sensibilidade, interpretando o poder assumido pelas mulheres como anestésico para a realidade do outro, para olhar o outro, e acolhê-lo. O saber e o controle narrativo que daí advém, assim, explicam a falta de lágrima, a falta de saudade, a perda de referências, e de afeto.

O espectador é chamado a assumir diferentes pontos de vista nesse jogo inebriante. A organização complexa do texto visual e sonoro se dá por uma outra lógica, sintaxe múltipla, concomitante, que precisa se comprimir, se limitar, restringir, linearizar, enfim, na escrita do roteiro ou na fala, durante o processo de realização cinematográfica, para, daí, se extravasar nas suas variadas formas de materialização de sentido. O espaço da formulação: da sintaxe múltipla, ir para o

verbal para, daí, sair dele. Ir para a Escrita, para daí sair ela, a mulher ressignificada; e ele, o menino-homem²⁴.

A intenção do que o diretor quis dizer é imaginária. Cada vez que pensamos o que queremos, as intenções mudam, são sempre formulações que extravasam. A intenção já é uma formulação da vontade. O sujeito não sente e pensa fora da linguagem. Esta é deriva e possibilidade do sentido vir a ser outro a todo momento, mesmo com toda a ilusão de referencialidade que a imagem parece determinar. Algo sempre significa além, significa de outro jeito, significa de outro modo, imprevisto e surpreendente. A história irrompe no dizer, no significar. As memórias outras se atrelam, criando efeitos de sentido que, de desconexos, produzem sentidos outros, conectados. Quando num filme se produz o efeito de fecho, a ilusão de que se disse o que se queria dizer? Um diretor sabe o que ele quer antes de estar pronto? Pela diferença entre os tratamentos de roteiro e a descrição da decupagem, percebemos que à medida que se vai compondo esse texto, vai dando conta do que se quer. E ainda assim, serão necessários muitos outros filmes para tentar dizer ou mostrar o que se queria. Quantos galos são necessários para se tecer uma manhã? Não temos processo simbólico fora da linguagem. Ao se dar o próprio trabalho de composição, esta vai se configurando para o sujeito. Somos afetados pela ilusão de que ela estava lá antes. Formulações desorganizadas que começam a demandar sentidos. A sensibilidade afetada, olha o sentido e simboliza de várias formas, formulando. Assim, toda textualização é um trabalho que se dá na cadeia significativa, sempre em movimento. O roteiro, as filmagens, a montagem, a finalização, a exibição, os

²⁴ Agradeço a Dra. Solange Gallo ter contribuído com essa leitura na defesa da tese.

cortes feitos pelo diretor, pelo montador, pelos produtores, o efeito nas salas de exibição, na crítica especializada, a transformação da película finalizada em DVD ou em filme para a televisão. Extrapolar de significações. Eterna incompletude de sentido. Processo eterno. Confronto da angústia de significar, de estar na injunção de dizer, de tudo dizer, de dizer muito, de implodir a sequencialidade do verbal, sua lógica linear e excludente. Relações de sentido que o audiovisual manifesta: tudo dizer, tudo significar, breve ilusão da completude, compartilhada com os seres humanos. Encontramos formulações como “ouvimos o barulho”, “vemos o rosto angustiado”. O *nós* é igual a todo mundo: a comunhão universal e irrefutável, onde não há língua, onde não há diferença, onde não há divisão. Só indistinção. A onipotência, a onisciência, a onipresença. A memória histórica que o funcionamento da imagem e do som faz perceber remete a colocar-se no lugar do outro, olhar pelo outro, ver o outro, ver pelo outro. O cinema se constitui na reunião da pintura, da música, da literatura, do teatro. Posição de sujeito afetada pelo sagrado. Deslizes metafóricos de posições que constituem o sujeito: Deus, o herói, o líder, o sacerdote, o rei, os pais, o Estado, a Ciência, o Mercado, o individualismo, a arte, o cinema: tudo dizer, tudo significar, estar na completude de novo. Ilusão irremediável, movedora, desejante, sede insaciável. O gozo da significação.

Cartas para Quem? o funcionamento discursivo da falta no filme “*Central do Brasil*”

3. CHEGAMOS?

Vimos que o real da língua, como o gigantesco processo metafórico em que o sentido surge do *nonsens*, se manifesta como a incompletude nas diversas relações materiais significantes. A forma de existência do simbólico recebe outra regagem, também afetada por movimentos metafóricos e metonímicos e pela história. “*Central do Brasil*” mostra, em sua especificidade, o modo de significar de um texto audiovisual como materialidade simbólica, lugar de funcionamento da ideologia e de posições de sujeito, uma prática significativa em sua inscrição social e política, como lugar de confronto de sentidos.

Vim abordando o próprio da imagem-em-movimento e da narratividade através do papel do equívoco, da falta, das contradições. A imagem em seu real é também imagem de outra(s) coisa(s). O filme assume-se como um centro de ilusão e de fantasmagoria, no lugar do ego, ilusão necessária: objetificação e objetividade de posições de sujeito. E aí está um dos modos de seu investimento maciço no sujeito.

Como objeto de fruição estética e como importante espaço simbólico no mundo contemporâneo, o filme determina, renova e contradiz a circulação dos sentidos sobre a Psicanálise, sobre o Cristianismo, sobre a prática artística da representação, numa relação contraditória e tensa com a lógica dominante imposta. A textualidade de “Central...” inscreve em sua materialidade uma outra sensibilidade no olhar do que é considerado insignificante, potencializando o povo e seu modo de sentir, contrapondo-se aos sensacionalistas, então em voga, “Aqui e Agora” e “Programa do Ratinho”. A falta formula os rostos que faltam, a sensibilidade que falta, o cotidiano que falta, a simplicidade que falta nas telas do audiovisual brasileiro nos anos 90 e que se havia perdido com o Cinema Novo pela ausência de produção no cinema nacional. Destaquei que o filme trabalha a partir do efeito de realidade, conceito desenvolvido por Barthes e Oudart, trazendo o ordinário e o não notável do cotidiano brasileiro, para ser notado como

protagonistas, como coadjuvantes e como componentes dramáticos. O povo considerado supérfluo e desnecessário na imagem audiovisual assume a primazia no filme, num social tenso e conflituoso, há uma nova realidade social ‘insistente’ implodindo toda estrutura adequada do enredo. Desfaz-se o paradigma aristocrático/representacional, fazendo desabar uma certa ideia de ficção, ou seja, de certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer. O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Assim, a regularidade dos enquadramentos de “*Central do Brasil*”, nos primeiros planos (PP), traz para perto do espectador, ampliando-o, um tipo de rosto mantido distante na configuração audiovisual, evitado. O capítulo do DVD nomeado “*Faces esquecidas*” remete ao procedimento documental que caracteriza “*Central do Brasil*”, sua intertextualidade em relação ao Cinema Neorrealista e ao Cinema Novo, misturando atores profissionais com pessoas sem experiência de interpretação, contratadas exclusivamente para atuar ou fazer figuração no filme. São tantas faces que vão ditar suas cartas reais, com suas mensagens a serem enviadas para pessoas, através da personagem Dora e através da superfície fílmica, entrelaçando a realidade e a ficção: o fato de “*Central do Brasil*” por em cena um engraxate, um menor trabalhador, para contracenar com Fernanda Montenegro, uma deusa do Olimpo da representação dramatúrgica brasileira numa produção audiovisual também produz o efeito de democratização de acesso a essa elite artística. Isso também se estende ao seu gesto de colocar pessoas reais ditando cartas reais para a câmera. O que está ausente se faz presente. Não só representado, mas rerepresentando-se. É lógico que, como destaquei, a democracia não atinge a divisão entre alfabetizados e analfabetos numa produção textual audiovisual: o lugar de realizador cinematográfico não é para qualquer um.

Mas, para além disso, o funcionamento discursivo da falta, nesse filme, articula e materializa o movimento dos sentidos no Real da equivocidade: a ausência de pai para Dora e para Josué intermediados pelo significante “carta” nos faz perceber os sentidos como movediços, cuja rigidez e cristalização é uma

injunção imaginária e, do nosso ponto de ancoragem, um modo de se fazer política.

Para melhor entender o sentido como relações de força, recorreremos aos trabalhos de Lagazzi (2008, 2010) nos quais se explicita o modo como o social se formula como diferença de sentidos, de querereres, de perspectivas disjuntivas e desencontradas. O sujeito fala e mostra a partir de um lugar, o qual é constitutivo de suas imagens: o que pode ou não ser mostrado? O lugar social, assim, regula o poder mostrar, o poder fazer ver, o poder significar, e nessa injunção, manifestam-se divergências, equívocos, insubmissões, deslocamentos. O social diz respeito aos modos que as relações de sentido não convergem, não se apaziguam, e não entram em consenso, textualizando a diferença e os desencontros marcadamente na materialidade significativa, em suas composições simbolizadoras dessa contradição constitutiva do social.

Imbricar o político no social na constitutividade do discurso, significa, nesta perspectiva analítica, focar na busca da tensão e da contradição, do modo como configuram as relações de sentido em diferentes percursos discursivos, na impossibilidade de uma síntese. Essa equivocidade da linguagem marca significativamente modos de deslocamento, e de resistência em relação aos sentidos dominantes. Os rituais são falhos, não há identificação plenamente bem-sucedida e os processos simbólicos não se saturam. Os furos no social irrompem, querendo os homens ou não, forçando suas produções simbólicas num sentido ou no outro. Os deslizos dos significantes na história constituem os sujeitos em seus percursos simbólicos, possibilitando outros sentidos, outras identificações em diferentes condições de produção: essa diferença constitutiva que se manifesta nas práticas simbólicas é a irrupção do político na linguagem.

É na contradição entre a sujeição ao poder e a luta contra o poder que acredito a resistência deva ser analisada. Resistência contra o outro, que concretiza a coerção embora nem sempre de forma explícita, contra a lei e a ordem, que tentam organizar e determinar possibilidades para os sujeitos e(m) seu discurso (LAGAZZI, 2008, p.16)

E como isso se processa em “Central do Brasil”? E daí, no modo de formulação de sentidos no audiovisual? O que significa colocar os pobres de uma sociedade numa cadeia significativa discursiva? É possível convocar a interpretação de uma filiação a uma formação discursiva humanista e a uma formação discursiva cristã católica. **O foco no humano especificado no amor ao próximo.** A falta do pai liga Dora e Josué na imbricação entre o religioso e o psicanalítico. Essa ligação é textualizada no filme desorganizando a particularidade do social pela generalização das relações humanas, de diferentes modos (às avessas, na cumplicidade, no antagonismo, dentre outros) que vão textualizando o político no social, fazendo com que as relações humanas universais se signifiquem e se particularizem como relações sociais. Ao formular um outro imaginário, através do filme, o sujeito desse discurso, visibiliza um diagnóstico nada amigável para a realidade a que faz referência. A desestabilização no discurso religioso e no discurso psicanalítico desorganiza o social e deixa vir à tona o político.

Fui fazendo ver na minha análise que a inversão dos lugares simbólicos entre mãe e filho parece ser a grande marca da desestabilização tanto do religioso quanto do psicanalítico, tornando-se o eixo estruturante da discursividade social no filme. O lugar do conforto e de onde vem esse conforto não significa mais do mesmo modo. Ele continua existindo, produzindo seus efeitos, mas há aí uma tensão de sentidos, apontando para outras direções.

A falta que o filme aponta, destaca, e expõe em toda sua pungência, não se resolve. Josué diz que o pai vai voltar, mas não sabemos até onde essa é uma esperança vazia. Dora vai embora. Ela que se fazia de suporte para ele e ele, que se faz a verdade como suporte para ela, separam-se. Ela, na sua carta, procura dar razão para Josué, mudando sua direção de interpretação: “*Você tem razão, seu pai ainda vai aparecer, e com certeza ele é tudo aquilo que você disse que ele é*”. Na maior parte do filme, ela se colocava desvelando a realidade do mundo nu e cru para Josué. Agora ela dá suporte para sua esperança (ilusão?). Mas o filme não resolve essa volta do pai e a projeta para um futuro possível,

duvidável, como um desejo que vai continuar movendo a Josué e que precisa ser reforçado no menino: nesse gesto de interpretação se não diz que alguns modos de ilusão ou de esperança precisam continuar existindo, contrariando assim a discursividade racionalista e cientificista, que também está na Psicanálise. Mas o que se faz ver não necessariamente corresponde ao que constitui o fazer ver. Josué e Dora se separam. Aos dois convergirem e concordarem, é preciso um impossível se fazer: nada é fácil, nada é belo, convoca-se um hiato. O "foram felizes para sempre" como sentido dominante do desejo e do realizado ficcional é posto em causa. As respostas simplistas vindas da meca do capitalismo são deslocadas. A redenção de Dora se formula como o desabamento de Dora. É preciso deitar por terra o que na ordem social está envelhecido, enrijecido, cínico, insensível, venha de onde vier. Há a inversão da Pietá, uma memória esculpida é desfeita: a imagem de Dora no colo de Josué inverte um dos maiores símbolos cristãos do catolicismo e inverte a identificação, o estágio do espelho, produzindo Josué como o espelho para Dora, seu ideal do eu que traz de volta seu eu ideal. Por um lado é possível dizer que o que mais marca o filme são os desencontros: talvez (des)encontros. O (des)encontro entre Dora e Josué, entre suas faltas, que não se resolvem, talvez se aquietem, mas continuam pulsando. O (des)encontro entre quem migra e quem fica, entre quem está num lugar e quem está noutro. O (des)encontro entre imagem e som. Os grafismos marcariam a aridez do social, de sua dureza, principalmente pelos materiais que ficam visíveis: metais, concreto, tijolos, etc. Na procissão final fica o excesso, que também é um modo de a dureza de o social se mostrar. A canalhice de Dora desaba, mas não sua amargura. Há simbolizada uma divisão no filme, como um *sempre necessário*.

Não há respostas perpétuas que façam desaparecer a falta. Outro modo de relação com o inexistente que se faz simbolizar pela imbricação da discursividade cristã com a psicanalítica. Entre ser e não ser, entre estar e não estar, eis a questão. Há, portanto, um deslocamento na conciliação dos universais dados pela castração simbólica e pelo pecado original segundo a religiosidade cristã. Ao perseguir uma existência pacífica e integrada da

sociedade, formula-se a saúde emocional como contiguidade da saúde social. Desequilibrando-se Dora, desequilibra-se a materialidade fílmica. E daí, desequilibram-se os sentidos dominantes e confortáveis para o social que não se enxerga. Quando as normas de composição implodem, a organização desequilibra-se e desaba. **O discurso religioso e o discurso psicanalítico atravessam o social e produzem deslocamentos políticos nos sentidos dominantes.** As possibilidades de solução apontadas não são confortáveis, pois envolvem a perda da ilusão da completude, o enfrentamento de uma solidão existencial e de um desconforto fundamental, que pode ser posto e sublimado diante do Sagrado, na espera do Pai, ou não, pode ser enfrentado fazendo o caminho de volta, ferido, doloroso, choroso, com a amargura sendo assumida. A oscilação entre reafirmar a beleza da religiosidade e negar seu lugar de conforto, de esperança, de transformação, de redenção e de aceitação do outro, que produz um deslocamento da discursividade religiosa cristã. Faz emergir a dúvida, põe certezas em suspenso. A inversão marcada dos lugares simbólicos aponta para um social em que as respostas de sempre que acalmam a falta, entram em falência, caem por terra. Há um novo tipo de relação com o inexistente que se faz ver na reconfiguração da discursividade cristã, afetada pela psicanálise.

Mas essas marcas também podem ser interpretadas como fazendo vir à tona o político não só pela subversão da sensibilidade, e dos lugares de conforto do humano, mas também pela **tentativa de conciliação** de antagonismos, de modo que as relações humanas em sua universalidade se textualizem como relações sociais em suas particularidades. **Jesus, o Nome-do-pai, e a procura por ele, é o elo que se constrói entre Josué e Dora, e que enreda os dois pelo Brasil descentrado, mas esse elo, em seu real, é uma representação, simbólica e imaginária.** Cabe ao sujeito-espectador localizar-se significativamente diante desse significante. E a cada posição, uma implicação política se faz. A falta constitutiva é aliviada com a formulação de uma narrativa audiovisual, de modo que as narrativas, miticamente, materializam esse desejo de eternidade, essa falta constitutiva: a contradição do social e a constituição dos

sujeitos têm algo a ver com isso. Atender à demanda de suprir a falta constitutiva narrativamente, representando a própria falta que se quer esquecer, é se posicionar des-alienantemente num lugar entre o profético, o artístico, o psicanalítico e o político. Se o sujeito nada quer saber sobre a falta, sua apresentação na dureza concreta da imagem formula os substitutos necessários: a metáfora e a metonímia, e os fetiches e a fome de narrativas são modos suportáveis de lidar com a falta. O que falta precisa de suporte. No “Desmaio” vimos que a montagem alterna o interior da casa dos milagres com o fogo de artifício explodindo, terminando numa pintura sacra de Santa Maria com o menino Jesus, de modo que a situação dramática de Dora foi formulada noutra imagem, materialidade significativa distinta, externalizando o que se passara no seu interior.

O artista se assume (e desloca a posição) do psicanalista e do profeta: como Isaías ele anuncia um tempo em que o cordeiro e o lobo pastarão juntos²⁵. Como Moisés, ele procura destruir o bezerro de ouro²⁶ da adoração pagã, a imagem falsa do que deve ser adorado e reverenciado. O sujeito se empenha na tarefa de dizer e fazer ver aquilo que é o impossível: pelo universal do humanismo em relação com o particularismo dos personagens e de seu jeito de mostrar, diz algo a respeito de todos nós, dizendo a cada um de nós, reproduzindo a ideologia do Sujeito Universal que o cinema, como objeto mitológico e artístico, inscreve tão bem. Segundo Lacan, é pela sublimação que se leva o particular ao estatuto do universal. O modo de o filme jogar com A Coisa, ou com o efeito de Real, me fez supor que a busca da totalidade estaria sobredeterminando a discursividade de

²⁵ O lobo viverá com o cordeiro, o leopardo se deitará com o bode, o bezerro, o leão e o novilho gordo pastarão juntos; e uma criança os guiará. A vaca se alimentará com o urso, seus filhotes se deitarão juntos, e o leão comerá palha como o boi. A criancinha brincará perto do esconderijo da cobra, a criança colocará a mão no ninho da víbora (Isaías, cap. 11, vers. 6-8)

²⁶ ver Êxodo, cap. 32, na Bíblia.

“Central do Brasil”. Destaquei que “Central...” lida com o efeito de Real, com o Um impossível de ser simbolizado, segundo a tradição judaico-cristã, tentando uma simbolização, ficcionalizando-o, portanto, dissimulando-o, o que implicaria que a falta fosse formulada como **falta do pai, falta da lei, falta da ordem, falta de instituições e de seus representantes, falta do manejo de tecnologias simbólicas (como a alfabetização), falta do referente, falta do sujeito como objeto e como significante, falta de Jesus, falta de Deus, falta de liberdade, falta do espectador, excluído da evidência da representação**. Em sua aparente totalidade, sua coerência textual, um modo de textualização do político se faz em deslizes metafóricos: o rei, o chefe maior do Estado, representando Deus, continuara exercendo seus poderes nas materialidades simbólicas. “Central do Brasil” obedece a uma imaginária forma orgânica de totalidade, mas frustra a expectativa do espectador ao substituir o encontro do pai, pelo encontro das obras do pai: a carta, a marcenaria, os irmãos de Josué. Quais os efeitos de sentido e políticos dessa substituição? Posso indicar que é um modo de textualizar um socialismo regrado? É uma possível significação política dessa maneira de textualizar?

Esses foram alguns modos de nomear a falta, contorná-la, apontar um sentido para ela. Fazer da falta o sintoma como a própria irrupção da verdade. Mas o lugar comum de uma sociedade conciliadora, cordial e consensual, me fez perceber que há deslocamentos em todas as discursividades que marcam presença no filme.

A conciliação tem sido o arranjo político pelo qual a sociedade brasileira organiza imaginariamente a gestão de suas próprias contradições, maquiando-as: “*Central do Brasil*” parece deslocar essa conciliação pelas relações humanas, pela congregação em seu corpo significante de discursividades que se tocam, mas cujo fundamento divergem radicalmente: entre o Outro e o impossível, os fundamentos divergem entre o humano e o divino. Entre uma perspectiva inconciliável antropocentrista e teocentrista. A mesma base material significante aporta gestos de leitura e de interpretação para um e outro lugar. Ancoram-se

equivocos, deslizos, contradicções do interdiscurso: gestos de interpretação. A estruturação cruzada entre a discursividade psicanalítica e a discursividade cristã, em torno da materialidade do significante “Pai”, produz deslizos metafóricos e lugares de interpretação, relacionando o simbólico, o social e o político, para os significantes “mulher”, “menino”, “carta” na textualização do filme. É a representação da falta como o impossível de ser representado que se tenta contornar, manter, contradizer, deslocar. O sujeito se constitui em diversas posições de formulação de sentido, e se multiplica em diversos pontos de vista para significar de diferentes maneiras, mas, ao mesmo tempo, nessa injunção a significar e a interpretar, e envolver o interlocutor nesse enredo, há uma demanda unificadora no funcionamento dos sentidos: o lugar onde somos posicionados é esse lugar que tudo vê, tudo percebe, tudo engloba, mudando o ponto de vista através da transferência de perspectiva para os personagens e através dos lugares de posicionamento da câmera, para construir assim um olhar totalizador. Ao nomear a falta, fazendo funcionar o discurso psicanalítico, produz-se um deslocamento na posição de sujeito cristão e na posição de sujeito agnóstico. Mas as duas discursividades apontam para um futuro do humano: seja inventado a busca idealista de se assumir as próprias rédeas de sua História, o assumir seu desejo, seja decretando a sua falência completa individual e coletivamente, para que o Salvador venha. Essas duas possibilidades inconciliáveis dividem os sentidos nessa materialidade, mas o fato de nomeá-las e de se constituir nelas, apontam também para a busca de abarcar uma totalidade inabarcável.

O cuidado de lidar com a descrição a partir de “transcendentes históricos”, me levou a repensar qual o sentido político, ou os sentidos possíveis para esta conjunção interdiscursiva, de se reunir predominantemente o cristianismo e a psicanálise na textualização fílmica. Nos últimos dias de escrita da tese, encontrei um texto que me levou a pensar num outro modo como o político e o simbólico se entrelaçam em “*Central do Brasil*”.

No final da década de 90 o país estava sem se ver nas telas, por conta das políticas de investimento na produção cinematográfica nacional. Dez anos

antes ressoava o discurso neoliberal do “fim das utopias”, com a queda do muro de Berlim, a extinção da URSS e o fim da Guerra Fria. No contexto em que surge, “Central...” dialoga com a perspectiva de que a revolução é desnecessária, o confronto é inócuo, o divino retorna na aridez provocada pelo pessimismo secularista e pelo ateísmo predominante no Velho Mundo, reafirmando também que o imaginário é essencial para a sobrevivência e para a saúde social e humana: a falta é constitutiva e todos precisamos de um objeto substitutivo necessário para o desejo humano, formulando o social nessa incompletude. Também nessa década de 90 se conseguiu o impeachment de um presidente, a estabilização da inflação no país; se comemorou os 500 anos de descobrimento das Américas e o fim do Apartheid. Aí surge a “retomada” do cinema brasileiro e “Central do Brasil” é um marco desse momento. Sobre isso, encontro a afirmação que veio ressoar no desfecho de minha análise:

todos podiam comemorar o lançamento de ‘Central do Brasil’. Os que defendiam o Cinema Novo, aqueles que pregavam uma ruptura com esse movimento, os que eram a favor de uma atualização estética ou ainda aqueles que pregavam um mergulho nas ‘raízes’ do país. O longa conseguiu reunir todos: foi o filme de conciliação (STRECKER, op. cit., p.75, grifo meu).

A palavra “conciliação” congrega como significante o modo como os sentidos aparentam se formular na constitutividade discursiva de “*Central do Brasil*”, do ponto de vista de sua interdiscursividade cristã, psicanalítica e artística, produzindo deslocamentos. O filme é cristão sem o ser totalmente, desestabilizando a discursividade cristã pela psicanálise e vice-versa. Funciona segundo o regime sustentado pela metáfora paterna na cadeia significante conforme o formularam Lacan e Freud na Psicanálise. É em torno da figura paterna que parece conciliar cristãos e psicanalistas agnósticos, congregando-os e alocando-os em sua discursividade como posições de sujeito confortáveis. Traça um percurso mítico para Dora, segundo a discursividade predominante na formulação dramatúrgica contemporânea, mas o faz enviezadamente. Lida com a maior problemática instituída na arte, a representação da representação, fazendo

do espectador um significante aparentemente excluído, invisível, mas completamente previsto no desenho dos planos, na coerência textual, dialogando com os dois polos do debate entre a *Art Pop* e a arte conceitual, sendo claramente um espetáculo da indústria de entretenimento e sendo uma obra de arte para os aficionados da “sétima arte”. Cria a expectativa pelo encontro do pai de Josué, mas resolve não satisfazê-la. Investe no debate brasileiro presente nas vertentes românticas e realistas da estética literária, entre lidar com o regionalismo e lidar com o universalismo para fazer ver o caráter nacional. Joga em cena um dos maiores nomes da dramaturgia brasileira -- mundial, para alguns -- para atuar com um inexperiente engraxate encontrado por acaso num aeroporto do Rio de Janeiro. E por aí vai. Reforça, assim, por um lado, a expectativa e a leitura internacional de que o Brasil seja uma sociedade da conciliação e da cordialidade. Por outro lado, para marcar e reunir essas diferentes forças de sentido e fazê-las conciliáveis, subverte um pouco cada uma delas: falta o pai, falta a lei, falta a ordem, faltam as instituições e seus representantes, falta o manejo democrático de tecnologias simbólicas, falta a coisa, o referente, falta o sujeito como objeto, falta Jesus, falta Deus, falta a liberdade, falta o espectador. Põe em xeque a certeza dos cristãos pela volta do Pai. Põe em xeque a certeza marxista, e também da Psicanálise, da religião como “o ópio do povo” e lugar de psicose e neurose; e, ao tentar conciliar, tenta negar a contradição constitutiva da sociedade e do sujeito, acolhendo-a na desafetividade e violência simbólica, às quais busca confrontar como sentido dominante, procurando revertê-las na construção melodramática, reafirmando o imaginário como lugar de mudança. Lida com a noção de sujeito opaco e constitutivamente alienado, somente confrontado por essa alienação através do contato inarredável com o outro. É um filme de esquerda, enfoca os pobres e “excluídos” sociais, dificilmente vistos no caleidoscópio audiovisual da televisão brasileira, evita a todo custo representar a elite dominante do país, mas essa contemplação da alteridade não coloca diretamente em causa os interesses da burguesia capitalista: a estrutura social se resume a conflitos particulares cuja origem é a própria família, negando o individualismo, o egocentrismo. A carta, o

grafismo, Maria e Jesus, Dora e Josué, articulam-se em torno da ausência do pai, e, como marcas no corpo fílmico, me levam a pensar na tensão e oposição entre o particular e o universal na composição do humano como modo determinante do político no funcionamento fílmico do social em “*Central do Brasil*”. Nessa oposição, os sentidos divergem, se apresentam como polissêmicos, e nos convocam para a desconstrução de sua evidência, para fazer visíveis diferentes modos de deslocamento e de resistência na equivocidade da linguagem. Os sentidos da universalidade do humano significam as relações sociais em sua particularidade, expondo a incompletude constitutiva de todo e qualquer discurso.

Em “*Central do Brasil*”, o universal organiza o particular, e o particular organiza o universal, e lhe dá uma configuração bela, poética, em meio ao caos e a desordem, ordenando-o. O universal é formulado como necessário e portanto sempre incompleto, faltoso: seja ele o universal cristão, o universal psicanalítico, o universal marxista ou o universal da representação, do ver e do ouvir diante da imagem-em-movimento. Como dito pelo profeta Lacan, “a verdadeira função do pai é unir (e não opor) um desejo à lei”. Dois universais congregados na contradição simbólica do filme. O particular também se faz necessário, seja o particular no modo de se tratar uma mulher e um menino, de se usar determinados planos e não outros, de se fazer preponderantes determinadas cores, músicas, rostos e lugares. A diferença é inerradicável, o que exige repensar o universalismo clássico e seu termo oposto, o particularismo. Dizendo que o social somente pode ser constituído e concebido como uma busca da totalidade, o “excesso de significado”, ou como a incompletude constitutiva de toda e qualquer proposta, se afirma que a ordem social somente pode ser constituída com base numa fronteira que inclua o que seja radicalmente “o outro”, dado como o oposto a cada discurso referido no filme. Ao mesmo tempo, desconstrói essa conciliação, por ela mesma como figura ideológica: nossa maior falta é aprender a conviver com o outro.

A castração simbólica é tão universal quanto o desequilíbrio humano na relação com o próximo e sua alienação de Deus, o pecado. A luta de classes também é um universal das sociedades humanas para os marxistas. Assim, todos

esses universais, "Central do Brasil" os congrega pela *revelação*: é no confronto com o outro que se faz essa *revelação*. O amor ao próximo pode significar a destruição do próximo. Quem faz acontecer a revelação é o outro: com o outro do filme, para o espectador; com o outro divino, para o cristão; com o outro criança, para Dora; com o outro sem acesso às salas de cinema, para a elite. O que se formula como resistência aos discursos que negam a concretude do outro: não é apenas estar cercado por objetos sagrados (Dora trabalhava ao lado da capela na Central do Brasil e tem a imagem da sagrada família em casa) que salva o sujeito da insensibilidade com o próximo; não é apenas saber da opressão social e da imposição do poder. Dora é formulada para ser enredada numa sucessão temporal de eventos, opacos para sua razão: o sintoma de Dora é o sintoma da sociedade brasileira e das sociedades industrializadas. A revelação é dada por Deus para o cristão sobre sua própria condição humana, é dada pelo tratamento psicanalítico para o sujeito, é dada no marxismo pela consciência de classe; é dada para o espectador pelos procedimentos estéticos e técnicos de vinculação e identificação emocional com os personagens. Jesus Cristo é o Logos, o Universal que se faz carne, e se particulariza na história como indivíduo e se particulariza para cada cristão, universalizando uma jornada. A luta de classes, como contradição essencial é um universal que se particulariza em cada produção simbólica. O inconsciente é um universal que se configura significativamente para cada sujeito em sua especificidade. Ver e Ouvir são capacidades universais que se particularizam a cada filme. As relações humanas assim mostram um social tenso, polarizado, marcado na e pela diferença.

Assim, a falta na universalidade das relações humanas e na congregação dessa interdiscursividade **marca a incompletude de qualquer resposta para o social, qualquer que seja ela.** Nem a encarnação cristã que separa o universal do particular, nem a eliminação do particular numa classe universal que cancelaria todas as diferenças: resta a alternativa de entender o universal (como Laclau, 1995) como símbolo de uma totalidade perdida, e o particular como um movimento contraditório de afirmar uma identidade diferencial

e simultaneamente cancelá-la através de sua subsunção em um meio indiferenciado. A identidade do outro é constitutiva do eu. O *apartheid* social que “Central do Brasil” denuncia pela sua dolorosa, suave e poética presença é o outro que pode e deve organizar os **nós** do Brasil: sua lembrança é que fortalece sua ausência necessária ou a necessidade de sua ausência. O modo de fazer o outro presente se formula em cada singularidade material distintamente. Eis, acredito, um outro modo de funcionamento político de “Central do Brasil”. Que outros sentidos são possíveis para “Central do Brasil”? Tantos quantos forem as posições de sujeito nessa (H)istória. Tantos quantos puderem ver uma mensagem no seu bilhete: Central do Brasil Sou Eu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Carlos Heli de Almeida. Walter Sales - uma entrevista. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema de Santa Maria da Feira, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. Sobre a Reprodução. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- _____. Sobre Brecht e Marx (1968). Crítica Marxista no 24 Editora Revan Ltda.: 2007
- _____. Freud e Lacan. Marx e Freud. 4a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- _____. Aparelhos Ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- AUMONT, Jacques... et al. A estética do filme. Campinas, SP: Papyrus, 1995 - (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BARTHES, Roland. L'effet de réel In: Communications, 11, 1968. pp. 84-89.
- BEIVIDAS, Waldir. Sentido e Forma na Estrutura do Signo. Revista Alfa, 27, 1983.
- BELLOUR, Raymond. L'Analyse du Film. Paris, France: Ed. Albatros, 1979.
- BERNSTEIN, Marcos & CARNEIRO, João Emmanuel. Central do Brasil: roteiro, 4o. tratamento, arq. PDF, não publicado, coleção pessoal. S/d.
- BOLOGNINI, Carmen. Quem é o Rei no rei Leão?. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). Discurso e Ensino o cinema na Escola. Campinas: mercado de letras, 2007, v. 1, p. 10-20.
- BONNAFOUS, Simone, LEON, Jacqueline, MARANDIN, Jean-Marie PECHEUX, Michel. APRESENTAÇÃO DA ANÁLISE AUTOMÁTICA DO DISCURSO (1982) in GADET, F. & HAK, T. Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp. 1997.
- BRANDAO, Helena Nagamine. Introdução à Análise de Discurso. São Paulo: Hucitec, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. "Dicionário do Folclore Brasileiro". 3a. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972.
- CASSETTI, Francesco/CHIO, Frederico di. Como analizar un film. Traducion: Carlos Losilla. Madri - ES: Colecion Comunicacion Cine.
- CASSETTI, Francisco. Teorias del cine. Traducion: Pepa Linares. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 1994.
- CHAVES, Wilson Camilo Chaves. A noção lacaniana da subversão in Psicologia: ciência e profissão, v.22, n.4. Brasília, dez./2002
- CHECCHIA, Marcelo Amorim Checchia. Considerações Iniciais sobre Lógica e

Teoria Lacaniana. *Psicologia USP*, 2004, 15(1/2), 321-338

COSTA, Ana, RINALDI, Doris (org.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro,: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

COURTINE, J.J. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours: à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. Em: *Revista Langages* no. 62, Paris: Larousse, 1981.

DAYAN, Daniel. O Código Tutor do Cinema Clássico. in: RAMOS, Fernão Passos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol.1. São Paulo: SENAC, 2005.

DEBRIX, Jean; STEPHENSON, Ralph. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Mirian Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIAS, Sandra. O significante é uma palavra mestra? trabalho apresentado no IV Congresso Internacional de Convergência, movimento lacaniano para a psicanálise freudiana “ O sexual: a inibição, corpo e sintoma em 8-10 maio de 2009, Buenos Aires acessado em <http://www.espacopsicanalise.com.br/docs/significante.htm>

DONIS. A. Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DOR, Joel. *Introdução a Leitura de Lacan - o inconsciente estruturado como linguagem*. Tradução Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artmed, 1989.

DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Perspectiva: São Paulo, 1998.

ELIA, Luciano. *O conceito do de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ENGELS, F. MARX, K. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2009.

FEDATTO, Carolina Padilha. *Margens do sujeito no espaço urbano*. Campinas, SP: IEL/UNICAMP, [s.n.], 2007.

FERREIRA, Maria Cristina. _____. O Quadro Atual da Análise de Discurso no Brasil. In: INDURSKY, F; FERREIRA, M. C. L. (org.). *Michel Pêcheux e a Análise do Discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2005.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Tradução: Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010a.

_____. *História de uma Neurose Infantil e outros textos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010b.

_____. Atos Obsessivos e Práticas Religiosas. ESB, Vol. IX. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1976 (1907).

_____. Totem e Tabu. ESB, Vol. XIII. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1974.

_____. O Futuro de Uma Ilusão. ESB Vol. XXI. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1974 (1927).

_____. Moisés e o Monoteísmo. Vol. XXIII. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1974 (1913).

_____. (1914) "Sobre o narcisismo: uma introdução". Vol. XIV.

FUCHS, C. & PECHEUX, M. A PROPOSITO DA ANALISE AUTOMATICA DO DISCURSO: ATUALIZACAO E PERSPECTIVAS (1975) in GADET, F. & HAK, T. Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp, 1997.

GADET, F. & HAK, T. Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp, 1997.

GADET, F., LEON, J. & PECHEUX, M. Observações sobre a estabilidade de uma construção completiva in ORLANDI, Eni (org.). Gestos de Leitura da História no Discurso. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

GADET, F., LEON, Jacqueline, MALDIDIÉ, Denise e PLON, Michel, APRESENTACAO DA CONJUNTURA EM Linguística, EM PSICANALISE E EM INFORMATICA APLICADA AO ESTUDO DOS TEXTOS NA FRANÇA, EM 1969

GADET, Françoise & Pêcheux. A Língua Inatingível: o discurso na história da Linguística. Campinas: Pontes, 2004.

GALLO, Solange Leda. Discurso da Escrita e Ensino. 2 ed. Campina, SP: Editora da UNICAMP.1994.

_____. Textualização e Autoria. Tese de doutoramento: IEL/UNICAMP, 1994.

_____. Da Escrita à Escritorialidade: um percurso em direção ao autor *online*. Arquivo em Word, s/d, 13p.

GASQUE, W. Ward. The Leading Religion Writer in Canada ... Does He Know What He's Talking About? Post Tuesday, August 17, 2004 - 16:03 in <http://hnn.us/articles/6641.html>, acessado em 23/12/2010, às 18h30min

GATTI, André Piero. Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003) / André Piero Gatti. - Campinas, SP : [s.n.], 2005.

GUILHAUMOU, Jacques. OÙ VA L'ANALYSE DE DISCOURS? AUTOUR DE LA NOTION DE FORMATION DISCURSIVE. juin 2004 pour l'édition électronique.

HAROCHE, Claudine. Fazer dizer, querer dizer. Tradução: Eni Orlandi. São Paulo: Hucitec, 1992.

HARTMANN, Fernando. Sujeito do inconsciente e sujeito em análise de discurso: diferenças e aproximações. SEAD 2, simpósio 6. Porto Alegre: UFRGS, 2005

HASHIGUTI, Simone. Corpo de Memória. Tese (doutorado). Orientador : Carmen Zink Bolognini. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP : 2008.

HEATH, Stephen. Film and System: Terms of Analysis, Part 1. Screen Magazine, no. 16, v.1, 1975a. Baixado do sítio <http://screen.oxfordjournals.org> pela University of California, Los Angeles em 01/06/2010. p.7-71.

_____. Film and System: Terms of Analysis, Part 2. Screen Magazine, no. 16, v.2, 1975b. Baixado do sítio <http://screen.oxfordjournals.org> pela University of California, Los Angeles em 01/06/2010. p.91-113.

_____. Question of Cinema. Bloomington, USA: Indiana University Press, 1981.257p.

_____. Sobre la Sutura, in Youkali, revista crítica de las artes y el pensamiento, no. 6., p.207 -225, Santiago, Chile. Baixado de www.youkali.net, em março de 2011.

HENRY, Paul. A Ferramenta Imperfeita. Campinas, SP: ed. Unicamp, 1992.

_____. OS FUNDAMENTOS TEORICOS DA "ANALISE AUTOMATICA DO DISCURSO" DE MICHEL PECHEUX (1969) in GADET, F. & HAK, T. Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp. 1997.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. Teoria e Prática do Roteiro. São Paulo: Globo, 1996.

JAMESON, Frederic. Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. As Marcas do Visível. Tradução: Ana Lucia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro. Graal, 1995.

_____. Marxismo e forma - Teorias dialéticas da Literatura no século XX. São Paulo, 1985.

KORSCH, Karl. O CONCEITO DE FORÇAS PRODUTIVAS MATERIAIS, cap. 8 de Karl Marx, <http://www.velhatoupeira.hbe.com.br/korschfpi.htm>

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 1: os escritos de Freud. Tradução: Betty Milan. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. Escritos. Tradução: Ines Oseki-Depre. São Paulo; Perspectiva, 2008.

_____. O Seminário, livro 23: o sinthoma. Tradução: Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. O Seminário, livro 12: Problemas cruciais para a psicanálise.

Recife, PE: CEFRR, 2006.

_____. Nomes-do-Pai. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003.

_____. Préface à l'œuvre L'éveil du printemps. Autres écrits. Paris: Seuil. p. 561. (p.62), 2001.

_____. O Seminário, livro 5, As Formações do Inconsciente (1957-1958). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: JZE, 1999.

_____. O Seminário – Livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a.

_____. O Seminário, livro 17, O avesso da psicanálise. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: JZE, 1998b.

_____. Conferências nos Estados Unidos (1975). Tradução de Maria das Graças Sobral Griz. Edição não comercial do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1995.

_____. O Seminário, livro 4, As Relações de Objeto (1956-1957). Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: JZE, 1995a.

_____. O Seminário, livro 7, A ética da psicanálise (1959-1960). Tradução: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: JZE, 1995b.

_____. O Seminário, livro 1, Os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: JZE, 1993a.

_____. O Seminário: O avesso da psicanálise, livro 17, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1992, p.17 e 42

_____. O Seminário, livro 3, As Psicoses (1955–1956). Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: JZE, 1992.

_____. O Seminário, livro 2, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Tradução de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: JZE, 1985.

_____. O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

_____. Seminario 23, Clase 10, Lo real es sin ley, 13 de Abril de 1976, arquivo digital, pdf.

LACLAU, Ernesto. Universalismo, Particularismo y el tema de la Identidad RIFP/5(1995), acessado em 05/02/2012, às 23h30min.

_____. Nuevos Sujetos. Acessado em 06/02/2012, às 1h40min.

LAGAZZI, Suzy. A Materialidade Significante em Análise. In: A Análise do Discurso e suas Interfaces. Leda Verdiani Tfouni, Dionéia Motta Monte-Serrat e Paula Chiaretti (org.) São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. Análise de Discurso: A materialidade significativa na história. In: Linguagem, História e Memória: discursos em movimento. A. Di Renzo, A.L. A.R. da Motta, T.P.de Oliveira (orgs.) Campinas: Pontes, 2011.

_____. O recorte significativo na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras. F. Indursky, M. C. L. Ferreira & S. Mittmann (orgs.). São Carlos, Claraluz, 2009.

_____. O recorte significativo na memória. In: III SEAD – Seminário de estudos em Análise do discurso – O discursos na contemporaneidade: materialidades e fronteiras. Simpósio I: Língua, hiperlíngua e arquivo, 29 out – 1 nov. 2007, Rio Grande do Sul: UFRGS.

_____. A Discussão do Sujeito no movimento do discurso. Tese de Doutorado. Orientadora: Eni Orlandi. Campinas, SP: Unicamp/IEL. 1998.

LAGAZZI, S. O desafio de dizer não. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Pontes, 1988.

_____. O desafio de dizer não. Campinas: Pontes. 1993.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. A crítica social em Tereza. Na conjunção de diferentes materialidades. Anpoll 2006, GT de Análise de Discurso, 2006.

_____. Texto e autoria. In: LAGAZZI-RODRIGUES, S. & ORLANDI, E. (Org.). Discurso e textualidade. Campinas, SP: Pontes, 2006.

_____. A prática do confronto com a materialidade significativa: um desafio. Em: Guimarães, E. e Brum, M. (org.) Sentido e memória, Campinas: Pontes, 2005.

_____. Percursos que se cruzam. Leituras que se abrem. Em: ORLANDI, E. (org.) Para uma enciclopédia da cidade. Campinas: Pontes, 2003.

LECOMTE, Alain, LEON, Jacqueline e MARANDIN, Jean-Marie. ANALISE DO DISCURSO: ESTRATÉGIAS DE DESCRICAO TEXTUAL (1984)

LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro: historia de uma ideologia. São Paulo. 7. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LEITE, Márcio. O Pai em Psicanálise: Função Paterna e Clínica da Castração. Site www.marciopeter.com.br, acessado em 25 de outubro de 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento selvagem. Tradução: Tania Pellegrini 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. Antropologia Estrutural: cap. X, “A eficácia simbólica”.

Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 2.ed., 1985.

LUZ, Rogerio, Filme e subjetividade. Coleção N-Imagem. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MacCABE, Colin. The Eloquence of the Vulgar. London, UK: BFI, 1999. 184 p.

_____. Tracking the Signifier: Theoretical essays: Film, Linguistics, Literature. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 1985. 152 p.

_____(org.). The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language. London, UK: Palgrave Macmillan, 1981. 230 p.

_____. The discursive and the ideological in film: Notes on the conditions of political intervention. Screen Magazine, no. 19, v.4, 1978. Baixado do sítio <http://screen.oxfordjournals.org> pela University of California, Los Angeles em 13/05/2010. p.29-43.

MALDIDIER, Denise. Elementos para uma História da Análise de Discurso na França in ORLANDI, Eni (org.). Gestos de Leitura da História no Discurso. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

_____. A inquietação do discurso – (Re)ler Michel Pêcheux Hoje. Tradução Eni Orlandi Campinas SP: Pontes 2003.

MARIANI, Betânia. SUBJETIVIDADE E IMAGINÁRIO LINGÜÍSTICO. Revista Linguagem em (Dis)curso, volume 3, número especial, p. 55-72, 2003 <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0303/04.htm>

MARX, Karl. Obras Escolhidas: Para a Crítica da Economia Política. Prefácio. Lisboa/Moscou: Editorial Avante, Edições Progresso, 1982

METZ, Christian. Linguagem e cinema. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. A significação do cinema. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. O Significante Imaginário. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1980.

MILÁN-RAMOS, J. GUILLERMO, . La continuidad entre oralidad y escritura como efecto ideológico. 1999 www.portalaled.com

Miller, Jacques-Alain. Orientação lacaniana III, 11 COISAS DE FINEZA EM PSICANÁLISE (Documento de trabalho para os seminários de leitura da Escola Brasileira de Psicanálise Lições I a VI), s/d., PDF.

NAVARRO, Fernanda. LA ACTUALIDAD DE LAS ÚLTIMAS REFLEXIONES SOBRE LA POLÍTICA DE LOUIS ALTHUSSER. YOUKALI, 3, mayo, 2007. www.youkali.net, acessado em fev/2011.

ORLANDI, Eni (org.). Gestos de Leitura da História no Discurso. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

_____. A noção da materialidade. Vídeo: Reunião de trabalho do Grupo DICIT. Campinas: Unicamp/Labeurb. 2007 acessado em 12/05/2008, às 23h30min <http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/videos/verVideo.lab?id=28>

_____. “Do sujeito na História e no Simbólico”. In: Língua e Conhecimento Linguístico: para uma história das ideias no Brasil. São Paulo. 2002

_____. Do Sujeito na História e no Simbólico in Escritos, Labeurb, Campinas, SP: Unicamp, 1999.

_____. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

_____. Discurso e Argumentação: um Observatório do Político. Florianópolis: Fórum Lingüístico, n. 1 (73-81), jul.-dez. 1998.

_____. (org.). Escritos. LABEURB, 1998.

_____. Interpretação. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. As Formas do Silêncio. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995. 3a. ed.

_____. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) Lingüística: Questões e Controvérsias. Série Estudos, número 10, Uberaba, Fiube, 1984.

_____. OUDART, Jean-Pierre. O Efeito de Real. Revista Poésis, n.13, p. 241-259, agosto de 2009.

_____. PÊCHEUX, Michel. Ler o Arquivo Hoje in ORLANDI, Eni (org.). Gestos de Leitura da História no Discurso. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

_____. Semântica e Discurso, uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: ed. Unicamp, 2009.

_____. Discurso: Estrutura ou Acontecimento? Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. Papel da Memória in ACHARD, Pierre et alii. Papel da Memória. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69) in GADET, F. & HAK, T. Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp. 1997a.

_____. Análise de Discurso: Três Épocas(1983) in GADET, F. & HAK, T. Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Unicamp. 1997b.

_____. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. Cad. Est. Ling., Campinas, no. 19, jul./dez., 1990.

_____. in CONEIN, Bernard; COURTINE, Jean-Jacques, GADET,

Françoise, MARANDIN, Jean-Marie, PÊCHEUX, Michel. Matérialités discursives. Lille, França: Presses universitaires de Lille, 1981.

PLON, Michel & ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário de Psicanálise (trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhaes). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

PORGE, Erik. Jacques Lacan, um psicanalista: percurso de um ensino / tradução de Cláudia Thereza Guimarães de Lemos, Nina Virginia de Araújo Leite e Viviane Veras. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

Estudos de cinema/Centro de Estudos de Cinema. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. da PUC-SP. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

SABINO, Janaina da Costa. "Nós que aqui estamos por vós esperamos" : discurso, rememoração e esquecimento / Janaina da Costa Sabino. -- Campinas, SP : s.n., 2008. Orientador : Suzy Maria Lagazzi Rodrigues. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

SALLES JR., Walter. Central do Brasil: argumento. Não-publicado, arquivo em PDF, coleção pessoal. S./d.

SCHNEIDER, Steve Jay. 1001. Filmes para ver antes de morrer. Tradução: Carlos Irineu da Costa, Fabiano Morais e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHREIBMAN, Myrl. The Film Director Prepares. New York, USA: Lone Eagle, 2006.

SILVEIRA, Paulo. A ideologia em pessoa, acessado de http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_PSilveira.pdf

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza. Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal(1). Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm> setembro de 2004.

. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação in Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n.º 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, 2001.

TEIXEIRA, Marlene. Análise de Discurso e Psicanálise. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2005.

TELLES, Luís Fernando Prado. Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo) Campinas, SP : [s.n.], 2009. Orientador : Fábio Akcelrud Durão. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

VARNIER, Alain. O SINTOMA SOCIAL in *Ágora* v. V n. 2 jul/dez, 2002, p. 205-217

XAVIER, Ismail, org. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme,

1983.

_____. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZENONI, Alfredo. Versões do Pai na psicanálise lacaniana: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 15-26, jun. 2007

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 182p., 2009.

_____. *A visão em paralaxe*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo editorial, 512p., 2008.

_____. *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

_____. (Org.) *Um mapa da ideologia* Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. (org.) *Alfred Hitchcock o la forma y su mediación histórica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manancial, 1994.

_____. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *O mais sublime dos históricos: Lacan com Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1991.

DVD

“Central do Brasil”. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Martire de Clermont-Tonnere e Arthur Cohn. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Marília Pêra; Vinicius de Oliveira; Sônia Lira; Othon Bastos; Matheus Nachtergaele e outros. Roteiro: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Júnior. [S.l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1998. (106 min), son. color., DVD.

DICIONÁRIO

Petit Larousse Illustré. Paris, France: Librairie Larousse, 1986.

SITES

<http://cinema-olho.blogspot.com/2009/04/historia-oficial-escolas-e-movimentos.html>

<http://www.faberludens.com.br/pt-br/node/242>

<http://www.ici-berlin.org/docu/jacques-ranciere/2/> 15 de janeiro de 2012.

<http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/videos/verVideo.lab?id=28>

<http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm> Primeira Edição: tomo II da coletânea de textos de Louis Althusser, organizada por François Matheron: *Écrits philosophiques et politiques*. Paris, Éditions STOCK/IMEC, 1997, pp. 561-578.. Fonte: Revista Crítica Marxista. Tradução: Danilo Enrico Martuscelli. HTML: Fernando A. S. Araújo, Dezembro 2008. acessado em fevereiro/2010.

ANÁLISES ACADÊMICAS SOBRE O FILME

CALVO, Ana Paula. Diálogo entre Tempos: Discurso Crítico e Autoral do Filme Central do Brasil de Walter Salles Júnior. Mestrado. UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE - EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA Orientador(es): Arnaldo Daraya Contier <calvinho@mackenzie.br>01/04/2002. 1v. 107p.

FRANÇA, André Ramos França. Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica. UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA Orientador(es): MONCLAR EDUARDO GÓES DE LIMA VALVERDE Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia, 1v. 157p. Mestrado. 01/12/2002

GASPARETTO, Marco Antônio. SOBRE TUDO BRASIL, EM LEITURAS POSSÍVEIS ATRAVÉS DE VIDAS SECAS E CENTRAL DO BRASIL. 01/09/2002 3v. 123p. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA - LETRAS Orientador(es): Terezinha Maria Scher Pereira Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFJF. manga@ips.com.br

GONÇALVES, Mariana Mol. Por um cinema humanista:A identidade da obra cinematográfica de Walter Salles, de A grande Arte até Abril Despedaçado.. 01/12/2007 1v. 150p. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - ARTES Orientador(es): Ana Lucia Menezes de Andrade Biblioteca Depositária: Escola de Belas Artes e Biblioteca Universitária UFMG

KITAMURA, Elisabeth Kimie. Central do Brasil: redescobrir o Brasil pela alteridade. 01/06/2003 1v. 121p. Mestrado. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA Orientador(es): Ana Claudia Mei Alves de Oliveira Biblioteca Depositária: PUC-SP bethkimie@uol.com.br

MACEDO, Bruna Daniela Hetzel de Macedo. A dimensão ética do cinema de Walter Salles: hospitalidade, religação e perdão. 01/12/2008 2v. 158p. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - CIÊNCIAS SOCIAIS

Orientador(es): Alexsandro Galeno Araújo Dantas Biblioteca Depositária: BCZM e Setorial do CCHLA

MAGALHÃES, Wagner. O papel da imagem na construção do sentido do filme Central do Brasil. 01/09/2003 2v. 242p. Mestrado. UNIVERSIDADE PAULISTA - COMUNICAÇÃO Orientador(es): Eunice Ferreira Vaz Yoshiura Biblioteca Depositária: UNIP wagnermagalhaes@ig.com.br

OLIVEIRA, Raimunda Gomes de Oliveira. IDENTIDADE, NAÇÃO E SEXUALIDADE, NO FILME CENTRAL DO BRASIL. 01/08/2003 1v. 120p. Mestrado. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - COMUNICAÇÃO Orientador(es): Dácia Ibiapina da Silva Biblioteca Depositária: Universidade de Brasília

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. Central do Brasil - busca, fuga, inversão e encontro : a expressividade simbólico-teológica do filme a partir de uma troca de olhar entre cinema e teologia.. 01/02/2002 1v. 238p. Mestrado. ESCOLA SUPERIOR DE TEOLOGIA - TEOLOGIA Orientador(es): Enio Ronald Mueller Biblioteca Depositária: Escola Superior de Teologia Joe Marçal <permanentsecretariat@wftl.org>

SANTOS, Ma. Aparecida B. B. dos. PALAVRA, IMAGEM E LUZ EM CENTRAL DO BRASIL. 01/12/2002 1v. 160p. Mestrado. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA Orientador(es): MARIA LUCIA SANTAELLA BRAGA Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL NADIR KFOURI cidaborges@zipmail.com.br

SILVA JR., Luiz Joaquim da. Cinema Brasileiro nos Jornais – Uma análise de crítica cinematográfica na retomada. 01/08/2004 1v. 94p. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - COMUNICAÇÃO Orientador(es): Cristina Teixeira Vieira de Melo Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPE

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. A influência da trilha sonora sobre a percepção da obra cinematográfica: A análise fílmica de Bye bye Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil 01/07/2008 1v. 134p. Mestrado. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – MÚSICA Orientador(es): Claudiney Rodrigues Carrasco Biblioteca Depositária: Biblioteca Central

BIBLIOGRAFIA

ACHARD, Pierre et AL. O Papel da Memória. tradução de Jose Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ADES, Eduardo et al. O Som no cinema. Brasil, Caixa Cultural, 2008.

ALBERA, François. Les Formalistes Russes et le Cinéma. Paris, France: Éd. Nathan, 1997.

_____. Los Formalistas Russos y el Cine. Barcelona, España: Paidós, 1998.

ALMEIDA, Carlos Heli de Almeida. Walter Sales - uma entrevista. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema de Santa Maria da Feira, 2002.

ALTHUSSER, Louis. Freud e Lacan. Marx e Freud. 4a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

ANDREW, James Dudley. A Principais teorias do cinema: uma introdução. Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2002.

BADIOU, Alain. Para uma nova teoria do sujeito: conferencias brasileiras. Tradução: Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1994.

BARTHES, Roland. O império dos signos. Tradução: Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Inéditos, vol. 3: imagem e moda. Tradução: Ivone Castilho Benediti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Elementos de semiologia. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Ensaio Críticos*. Tradução: Ant nio Massano, Isabel Pascoal. Lisboa: Edi es 70,

BECKER, Martin, AUSTIN, Thomas. From Antz to Titanic - Reinventing Film Analysis. London - EN: Pluto Press, 2000

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e politica. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

BIAGGIO, Jaime in SCHNEIDER, Steven Jay (org.). 1001 filmes para ver antes de morrer. Rio de Janeiro, Sextante, 2008, 961p.

BORDWELL, David. Poetics of Cinema. New York: Routledge, 2007

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2004, tomo II, p. 277-301.

_____. Making Meaning - Interference Rhetoric in the Interpretation of Cinema. London: Harvard University Press, 1989.

BORDWELL, David, CARROLL, Noel. Post Theory - Reconstructing Film Studies. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Tradução; Denise Rottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução: Denise Rottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDAO, Helena Nagamine. Subjetividade, argumentação, polifonia. A propaganda da Petrobras. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

Cadernos da pós-graduação. Vol. 10 - Edição especial. Cinema e Fotografia. Instituto das artes. Campinas, SP. Universidade Estadual de Campinas, 2009.

_____. Vol. 3 - Educação Especial - Cinema, Fotografia, Programa de Pós-graduação em Multimeios - Ano 8, v. 3, n.3. Campinas, SP. Universidade Estadual de Campinas, 2006.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema - do mito a indústria cultural. Tradução: Nelson Coutinho. São Paulo, SP, Editora Brasiliense.

CANNITO, Newton & SARAIVA, Leandro. MANUAL DE ROTEIRO. São Paulo: Conrad, 2004.

CASSETTI, Francesco/CHIO, Frederico di. Como analizar un film. Traducion: Carlos Losilla. Madri - ES: Colecion Comunicacion Cine.

CASSETTI, Francisco. Teorias del cine. Traducion: Pepa Linares. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 1994.

_____. *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Italia: Bompiani, 1993

COMOLLI, Jean-Louis, Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Ana, RINALDI, Doris (org.). Escrita e psicanálise. Rio de Janeiro,: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

COSTA, Teresinha. Jacques Lacan e A falta de Objeto.: Corpo Freudiano do Rio de Janeiro in www.convergenciafreudlacan.org/ **Publicado:** 2007-12-01

COUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. O estruturalismo e a miséria da razão. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

DEBRIX, Jean; STEPHENSON, Ralph. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

- DELEUZE, Gilles. Cinema I: A Imagem-Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Cinema II: A Imagem-Tempo. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Tradução: Mirian Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DROGUETT, Juan. Sonhar de olhos abertos. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. O sentido do filme. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução: Rogerio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Miriam L (org.). Moreira. Desafios da imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas ciências. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- FERNANDES, Sergio Augusto Franco. Freud, Lacan e o Witz: a dimensão do prazer e do significante. Tese de doutorado. Campinas, SP: Unicamp, IFCH., 2008.
- FIELD, Syd. Os Exercícios do Roteirista. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996
- FRANCA, Maria Ines. Psicanalise, estética e ética do desejo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FRANCE, Claudine de. Do filme a antropologia fílmica. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.
- GERBASE, Carlos. Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2003.
- GLABER, Neal. Vida, o filme. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GREGOLIN, Maria do Rosário (org.). Discurso e mídia: a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003.
- JAMESON, Frederic. Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- _____. As Marcas do Visível. Tradução: Ana Lucia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro. Graal, 1995.
- _____. Marxismo e forma - Teorias dialéticas da Literatura no século XX. São Paulo, 1985.
- KERCKHOVE, Derrick de. A Pele da Cultura - uma investigação sobre a nova realidade eletrônica. Tradução: Luis Soares, Catarina Carvalho. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

- KONDER, Leandro. O que é dialética. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- KORSCH, Karl. O CONCEITO DE FORÇAS PRODUTIVAS MATERIAIS, cap. 8 de Karl Marx, <http://www.velhatoupeira.hbe.com.br/korschfpi.htm>
- LANGER, Susanne K. Sentimento e forma: uma teoria da forma da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave. Tradução: Ana M. Goldberg Coelho, J. Guinsburg. São Paulo Perspectiva, 2006.
- LEBEL, Jean Patrick. Cinema e Ideologia. Tradução: Jorge Nascimento. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- LEONE, Eduardo, MOURAO, Maria Dora. *Cinema E Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- LUZ, Rogerio, Filme e subjetividade. Coleção N-Imagem. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.
- MATHEOU, Demetrios in KEMP, Philip (org.). Tudo Sobre Cinema. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- MITTMANN, Solange et al.(org.). Práticas discursivas e identitárias. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.
- NAGIB, Lucia. NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002
- NECKEL, Nadia. Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual. Campinas, SP : IEL/UNICAMP [s.n.], 2010.
- NOGUEZ, Dominique. Le cinema, autrement.
- PHILIP, Kemp. Tudo sobre cinema. Tradução de Fabiano Morais... et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- Revista Educação e Psicologia, no. 1, ed. Segmento, São Paulo, 2009
- RODRIGUES, Luiz Augusto F. Do Pensamento às Palavras Instrumento metodológico para a análise dos discursos Cadernos UniFOA edição no 12, abril/2010 <http://www.foa.org.br/cadernos/edicao/12/87.pdf>
- ROSENFELD, Jean-Marc. Filmar: uma reconversão do olhar in DE FRANCE, Claudine. Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. Matrizes da Linguagem e Pensamento. São Paulo: Fapesp & Iluminuras, 2005.
- SARGENTINI, Vanice. A NOÇÃO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA: UMA RELAÇÃO ESTREITA COM O CORPUS NA ANÁLISE DO DISCURSO
- SCHNEIDER, Steve Jay. 1001. Filmes para ver antes de morrer. Tradução: Carlos Irineu da Costa, Fabiano Morais e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- SCHREIBMAN, Myrl. The Film Director Prepares. New York, USA: Lone Eagle,

2006.

SOUZA, Carlos Roberto. A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981, 104 páginas.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SITES

<http://glossematics.org/forum/semisetp.htm>

<http://psicanaliselacanianana.blogspot.com/2009/02/lalingua-ou-alingua-pequeno-percurso.html>

<http://www.pcp.pt/publica/militant/247/p40.html>

<http://www.velhatoupeira.hbe.com.br/korschfpi.htm>

<http://psicanaliselacanianana.blogspot.com/2009/02/lalingua-ou-alingua-pequeno-percurso.html>