

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LETRAS: LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES**

LOUISE EMILIE NASCIMENTO MARQUES PINTO

**O FUNCIONAMENTO DO HUMOR NA FICÇÃO DE STANLEY
KUBRICK**

ILHÉUS-BAHIA
2019

P659

Pinto, Louise Emilie Nascimento Marques.
O funcionamento do humor na ficção de Stanley
Kubrick / Louise Emilie Nascimento Marques Pinto.
– Ilhéus, BA: UESC, 2019.
114f. : il.

Orientador: Maurício Beck.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual
de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Le-
tras: Linguagens e Representações.
Inclui referências.

1. Kubrick, Stanley, 1928-1999. 2. Análise do
discurso. 3. Cinema. 4. Humorismo. I. Título.

CDD 401.41

LOUISE EMILIE NASCIMENTO MARQUES PINTO

O FUNCIONAMENTO DO HUMOR NA FICÇÃO DE STANLEY KUBRICK

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras: Linguagens e Representações, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Beck.

ILHÉUS-BAHIA
2019

LOUISE EMILIE NASCIMENTO MARQUES PINTO

O FUNCIONAMENTO DO HUMOR NA FICÇÃO DE STANLEY KUBRICK

Dissertação de mestrado de Louise Emilie Nascimento Marques Pinto, intitulada O funcionamento do humor na ficção de Stanley Kubrick, orientada pelo Prof. Dr. Maurício Beck, apresentada à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC, em fevereiro de 2019.

Os membros da Banca Examinadora consideram a candidata _____.

Ilhéus-BA, 22 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Maurício Beck
UESC – BA (orientador)

Prof^a. Dr^a. Marlúcia Mendes da Rocha
UESC – BA

Prof. Dr. Phellipe Marcel da Silva Esteves
UFF – RJ

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro.

Ao Maurício, por todo norte e “desnorteio” nessa trajetória acadêmica do discurso.

Aos professores do curso do mestrado que tanto me ajudaram a articular as Letras ao saber histórico.

À Malu, pela disposição em sempre ajudar e por estar presente no desenvolvimento desse trabalho, acompanhando-o da qualificação a defesa. Também agradeço a Fernanda Lunkes, pelas importantes considerações na primeira banca.

Aos colegas do curso, em especial, Bruno, Jadlla, Natasha, Renata e Fabrício, pelos risos e desesposos compartilhados.

Ao Panta, pelos devaneios entre Psicanálise e História em breves mensagens de texto. E por me ajudar a sempre lembrar o mestre, com carinho.

Ao Clóvis, que é tão delicado simbolizar a ausência e ainda mais difícil escrever sem antes ter conseguido dizer adeus. Tem muito de ti nesse trabalho, amigo. E sigo com o *afeto das amizades eternas*.

A minha mãe, pelos primeiros afetos, pelos fins de semana que íamos à locadora. Obrigada pelas bonitas e travessas memórias, por todas as vezes que me contava sobre suas andanças. A forma como a imagem foi se desenvolvendo e fui compreendendo a partir de seus ditos. Pelo colo sempre carinhoso. Eu te amo, minha linda!

Ao meu pai Rogério, por todas as piadas contadas e que sempre me inquietou com o riso. Obrigada por ter aceitado ser meu pai. Eu te amo, velhinho!

Aos meus irmãos, Jonas e Ranya, que mesmo distantes, ensinaram-me a crescer com a espirtuosidade infantil.

À Leide, minha amiga-irmã *do coração*, por todo suporte técnico e afetivo que contorna nossa vida. Obrigada pelos ouvidos sempre dispostos, o dito e o não-dito que tracejam nossa amizade.

Ao Victor, meu companheiro, pelos afetos, pelos sentimentos que inspiraram confiança e por todo tempo dedicado a cozinhar, fazendo sorrir o paladar. Obrigada pela disposição em descobrirmos a vida juntos. *You're the best around!*

Onde o sentido está contido?
Contigo? Comigo?
Onde andar o sentido?
Sentado  beira do abismo?
Abismado com tanto cinismo?
Onde andar o sentido?
Sentado no cais a ver navios?
No meio do mar  deriva?
Onde o sentido se esquia?

Chacal. *Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)*.

O FUNCIONAMENTO DO HUMOR NA FICÇÃO DE STANLEY KUBRICK

RESUMO

A dissertação em questão objetiva compreender o funcionamento do humor em tiradas espirituosas e em sequências imagéticas, nas obras do cineasta estadunidense Stanley Kubrick, dentre elas: *Lolita* (1962); *Dr. Fantástico* (1964); *Laranja Mecânica* (1971); *Nascido para Matar* (1987). Para fundamentação conceitual, serão privilegiadas as teorias sobre os chistes, o cômico e o humor; os estudos da Análise de Discurso materialista e abordagens sobre a linguagem cinematográfica, entre outros. O humor será entendido como uma potencialidade do discurso (verbal e imagético) para suspensão da tensão de uma dada condição sócio-histórica conflituosa, de mal-estar. No contexto cinematográfico, o humor perpassa pelo encadeamento de sequências imagéticas que sofrem cortes e modificações, e possibilitam a significação da ficção em cena. Nessa perspectiva, os posicionamentos humorados tendem a interpelar o espectador a partir de dada posição-sujeito que ele pode/deve ocupar, uma vez que o personagem representa ou encena determinada posição, diante da situação de desprazer, pode implicar certo distanciamento daquilo que causa incômodo.

Palavras-chave: Cinema. Análise de Discurso. Humor. Stanley Kubrick.

THE OPERATION OF HUMOR IN STANLEY KUBRICK'S FICTION

ABSTRACT

The dissertation in question aims to comprehend the operation of humor in the announcement of amusing words and in imagistic sequences, in the works of American filmmaker Stanley Kubrick, among them: *Lolita* (1962); *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964); *A Clockwork Orange* (1971); *Full Metal Jacket* (1987). This work will follow a bibliographic and qualitative approach regarding the theme presented. For conceptual foundation, the theories of Sigmund Freud and Jacques Lacan on wit, comics and humor, Michel Pêcheux, referred to studies of materialist Discourse Analysis and Ismail Xavier, with approaches on cinematographic language, among others. Humor will be understood as a potentiality of the language (verbal and imagistic) to suspend the tension of a given conflicting socio-historic condition, of discontent. In cinematographic context, humor passes through the chaining of imagistic sequences that suffer cuts and modifications and enable the signification of fiction in scene. In this perspective, the humorous positions tend to interpellate the viewer from the given subject-position that he may/must occupy, once the character represents or enacts a certain position, facing a situation of displeasure, which may imply a certain distance from what causes discomfort.

Keywords: Cinema. Discourse Analysis. Humor. Stanley Kubrick.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DISCURSO FICCIONAL	15
1.1 Considerações a respeito do discurso verbal e imagético	21
1.1.1 O real, o simbólico e o imaginário	27
1.2 Discurso cinematográfico	34
1.3 Discurso cinematográfico e o fazer técnico	41
2 OS DITOS DO ESPÍRITO – EFEITOS DE SENTIDO E NONSENSE	45
2.1 O riso: Bergson, Freud e Pêcheux	51
2.3 A comédia, o chiste e o humor: perspectivas psicanalíticas e discursivas	57
3 STANLEY KUBRICK: AMBIENTAÇÃO HISTÓRICA	74
3.1 Arquivo em cinema: constituição, formulação e circulação	81
3.2 O humor pela imagem?	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O trabalho em questão visa analisar os efeitos de sentido e não-sentido do humor nas obras ficcionais-cinematográficas de Stanley Kubrick. A pesquisa tomará como objeto de análise as seguintes obras: *Lolita* (1962); *Dr. Fantástico* (1964); *Laranja Mecânica* (1971); e *Nascido para Matar* (1987). Para fundamentar conceitualmente a abordagem a respeito do funcionamento do humor no fio do discurso ficcional, verbal e imagético, que são elementos recorrentes nas obras fílmicas, tomaremos em grande medida as teorias de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Michel Pêcheux, Ismail Xavier e Georges Minois.

Antes de discorrer a respeito das formulações teóricas propostas neste trabalho, apresento as motivações para a temática da pesquisa. Destaco que o interesse pelo humor no cinema surge na formulação do projeto de pesquisa e no desenrolar do trabalho de conclusão de curso da graduação em História. O questionamento sobre o humor no século XX, e como delimitação do objeto, o cinema dirigido por Stanley Kubrick. Possibilitou pensar o humor como modalidade linguística e histórica, bem como reconhecer que os sujeitos, em toda sua constituição social, não estão dissociados do riso.

Individual e coletivamente, o riso insere os sujeitos na sociedade e dita padrões, mas em sentido inverso, o riso também é ditado e alterado pela estrutura sócio-cultural, perpassando o sagrado e profano, ao longo do tempo. É possível pensar o humor como forma de rir que permeia as instituições e escarnece dos tabus sociais. Para as formulações conceituais, foi imprescindível o trabalho sobre o riso e o escárnio do historiador Georges Minois e o contato com as obras de Freud, a respeito do chiste e do humor, sendo estes, as principais bases teóricas para o desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso para a finalização da graduação.

Após a conclusão da graduação, o contato como aluna especial na disciplina Linguagem e Discurso, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações possibilitou conhecer a Análise de Discurso e a articulação da linha com as áreas da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise. O estudo sobre o discurso em linha materialista, como efeito de sentido entre locutores, que leva em consideração as condições históricas em que o discurso é formulado, gerou inquietações que possibilitaram voltar a pensar o humor e seu funcionamento na ficção cinematográfica, em determinadas obras de Stanley Kubrick.

A discussão teórica desenvolvida na presente pesquisa está voltada para o funcionamento do cômico e do humor, pensados como processo de certo “distanciamento” do sujeito que provoca o dito espirituoso com aquilo que o incomoda, o mal-estar em determinadas condições históricas. Assim, o humor, segundo Freud (2017), funciona como mecanismo de descarga de tensão do sujeito que sofre uma desventura em sua trajetória (traço que diferencia o humor do cômico). A função do riso humorístico diante do infortúnio é livrar o sujeito da carga de desprazer, fazendo rir ou rindo de si próprio, em uma espécie de economia psíquica. Assim, a respeito do funcionamento do humor no cinema, nas obras já citadas, na articulação entre o imagético e o verbal, tomamos como objetivos: descrever os enunciados chistosos das personagens centrais, bem como os conjuntos imagéticos que proporcionam uma interpretação sobre o funcionamento do humor nas obras em questão; identificar os mecanismos envolvidos na produção de sentidos contidos no discurso da imagem em movimento das obras citadas; analisar as encenações de posições sujeitos e os gestos de interpretação das personagens caracterizadas pelo humor nos filmes elencados.

Este trabalho levanta o seguinte problema: o humor funciona também pela via do imagético nas obras de Stanley Kubrick? Uma vez que na perspectiva da psicanálise lacaniana, o humor está para o real e o cômico para o imaginário. Com base nesse questionamento, partiremos do pressuposto de que o funcionamento dos ditos, do humor, é estabelecido por um jogo entre palavras, de trocas e deslocamentos linguísticos, metáfora e metonímia, próximo ao trabalho dos sonhos, como propõe Freud. É também esta, a possibilidade de ficção, que configura a proximidade dos chistes com os equívocos constitutivos do funcionamento da linguagem (metáfora e metonímia), pensadas em uma contradição entre transparência e opacidade do signo linguístico. Assim, é na relação entre linguagem e situação, ou seja, naquilo que dialoga com a questão de análise apresentada, que elencamos as quatro obras de Stanley Kubrick já citadas, para a formulação do *corpus* na presente pesquisa. Segundo Ferreira (1994, p. 10), “na relação mundo, linguagem entra como condição essencial a ideologia”.

Além disso, no que toca a relação sujeito, discurso e sentido, é válido considerar o conceito de formações discursivas apresentadas por Pêcheux, como sendo o conjunto determinante sobre “o que pode e que deve ser dito” (PÊCHEUX, 2014, p.147), imbricadas com as formações ideológicas que atravessam o discurso. Assim, no que corresponde à materialidade do discurso e do sentido, os indivíduos são interpelados em “sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as

formações ideológicas que lhes são correspondentes.” (*Ibidem*, grifo do autor). Trata-se de colocar em análise as regularidades e contradições formuladas nos discursos em um “espaço teórico de eficácia do Witz” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 23).

A formulação espirituosa será trabalhada a partir da ordem da retomada de outros dizeres, que a atravessa, bem como a sua atualização, que provoca, assim, efeitos de sentidos, ou mesmo *pouco-sentido*, entre sujeitos falantes e ouvintes. O conceito de *pouco-sentido* coloca em questão o *nonsense* na formulação chistosa, uma vez que algo de sentido, ou *pouco-sentido*, e não uma ausência dele é retomado na mensagem e significa com sucesso e fracasso na tirada espirituosa (LACAN, 1999, p. 102). É nessa ordem dos resquícios de sentidos deixados pelo caminho, no fio discursivo, que borrados pelo Outro (enquanto tesouro de significantes), funcionam os ditos do espírito, no qual o sujeito pode se identificar e rir.

De acordo com o que foi apresentado na relação entre os elementos constituintes da língua/linguagem, apresentaremos o conceito de discurso na perspectiva da Análise de Discurso (AD), ou Análise de Discurso materialista – formulada por Michel Pêcheux e o grupo de pesquisadores do seu círculo de estudos. Isto posto, Pêcheux define o termo discurso, em 1969, na *Análise Automática do Discurso* (AAD-69) como, não necessariamente, “uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentido’ entre os pontos A e B” (2014 [1969], p. 81, grifos do autor). Assim, a relação de sentidos é estabelecida em posições sustentadas pelos sujeitos, em “dadas condições de produção histórica”, como o filósofo formula mais amplamente no livro: *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (2014 [1975]). É de primeira ordem, a proposta teórica de uma Análise de Discurso estabelecida a partir da diferença com as perspectivas idealistas. Nesse caminho, a AD propõe formulações teóricas por meio das materialidades, seja da ideologia, do sentido e do próprio discurso e o imbricamento dos três continentes teóricos – linguístico, materialismo histórico e a psicanálise.

Deste modo, com o objetivo de compreender o funcionamento do humor nos ditos espirituosos e em sequências imagéticas, levaremos em perspectiva uma análise por uma vertente verbal e imagética do efeito do humor nas obras fílmicas de Stanley Kubrick. Nessa linha, para o sucesso do humor, com possibilidades para o riso, por vezes, incômodo, disposto em narrativas verbais, marcadas por personagens e sequências imagéticas, será preciso levar em consideração a marca histórica, as condições de produções nos quais foi formulado o dito espirituoso ou configurado por meio de imagens em movimento e os processos de permanências e reformulações recorrentes na produção discursiva.

Exposta a articulação teórica, partiremos para a apresentação de um breve panorama dos capítulos desenvolvidos na dissertação, em um diálogo constante entre áreas do conhecimento. Uma das principais contribuições do trabalho foi o de desenvolver e ampliar a discussão a respeito do *discurso ficcional*, na Análise de Discurso. Assim, o primeiro capítulo – intitulado *Discurso ficcional* – trata a respeito dos conceitos de ficção em três grandes áreas, a Análise de Discurso, a Psicanálise e as abordagens cinematográficas, no que tangem as relações entre o imagético e o verbal. Nessa linha, a ficção intercala também uma relação de posição, um “como se”, como aponta Pêcheux (2014), “eu falo no lugar do outro”, esse o ponto de imbricamento e confusão de discursos outros na formulação dos sujeitos, o interdiscurso no intradiscuso. A linha da Psicanálise, em Lacan (1998), aponta para a enunciação de uma verdade cindida, por que ela não funciona em sua completude, e caracteriza-se como ficção. As teorias do cinema consideram, por vezes, que a ficção toca o que está fora do nível da realidade. Mas, no entremeio dessas teorias, entendemos que a imagem fílmica atravessada sempre por outros dizeres, outros discursos, funciona na encenação cinematográfica como “quase ficção”, por falar de/em outro lugar, engendrada no interior dos aparelhos ideológicos, ou mesmo na possibilidade da língua/linguagem em metaforizar. Uma vez que, “a metáfora surge sempre no lugar de outra coisa, precisamente daquilo que não se sabe.” (BERNARDO, 2010, p. 15). A evidência de realidade engendrada no e pelo funcionamento quase-ficcional, esbarra no espaço simbólico sempre-já cindido, na possibilidade de já estar borrado por ficções, ordens imaginadas que permeiam a língua e o social-histórico. Nesse caminho, “uma ordem imaginada não pode se sustentar apenas por meio da violência, requer também que algumas pessoas realmente acreditem nela”, (HARARI, 2016, p. 119). Ou seja, essa realidade ficcionada trata da instabilidade, da proposição de que funcionamos por ordens imaginadas, não estáveis e logicamente determinadas.

Nessa sequência, desenvolvemos a respeito do *Discurso cinematográfico*, e discutimos sobre as teorias do cinema, que embasaram as diversas perspectivas que colocam em funcionamento imagem e som. Tomamos como caminho norteador a proposta teórica de Xavier (2014) a respeito do atravessamento ideológico imbricado nas sequências imagéticas e verbais nos filmes. Consideramos também a organização fílmica, a montagem, os cortes, as disposições de câmera, os jogos de luzes sendo eles a formulação discursiva, que produz um efeito de transparência, como se a narrativa imagética e verbal fechasse em si mesma, e o que

foi encenado intentasse para nada além da tela cinematográfica. É também este a “quase-ficção” disposta pelo jogo de transparência e opacidade no conjunto cinematográfico.

O segundo capítulo, intitulado como *O humor – efeitos de sentidos e nonsense*, versa sobre uma análise a respeito dos sentidos e o que toca o *não-sentido* na formulação humorística. No início do trajeto fizemos um panorama teórico com os quatro grandes nomes que se aprofundam na temática, entre eles: Bergson, Freud, Lacan e Pêcheux, com abordagens naquilo que o riso, as formações do inconsciente – o chiste, o cômico e o humor – e o discurso, respectivamente. Isso possibilitou enveredarmos pelas perspectivas da Psicanálise com considerações sobre a comédia na ordem do imaginário, o chiste do simbólico, e o humor do real, como aborda Lacan (1999). Nesse caminho, apontamos para o que a formulação cômica tem de dependência com um segundo – o ouvinte – para ser efetivado; o chiste, por sua vez, se constitui sempre na relação com um terceiro; e o humor, pode ser ele mesmo solitário, pois o sujeito, em um estado de desprezar (ou melhor, desprezar), pode rir de si. Assim, consideramos o dito espirituoso no que toca a linha da metáfora e metonímia, e as características que atravessam as três formações, a surpresa ou o inesperado que emerge do equívoco da língua/linguagem e as condições históricas de produção.

Por fim, o último capítulo intitulado *Stanley Kubrick: ambientação histórica* consideramos como capítulo de análise. Exposto de forma breve o conjunto teórico que nos respaldamos, ele foi retomado nesse capítulo junto com o *corpus* selecionado. Os recortes foram estabelecidos de acordo com a pergunta de análise que norteará o trabalho e os objetivos elencados, como expostos anteriormente, na relação entre a imagem e o humor.

“Nenhum olhar é estável”
(Michel Foucault)

1. Discurso ficcional

Neste capítulo, privilegiaremos uma discussão a respeito da ficção, naquilo que toca o Cinema, a História, a Psicanálise e a Análise de Discurso de linha materialista. É por meio da linguagem que os sujeitos deixam seus rastros históricos, se constituem enquanto coletividade e porque são sujeitos constituídos na e pela linguagem, que acreditam e constituem laços sociais porque acreditam. Tomaremos a via que estabelece os discursos como *sempre-já* quase-ficções, uma vez que o deslize, o equívoco, a metáfora são constitutivos da língua/linguagem, como possibilidade de dizer sempre de outra forma. O que pretendemos é compreender a ficção como ponto de “não-realidade” que, em certa medida, se distancia daquilo que os sujeitos compartilham socialmente. E, com isso, estabelece uma posição dicotômica incisivamente marcada. Assim, seguiremos a linha em que a ficção possibilita um estado de suspensão na/da *realidade* imbricado as noções de simbólico-imaginário, bem como a de Real.

Tolkien (2006, s/n) formula essa crença na realidade (*Mundo Primário*) que se torna ficção na arte literária [aqui deslocaremos para a sétima arte] como *suspensão voluntária da incredulidade* e avança no desenvolvimento do tema. Para o autor:

O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido. Se formos obrigados, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensão (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um faz-de-conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós (TOLKIEN, 2006, s/n).

A suspensão da descrença está relacionada ao sucesso do escritor em articular os elementos do Mundo Primário no Mundo Secundário. Para que o encantamento sobre o ficcional se efetive é preciso, então, que traços do que compartilhamos socialmente (a realidade) estejam apresentados na ficção narrada. Na linguagem cinematográfica, funciona

pela intersecção das imagens, falas e sons. O sujeito, diante da obra, coloca em suspensão os traços da realidade, que permeiam a obra, frente à fantasia. O olhar ao funcionamento ficcional se entrelaça a transparência e a opacidade diante da montagem imagética fílmica imbricada ao mundo fora de cena. Na tentativa de, junto às proposições de Tolkien, mobilizar conceitos da psicanálise, compreendemos que envolvemo-nos no universo criado pelo filme porque sustentamos os laços e filiações sociais pela via do imaginário, que *sempre-já* crivamos a ordem simbólica (teia de ilusões e mal-entendidos compartilhados) (ŽIŽEK, 2010, p. 82) e por isso, a relação com o sujeito torna-se sustentável. São as diversas linguagens, compreendidas como redes simbólicas, que entremeiam os laços da/na realidade. O discurso ficcional cinematográfico, entre outras materialidades, faz semblante à realidade que os sujeitos compartilham, no espaço social, além da tela na sala escura do cinema. Conforme os autores:

Assim, a ficcionalidade cria possíveis quadros da realidade que nos permitem compreender o mundo e suas relações significativas, de modo que tais narrativas tornam-se referenciais para as problematizações que fazemos do nosso entorno, ocasionalmente respondendo-as ou mesmo contribuindo para a desnaturalização/desconstrução das “verdades” que dele [o mundo] retiramos (BECK; PACHECO, 2016, p. 30).

Articulamos uma compreensão sobre o imagético naquilo que toca sua “textura” material, pela via ideológica que significa, interpela e direciona os sentidos e atribuem ao sujeito-espectador uma posição não subjetiva. Tomamos a premissa de que os sentidos se (re)formulam, se engendram, na via do não-sentido (ou pouco-sentido). Imbricado ao verbal, a fala, a luz, os ruídos e o próprio escuro do cinema, o discurso ficcional-cinematográfico, enquanto efeito de sentido possibilita a confluência de sentidos sempre outros, que deslizam a cada novo espectador, ou novo cenário no qual as imagens fílmicas são dispostas, em suas determinações histórica e social. Se não pela via do abstrato, do idealista, é pelo materialismo que,

[...] todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente (ORLANDI, 1995, p. 35).

É preciso considerar o caminho histórico que potencializa a *ordem imaginada* como constitutiva das diferentes linguagens, no que toca as relações sócio-culturais que determinam – e são determinadas – pelos sujeitos. Quanto mais sujeitos, mais complexas eram (e são) as

organizações intergrupais e naquilo que envolvia as trocas externas, as regras e as proibições - um caminho para o mal-estar na civilização, que abordaremos mais adiante. Nômades ou sedentários, os sujeitos são atravessados por uma linguagem constitutivamente ficcional.

A Revolução Agrícola não só mudou o campo econômico e social dos humanos agricultores, mas possibilitou uma alteração no campo psíquico, do sujeito em relação a si e aos outros, para além do familiar e do aqui-agora. A criação de mitos potencializava a cooperação, as trocas e a (des)organização social. É preciso que se creia e, em certa medida, se identifique (ainda que não plenamente) aos mitos fundantes e suas atualizações no caminhar histórico, como afirma o autor:

[...] Os mitos, como se veio a saber, são mais influentes do que qualquer um poderia ter imaginado. Quando a Revolução Agrícola criou oportunidades para a criação de cidades populosas e impérios poderosos, as pessoas inventaram histórias sobre grandes deuses, pátrias-mães e empresas de capital aberto para fornecer os elos sociais necessários. Enquanto a evolução humana estava rastejando no seu usual ritmo de tartaruga, a imaginação humana estava construindo redes impressionantes de cooperação em massa, diferentes de qualquer outra já vista (HARARI, 2016, p. 112).

Impõe-se, nessa formulação dos mitos e a sua validação por meio da crença, a noção lacaniana de *sujeito suposto crer*, atrelada ao *sujeito suposto saber*. O grande Outro¹ funciona aqui não apenas como validador da relação dissonante do sujeito, à linguagem e às coisas no mundo, mas como um imperativo do saber e da crença. Transfiro a outros a resposta de meus enigmas. Em certa medida, esse é o funcionamento constitutivo do fetichismo ideológico, o apagamento da origem das tradições e crenças e a manutenção espontânea de suas manifestações ritualísticas. Ou seja,

O que importa, é claro, é que para que a crença seja operativa, o sujeito que acredita diretamente não precisa existir em absoluto; basta precisamente pressupor sua existência, *acreditar* nela, seja na forma da figura fundadora mitológica que não é parte de nossa realidade, ou na forma do ator impessoal, o agente não especificado: “Dizem que...”/”Diz-se que...” (ŽIŽEK, 2010, p. 41).

Assim, o que se estabelece com a fertilidade da imaginação humana é a possibilidade de uma cooperação (nem sempre harmoniosa), por meio dos efeitos da circulação discursiva,

¹ O grande Outro, de acordo com a leitura de Žižek em Lacan, trata-se de um Outro virtual, não empírico, que funciona como testemunha virtual do sujeito em relação aos outros sujeitos. Ou seja, sustenta o vínculo entre os sujeitos e a linguagem, na medida em que a apreensão da linguagem é dominação, colonização e não há possibilidade de um estar fora do equívoco constitutivo dela [a linguagem] (ŽIŽEK, 2010, p. 18).

via reprodução/transformação de relações de dominação entre os sujeitos. Em relação à construção de formulações não palpáveis, instintivas e naturais, a isso são chamadas de “ordens imaginadas”, em que “as normas sociais que as sustentavam não se baseavam em instintos arraigados nem em relações pessoais, e sim na crença em mitos partilhados” (HARARI, 2016, p. 113). Dessa forma, não tomamos o princípio de uma realidade plenamente objetiva, nem tampouco um subjetivismo dominante. É o entremeio, a intersecção entre o simbólico e o imaginário. Nessa via, em uma tentativa de aproximação entre a ordem imaginada-histórica e o discursivo que atravessa *sempre-já* o sujeito, esse sujeito histórico-social na produção dos efeitos de sentidos, compreendemos que,

[...] assim como o sentido é errático, o sujeito é itinerante: ele perpassa e é perpassado pela diferença; habita e é habitado por muitos discursos, muitas formações discursivas. O que o mantém em sua “identidade” não são os elementos diversos de seus conteúdos, de suas experiências diferentes de sentidos, nem uma sua configuração própria: é o seu estar no silêncio. Porque antes de ser palavra todo sentido já foi silêncio (ORLANDI, 1995, p.39).

Compreendemos que a *ordem imaginada* intercambiada aos sentidos é também flutuante. Essa crença compartilhada se apresenta cindida e não se estabelece plenamente – os sujeitos resistem. É, então, pela via da *ficção*, desse modo de dizer sempre de outra forma, em que os “sentidos são erráticos”, que os discursos da economia, da política, da família, da religião etc. determinam certa coesão (ou a ilusão desta) no universo simbólico. Dessa forma, os sentidos significam em dadas materialidades de diferentes formas, pois também são distintas as posições que os sujeitos ocupam (*Ibidem*). Sentidos e sujeitos não estão sempre-já dados objetivamente, embora soframos a ilusão de que todos sabem e que falamos primeiro. Seguimos, então, pela via da significação dos traços históricos e sociais deixados ao longo do tempo. É pela linguagem, como pontuam Harari e Orlandi, que os sujeitos vão deixando seus rastros. Mas falamos de uma linguagem *sempre-já* constituída pelo equívoco, o deslize e o “sem-querer-querendo”, passível de lapsos, chistes e humor. Contudo, falamos de uma linguagem que possibilitou a expansão dos bandos, dos grupos e a formação de grandes aldeamentos, cidades, bem como, a crença em grandes líderes que, por vezes, também eram equiparados a deuses. Eis que do equívoco tudo se fez novo.

O que se impõe é que na relação sujeito-mundo não há simetria. Interessa que as coisas funcionem “como se existissem”. É preciso que, atravessados pelo grande Outro, os sujeitos acreditem em suas fantasias simbólico-imaginárias. Assim funciona o silenciamento característico do efeito ideológico, pela evidência de que as regras, as ordens sempre

existiram do jeito que parecem ser. A ordem simbólica se apresenta borrada, embora represente transparência. Quase como se nesse engendramento com a realidade estivéssemos *De olhos bem fechados*. Para Žižek (2010, p. 45), é a máscara social que determina a veracidade dos fatos. Ou seja, é preciso ser capturado na *ficção simbólica*. Como exemplo: “Um padre corrupto que prega sobre a virtude pode ser um hipócrita, mas se as pessoas dotam suas palavras da autoridade da Igreja, isso pode incitá-las a praticar boas ações” (*Ibidem*, p. 46).

A partir do que pontuamos sobre a ficção, tomaremos, ao falar da sétima arte, o caminho da fantasia, por onde se é possível encarar o mal-estar social (ou fugir dele, ainda que parcialmente). O entremear da imagem em movimento, as falas, sons e os espaços de silêncio (entre o dito e o não-dito e o visto e o não-visto) dispostos em cena, ou seja, o discurso cinematográfico funciona como uma espécie de gatilho ao riso, a possibilidade do rir com/do jogo de montagem apresentado possibilita significações por meio da ilusão e/ou suspensão da realidade que se (re)inicia com acender das luzes e a subida dos créditos. Freud (2010 [1930]) formula que,

Aquilo a que chamamos “felicidade”, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico. Quando uma situação desejada pelo princípio do prazer tem prosseguimento, isto resulta apenas em um morno bem-estar; somos feitos de modo a poder fruir intensamente só o contraste, muito pouco o estado (FREUD, 2010 [1930], p. 30).

A linguagem que atravessa o conjunto cinematográfico é também constituída de/por metáforas. Há sempre a possibilidade de uma palavra por outra, uma imagem montada pela prática fílmica que ganha mais destaque em detrimento de outras. Opera o que pode e deve ser visto, a partir do engendramento discursivo entre o verbal e o imagético. Nessa linha, compreendemos que “uma imagem não vale mais que mil palavras”, pois a materialidade imagética significa ao seu modo. Não se traduz uma imagem, ou sequências delas, em palavras, sem com isso deixar escapar o que é característico do próprio discurso imagético, enquanto efeito de sentidos, ou seja, os sentidos significam em um mais-além da fala e do verbal. O cinema possibilita a ritmicidade das condições de produção que atravessam, no entremear entre o prazer e a realidade, pois “contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender por algum tipo de distanciamento [...]” (FREUD, 2010 [1930], p. 22), seja a distância entre o real imagético e o do mundo ao seu redor e/ou o afastamento do mal-estar, da frustração para que assim se possa rir sobre estes ou destes. Assim, “[...] há um ritmo no

significar que supõe o movimento entre o silêncio e palavras, entre silêncio e linguagens.” (ORLANDI, 1995, p. 37).

O que pretendemos até aqui é compreender a linguagem constitutivamente ficcional, imbricada de equívocos, falhas e silêncio. O que se potencializa é que a ficção não toma apenas as artes, mas atravessa todo o universo discursivo no qual estamos *sempre-já* entremeados, antes mesmo de dizermos os primeiros verbos. A percepção do mundo exterior, a suposta transparência de sentidos, de uma linguagem límpida, é borrada pelo lugar social de quem fala, de onde se fala e de como se fala.

Dito de outro modo, “[...] o objeto não é representado pela linguagem, mas o discurso constrói o objeto porque a ideologia nos apresenta evidências sobre ele que nada têm a ver com o seu real – e não seria possível uma ideologia, digamos, neutra, pura, desprendida de um ideal de classe, de cultura, de gênero etc. [...]” (ESTEVES, 2012, p. 09). Uma palavra e não outra já implica uma confrontação de sentidos outros. Não se trata apenas de um discurso espelhado, os seus sentidos se apresentam refratados. Para o autor:

Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto por imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora (XAVIER, 2014, p. 14).

Há descontinuidade, deformidades em relação à realidade (a rede simbólica que sustenta nossa dinamicidade social), ou seja, estamos *sempre-já* atravessados por um simbólico refratado também pela via do imaginário, de efeito de sentidos que deslizam e são (re)formulados e atualizados ao longo do processo histórico em que foi enunciado. Assim,

A metáfora surge sempre no lugar de outra coisa, precisamente daquilo que não se sabe. Se aceito o caráter metafórico de qualquer linguagem, preciso admitir que todo discurso é ficcional. [...] Que o real exista não é minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. (BERNARDO, 2010, p. 15).

Comprendemos o discurso ficcional, portanto, como um discurso cindido. Não se apresenta em sua completude, borra a linha entre o artístico – naquilo que extrapola uma realidade representativa –, e o real encenado – aquilo que nos suspende do simbólico emergente, onde o atravessamento do imaginário na tela toca a linha que torna a própria via simbólica inconsistente – o Real. Assim, temos que,

[...] a realidade nos aparece como uma frágil teia simbólica que dá seu sentido fictício a uma experiência socialmente compartilhada mas que, a cada instante, corre o risco de ser rompida pela intrusão do real. Para Žižek, é somente nessa ficção, nessa “outra cena”, que a verdade do desejo pode ser articulada, o que justificaria, segundo nosso autor, a afirmação lacaniana de que a verdade tem estrutura de ficção (MARQUES, 2015, p. 77).

Nesse caminhar, é o crivo da fantasia que nos permite (em dadas circunstâncias, no entrecruzamento de discursos que podemos nos identificar ou não) rir do horror, do incômodo, do engodo – o mal-estar – que os discursos verbal e imagético pode provocar na/com a produção fílmica. Ou seja, a linguagem imbricada ao simbólico está borrada, delimitada, decalcada pela fantasia. Esse efeito de verdade, de evidência se estrutura como ficção, porque os desejos reprimidos, a castração social (o que não se pode e/ou que se pode fazer de outra forma, no âmbito sócio-histórico), se realizam sempre em outro lugar, que não o da realidade.

1.1 Considerações a respeito do discurso verbal e do imagético

Nesse tópico, pretendemos é traçar uma discussão a respeito do verbal e o imagético imbricados ao discurso ficcional-cinematográfico. Tomaremos como base norteadora, articulada aos trabalhos de outros teóricos, os estudos de Eni Orlandi (1995) referente aos *Efeitos do verbal sobre o não-verbal*; compreendemos que embora o discurso se (re)formule em distintas materialidades, não há o fora do verbo. A partir dos estudos sobre as formas do silêncio, é possível compreender o movimento da significação, o que faz do silêncio uma das formas constitutivas das palavras, na desarmoniosa relação dos sujeitos e as distintas formações discursivas que os atravessam. “O silêncio é, em suma, a possibilidade do dizer vir a ser outro” (ORLANDI, 1995, p. 38). Assim, seguiremos nosso trajeto com a perspectiva de que em distintas materialidades, o discurso se potencializa na significação e possibilidade reconhecer a complexidade e diversidade da “matéria significante, como história (e não apenas em sua qualidade física)” (*Ibidem*).

Interpreta-se, aqui, o processo de significação da imagem naquilo que é próprio da materialidade imagética e as formulações conceituais que entremeiam o discursivo. Ou seja, adotaremos uma análise sobre a cadeia significante que possibilita os gestos de leitura da e sobre a imagem, com deslizamentos de sentidos e *nonsense*, equívocos e uma organização por meio da montagem, de planos, posição-personagem, bem como o que toca o verbal, que se constitui pelo jogo metafórico e metonímico próprio das linguagens. Um discurso imagético e

verbal atravessados pelas condições históricas de suas produções. Para Souza (2001), em sua leitura sobre o imagético com relação ao campo semiótico e discursivo, compreende-se que,

O texto visual, em seu todo, é tido como um conjunto de estruturas produtivas, cujo modelo pressupõe: expressão visual; elementos de expressão (figuras geométricas e ângulos de câmera); níveis sintagmáticos (figuras iconográficas, tipologia da montagem, relação campo/contra campo, etc); blocos sintagmáticos com função textual (montagem; tipos de enquadre; narrativa/cronologia temporal; diferentes pontos de vista); níveis intertextuais; tópico; gênero e tipologia de gêneros (SOUZA, 2001, p. 68).

Não descartamos a potencialidade dos privilégios de encarar a imagem em sua textualidade normativa – seus usos semânticos e sintáticos –, mas avançaremos no caminho de compreender o discursivo imagético na via da História, no processo em que ela se (re)formula e se atualiza de acordo com o contexto social que a atravessou, em seu caráter ideológico, pois não há um fora da ideologia, nos sentidos que são possíveis tomar como evidência, como transparência – *a imagem não mente* (?), em suas possíveis regularidades e discontinuidades. Compreendemos que é o atravessamento ideológico no/do discurso que “autoriza”, marca e sustenta a posição-sujeito em relação ao movimento dos sentidos, a ideologia e ao discurso, o lugar social de onde/como se fala e interpreta a cadeia significante. Portanto, “considerar que há diferentes gestos de interpretação é entender que a imagem não é evidente ou transparente, mas opaca e polissêmica. Não lemos uma imagem da mesma forma porque a lemos de posições ideológicas distintas e em determinadas condições de produção específicas” (FERNANDES, 2015, p. 82).

É importante considerar, ao ponderarmos sobre o lugar social e a tomada de posição do sujeito falante e visual na formulação do discurso, Pêcheux (2014 [1969]), no livro *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux* traz o importante conceito de *formações imaginárias* para se compreender as relações de forças e as condições de produção, que se combatem e interagem, constituem e atravessam o processo discursivo, no intervalar de contradições e regularidades dos discursos outros que se atualizam e se (re)formulam. Começamos pelo final [da primeira parte do texto de Pêcheux (2014[1969])], para considerar a respeito da impossibilidade do resgate do discurso originário. O que baseia essa vertente discursiva da análise de linha materialista é compreender a exterioridade histórica, as condições de produção, que atravessam os discursos, em que a evidência desliza e os sentidos escapam. A compreensão efetiva, totalizadora dos sentidos é sempre uma possibilidade oscilante, à deriva. Nessa linha,

[...] *um discurso não apresenta, na materialidade textual, uma unidade orgânica em um só nível* que se poderia colocar em evidência a partir do próprio discurso, mas que toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis, e que essas remissões da superfície de cada discurso às superfícies possíveis que lhe são (em parte) justapostas na operação de análise, constituem justamente os *sintomas pertinentes* do processo de produção dominante que rege o discurso submetido à análise (PÊCHEUX, 2014 [1969], p. 105-106, grifos do autor).

Nesse caminhar, também não se privilegiarão os indivíduos empíricos que enunciam, não se trata do discurso do sujeito, mas do sujeito do discurso. Para compreendermos o funcionamento do discurso, A e B referem-se aos sujeitos falantes e visuais. Nesse tracejar, o que autoriza e valida o processo discursivo, entre A e B, são as formações imaginárias, ou seja, o lugar social, a posição que A e B ilusória/alusoriamente ocupam, seja de prestígio ou não, dominante e/ou dominado, marcadas historicamente por desníveis e desigualdades que se mantêm ou se transformam em dadas condições de produção. As marcas históricas de desigualdades sombreiam e contornam a imagem que um sujeito faz em relação a si e sobre o outro. Uma projeção borrada ou, por vezes, uma imagem refratada sobre si e sobre o outro a quem se fala. Apesar de falarmos de A e B, duas posições no discurso, essa relação não se estabelece de forma tão bilateral, ela pode ser atravessada por uma série de outras formações, que marcam *sempre-já* os discursos e os sujeitos em suas tomadas de posição no processo de constituição discursiva. Dito de outra forma,

[...] seria ingênuo supor que o *lugar como feixe de traços objetivos* funciona como tal no interior do processo discursivo; ele se encontra aí representado, isto é, *presente, mas transformado*; em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e a *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações). Acrescentamos que é bastante provável que esta correspondência não seja biunívoca, de modo que diferenças de situação podem corresponder a uma mesma posição, e uma situação pode ser representada como várias posições e isto não ao acaso, mas segundo leis que apenas uma investigação sociológica poderá revelar (*Ibidem*, p. 82, grifos do autor).

Esse sujeito que toma posição e projeta a imagem de si e do outro a partir de uma dada formação discursiva que ele ocupa, é, portanto, o sujeito da ideologia interpelado *sempre-já*, imaginariamente reconhecido enquanto a origem e o senhor de seu dizer. Um indivíduo projetado a ser sujeito, antes que, diante do espelho, outro sujeito de autoridade chamou pelo seu nome. Ou seja, é

[...] o assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou fração de classe ligada a uma delas) (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 162, grifos dos autores).

Trata-se de um indivíduo assujeitado constituído por *esquecimentos*, determinado a ser a origem e o centro daquilo que fala. A esses esquecimentos, Pêcheux chamou de *esquecimento nº 1* (o sujeito supõe ser a origem do seu dizer) e *esquecimento nº 2* (configura a “seleção” inconsciente do sujeito no interior de dada formação discursiva). Vale aqui considerar que os esquecimentos não se referem a uma falha no processo motor da construção e permanência de uma memória, mas, como pontua Pêcheux e Fuchs (2014, p. 166) em nota de rodapé, “[...] *o que nunca foi sabido* e que, no entanto, *toca o mais próximo* o ‘sujeito falante’, na estranha familiaridade que mantém com as causas que o determinam... em toda ignorância de causa”. Não é um trabalho memorialístico subjetivo, refere-se àquilo que parece não-saber saber e a ilusão de um saber originário. Aproximamos a essa formulação, o conceito de Freud [1919], formulado ao português como o *inquietante* ou *estranho-familiar* (*unheimlich*), considerando também, com essa incerteza da palavra de substituição como aquilo que falha no processo de tradução. Apesar da ligação do *inquietante* ao que é assustador e causa medo, em sua relação à literatura e aos filmes de terror, o que compreendemos em nossa releitura (outra forma de ressignificar), é a proximidade de os sujeitos estarem atravessados pelas nuances que lhe são familiares. Trata-se do funcionamento próprio dos aparelhos ideológicos, como a família, a religião, a escola etc, mas que entre esses aparelhos há algo que borra suas evidências. Ou seja, um funcionamento não plenamente efetivado, que causa estranheza, próprio do efeito de opacidade do discurso.

É nesse imbricamento do que constitui o sujeito de forma familiar e cotidiana, o trabalho da ideologia funcionando pela repetição e saturação, mas que apresenta ruídos no processo de identificação dos sujeitos à ideologia. O discurso (verbal e imagético) formulado apresenta-se sempre-já constituído de outros dizeres ou outras imagens, mas que surge ao sujeito com ar de novidade, de originalidade. Indo um pouco mais além, o que toca ao analista é borrar a “inocência”, ou o trabalho mesmo da ideologia em deixar um efeito de evidência, como se tudo fosse sempre do mesmo modo, de um dizer ou uma imagem produzida na pureza do ato de enunciação. É trazer o que tem de *familiar*, ou proximidade, do dizer em dadas condições de produção. Ou seja, o traço histórico que atravessa o discursivo. Para Freud

(2010, p. 254), “[...] unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”.

O que propusemos até aqui é a relação entre o discursivo verbal e imagético, na formulação de um discurso constituído de jogos de palavras, sempre-já ficcional, em que não há simetria, nem relação direta entre linguagem e realidade aparente – ou seja, aquilo que parece estar evidentemente diante de nossos olhos e funciona como se tudo estivesse claramente disposto. Há algo que inquieta a harmonia de forças, linguagem, realidade e sujeito-falante. Compreendemos que,

[...] o discurso que *A* dirige a *B* modifica o estado de *B* na medida em que *B* pode comparar as “antecipações” que faz de *A* no discurso de *A*. Mas por outro lado, destacamos que todo orador era um ouvinte virtual de seu próprio discurso, o que implica que o que é dito por *A* transforma, igualmente as condições de produção próprias a *A*, permitindo-lhe “continuar” seu discurso; as “perturbações do comportamento narrativo”, caracterizadas pela perda do fio do relato, o incessante retorno ao início etc. poderiam ser interpretados como uma perturbação desse mecanismo. (PÊCHEUX, 2014, p. 89, grifos do autor).

Assim, compreendemos que o dizer e a leitura da imagem produzem gestos de significação, (re)transformados antes mesmo que o fio discursivo se complete. Na medida em que o discurso verbal e imagético, discursos ficcionais, no ato das formulações entre *A* e *B*, são percebidos em suas materialidades significativas, determinadas social e historicamente, como propõe Souza (2001). Na materialidade imagética, o que se propõe é um mais-além da descrição dos elementos visíveis que constituem o discurso imagético. É imprescindível compreender que cada materialidade significativa tem especificidades próprias, que determinam e margeiam os sentidos. Nessa linha,

Ao se pensar a imagem através do verbal, acaba-se por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de segmentação da imagem em unidades discretas. A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma “imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer”. A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visibilidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal (SOUZA, 2001, p. 69-70).

A imagem fílmica por um conjunto de elementos verbais, como os sons, a música e a fala dos personagens, elementos que entremeiam o fazer cinematográfico que se engendram e dão formas aos gestos de significação. Souza retoma o que chamou de *parafraseamento da imagem*, que se refere “[...] às falas que se sobrepõem à imagem, que falam da imagem, num trabalho contínuo de interpretação e de direcionamentos de sentidos. Falo do uso da palavra

na domesticação da imagem e não dos sons inerentes, constituintes da imagem, como faz Deleuze.” (SOUZA, 2001, p. 71).

A autora ainda acrescenta a esse intervalar das imagens, do representado e a representação, no processo discursivo cinematográfico, o conceito de *policromia*, como sendo o lugar de atravessamento imagético. Onde são feitas as conexões discursivas (in)conscientes com outras imagens. O espaço de conflito entre a imagem que se vê em tela em sua relação com o histórico e ideológico, o entremeio entre o simbólico e o ideológico (SOUZA, 2001, p. 72). O ponto de diferenciação entre o verbal e o imagético é a própria forma como se lê, interpreta e se dispõe o sujeito frente ao dispositivo onde se apresenta o verbal e/ou o imagético. Segundo Souza (2001), a primeira forma tende a direcionar a leitura de maneira horizontal, da esquerda para a direita; e em relação ao imagético, o olhar é multidirecionado – é a câmera que posiciona o espectador, no caso cinematográfico. No cinema legendado essa forma de ler o filme se organiza diante do gesto verbal, mono orientado e com o que é específico na linguagem fílmica, ou seja, certa dinamicidade e maior alternância de posição no desenrolar da narrativa filmada. Assim,

A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por um efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte (e não exclusivamente do segmento), a partir das informações sociais em que se inscrevem tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador. Do ponto de vista ideológico, a interpretação da forma material da imagem pode se dar a partir da ausência (silenciamento) de elementos próprios da imagem dando lugar aos apagamentos de natureza ideológica. Pode se dar também a partir do simbólico, da iconicidade. Ler uma imagem, portanto, é diferente de ler a palavra: a imagem significa não fala, e vale enquanto imagem que é (SOUZA, 2001, p. 74).

Em certa medida, na contramão do que propõe Souza (2001), compreendemos a relação da imagem com o verbal disposto de maneira que se interseccionam. A imagem, ainda que não fale, mas signifique, não pode estar fora das possibilidades do verbal. Estar diante da materialidade a ser lida é estar também frente ao imagético. Impõem-se as materialidades ditas não-verbais, uma rede de significantes determinadas pelo verbal, seja a materialidade imagética, cinematográfica, música, livros, HQ's etc. Assim, na confluência das diversas linguagens, Orlandi, por meio da releitura a obra de S. Serrani (1993), formula que,

O sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc. e sua consistência significativa. Não são transparentes em sua matéria,

não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis sob certas condições. Quando isso se faz, produz-se uma paráfrase (ORLANDI, 1995, p. 39).

O que propõe Orlandi (1995) é que o verbal, a que sempre recorremos para significar, é um efeito do discurso, atravessado pela ilusão da evidência, do literal, do ideologicamente determinado. Para a via imagética e a do verbal há a intersecção entre eles. É na intersecção, no entrelaçamento da imagem e do verbal, da repetição e do diferente, que se confrontam e se (des)alinham no fio do discurso que funciona na e pela imagem e na e pela palavra. Compreendemos, portanto, o discurso verbal e imagético por meio da estabilização e da ruptura, no jogo do/no equívoco (ORLANDI, 2015, p. 34).

1.1.1 O real, o simbólico e o imaginário

Antes que avancemos na questão de análise que norteia essa pesquisa, é preciso considerar os conceitos de *imaginário*, *simbólico* e *real*, a partir das formulações próprias da psicanálise, por meio do *Dicionário de Psicanálise*, elaborado por Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998). A partir da noção do inconsciente estruturado pela linguagem, é Lacan quem apresenta e estrutura os conceitos dominantes, ainda aos moldes atuais, a respeito dessas três instâncias. Assim,

[...] em 1953, veio a definir o **imaginário** como um engodo ligado à experiência de uma clivagem entre o eu (*moi*) e o eu (*[je]* o sujeito). O **simbólico** foi então definido como o lugar do significante e da função paterna, o imaginário como o das ilusões do eu, da alienação e da fusão com o corpo da mãe, e o **real** como um resto impossível de simbolizar (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 371, grifo nosso).

Lacan avança com essa tríade trazendo a estrutura do *nó borromeano*, que remete ao brasão da família Borromeu. O cruzamento de nós se consolida de maneira que na ausência de um todos os outros se perdem. Ou seja, validam-se pela inseparável trilogia (real/simbólico/imaginário) (*Ibidem*, p. 541). O que está para o imaginário é a relação do sujeito com as representações, as imagens e ilusões que se confrontam nas estruturas (in)conscientes. A via do imaginário é estabelecida pela relação do sujeito com a realidade que se compartilha socialmente. Em sua relação com a linguagem, os sentidos irrompem pelo imagético e o verbal. Assim, o imaginário se constitui para além do imagético. Está na desalinhada relação do sujeito e o mundo exterior. Para Žižek, em um vídeo intitulado *A realidade do virtual*, por meio da imagem que criamos do outro, os sujeitos apagam os traços

do real, do incômodo, como por exemplo, de que vamos ao banheiro para diversas necessidades. Os sujeitos aceitam uns aos outros quando apagamos “a realidade vulgar dos corpos”. Os traços do eu que borram o simbólico, que, por sua vez, resvala na “[...] convenção compartilhada com seus pares” (PEREIRA, 2012, p. 177). Assim, o real engendra-se a essa tríplice aliança articulado ao resto dessa convenção compartilhada impossível de simbolizar, o engodo impossível de ser de outro modo. Segundo o autor:

[...] o real se destaca pela ausência. Não está mal defini-lo assim. O simbólico e o imaginário dão dele, real, a medida. Sintoma é uma de suas linguagens. Persegui-lo, uma habilidade indiciária da linguagem tão presente no *métier* do psicanalista, quando naqueles do historiador e do criminalista [também do analista de discurso, por que não?]. Que jamais o criminalista vá à cena – real - do crime, posto que o crime já não mais está lá onde ocorreu é algo análogo ao inatingível do inconsciente pelo psicanalista e ao ‘para sempre perdido’ evento que motiva o historiador. Leitores de indícios, estes sujeitos fazem como o Aquiles de Zenão: por mais que corram e se aproximem, jamais lograrão alcançar a tartaruga do real. Como não há acesso direto ao real, seja pelos recursos da linguagem, seja por aqueles da abstração imaginária, então, tudo o que ele se refere está por ele determinado, sem estar a ele restrito (PEREIRA, 2012, p. 182).

O real é aquilo que escapa, aquilo que está posto na linha da representação (na medida em que compreendemos a *representação* como algo que apresenta, mas transforma). É o crime que já não mais se efetiva para o criminalista, como no exemplo apresentado acima. Ou seja, o acesso ao real é borrado e indeterminado. A partir do exposto, o que retomamos aqui é a questão de análise que norteia a pesquisa: o humor funciona também pela via do imagético nas obras de Stanley Kubrick? Uma vez que na perspectiva da psicanálise lacaniana, o humor está para o real e o cômico para o imaginário. Tomaremos o discurso imagético e verbal pela via do simbólico e imaginário, naquilo que os entremeia. Há certo controle de sentidos no jogo de imagens que fazem (ou podem fazer) rir, um direcionamento de sons, cores e sombras, silenciados e evidentes que norteiam o olhar para a derrisão sobre algo. O humor cinematográfico está disposto no entremeio da produção e consumo, intercambiado ao verbal e ao imagético. Um discurso do humor para rir com e/ou rir de, dependendo da posição-sujeito que se ocupa. Nessa linha, o mais-além do real do imagético, a falta, o deslocamento, o excesso funcionam em níveis de ilusória transparência (a imagem objetiva, desnudada em sua completude) e opacidade (o equívoco, o *nonsense* que sem querer veio à tona diante do inesperado). Tudo isso parece ser preenchido pela fala do personagem, a música ao fundo ou o riso de outros sujeitos-personagens em cena. Aqui se propõe os gestos de significação que deslizam pelo discurso cinematográfico, compreendido no entremeio do discurso verbal e do

imagético. Para Orlandi (2007) o significar se dá na movimentação dos sentidos e do *nonsense*, o não-sentido que emerge também pelo não-dito, que desestabiliza e produz outros ritmos. Nesse caminhar, a autora pontua que,

É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam (ORLANDI, 2007, p. 47).

O discurso *sempre-já* ficção funciona por essa incompletude, a falta que se produz no efeito metafórico do dizer e da imagem. O silêncio das palavras/imagens, o deslocamento de uma palavra/imagem e não outra, o dito de outra forma em dadas condições de produção e os sentidos, bem como os gestos de significação, são também outros. O que se propõe é compreender como o humor na ficção cinematográfica funciona na via do imagético, na dinâmica conflitiva e metafórica das imagens em movimento, sendo que ele [o humor] está para o Real – *como aquilo que fracassa no simbólico* e se estabelece como a representação [*presente, mas transformado*] dos afetos.

Tomaremos a via da policromia, como compreendido por Souza (2001), em sua releitura da polifonia de Ducrot. Ou seja, a “policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma correlação entre si, emprestam à imagem a sua identidade” (SOUZA, 2001, p. 81). O efeito policromático é a possibilidade de compreender a imagem em sua dimensão histórico-ideológico, ou melhor, como o jogo de luz, sombra, câmera objetiva ou subjetiva, sons etc que atravessam a percepção de espectadores e (re)produzem as condições ideológicas para e no gesto de significação, pela via do simbólico e do imaginário, no movimento fílmico.

O que se engendra ao universo policromático do cinema é um atravessamento de imagens, por meio da possibilidade de movimento constitutiva do imagético. Não é uma imagem sobreposta à outra. É um efeito de sentidos que vem à tona na formulação imagética e verbal que remete ao que Pêcheux conceituou por *memória discursiva*. E por memória discursiva entendemos como “aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 2015, p. 46). Ao quadro da memória estão entrecruzados os sentidos “da memória mítica, da memória social inscrita em

práticas, e da memória construída do historiador” (*Ibidem*), que se constituem também pelas construções imagéticas deixadas ao longo do tempo. Nessa linha,

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições) (PÊCHEUX, 2015, p. 49).

Pontuadas as regularidades, os retornos, aquilo que se atualiza em dadas condições de produção, ou seja, as formulações possibilitadas pelo discurso imagético (e também o verbal), é que mobilizamos o conceito de memória discursiva. Por que a imagem significa como memória discursiva? Porque ela funciona como um “operador de simbolização”, ela margeia o tempo e o espaço simbólicos apresentados, mas transformados. Ao apontar a dinâmica cultural por meio da qual os sujeitos marcam e registram seus processos históricos, Freud (2010 [1930], p. 51) formula que “com a câmera fotográfica ele criou um instrumento que guarda as fugidias impressões visuais, o que o disco de gramofone também faz com as igualmente transitórias impressões sonoras; no fundo, os dois são materializações da sua faculdade de lembrar, de sua memória”. É pela articulação sonora e visual que o cinema ficcional materializa e direciona formas de lembrar. Assim, é possível também estabelecer a imagem como potencialidade da memória social, por meio do discurso cinematográfico [que é imagético-verbal e audiovisual], entendendo que este, por sua vez, também se constitui pelo atravessamento ideológico e *interpela indivíduos em espectadores* (XAVIER, 2014). Jean Davallon (2015), em seu trabalho intitulado *A imagem, uma arte de memória?*, conclui que,

Com efeito, se a imagem define posições de leitor abstrato que o espectador concreto é convidado a vir ocupar a fim de poder dar sentido ao que ele tem sob os olhos, isso vai permitir criar, de uma certa maneira, uma comunidade – um *acordo* – de olhares: tudo se passa como se a imagem colocasse no horizonte de sua percepção a presença de outros espectadores possíveis tendo o mesmo ponto de vista. Do mesmo modo como – explicava Halbwachs – a reconstrução de um acontecimento passado necessita, para se tornar lembrança, da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros da comunidade e de noções que lhes são comuns; assim a imagem, por poder operar o acordo dos olhares, apresentaria a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. Ela seria nesse momento o registro da relação intersubjetiva e social (DAVALLON, 2015. p. 29-30).

Se pensarmos a imagem nessa relação intersubjetiva e social, que criva o simbólico por meio da intersecção com o imaginário, é possível compreender essa outra forma de elaborar o mal-estar por meio do humor, a produção do riso na representação com os afetos, desse social encenado na ficção de Kubrick, que são filmes que tocam as guerras, a pedofilia e

a *ultraviolência*. Essas temáticas são apresentadas em forma de Guerra Fria, com *Dr. Fantástico*; Guerra do Vietnã, com *Nascido para matar*; o relacionamento de um homem e sua enteada adolescente, com *Lolita* e a sociedade distópica, com *Laranja mecânica*. É preciso avançar um pouco mais na relação do humor com o mal-estar, o efeito das imagens que desconfortam e remetem a uma memória discursiva de certo horror e descarrega o desprazer com a derrisão. Ou seja, o que (ou como) de *estranho-familiar* funciona no jogo com os espectadores e os interpelam ao riso (ou não). Segundo Freud (2010 [1930]), a vida é demasiada insustentável sem paliativos, por isso, “as gratificações substitutivas, tal como a arte as oferece, são ilusões face à realidade, nem por isso menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que tem a fantasia na vida mental” (FREUD, 2010 [1930], p. 29).

Diremos, então, que o mal-estar, o engodo é o que fracassa na ordem simbólica, no social-histórico. Freud (2010[1930], p. 43) elencou três formas de desprazer, “[...] as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade”. Na psicanálise, é pela fantasia o escape do sofrer. Para exemplificar o decalque da fantasia frente ao engodo, o insustentável equívoco de nossas relações diante do ideal de nação e as dinâmicas com o outro [a imagem do outro em confronto a minha], trazemos o sujeito-personagem *Leonard Lawrence – Gomer Pyle* (interpretado por Vincent D’Onofrio), na obra de Kubrick, *Nascido para matar* (1987), ambientado parte em um quartel militar estadunidense e outra na Guerra do Vietnã. *Gomer Pyle* se apresenta na trama com certa fragilidade física ao enquadramento militar, ele é muito alto, consideravelmente pesado e não sabia não rir – seu semblante parecia sempre risonho. Essas características físicas e o fato de sempre atrasar a tropa nas corridas e, por vezes, esconder comidas em sua mala, fez com que todos seus colegas recrutas fossem punidos pelo erro de um e, mais tarde, receber uma surra de sabonete, enquanto dormia, dos seus compatriotas. *Lawrence* passou a receber ajuda de *Joker*, que também bateu nele com toalha e sabonete.

Nesse engodo das relações entre sujeitos e Estado (a homogeneização dos sujeitos e a perversa autoridade dos comandantes no treinamento), o recruta *Pyle* estabelece uma íntima relação com seu fuzil M-14 (de nome *Charlene*). Ele será o soldado modelo, mas algo escapa seu sentido de realidade e marca um traço de desvio do/no mundo externo. Freud (2010 [1930], p. 32) formula que “contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender por algum tipo de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa”. Não foi pela via do humor que *Lawrence*, muitas vezes apresentado com certa infantilidade, significou o mundo

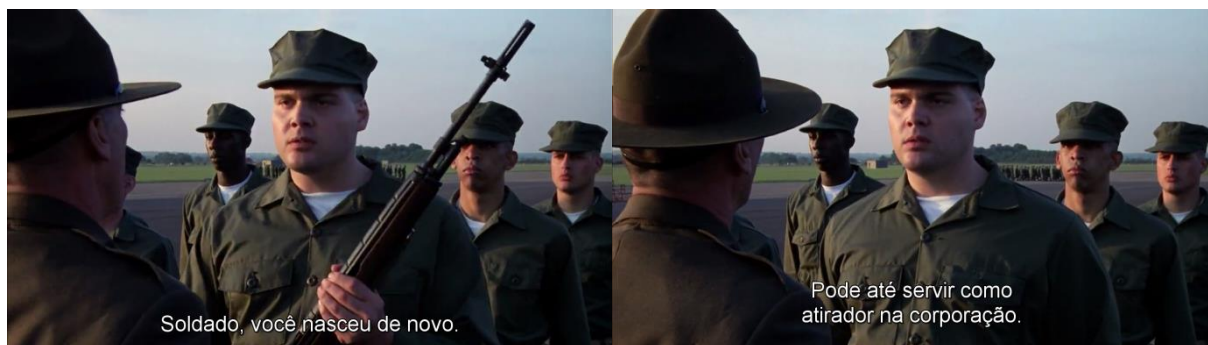
externo. O humor é a via do sujeito não plenamente identificado, aquilo que falha na interpelação ideológica e em suas formulações psíquicas – a relação consciente e inconsciente. Seu fuzil se tornou seu objeto *transicional*², como objeto de separação do eu em relação ao *não-eu*, uma forma de simbolizar, por meio de um objeto físico, sua relação com a realidade, desvinculada a figura protetora. É a continuidade do eu que se fragmentou no campo de treinamento. Assim como *Linus* (da turma do *Charlie Brown*), que carregava seu cobertor, a arma para Lawrence funciona como seu objeto de segurança e desperta possibilidades. Eles sentem-se autorizados e confiantes em suas “aventuras”. Para o autor:

Linus vuelve a hallar su "sentimiento de seguridad". Arrancadle el blanket y recaerá en todas las turbaciones emotivas que le acechan día y noche. Dado que ha absorbido con la inestabilidad, toda la sabiduría de una sociedad neurótica, representa el producto tecnológicamente más audaz. Si Charlie Brown no logra construir una cometa que no caiga entre las ramas de un árbol, Linus revela de pronto habilidades fantástico científicas y maestrías vertiginosas: construye juegos de alucinante equilibrio o acierta al vuelo un cuarto de dólar con un cabo de la manta, utilizada como látigo (the fastest blanket in the West!) (ECO, 1984, p. 3017).

A limpeza é a mais cuidadosa, sua mira é precisa e o manuseio é mais veloz e eficaz. O que se estabelece na dinâmica do quartel é consideravelmente um “[...] erotismo genital no centro da vida” (ECO, 1984, p. 64, tradução nossa) e *Pyle* engendra-se a essa fantasia de maneira rigorosa, em uma tentativa de certo distanciamento do engodo da fragilidade do corpo [um corpo desengonçado, sem controle preciso]. Todo esse mal-estar é também o que tropeça na ordem social, na família, no Estado e no exército.

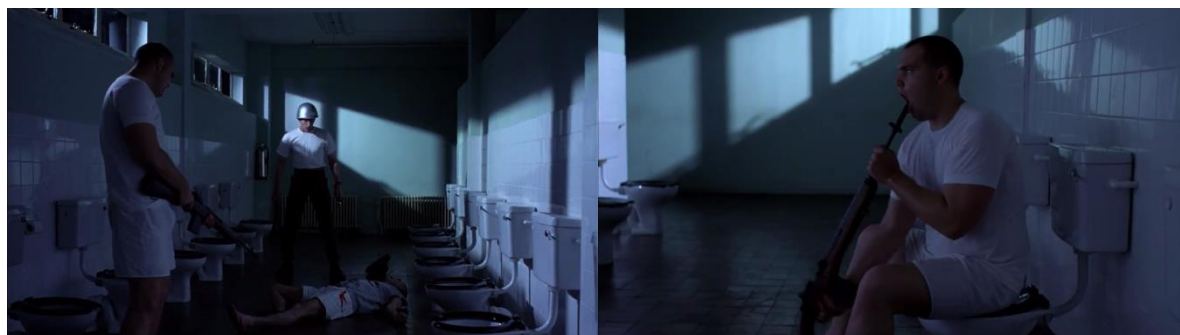


2“Notável clínico da infância, Winnicott situou o objeto transicional na área da ilusão e da brincadeira [...] Um objeto é transicional por marcar a passagem, na criança, de um estado em que ela se encontra unida ao corpo da mãe para um estado em que é capaz de reconhecer a mãe como diferente de si e separar-se dela: há aí uma transição da relação fusional (não-eu) para uma simbolização da realidade objetal (eu)” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 554).



Print Screen do filme *Nascido para matar* (1987). Tempo: 36min56; 36min57; 37min00 e 37min06, respectivamente.

Aqui se estabelece outra dinâmica com o Real, que não é, necessariamente, o riso humorado. O encontro traumático com esse Real é intermediado pela fantasia, pois é esta que mantém o sujeito regulado (n)a ideologia, bem como no simbólico. Ela [a fantasia] simula a falta, aquilo que não plenamente interpela os sujeitos e direciona as normas. Nessa perspectiva, “a ideologia precisa do suplemento fantasmático. Para Freud, o sujeito ‘normal’ é aquele que abraça o gozo traumático em vez de sacrificá-lo em nome de uma demanda feita pela lei social” (MARQUES, 2015, p. 72). Marques, em sua leitura a Todd McGowan, formula que “em Kubrick, McGowan salienta a frieza de mostrar como os humanos perdem o lugar frente às estruturas” (*Ibidem*, p. 60). A fantasia de Lawrence se rompe, eliminando seu comandante, aquele que o conduziu a um novo nascimento e junto a Charlene, ele tira também sua própria vida. Há aí uma espécie de deslocamento da imagem eu. Esse deslocamento da imagem do eu também é função potencializadora e constitutiva do cinema, ou seja, a “[...] forma como nos imaginamos sendo imaginados pelo outro” (DUNKER, 2015, p. 72). Esse é o traço discursivo ficcional da cinematografia. *Gomer Pyle*, tantas vezes chamado de *piece of shit*, morreu na privada.





Print Screen do filme *Nascido para matar* (1987). Tempo: 44min20; 45min08; 45min13 e 45min20, respectivamente.

Deslocando e articulando a formulação de Dunker (2015) sobre o cinema brasileiro e seu produto erótico, aqui também em Kubrick, se estabelecem os traços da guerra e a desestruturação do *laço social* e assim:

[...] temos um cinema que aborda sistematicamente o fracasso, a precariedade ou a periculosidade do laço social, sem que o erotismo ocupe lugar estrutural na trama ou lhe sirva, quer sob ótica romântica ou trágica, de destinação conciliatória. No lugar do erotismo, vemos surgir a violência urbana, a miséria, o desencanto e o polimorfismo da vida cotidiana, dominada por uma existência errática e, no entanto, singular (DUNKER, 2015, p. 76).

Temos no fio do discurso cinematográfico dirigido por Kubrick esse constante mal-estar. Os traços incômodos que margeiam a dinâmica social são postos em cena. O que se apresenta é o desforme, aquilo que falha em uma beleza homogênea e ordenada. Impõe-se uma imagem em movimento com uma dinamicidade de destruição, de violência, de corpos mutilados e desengonçados. O erotismo se imbrica ao marginal, ao horror da guerra, a violência urbana e dos campos de batalha. A vida cotidiana representada em uma existência errática (DUNKER, 2015).

1.2 Discurso cinematográfico

A partir daqui desenvolveremos uma discussão a respeito dos elementos constitutivos da análise fílmica, no entremeio do verbal e imagético, naquilo que a formula enquanto discurso. Consideramos os gestos que tocam a limitação da descrição, os gestos de interpretação no que perpassa o silêncio do verbo (polissêmico) e a significação da imagem (policromática) lida enquanto materialidade significante. Compreendemos o discurso cinematográfico como potencialidade da imagem engendrada pelo movimento e enquadrada

em dado tempo-espaço. Aquele das condições de produção de dada obra e outro que permeia certos limites e continua significando para além de seu tempo de produção.

Trazemos à tona a relação objeto e linguagem, que não se constitui de forma simétrica. Essa não simetria também se estabelece na relação imagem [e imagem em movimento] e mundo externo. Esteves (2012), em seu gesto de interpretação da obra de Frege, formula que “[...] a diferença de visualização não se trata apenas de um caráter individual, mas de ideologia, portanto, de uma estrutura inconsciente que afetará a forma como vemos certas coisas e deixamos de ver outras” (ESTEVES, 2012, p. 09). E no que toca os elementos práticos do cinema, o conjunto técnico que delineia o fazer cinematográfico, compreendemos que “o enquadrar [a montagem, a posição-câmera, posição-personagem] é ideológico, imaginário, e repleto de uma historicidade simbólica.” (*Ibidem*, p. 10). Esse atravessamento ideológico não só contorna os sentidos e direciona o olhar, mas a ilusão de uma dessubjetivação, da posição-câmera, do simbólico representado [*apresentado, mas transformado*] as condições fílmicas, no que toca as questões técnicas e sociais. Segundo o estudioso:

Nas condições ideológicas que cercam o advento do cinema, é importante destacar três elementos que convergem na imagem cinematográfica: uma noção de objetividade visual que se encontra repetida pelo modo de ver da lente; uma valorização dessa objetividade como finalidade da representação e parâmetro de medida da figuração visual dos objetos; uma noção das aparências na qual o movimento é um componente privilegiado, logo decisivo na tentativa de reprodução (XAVIER, 2017, p. 32).

A apreensão, ou melhor, o gesto de significação da imagem cinematográfica é atravessado pelo lugar [status/classe] social do sujeito-espectador que assiste. Não é universal e homogênea a forma que os sujeitos-espectadores articulam e significam a técnica, o maquinário cinematográfico ofuscado pela apresentação da realidade em cena. Por outro lado, a “magia” cinematográfica encantava o cidadão urbano, orgulhoso do progresso tecnológico que também transformava seu espaço, até o camponês distante, “[...] pasmo diante de uma competência obscura que ele não dominava e que, aproximada ou não da magia, era mais uma evidência e sanção dos poderes do dominador” (*Ibidem*). Nessa linha, o que está em jogo no progresso do cinema é o que ele potencializa na sua relação com as condições sociais. Ou seja, todo o avanço técnico está imbricado às formações ideológicas, à possibilidade de uma vida objetiva – a realidade homogênea, linear e transparente. O efeito discursivo cinematográfico determinava um modelo dominante para se espelhar. Ainda para o autor:

O cinema, como produto e signo da técnica, não deixava de ter, incorporadas à sua significação, as conotações que a mãe-técnica adquiria como força de manipulação da natureza e fonte de um progresso, bem-vindo aos olhos dos que dele usufruíam, e admirável aos olhos de todos, porque uma ideologia dominante o instaurava socialmente como símbolo do poder da humanidade em geral (*Ibidem*, p. 33).

O discurso cinematográfico é determinado pela contradição própria as condições ideológicas em que se (re)produz. Lagazzi (2013) formula que a contradição é também constitutiva das análises de cunho materialista e é nesse caminho que também nos norteamos e compreendemos o discurso imagético em movimento. Assim, “[...] a contradição nos desafia, no materialismo, a sempre tentar compreender que toda unidade se compõe por diferenças que não se dissipam e que se indeterminam” (LAGAZZI, 2013, p. 104). É também no traçar das contradições sociais urbanas, que a materialidade fílmica encontra apoio. Articulada ao efeito de unicidade, que sempre se escapa, e as indeterminações características das formações sociais, o fazer cinematográfico aliado ao crescimento emergente das máquinas, configura, então,

Uma ideologia da solução material dos problemas humanos como efeito direto do aumento da capacidade produtiva da sociedade e da racionalização crescente das relações entre os homens, entendida como harmonização obtida pelo uso do “bom senso” próprio à atitude do sábio perante seu objeto. É dentro desse quadro que o cinema surge, na Europa e nos Estados Unidos dos fins do século XIX, marcados pela emergência de novas técnicas e invenções no interior de um processo de produção industrial. Determinadas características sociais no contexto urbano já adquiriam uma configuração suficiente para pôr em destaque as suas contradições e, ao mesmo tempo, mascará-las através do desfile ruidoso das novas condições ambientais de vida (XAVIER, 2017, p. 33).

Ainda atrelado à relação de consumo que permeia o fazer cinematográfico, devemos pensar aqui a produção fílmica do humor e do cômico. O cinema potencializa novas e diferentes formas de expressar o social, modos de deslizar com os sentidos. Nos primeiros tempos do apogeu da cinematografia, a representação objetiva, *a vida como ela é*, ganha considerável destaque no fazer cinema. É por isso que o filme documentário é o foco central de estudos, tem prestígio nos meios intelectuais. Como nem tudo é (ou deve ser) tão sério, o burlesco e a derrisão tomam as produções. Para Xavier (2017, p. 36), “[...] a comédia burlesca, com sua agitação, correria e perseguições, será o foco do elogio aliado à condenação do ‘teatro filmado’. A comédia traz consigo o movimento, o efeito de surpresa [...]”. É a apologia ao movimento entrelaçado à técnica, tão estimada pelo pequeno-burguês em ascensão. Se o teatro, a ópera era para a aristocracia, o burguês acharia sua forma de

expressão artístico-social popularmente refinado e que mais facilmente venderia. Assim, se é a comédia burlesca que mais rápido ganha aceitação na ficção cinematográfica, pela jocosidade, o uso exagerado dos corpos, que dava maior plasticidade e potencializava a movimentação nas imagens, o humor aponta, então, para o horror engendrado mais solidamente ao verbal. É outra forma de (re)significar o riso zombeteiro. A ideologia dominante torna o riso sério. Ainda segundo o autor:

O complexo técnica/produção industrial/consumo popular no plano da prática, ou seja, o modo pelo qual o cinema foi ganhando definição como produto dentro das condições particulares à sociedade em que surgiu, levou à sua eliminação como tema de uma reflexão séria, principalmente em meios intelectuais de orientação aristocrática, presos à crítica desse mercantilismo burguês em nome de valores estéticos tradicionais. Era a atitude de “ignorar” o divertimento popular pela sua inscrição nas categorias de vulgaridade, mau gosto e inconsequência (XAVIER, 2017, p. 36).

O que desenvolvemos até aqui foram às condições simbólicas e imaginárias que permearam o processo de formação cinematográfica. Atravessado pelo avanço industrial e tecnológico, além de um imaginário burguês de progresso, uma vida moral e farta. A sutileza do cinema enquanto representação da vida é a potencialidade rítmica, a intrínseca relação da imagem ao movimento e sua formalização no tempo. O crítico cinematográfico italiano, Ricciotto Canudo, que foi filiado aos movimentos de arte vanguardista e consagrou o cinema como *sétima arte*, formula essas críticas à potencialidade do cinema como um “sonho estético” (CANUDO, 1960, p. 29 apud XAVIER, 2017, p. 52). Em sua aproximação ao futurismo, Canudo vislumbrou a arte fílmica como superação da efemeridade, a fugacidade da vida. Como uma espécie de *elipse sagrada*, pela sua potencialidade de expressão em movimentos “[...] a imagem cinematográfica não é a fixação (representação) do instante (pintura); ela fixa o movimento, ela é, ao mesmo tempo, a fixação desse movimento, perpetuando-o, portanto” (XAVIER, 2017, p. 53). Nem sagrado, nem profano, como linguagem, o cinema entremeia-se a dinâmica histórica que o constitui e os efeitos de sentidos se (re)produzem em dadas condições de produção, então se irrompem e dissipam. No manifesto *Cinéma/Idéologie/Critique* teoriza-se sobre o efeito de transparência que atravessa a imagem cinematográfica, assim,

[...] a teoria da transparência (o classicismo cinematográfico) é eminentemente reacionário: não é a “realidade concreta” do mundo que é “apreendida” por (ou melhor: que impregna) um instrumento não intervencionista, mas antes o mundo vago, informulado, não teorizado, impensado, da ideologia dominante. As linguagens pelas quais o mundo fala (entre elas, o cinema) constituem a sua ideologia, pois, ao se expressar, o

mundo oferece-se tal como é vivido e apreendido, isto é, na chave da ilusão ideológica (*Cahiers du cinema*, n. 216, 1969 *apud* XAVIER, 2014, p. 148).

O cinema *apresenta, mas transforma* (resvalado pelas formações imaginárias), funciona como se os fatos estivessem ali em sua pureza e completude. *A verdade se estrutura como ficção* (LACAN, 1998). Então, a linguagem cinematográfica significa e por isso ela também é política, no sentido de que “há, pois, uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de caçar mas de fazer dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’. Ou seja, o silêncio recorta o dizer.” (ORLANDI, 2007, p. 53). Assim, é pela incompletude, pela falta, pela possibilidade do múltiplo, da tentativa de controle e manipulação dos sentidos, o apagamento de certos dizeres, a ideologia que margeia os sentidos, como se tudo estivesse sem sombras. A repetição, o equívoco, a derrisão, ou mesmo a possibilidade do dizer de outra forma, o jogo de palavra – a metáfora – constitutiva da linguagem, o polissêmico e a policromia que atravessam o fazer fílmico, compreendem o discurso cinematográfico. Trazemos Lagazzi (2013) em seu gesto interpretativo a respeito da metáfora e da metonímia – conceitos que já trouxemos em dada medida no primeiro capítulo –, para compreendermos um pouco mais sobre a falta e o recalque constitutivos da produção linguística e de sentidos. Retomando um pouco mais, a metáfora corresponde aos elementos importados de uma sequência discursiva para outra [uma palavra por outra, elementos de uma imagem que atravessa uma outra]; a metonímia é a linha da condensação de elementos no fio do discurso que forma um novo, estranho-familiar. Conforme a autora:

Ressaltei, nessa minha investida sobre a relação entre a metáfora e a metonímia, que sendo elas definidas em função da cadeia significante, a metáfora nos faz pensar a alteridade e a metonímia afirma a falta constitutiva da cadeia significante. Dando um pouco mais de consequência e essas relações, digo que tanto a metáfora quanto a metonímia nos fazem pensar a alteridade: a alteridade pela deriva na metáfora e a alteridade no encadeamento, pela metonímia. No entrelaçamento desses pontos, entendo que a irrupção, numa cadeia significante dada, de um significante vindo de uma outra cadeia, que é o que define a metáfora, só é possível porque a falta constitui a cadeia significante que é o que caracteriza a metonímia. Na contraparte, é porque o recalque é constitutivo do sentido que a falta é função essencial no interior da cadeia significante (LAGAZZI, 2013, p. 106).

A imagem, na perspectiva materialista, funciona pelo engendramento da contradição e da repetição. A deriva da imagem e o deslize dos sentidos estão imbricados à própria montagem – ou *alternância rítmica, imagem indireta do tempo*, onde o tempo é controlado e modelado pelas imagens-movimento, segundo Deleuze (2018). A montagem é compreendida

aqui também como o atravessamento discursivo imagético, o espaço de conflito entre as partes e o todo fílmico, o delineamento do corpo da obra. O espaço de contradição e conflito entre a técnica e a posição-diretor. Ou seja, onde se irrompe a cadeia significativa cinematográfica, constitutiva da falta, de censuras próprias do entrelaçamento da metáfora (condensação) e da metonímia (deslocamento) (LACAN, 1999), que constituem o discurso. “Ao lado disto, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (XAVIER, 2014, p. 22). E, assim, a forma da montagem determina o funcionamento da ideologia – o apagamento/silenciamento de certos dizeres e imagens em detrimento do efeito de evidência de outros. Formulações de um discurso que sempre se escapa, um *discurso cindido-ficcional*. Esse discurso ficcional que se apresenta dividido entre os traços do simbólico, da realidade que os sujeitos compartilham cotidianamente, mas que na mesma direção se mostra como uma possível apenas por meio do dispositivo em que é lida/vista (*isso só pode ser coisa de filme*).

Traremos para análise as abordagens conceituais de Gilles Deleuze (2018) a respeito do projeto cinematográfico como imagens-movimento. Tomemos como ponto norteador a potencialidade do cinema de borrar a *percepção natural* do mundo exterior. Consideramos, então, uma relação desestabilizada entre a imagem fílmica e o universo ao seu redor. Deleuze, em uma crítica à fenomenologia, que em certa medida, se mantinha fixa à postura de irrealidade expressa no cinema, formula que “Ele [o cinema] não se confunde com as outras artes, que antes visam um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem e não uma imagem que se torna o mundo” (DELEUZE, 2018, p. 96). A função imagem e(m) movimento se entremeia dentro e fora das telas. É articulado à crítica de Henri Bergson que Deleuze compreende o cinema em uma aproximação ambígua, e avançaríamos mais um pouco, o cinema como *aliado à polissemia*.

Cabe aqui destacar as três espécies de *imagens-movimento* que Deleuze (2015) aborda:

1. *Imagem-percepção*: o processo de apreensão da imagem não se dá se constitui de maneira subjetivamente natural. A percepção tende a um olhar descentrado, pois esta reporta-se a um *centro de indeterminação*. A imagem-percepção engendra todo processo de seleção, corte e enquadramento;
2. *Imagem-ação*: relaciona-se ao movimento em atos. É a intersecção da *ação virtual* (as coisas sobre nós) e a *ação possível* (nós sobre as coisas);

3. *Imagem-afecção*: surge no sujeito e funciona no intervalo de uma *percepção perturbadora* e uma *ação hesitante*. “É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente ‘de dentro’ [...]” (p. 109).

O que se estabelece no imbricamento das imagens-movimento é uma relação de participação efetiva (embora ela sempre deslize) entre o conteúdo imagético disposto em cena e o espectador. Para Metz (2014, p. 24-25) “[...] o espectador é ‘desligado’ do mundo real, é verdade, mas ele ainda tem de se ligar a uma outra coisa, cumprir uma ‘*transferência*’ de *realidade*; esta implica uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual [...]”. Na relação mundo e cinema, a montagem é elemento constitutivo da produção da imagem que se movimenta e produz efeitos ao sujeito-espectador. A montagem determina o que pode ser visto do filme. É o espaço de intersecção das imagens, que dá margem a percepção objetiva e subjetiva sobre a trama. Dito de outro modo, o espaço de conflitos, de jogo imagético, de (des)sincronia do/no espaço-tempo da vida encenada e o mundo exterior. Conforme o autor:

Um filme nunca é feito com uma única espécie de imagem: por isso, chama-se precisamente de montagem a combinação das três variedades. A montagem (num de seus aspectos) é o agenciamento das imagens-movimento, portanto, o interagenciamento das imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Um filme, pelo menos em suas características mais simples, ainda apresenta sempre a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, perceptiva ou afetiva, de acordo com o tipo predominante (DELEUZE, 2018, p. 116).

O que se estabelece também nesse universo policromático do cinema é um atravessamento imagético por meio da possibilidade de movimento. Assim, o cinema, na leitura de Deleuze sobre Bergson, é percepção descentrada, na medida em que a imagem se confunde com a coisa. O cinema é amplitude difusa. O mundo seria já uma montagem cinematográfica, e compreender a sétima arte é uma espécie de análise metacinetográfica. No traço ideológico que define a imagem-movimento,

[...] se diante de uma imagem cinematográfica, ocorre a famosa “impressão de realidade”, isto se deve a que ela reproduz os códigos que definem a “objetividade visual” segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que implica dizer que a reprodução fotográfica é “objetiva” justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual [...] (XAVIER, 2014, p. 152).

Na perspectiva da análise de discurso de linha materialista, compreendo que essas *imagens-movimento*, dentro e fora da sala escura com projetor, no espaço simbólico em que se

(re)produzem, são sempre-já crivadas pela formação/posição imaginária. Em um universo constitutivamente organizado em imagens-movimento, assim se formularia, então o cinema. Assim, as coisas no mundo são imagens borradas pelas formações imaginárias e ideológicas, ou seja, montadas e significadas por meio de dada posição-sujeito, em dadas condições históricas. Portanto, distante de uma postura idealista sobre o discurso cinematográfico, propusemos uma análise conceitual de linha materialista, onde o movimento da imagem é determinado pela ideologia e a própria impressão de realidade [verossimilhança à realidade social] que atravessa a história da sétima arte esbarra em uma montagem da ideologia dominante, de grandes produtoras. Compreendemos, assim, o cinema não como mimese, mas como discurso, porque é ideológico e descontínuo.

1.3 Discurso cinematográfico e o fazer técnico

Este tópico destina-se a abordar os elementos técnicos que fazem do cinema a potência discursiva com suas articulações artísticas e sociais por excelência. Nem só teatro, nem só som, nem só fotografia, mas a confluência de linguagens, que delineiam, demarcam e (re)formulam sentidos. A dinamicidade da linguagem cinematográfica toca no que já trouxemos acima, o movimento de imagens, de cores, de sentimentos – na relação com o espectador – e de realidade(s). Tudo isso permeia a *continuidade*, que determina a potencialidade produtiva do filme. Assim, o fazer cinematográfica está imbricado ao contínuo imagético e sonoro, um registro de um acontecimento.

No que toca a continuidade, é ela quem reforça ou faz manter a relação cinema-vida real, como se as coisas e os acontecimentos estivessem dispostos aos sujeitos também de maneira direta e evidente. “Prefere-se um filme com continuidade perfeita porque ele representa os acontecimentos de maneira real” (MASCELLI, 2010, p. 79). Mas talvez, essa relação de um *mundo logicamente estabelecido* perpasse pelo caráter de *suspensão da descrença*, na qual o cinema também se formula. Se o mundo fora das telas está um caos, eu posso me organizar e sentir de outro modo na sala escura do cinema – outro mundo real. “Um filme é o registro de um acontecimento, seja ele fato, ficção ou fantasia. As imagens têm de reproduzir a vida real ou um mundo verossímil” (*Ibidem*). Em outra dinâmica, essa representação de um mundo verossímil, tal qual o mundo social, é própria da demanda ideológica. O apagamento e silenciamento de determinados sentidos e formas de significar. A

suspensão da realidade também implica que eu negue a mim para constituir outra persona. Ou seja,

Quanto mais me pergunto quem sou, menos sei quem sou, quem fui ou quem serei nos próximos instantes. A catarse promovida pela ficção desnuda esse paradoxo da identidade. Quando sinto me identificar com um personagem, imagino que aquele personagem diz algo que eu sempre quis dizer, como se o autor estivesse pensando especificamente em mim para criar seu personagem. Ora, se eu pensar um pouquinho, reconhecerei que antes de ler aquele livro ou assistir àquele filme nunca desejei dizer o que o tal personagem disse: apenas invento que o desejava, já que caiu tão bem na boca do outro. [...] Precisamos de ficção não para nos reafirmarmos através do personagem, mas para nos negarmos e, aí sim, nos encontrarmos, atendendo ao velho paradoxo religioso: aquele que perde sua vida vai salvá-la. A aniquilação temporária do ser é condição da melhor leitura (BERNARDO, 2010, p. 186).

É estabelecida uma relação do eu com o outro personagem e a persona que o espectador “cria” a partir da imagem que este faz de si com o outro da ficção. Impõe-se nesse jogo o funcionamento da ficção como deslocamento, *como se* naquela posição do personagem o sujeito-espectador pudesse ser o que um dia imaginou querer ser e dizer. Esse é o contrato de ilusão entre o diretor/personagem e o espectador (*Ibidem*, p. 181). Nessa linha, o silenciamento da história (ou estória?) de um filme deve ser dado de maneira gradativa e integrativa. “Diferentemente da simples gravação de uma notícia, um filme não pode representar um acontecimento numa única cena” (*Ibidem*). Não se devem jogar todas as cartas a mesa tão rapidamente. É o que determina o quanto o espectador vai ficar na sala esperando pelo misterioso final e será capaz de estimular o *Sherlock Holmes* dentro de si. Uma sequência imagética e sonora equilibrada, explicativa e cadenciada é a chave para um *continuum* de sucesso. “Faz-se necessário uma série de cenas – uma sequência – para representar qualquer ação de maneira correta” (*Ibidem*). Os “porquês” ficam temporariamente em aberto. O que também potencializa o conjunto narrativo fílmico é a capacidade de ser legível, conseguir a partir de planos particulares uma sequência coesa e linear, embora, por vezes, oscile em tempo e espaço. Tudo isso é um convite ao espectador a ser testemunha de todo o joguete imagético. “Os filmes criam e sustentam ilusões. A ilusão é destruída sempre que o espectador perde a atenção ou o interesse” (*Ibidem*). Para Martin (2005, p. 95), a elipse “[...] faz necessariamente parte do fato artístico cinematográfico, tal como das outras artes, visto que onde há atividade artística há escolha”. Seria ela, então, a condição do diretor sugerir algo, que desperte o espectador, um *corte sugestivo*. Na linha psicanalítica, é a fantasia (do diretor e do espectador) que enquadra os efeitos de sentidos.

O tempo fílmico é modalizado em *tempo real* e *tempo onírico*, segundo Mascelli (2010). Como se fosse a realidade nua e crua ou na (não) linearidade imaginária, como nos sonhos, a continuidade temporal do cinema se faz valer. Para o autor:

O tempo real só se movimenta para a frente, de maneira cronológica. A cronologia de um filme, entretanto, pode apresentar a história em tempo *ideal* – em vez de real. O tempo do filme é dividido em quatro categorias: presente, passado, futuro e condicional. [...] Independentemente de como é retratado o tempo, ele deve ser facilmente compreendido pelo público (*Ibidem*, p. 81).

O discurso fílmico, portanto, pode apresentar desníveis no tempo, sem que isso interfira de forma negativa, necessariamente, a percepção e afeição do espectador sobre a trama. Tal como no trabalho dos sonhos, em Freud, o tempo cinematográfico pode dinamizar o enredo narrativo com deslocamentos e condensações. O cenário espacial e temporal pode ser ambientado em uma dinâmica que não é o aqui e agora, ou mesmo engendrar o presente, o passado, o futuro e a subjetividade de um (ou mais) observador(es) em cena. Ou seja, pode tanto ser uma sequência memorialista ou uma previsão futurística. Assim, a imagem fílmica articula mecanismos sensoriais e emotivos, na relação sujeito-personagem e sujeito-espectador, “[...] que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade” (MARTIN, 2005, p. 32).

Um filme toca as marcas temporais e espaciais. É necessário colocar quem assiste no *onde* e *quando* da narrativa imagética. O que se produz com a *continuidade espacial e temporal* é um efeito de transparência sobre a ação cinematográfica. Toda a ação é enquadrada na dinamicidade do jogo de câmera, de enquadramento e os planos. Essa movimentação delinea o que deve ser visto e qual a participação do espectador na trama, o quanto ele cobre as lacunas com suas fantasias. Assim, toda a proposta imagética deve ser direcionada a um *centro de interesse*, de maneira que o espectador se “prenda” às ações em cena.

A atenção do espectador deve ser sempre atraída para a parte mais significativa da cena. Isso não implica que não possam ocorrer ações em primeiro e em segundo plano simultaneamente, ou que várias ou mesmo centenas de figuras ou objetos não possam parecer numa única cena. A ação em segundo plano deve complementar a ação em primeiro plano, proporcionando o cenário e a atmosfera aos atores principais sem competir com eles (MASCCELLI, 2010, p. 247).

O que delinea a sequência imagética, segundo Martin (2005), é sua relação com a câmera, movimentos de câmera, enquadramentos e planos, que podem ser:

- a) *A câmera subjetiva*: o espectador como testemunha.

- b) A *câmera –autor*: os atores dirigem-se a câmera e chama o espectador a testemunhar.
- c) O *travelling*: consiste um deslocamento da câmera em relação ao eixo óptico em que a trajetória de deslocamento se mantém constante. As obras de Stanley Kubrick são notoriamente reconhecidas pelo uso recorrente de *travelling*.
- d) Os *enquadramentos*: organizam o conteúdo da imagem e sua planificação no filme.
- e) Os *planos*: determinam a distância entre os elementos da imagem e a câmera.

Trouxemos, com isso, os elementos que recorrentemente apontaremos nas análises imagéticas nos próximos capítulos. São, portanto, elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, que podem potencializar o efeito cômico de dada sequência imagética. Seja pelo movimento da câmera ou o efeito surpresa imposto ao centro de interesse da cena. O verbal e o imagético do discurso cinematográfico são crivados pelo fazer técnico, o lugar social do realizador e o olhar do espectador. Assim, análoga à análise de Foucault (2016) sobre o pintor estar em cena no quadro *Las meninas*, é a posição do cineasta diante de sua obra, ainda que seu atravessamento no cinema não seja por meio de uma subjetividade aparente. Funciona “como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 2016, p. 4). O sujeito se posiciona, no fazer artístico, na e sobre a obra e em todo o conteúdo apresentado. Seus jogos de câmera, enquadramentos, montagem, ou seja, a dinâmica fílmica é o imperativo do olhar do diretor sobre o que os espectadores devem e podem também observar.

“Existe linguagem, há fala no mundo e, por causa disso, há toda uma série de coisas, de objetos que são significados, e que de modo algum o seriam se não existisse significante no mundo.”

(Jacques Lacan)

2. Os ditos do espírito – efeitos de sentidos e nonsense

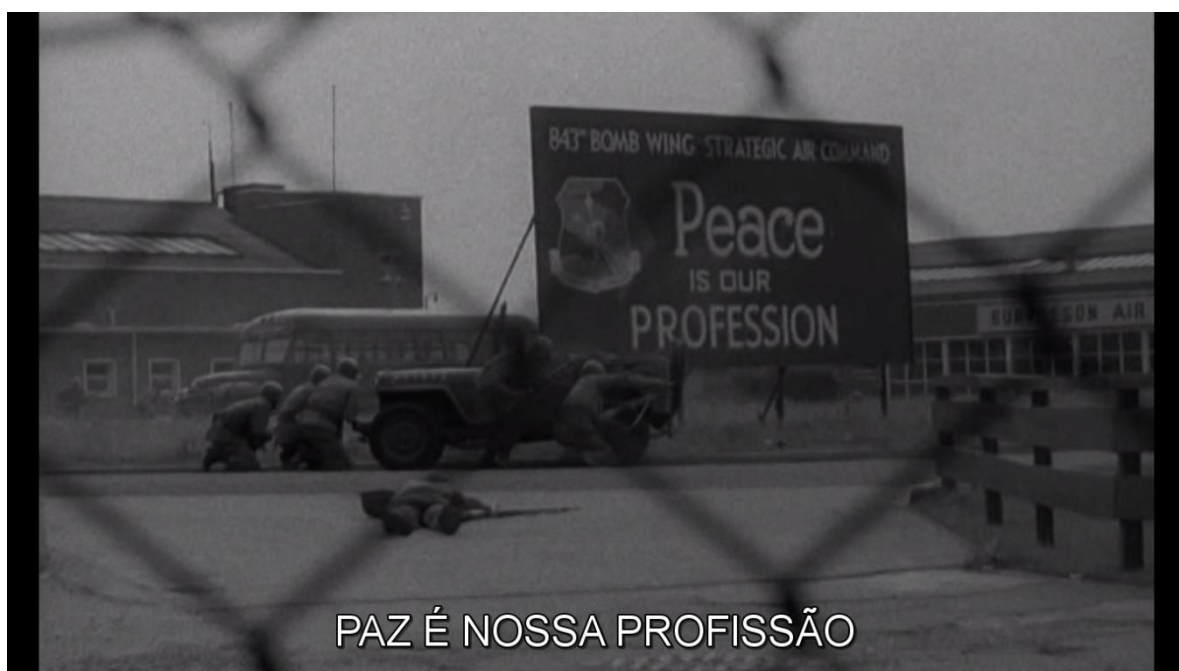
O presente capítulo visa desenvolver uma discussão teórica a respeito do funcionamento de manifestações do inconsciente, como sendo respostas de descarga das tensões sociais e históricas impostas aos sujeitos, uma forma de economia psíquica por meio do riso. São sutis as distinções entre o chiste, o humor e o cômico, e são esses últimos que pontuaremos com mais detalhes. Ambos caracterizam-se pela economia de uma despesa psíquica, seja da inibição dos afetos ou da representação, respectivamente. O humor se caracteriza pela independência de um terceiro/ouvinte, pois o sujeito pode rir de si diante do mal-estar, pois o humor funciona na instância do *eu* e do *supereu*. Ao contrário, o cômico tende a universalizar e se situa na formulação de uma imagem, a imagem do eu no outro, em que o efeito de riso será despertado a partir do inesperado. Uma vez que,

O caráter articulado do efeito humorístico o situa como inteiramente dependente da linguagem e do deslizamento incessante do sentido, marcando o traço do particular e diferente com relação a algum universal. [...] O efeito cômico, por outro lado, pode prescindir desse requisito de linguagem, pois se desenvolve no registro da imagem, apoiando-se no contraste brusco e inesperado, como ocorre numa galeria de espelhos. (PEREDA, 2005, 117).

Não compreendemos, tal como Pereda, que a imagem se encontra fora da linguagem, pois ela também é linguagem que se inscreve na história. É por estar na história que a imagem pode significar de diversas formas, os sentidos estão à deriva. Lemos a imagem na e pela linguagem. Vale considerar a compreensão do chiste a partir da evocação da atitude ou situação cômica, ou seja, o dito espirituoso. O chiste dá liberdade àquilo que está reprimido, recalcado, uma liberdade conjugada pelo juízo chistoso se verbaliza tanto nas similaridades dos significantes e significados, quanto na diferença entre elas. Assim, é na descontinuidade no discurso, como aquilo que irrompe sem que o sujeito se dê conta de forma imediata, quando o inconsciente vem à tona por meio dos chistes, bem como o seu funcionamento nas formulações do discurso ficcional, que será o mote de análise da pesquisa.

Para rir, o sujeito precisa estar imerso no social e no cultural, identificado à formação discursiva que o permeia. É o registro da língua na História, que caracteriza o humor em seu jogo político e que perpassa o equívoco. O humor pode ser aquilo que extrapola a lógica gramatical da língua. É o que propõem Gadet e Pêcheux (2004), quando analisam as contradições do *witz* judeu em comparação ao *joke* anglo-saxão. O que está em jogo, são as relações, as condições históricas de cada possibilidade de humor com as mazelas de seu tempo e os tabus sociais impostos, aquilo que não pode ser dito, mas é, por vezes, revelado pela piada. Trata-se de uma:

Questão de dominação nas relações entre as línguas, questão política que separa a fraqueza dos dominados e a tranquila certeza do dominante a que, ‘normalmente’, o mundo pertence. Questão política da relação com a normalidade, na sua forma biológico-natural e jurídico-institucional. (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 196).



Print Screen do filme *Dr. Fantástico* (1964). Tempo: 51min50seg.

A imagem acima é um recorte do filme traduzido como *Dr. Fantástico* [*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*] (1964). O filme enreda uma insana e, por vezes, caricata disputa bélica entre a União Soviética e os Estados Unidos, o que chamamos de Guerra Fria. Com certa distopia, a questão evidente da trama gira em torno do embate entre as principais potências para saber quem enviará primeiro sua bomba nuclear. E, assim, no longo tempo de guerra, como um homem pode estranhamente amar uma bomba e o poder de controlá-la. O humor marcado no recorte se apresenta em plano aberto,

sutilmente borrado pelas marcas da grade, que também estão desfocadas, e a câmera propõe um efeito que desloca o espectador – ele está atrás da rede que separa o campo de batalha do outro lado. O efeito é como se estivesse espiando o outro lado, em uma ação quase proibida, porque só pode executar a ação por detrás da tela de proteção. O cenário em preto e branco apresenta homens em posição de defesa e ataque, com armas apontadas para algo/alguém, supostos inimigos, e vestidos de forma homogênea, traços que marcam e interpelam os sujeitos a certo ufanismo. Na sua relação com as posições dos sujeitos-personagens, o dizer e os outros elementos que compõem o quadro, disposta no campo de batalha e como enquadrada acima, está em destaque um *outdoor* com um enunciado em destaque *Peace is our profession*, (ou conforme a legenda: “Paz é nossa profissão”). Há também outras formulações que marcam o Brasão e slogan de um dos lados bélicos da guerra, o lado que “supostamente” só disputava por paz, trata-se de um *outdoor* que anuncia um novo modelo de bomba.

A delicadeza, que também choca, das tiradas humoradas está posta pelo inesperado da contradição e diversos questionamentos irrompem após o riso: de que paz está falando? Paz por meio de guerra? Como soldados, com armas em mãos, se ocupam de paz? Se por volta de 1969-1970, o lema dos movimentos de contracultura, e o Festival de Woodstock, o uso do significante “paz”, está imbricado ao de música e amor, é também o ponto de formulação de uma memória discursiva, quando entra em jogo o funcionamento do enunciado *Make love, not war!*. Aqui, em retrospecto, nos anos de 1964 (ano de produção do filme) e a roupagem histórica que marca o filme – a Guerra Fria (1947-1991) – o sentido de paz remete outra formação discursiva (FD), uma que determina o discurso militar e capitalista, onde até a paz, que atravessa o imaginário de forma transversal, é profissionalizada. Segundo Pêcheux:

De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação discursiva à qual pertencem (PÊCHEUX, 2014, p. 240).

Há o enquadramento imagético onde a câmera parece participar na montagem do cenário, um observador em *off*, mas que ao mesmo tempo dinamizada em um efeito de objetividade, é também o ponto em que a imagem cinematográfica determina o olhar para a realidade encenada. Aqui está posto que “o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade *em imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens” (METZ, 2014, p. 27, grifos do autor). Assim, o que o recorte retoma é o jogo de poder armamentista que permeia todo conflito bélico em um período de

guerra, ainda que esta seja uma obra ficcional. Revela-se a opacidade das imagens e das formulações discursivas, como aquilo que perpassa a questão política, que atravessa língua/linguagem, a dinâmica histórica, de tal modo que a ficção se apresenta em instantes que tocam o Real, e este como “o impossível... que seja de outro modo” (PÊCHEUX, 2015, p. 29).

O que se pretende nessa etapa é colocar em destaque os pontos de encontro entre as três possibilidades ridentes, o chiste, o cômico e o humor. Para isso, é preciso considerar o caminho teórico proposto pela Análise de Discurso de linha materialista, referente ao conceito de *discurso* e o funcionamento dos sentidos. Nesse entremeio teórico das teorias do cinema e da psicanálise, é a linguagem que atravessa os campos citados; assim, na perspectiva discursiva, e também os ditos do espírito, estão imbricados à ideologia e às condições históricas que permeiam os dizeres, uma vez que, no gesto de interpretação do objeto de análise, seja possível atravessar “o efeito de transparência da linguagem, da literalidade do sentido e da onipotência do sujeito” (ORLANDI, 2015, p. 61).

É pelo equívoco, pelo deslize, pelo deslocamento e condensação de palavras que o sujeito pode resistir à interpelação ideológica e/ou ter prazer. Como propõe Freud (2017 [1905]) em uma aproximação entre os chistes e o trabalho dos sonhos, destaca que:

O chiste não cria compromissos como o sonho; ele não evita a inibição, insistindo antes em conservar inalterado o jogo com a palavra ou com o absurdo, mas se limita a escolher casos em que esse jogo ou esse absurdo possa parecer ao mesmo tempo aceitável (gracejo) ou rico em sentido (chiste), graças à ambiguidade das palavras e à diversidade das relações entre os pensamentos (FREUD, 2017 [1905], p. 246).

Nesse caminho, há algo que escapa às severas imposições sociais, os recalques, e desloca os sentidos no fio discursivo, algo que resiste. Ao considerar, conforme a citação, que é no jogo de palavras que o chiste brinca com os sentidos, é possível apontar para a importância do funcionamento do discurso no processo de constituição das tiradas espirituosas. Gadet e Pêcheux (2004) formulam sobre a língua/linguagem em uma direção não logicamente estabelecida, uma vez que:

As expressões ‘linguagem humana’, ‘língua natural’ cessaram doravante de serem tautologias e se tornam a forma específica pela qual significantes são inscritos no aparelho do inconsciente. Em toda língua falada por seres humanos, os traços significantes, as ‘marcas’ linguísticas não se estruturam segundo a ordem lógico-matemática. 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. 23-24).

O que está no jogo das línguas/linguagens é a possibilidade de o equívoco ter como efeito o *nonsense*, e a partir dele, algo de sentido emergir na continuidade do discurso. Assim, tomamos como norte a compreensão de que as relações discursivas e as tomadas de posição e a identificação do sujeito, não se estabelecem de forma inteiramente harmoniosa. Esse processo se formula por meio de falhas que esquivam o rigor da língua e a lógica da linguagem, há algo que escapa e produz outros sentidos, em dadas formações discursivas. É na dinâmica histórico-discursiva que os efeitos de sentido irrompem. E “para a AD [Análise de Discurso], a falha, a fissura, o deslizamento não são índices negativos, são lugar de resistência, lugar do impossível (nem tão impossível) e do não-sentido (que faz sentido).” (FERREIRA, 1994, p. 10, grifos da autora). Portanto, com relação ao funcionamento do sentido pela língua/linguagem, consideramos, com base em Lacan, que ele [o sentido] só existe a partir da metáfora, na substituição de um significante por outro significante, na cadeia simbólica (LACAN, 1999, p. 16). Pêcheux (2014), em um gesto de leitura, das obras de Freud e Lacan, sobre as formações psíquicas, o jogo simbólico-imaginário do (in)consciente, articulado as relações de sentido que se estabelecem nesse entremeio psíquico-discursivo, ratifica que:

O fato de uma representação verbal e seu “contrário” gramatical ou lógico estarem dessa forma ligados marca que as condições de um *separação* (que isola a representação verbal da formação discursiva que lhe atribui um sentido, fazendo, assim, dessa representação um puro significante) estão inscritas, como um traço universal, na sintaxe. *Os significantes aparecem dessa maneira* não como as peças de um jogo simbólico eterno que os determinaria, mas *como aquilo que foi “sempre-já” desprendido de um sentido*: não há naturalidade do significante; o que cai, enquanto significante verbal, no domínio do inconsciente está “sempre-já” desligado de uma formação discursiva que lhe fornece seu sentido, a ser perdido no *non-sense* do significante (PÊCHEUX, 2014, p. 164-165, grifos do autor).

O que está posto, na relação e ligação entre os significantes, na cadeia simbólica, é o jogo entre a opacidade e transparência discursiva. Os discursos circulam “como se” fossem transparentes e lineares os sentidos e, em AD, a crítica é dirigida para a evidência destes. Os sentidos se constituem no interior das formações discursivas, lugar de reformulação da paráfrase (PÊCHEUX, 2014). Em fala apresentada em minicurso³, a professora Amanda Scherer expõe os pontos de confluência entre a materialidade e a forma material da

³Minicurso intitulado: *A materialidade da Língua(gem)*, ministrado pela Prof. Dr^a Amanda Eloina Scherer (Laboratório Corpus – UFSM), no dia 27/03/2018, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

língua/linguagem. Esta dinâmica entre a materialidade e a forma material perpassa pela noção de que a língua não se constitui apenas da palavra dura/lógica, o significante em si, mas, é pela forma material que compreendemos as condições históricas que atravessam a língua/linguagem. Assim, “a língua é heterogênea no seu funcionamento histórico”, o que possibilita que na dinamicidade sócio-histórica, os sentidos se reformulem. Retomando novamente Lacan, pontuamos que:

[...] é por intermédio da metáfora, pelo jogo da substituição de um significante por outro num lugar determinado, que se cria a possibilidade não apenas de desenvolvimentos do significante, mas também de surgimentos de sentido sempre novos, que vêm sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade (LACAN, 1999, p. 35).

Na instabilidade, no equívoco, ou mesmo na ambiguidade da linguagem, ou seja, a possibilidade ficcional dos discursos por meio da metáfora e metonímia, que a tirada espirituosa emerge como resistência às modalidades lógicas/automatizantes que permeiam a língua e as formulações discursivas dos sujeitos, em dadas condições históricas. No lado discursivo, Gadet e Pêcheux, pontuam que,

num ‘mundo lógico reduzido’, fala-se a partir de um espaço em que é apresentada como primeira a trilogia transparência/univocidade/regularidade, à qual se opõe tudo o que não entra nesse esquema: o ambíguo, o ambivalente, o irregular, a exceção, o vago... o não-nomeado (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 146).

O que se tem em Gadet e Pêcheux é a crítica ao modelo que exclui aquilo que, em uma dada formulação, são os elementos próprios e constitutivos da linguagem, que engendra a língua com a dinamicidade histórica. Assim, a modalidade ficcional discursiva está *sempre-já* funcionando nas formulações, pois os discursivos estão tomados de outros dizeres [também já ambivalentes e irregulares], atualizados pela via metafórica (condensação) ou metonímica (deslocamento). Por outro lado, compreendo que o funcionamento regular e repetitivo da ideologia que interpela os sujeitos pode levar ao surgimento de um mal-estar, um gasto psíquico no recalque, na repressão do que não poderia vir à tona com tanta facilidade na formulação discursiva.

Freud (2017 [1905]) estabelece que a “liberação” do dito espiritualizado gera certa economia psíquica; o sujeito já não precisa criar proteções para que o elemento recalado emergja em sua fala. Embora esse processo não seja estritamente consciente para o sujeito, ele está posto no processo de constituição entre consciência e inconsciente. Uma vez que, no

entremeio das grandes áreas de conhecimento [psicanálise e linguística], na qual a Análise de Discurso materialista se formula, o sujeito não é reconhecido como o “mestre do sentido” e “o efeito-sujeito aparece como o resultado do processo de assujeitamento e, em particular, do assujeitamento discursivo” (PÊCHEUX, 2015, p. 156). Assim, retomando os equívocos da linguagem naquilo que toca o deslize em um dado enunciado, pontua-se que:

[...] a metáfora aparece fundamentalmente como uma *perturbação* que pode tomar a forma do lapso, do ato falho, do efeito poético, do Witz ou do enigma. A metonímia apareceria ao mesmo tempo como uma tentativa de “tratar” esta perturbação, de *reconstruir* suas condições de aparecimento, um pouco como um biólogo reconstrói conceptualmente o processo de uma doença para intervir sobre ela (PÊCHEUX, 2015, p. 160, grifos do autor).

Isto posto, compreendemos que os sentidos engendrados nas formações discursivas, perpassam e se atualizam de acordo com as condições historicamente dadas. Trata-se de ratificar que o efeito de opacidade e transparência dos sentidos se intercala na enunciação daquilo que produz sentido e não-sentido. Há algo de sentido que escapa no fio do discurso, ainda que, em primeira análise, nada pareça fazer sentido. Em diversas notas de rodapé, no artigo intitulado *Enigma, Witz e Joke*, Gadet e Pêcheux (2015, p. 197) pontuam que o *nonsense* é o lugar onde a contradição da linguagem se anuncia, é a falta na qual um texto, um discurso se formulam, mas que podem empregar elementos característicos de dada língua que supram a ausência e que deixam algo supostamente transparente. É aquilo que desestabiliza o mundo logicamente determinado.

Assim, no funcionamento do dito espirituoso, seja pela via do humor, chiste ou cômico, o sujeito-ouvinte que foi pego pela surpresa e rapidez do enunciado ridente, pode ou não estar identificado à determinada formação discursiva, na qual está inserido o sujeito falante que deixou a “piada” escapar. Portanto, são pelo viés da identificação, das formações ideológicas e das condições históricas que o riso, e algo de sentido – ainda que pouco –, vêm à tona nesse outro ouvinte.

2.1 O riso: Bergson, Freud e Pêcheux

Ao longo das pesquisas sobre o riso e seus efeitos, percebe-se que muitos teóricos se debruçaram para entender a inquietude ou o que incomoda na derrisão. Os estudos históricos apontam para o papel social que permeia as manifestações culturais que possibilitam a liberação de uma posição festiva e ridente dos sujeitos. Mas outras áreas de conhecimento também se interessaram pelas marcas que a formulação espirituosa pode deixar no enunciado,

no discurso, ou mesmo como manifestação do processo psíquico. Assim, há o linguístico, o histórico e sócio-cultural e o psíquico/psicanalítico perpassando e se imbricando nas formações espirituosas e escarnecedoras. Também enveredado pela linha de uma linguística do humor, Sírio Possenti (1998) sinaliza as diversas vertentes que entremeiam os estudos sobre a temática, uma vez que:

Em primeiro lugar, as piadas são interessantes para os estudiosos porque praticamente só há piadas sobre temas que são socialmente controversos. Assim, sociólogos e antropólogos poderiam ter nelas um excelente *corpus* para tentar reconhecer (ou confirmar) diversas manifestações culturais e ideológicas, valores arraigados. Nesse sentido, as piadas são uma espécie de sintoma, já que, tipicamente, são relativas a domínios discursivos “quentes” (POSSENTI, 1998, p. 25).

Nesse entremear de saberes a respeito do riso e suas formulações, consideramos três principais autores que se dedicaram ao estudo da temática aqui apresentada, em distintos caminhos teóricos. Embora muitos já tenham se debruçado pelo dito do espírito há algo que ainda inquieta e será desenvolvido no avançar da proposta. Por tomarmos uma vertente discursiva, corriqueiramente a história, a psicanálise e a linguística se intercalarão com acentuada solidez. E nessa articulação teórica, os tipos e possibilidades de rir se engendram nesse desenrolar conceitual. Assim,

Apesar de existir um tipo de cômico cerebral que se atém apenas a “contrariedades lógicas” (humor inglês), existe também uma espécie de “riso louco”, desmedido, revelador dos absurdos (risíveis) da vida [...]. O riso provocado pelo cômico passeia, assim, pelo mundo das aparências e zomba, de maneira despreocupada (*insouciant*), das supostas profundidades da existência (BRUM, 2008, p. 57).

Se as piadas são um sintoma social, como pontuou Possenti, há então rastros na História que funcionaram pela repressão ou denúncia de manifestações que possibilitaram a liberdade de prazeres aos sujeitos. Esse é o ponto tocado por George Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, quando destaca que a gargalhada esteve também atravessada pelo religioso e ditava onde e quando rir. Diante das imposições e demandas sociais, a interpelação ideológica pelo discurso da religião, família e escola, e/ou pela censura dos aparelhos repressores, algo escapa, os sujeitos resistem. O próprio significante “espirituoso”, que corriqueiramente é empregado ao sujeito “brincalhão”, que leva com mais graça os percalços sociais, remete a uma memória do discurso religioso, quando muito se diz, nos cultos ou missas, ou na “palavra sagrada” (a Bíblia) que se deve receber o “espírito, o espírito santo de Deus”, para uma vida plena, ainda que só no plano celestial.

Em outra via, falar sobre a “tirada do espírito” também toca em questões de tradução, há algo que *trai* na cadeia significativa, no jogo de uma palavra por outra no momento de substituição da tradução e se leva em conta a significação mais próxima, uma vez que o ato mesmo de traduzir está imbricado às condições de sua produção, à forma material. Posto isto, é pela “espirituosidade”, ou seja, a engenhosidade, a sacada na percepção do instante presenciado na formulação da enunciação, mas que não cabe a todos os sujeitos (nem todos são passíveis de produzir a tirada chistosa), que o dito, a piada, o chiste, a comédia e o humor vêm à tona. Assim, o dito do espírito, aqui compreendido como a facilidade ou disposição em produzir derrisão, como a possibilidade de dizer de outro modo:

Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante, porque, segundo escreve Howard Bloch, ‘como Merlim, o riso é um fenômeno liminar, um produto das soleiras, [...] o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter’. Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação (MINOIS, 2003, p. 16).

As nuances que permeiam o riso, há na obra de Henri Bergson (1983), *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*, um considerável diálogo sobre o social, naquilo que toca o cômico. Seu estudo discorre pela significação do burlesco, desde um toque filosófico até aquilo que abrange o social. O que se percebe é que o risível há muito incomoda filósofos, linguistas, sociólogos, historiadores, psicanalistas e curiosos diversos. É mobilizado um conjunto de áreas de conhecimento, elencado e desenvolvido diversos pontos que tentam definir a fantasia cômica, não é só rir por rir. Intenta-se mostrar a vertente de que algo do social, coletivo, popular e da imaginação humana permeiam aquilo que faz rir. Algumas considerações perpassam por toda a obra e a que ganha destaque é a característica exclusivamente humana para rir e a necessidade de que a produção cômica seja compartilhada, o riso não funciona sozinho. Uma vez que “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p. 8).

O que toca outro caráter do cômico é certa insensibilidade, não empatia humana às catástrofes, que acabam por gerar alguma vontade de rir. Bergson pontua que há algum tipo de cumplicidade, ou mesmo de permissividade, entre os envolvidos na piada e seu conteúdo, assim, “por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase de cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários” (*Ibidem*). Nota-se que o efeito de riso provocado pela piada sofre alterações de uma língua pra outra, ele se

manifesta e é eficaz quando há certa convergência na intersecção entre uma dada língua e determinados grupos. Se a derrisão significa a partir das condições sociais, então, “para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social [...]”.

O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (*Ibidem*, p. 9). Além de seu caráter social, outra qualidade do cômico é sua relação com o imagético e o corpo, é possível rir da tropeçada na calçada, o escorregão na casca de banana, ou mesmo quando é colocada uma pedra no caminho de um conhecido/amigo e esse cai “sem querer”. Para o filósofo, o riso emerge pelo desajeitamento da ação do sujeito, caiu por não estar prestando atenção, ou falta de agilidade em seus movimentos corporais (*Ibidem*).

Freud pontua que esse riso pela imagem criada no desastre, desajeitamento, ou exagero do outro é pela via da comparação do eu com o outro. Funciona como se eu fizesse diferente do outro em uma situação similar, se instaura certa expressão de superioridade frente ao outro sujeito cômico (FREUD, 2017 [1905], p. 277). Os gastos psíquicos estão relacionados às demandas da representação nas ações e movimentos praticados e imaginados.

Nota-se também que:

o cômico se apresenta, antes de tudo, como um achado involuntário nas relações sociais dos seres humanos. Ele se encontra nas pessoas, mais especificamente em seus movimentos, formas, ações e traços característicos; originalmente, é provável, apenas nas suas propriedades físicas, e mais tarde também nas psicológicas, bem como em sua maneira de externá-las (FREUD, 2017 [1905], p. 268).

Há pontos de convergências entre os estudiosos, tem o social e as ações humanas imbricadas para (e no) funcionamento do cômico. Contudo, Bergson incisivamente aborda a respeito do social e do corpo que falha, ou seja, são os vícios do espírito, a rigidez dos movimentos e a insensibilidade da alma em escarnecer das representações cômicas (*Ibidem*, p. 12). Mas o que ainda não está maduro em Bergson são as formações psíquicas que atravessam os sujeitos, o riso, a tirada irrompe como um “sem querer querendo” no fio do discurso, na relação de consciente e inconsciente. Ou seja, há um mais além do que enrijecimento ou insensibilidade do espírito e do corpo humano para rir e fazer a pilhéria.

Isto posto, propomos aqui algumas sequências do filme *Lolita* (1962), dirigido por Stanley Kubrick, de maneira que fique melhor visível a relação do cômico com os conceitos até então elencados. Antes de partirmos aos recortes vale considerar uma breve sinopse do filme *Lolita*, que é a releitura do livro homônimo do autor Vladimir Nabokov. Essa obra

impõe uma temática que toca a questão erótica entre uma menina em torno dos 14 anos de idade e um homem com idade para ser seu pai, mas acabou sendo também padrasto e depois um *affair*. Segundo um dos biógrafos, Michel Ciment (2013), Kubrick não consegue aprovação e financiamento para executar o filme nos Estados Unidos, então a partir de *Lolita* ele começa a produzir suas obras na Inglaterra. Seja pela relação do humor *moral* estadunidense ou o humor derrisório dos britânicos, *Lolita* desestabiliza as barreiras do tabu, as relações que silenciamos na dinâmica social.



Print Screendo filme *Lolita* (1962). Tempo: 03:27, 03:30 e 03:35, respectivamente.

Em termos cinematográficos, os recortes acima apresentam enquadramentos que variam entre o plano aberto, considerado um plano de ambientação, e o plano médio, que significa um plano de posicionamento e movimentação. O sujeito-espectador tem uma visão aberta do cenário e personagens envolvidos na cena. A bagunça, com garrafas e copos espalhados, mesa de jogo e lençóis fora das camas, em uma casa em estilo mais clássico, apresenta certa confusão e algum despojamento para o riso. A festa da possível noite anterior, que nas sequências só mostram seu fim, dada pelo anfitrião, despertou o ar da folia e risos baconianos, uma vez que, “[...] o riso festivo é a manifestação de um contato com o mundo divino. E esse riso serve para garantir a proteção dos deuses, simulando o retorno ao caos original que precedia a criação do mundo ordenado” (MINOIS, 2003, p. 30). É por meio da pilhéria que o *Quilty* responde a interpelação e retoma o ar cômico do diálogo. Mas não apenas a fala denuncia o caráter ridente, a câmera vai gradativamente revelando mais da

ambientação, dos elementos que compõem o cenário, até que os personagens se mostrassem mais próximos e os espectadores mais dispostos na cena.

O enunciado não sugere um irrompimento “sem querer” do dito espirituoso (chiste), não há um mal-estar aparente que permeia o cenário (humor), mas uma possibilidade válida para o cômico, o que Freud (2017 [1905]) chama de *cômico dos movimentos*, que resvala para a apresentação de teatro. Nas imagens acima essa movimentação teatralizada funciona quando o personagem levanta-se enrolado por lençõs, o que nos remete à memória imagética do vestuário de romanos clássicos, como supõe sua afirmativa: - *Não, sou Espártaco*. O que se nota é o atravessamento de outra imagem que circula nessa formulação discursiva e produz sentidos.

Assim, em um gesto de leitura da obra de Bergson, Freud aponta que:

[...] A fonte do prazer do cômico na imitação não seria, portanto, a comicidade da situação, mas a comicidade da expectativa.
Como em geral derivamos o prazer do cômico de uma comparação, isso nos obriga a investigar também o próprio cômico da comparação, pois é ele, afinal, que serve como meio para tornar algo ou alguém cômico (FREUD, 2017 [1905], p. 297).

Posto isto, o que trazemos para a análise é que o chiste/cômico/humor, o verbal e o imagético não são elementos isolados das demandas sócio-históricas, que determinam os sentidos. Há algo de outros discursos, o interdiscurso no intradiscurso, ou mesmo uma dada memória discursiva, que são deslocados e funcionam em uma “piada” atualizada. Os sentidos se deslizam e são imprevisíveis na significação discursiva. Assim, na via do discurso em Pêcheux compreendemos que,

[...] o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é *porque* os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (meta-forizados) de uma sequência pertencente a *uma outra* formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente (PÊCHEUX, 2015, p. 158).

A comparação que o cômico precisa para funcionar depende da remissão a outros dizeres, outras imagens (sociais, pessoais, coletivas), ou mesmo algo de si (ouvinte) em relação ao outro (o que conta a piada), está no jogo entre o simbólico e imaginário. De certa forma, a risada efetua o registro no simbólico, no sentido de validação do equívoco, ou da situação caótica do/no mal-estar. O chiste, o cômico e o humor validam-se na medida em que o grande Outro virtual é informado do “lapso estúpido” (ŽIŽEK, 2010, p. 35).

2.2 A comédia, o chiste e o humor: perspectivas psicanalíticas e discursivas

Neste tópico será privilegiado um desenvolvimento teórico a respeito da comédia, do chiste e do humor. Os pontos de distinção e as tênues singularidades que tocam as formações do inconsciente, como denomina Lacan (1999). A relação entre consciência e inconsciente encontra-se vinculada às possibilidades e condições próprias do funcionamento da linguagem. Assim, o que se tem é um sujeito tomado dessa relação psíquica, linguística e histórica. O “mal-estar da civilização”, as castrações e proibições que atravessam os sujeitos podem ou não ser elaboradas pelos mecanismos psíquicos. O que está em jogo é que algo escapa do controle, e o inconsciente, sendo uma “insistência repetitiva” (LACAN, 1999, p. 13) vem à tona pela linguagem.

Imbricaremos, ao longo da escrita, as significações sobre o sentido que perpassam pela Psicanálise e a Análise de Discurso, no que toca os ditos do espírito. Trazemos dos dois campos, o sujeito na relação com a exterioridade psíquica e histórica-ideológica. Começamos por Lacan, que define o simbólico como “determinação no plano do sentido” (*Ibidem*, p. 12). O ponto que toca a linguagem, nas formulações psíquicas que emergem, ou seja, que deslizam do inconsciente na consciência, é a possibilidade de significação, de efeitos de sentidos, a partir do que se resgata, ainda que de forma incompleta, da cadeia simbólica. Isto direciona a compreensão de que a língua insiste e resiste no inconsciente, uma vez que “ele [o inconsciente] não é a linguagem, ele funciona à moda de uma linguagem e nesse funcionamento o que importa são os significantes” (BALDINI; MARIANI, 2013, p. 110). Assim,

[...] não existe objeto a não ser metonímico, sendo o objeto do desejo objeto do desejo do Outro, e sendo o desejo sempre um desejo de Outra coisa – muito precisamente, daquilo que falta, *a*, o objeto perdido primordialmente, na medida em que Freud mostra-o sempre por ser reencontrado. Da mesma forma, não existe sentido senão metafórico, só surgindo o sentido na substituição de um significante por outro significante na cadeia simbólica (LACAN, 1999, p. 16).

Não nos ocuparemos, em larga medida, das subjetividades que permeiam os indivíduos, mas a compreensão da circulação dos discursos, em sua dimensão espaço-temporal e enquanto “efeito de sentido entre locutores, em dadas condições históricas” (PÊCHEUX, 1969, 1975). Bem como, o discursivo na relação com o equívoco, o deslize, ou mesmo, “a concepção do processo de *metáfora* como processo sócio-histórico” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p. 123, grifo do autor). Trata-se do que o filósofo chama de *teoria não-*

subjetivista da subjetividade e situa-o em uma teoria de cunho materialista, compreendendo a luta de classes como motor do processo histórico e discursivo, bem como a ideologia da classe dominante e as ideologias de classes não-dominantes (que não são ideias e surgem na contradição da ideologia dominante), determinando e direcionando os sujeitos. Ou seja,

[...] designa os processos de “imposição/ dissimulação” que constituem o sujeito, “situando-o” (significando para ele *o que ele é*) e, ao mesmo tempo, dissimulando para ele essa “situação” (esse *assujeitamento*) pela ilusão de autonomia constitutiva do sujeito, de modo que o sujeito “funcione por si mesmo”, segundo a expressão de L. Althusser que, em *Aparelhos Ideológicos de Estado*, apresentou os fundamentos reais de uma teoria não-subjetivista do sujeito, como teoria das condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção: a relação entre *inconsciente* (no sentido freudiano) e *ideologia* (no sentido marxista) [...] (*Ibidem*, p. 123).

Compreendemos, assim, o discurso, o sujeito, os sentidos e a língua/linguagem estão implicados no processo histórico e na(s) Ideologia(s). Eles se deslizam, se reformulam e se atualizam entre os ditos e não-ditos. Nesse caminhar, o sujeito precisa sustentar-se no simbólico crivado pelo imaginário – esse mesmo *sempre-já* atravessado pelas formações ideológicas – e para Lacan é pelo diálogo que essa sustentação funciona. Por outro lado, esse “modo de se manter” é pela via dos discursos que os interpelam e os que eles [os sujeitos] acreditam ser seus de origem. Ainda no trato com as relações do inconsciente e a língua, Lacan (1999) aborda, ao entrar no plano da tirada espirituosa, as linhas discursivas que possibilitam os níveis da fala e significação. Uma corresponde ao *discurso racional* (que também está na linha do *discurso corrente*) – aquele que está em um campo da vivência, do imaginário, comum, o da realidade, daquele que fala e que ouve. Há algo de sentido permeando esse discurso.

Em outra linha, há o plano das significações, o deslizamento dos significantes na cadeia simbólica, o jogo de palavras, ou seja, a metáfora e metonímia (LACAN, 1999, p. 18-19). Aqui colocamos um adendo, pois para a AD, esse discurso racional nem sempre é o corrente e nessa medida, seu objeto teórico (*objeto histórico-ideológico*) está relacionado com aquilo “que se produz socialmente através de sua materialidade específica (a língua); prática social cuja regularidade só pode ser apreendida a partir da análise dos processos de sua produção, não dos seus produtos.” (FERREIRA, 2001, p. 11). É o imbricamento da língua à dinamicidade histórica. Esse entrecruzamento discursivo e de sentidos está correlacionado ao lugar do *código* (feixe dos empregos – a cadeia significante), que por sua vez está no Outro, ou seja,

[...] Outro como companheiro de linguagem. É absolutamente indispensável que esse Outro exista, e, rogo-lhes que o observem, não há nenhuma necessidade de chamá-lo por esse nome imbecil e delirante de consciência coletiva. Um Outro é um Outro. Basta apenas um para que uma língua seja viva. Aliás, a tal ponto um só é suficiente que esse Outro pode constituir sozinho, o primeiro tempo – se restar um só, e se ele puder falar sua língua consigo mesmo, bastará isso para que existam ele e não somente um Outro, mas até dois, ou, em todo caso, alguém que o compreenda. Pode-se continuar a fazer tiradas espirituosas numa língua mesmo quando se é o único a possuí-la (LACAN, 1999, p. 19-20).

O importante dessa longa citação é que na compreensão e no funcionamento da tirada espirituosa o Outro é recorrentemente solicitado e posto em ação. Porque é também o caminho linguístico que codifica a mensagem, na relação metafórica e metonímica. É estabelecido uma co-dependência da mensagem com o Outro, o simbólico, em seus jogos de sentidos, e o discurso, na cadeia significante. Uma vez que algo escapa na cadeia discursiva, há recorrentemente um não-dito, algo borrado no dito, ou que “[...] sempre diga mais do que aquilo se diz” (*Ibidem*, p. 21). O que aqui se estabelece é que o sujeito fala (há um lugar do falante no discurso), e um conjunto significante é posto em funcionamento no emaranhado da enunciação. Há outros na relação discursiva estabelecida no plano do grande Outro, de maneira que os sentidos são lançados, recuperados, atualizados, ou mesmo não compreendidos, o não-sentido que faz sentido. É, portanto, na própria dimensão psíquica (algo insiste) e nas formulações de uma dada língua (na relação da mensagem, o código e o Outro) que os deslizos, os equívocos, na opacidade discursiva, que a tirada surge no falante e provoca riso no ouvinte. Nessa linha, para Lacan (1999), a mensagem direciona-se ao objeto metonímico e ao Outro [testemunha virtual dos sujeitos em suas dinâmicas com a língua/linguagem e o mundo, pela via interpretativa de Žižek]; o código está no grande Outro, é o *feixe dos empregos* da/na cadeia significante, de maneira que se interseccionam e são validados pelo “[...] Outro como companheiro da linguagem” (*Ibidem*, p. 19).

Abordamos, por ora, um conjunto de fatores psíquicos e linguísticos que perpassam as formulações espirituosas. Seu funcionamento está engendrado a posturas discursivas, à relação (in)consciente, na opacidade significante e nas condições de produção históricas. Em um gesto interpretativo da leitura de Freud sobre as *técnicas do chiste*, Lacan (1999) reformula como *técnica do significante*, uma vez que é na relação constitutiva com um conjunto de significantes que se estruturam os discursos, ou seja, é por meio de uma *técnica verbal* que os ditos do espírito são jogados em cena. Não se trata de que na dimensão da técnica, o sujeito falante [*Je*] esteja controlando todos os sentidos engendrados em sua formulação, embora,

Curiosamente, isso se passa num nível que, com certeza, não há nenhuma indicação de que seja o do inconsciente, mas, por razões profundas, que se prendem à natureza mesma daquilo de que se trata no *Witz*, é precisamente ao olharmos para isso que veremos com mais certeza aquilo que não está totalmente ali, aquilo que está de lado, e que é o inconsciente. O inconsciente, justamente, só se esclarece e só se entrega quando o olhamos meio de lado. Aí está uma coisa que vocês reencontrarão o tempo todo no *Witz*, pois tal é sua própria natureza – vocês olham para ele, e é isso que lhes permite ver o que não está ali (*Ibidem*, p. 25, grifos do autor).

O mais-além da tirada espirituosa está em sempre-já “ficcionar” o discurso, como elemento constitutivo próprio da linguagem, já que seu funcionamento é pela via metafórica e/ou metonímica. A ficção humorada/chistosa/cômica que escapa é trabalhada nesse (in)consciente insistente, visto quase sempre pela brecha. Esse funcionamento psíquico também se vale para o ouvinte, o outro que recebe o dito, ou que é o motivador dele, a fonte do escárnio. A gargalhada é própria dessa economia, ou seja, o sujeito não precisa mais esconder/recalcar o que há tempos já se queria estar fora. Assim, traremos na sequência algumas *piadas* que ilustrem o que até então dissemos, em grande maioria elas foram tiradas do livro de Possenti (1998), *Os humores da Língua: análises linguísticas de piadas*, outras são de páginas em redes sociais, como *Instagram* e *Facebook*.



1)

2) *Maria*: - *O menino precisa de uma enciclopédia para ir à escola.*

Manuel: - *Que nada! Ele que vá a pé como eu sempre fui.*⁴

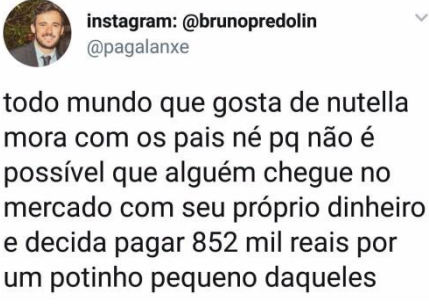
4POSSENTI, 1998, p. 81.

3) *Diálogo entre crianças:*

- *Eu nasci nessa casa.*
- *E eu nasci no hospital.*
- *Por quê? Você estava doente?*⁵

4) – *Você sabe qual é o cúmulo para um funileiro?*

- *Não. Qual é?*
- *Ser soldado.*⁶

5)  **instagram: @brunopredolin**
@pagalanxe

todo mundo que gosta de nutella mora com os pais né pq não é possível que alguém chegue no mercado com seu próprio dinheiro e decida pagar 852 mil reais por um potinho pequeno daqueles

6)  **memesgretchen**
Belo Horizonte, Brazil

Memesgretchen
@memesgretchen

Por mim o país fica sem presidente
E a gente descide tudo por enquetes no Instagram

9:14 AM · 05 abr 18

||| Ver atividade do Tweet

6)  **memesgretchen** Pensamento do dia...

O que está para além do riso (talvez) nessas tiradas é a brevidade do enunciado. O jogo opaco do significante posto em funcionamento e mesmo memórias discursivas resvalam nas condições históricas em que foram produzidas. Pela via do verbal e/ou do imagético, a engenhosidade da tirada exige que algo de sentido emerja do *nonsense* a primeira vista. É a

⁵*Ibidem*, p. 87.

⁶*Ibidem*, p. 86.

estupefação acompanhada do aclaramento, como sugere Freud (2017 [1905]), que coloca o chiste em funcionamento com o efeito de comicidade. Ou seja, “emprestamos um *sentido* a um enunciado sabendo que ele não pode pertencer-lhe logicamente. Encontramos uma *verdade* nele que, no entanto, não podemos encontrar quando seguimos as leis da experiência ou os hábitos universais do nosso pensamento” (FREUD, 2017 [1905], p. 20, grifos do autor). Trata-se de uma brevidade entremeada ao sem sentido que tem sentidos sempre outros. É o ponto de estranhamento dos processos linguísticos, daquilo que a língua pode formar para além de seu núcleo normativo, a opacidade do dizer.

Na tentativa de desvelar o chiste, Freud (2017[1905]) apresenta as *técnicas* do chiste. Começa com o (hoje já clássico) exemplo do *familiônario*⁷ para tratar da possibilidade chistosa por meio da *condensação com formação substitutiva*, que compreende o “achatamento” ou a supressão de uma ou mais palavras e a formação de uma nova, como sugere o exemplo, a união de *família + milionário*. Outro caso é a *condensação com ligeira modificação*, que corresponde a uma leve alteração no conteúdo expresso da frase, seu funcionamento é eficaz quanto menor for a modificação. Na linha lacaniana, essa condensação está “na relação de ambiguidade fundamental que é própria da metáfora, na função que um significante assume ao substituir um outro, latente na cadeia, por similaridade ou simultaneidade posicional” (LACAN, 1999, p. 74). A formulação chistosa mais recorrente é a que compreende o *duplo sentido*, ou seja, o *uso múltiplo* do mesmo material. É onde se expressa a aparente brincadeira que a língua faz consigo mesma. Ou seja, a possibilidade de deslocamentos e jogos sempre outros com o mesmo significante.

Outro exemplo de *condensação com formação substitutiva* é o exposto na figura 1, disposto na página *Chapolin Sincero*, que apresenta um trocadilho com a palavra *miss*, que tem um sentido primeiro sobre “modelos” que participam de concursos de beleza e apresentam certos padrões em seu corpo e intelecto, onde cada país ou estado tem suas representantes. Vale considerar que a piada circula no tempo vigente, pois mais uma miss Brasil foi coroada no presente ano (2018). O jogo de palavras é com uma comida comum nas mesas de café da manhã, o *misto quente*, que aqui é formado com o acréscimo do *sao mis* (de *misto*) e o deslocamento do *to* junto ao quente, formando o *miss toquente*, como se o *toquente*

⁷“Na parte dos *Reisebilder* [Quadros de viagem] intitulada ‘Os banhos de Lucca’, Heine apresenta a deliciosa figura de Hirsch-Hyacinth, a gente de loteria e pedicuro de Hamburgo, que se gaba ao poeta de suas relações com o rico barão de Rothschild e, por fim, diz: ‘E, tão certo como Deus me dará tudo de bom, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um semelhante, de modo bem *familoionário*.’” (FREUD, 2017 [1905], p. 27).

representasse a localidade de uma modelo. São os sentidos que se formulam também com a ajuda da imagem na tirada, a contradição ridente se apresenta pelo verbal (o som e a palavra escrita) e o imagético. Segundo Freud (2017 [1905], p. 50), “pode-se tomar o mesmo material linguístico e apenas modificar algo no modo como está disposto. Quanto menor a modificação, quanto mais rapidamente se tem a impressão de que um sentido diferente está sendo veiculado com as mesmas palavras, melhor será o chiste do ponto de vista técnico”.

Os três primeiros exemplos acima apontam para essa relação dos jogos de sentidos linguísticos. No exemplo 2, *Maria* ao colocar que enciclopédia para *ir* à escola, e a resposta seguinte de *Manuel* afirmando que ele *vá* a pé, como ele sempre foi, é o jogo verbal que efetiva a duplicidade dos sentidos. Para *Maria* ele deveria ir bem, ou seja, seu desempenho escolar deveria ser melhor desenvolvido com o uso de uma enciclopédia. Mas o enunciado seja borrado para *Manuel*, que avalia o *ir* como a ação de caminhar até a escola. Funciona também no enunciado a via do *absurdo*, pois uma enciclopédia não é um meio de transporte, em que o menino possa escolher entre ir andando, ou de ônibus, ou montado na enciclopédia. É a rapidez com que o sentido se desloca no *nonsense* que o chiste vem à tona.

No exemplo 3, no diálogo entre crianças, que são fontes de graciosos chistes, uma vez que ainda estão em inicial conformidade (ou adestramento) com os efeitos da língua, um *uso múltiplo* surge da formulação. Esse chiste, para ser eficaz, foi preciso a contextualização de que sua formulação foi produzida por crianças, de maneira que o estranhamento da pergunta fizesse um pouco de sentido, uma vez que as crianças tendem a “literalidade” da língua, ou melhor, essa suposta “literalidade” resvala em um efeito de controle polissêmico, seu jogo metafórico ainda está em desenvolvimento (não considerando que na fase adulta nossa relação com língua seja completa e finita). Assim, ao perguntar o motivo de o amiguinho ter nascido no hospital e se era por razão de um estado de doença, implica em um efeito de transparência da língua, uma vez que hospitais são lugares para tratar doença, não também para ser supervisionado no momento do nascimento.

Outro ponto implicado nessa formulação é o uso menos recorrente de parteiras no momento do nascimento e o avanço da ciência médica no trato das enfermidades ou no próprio momento das mulheres “dar à luz”. Provavelmente não falamos de crianças do século XIX, ou início do XX, onde os nascimentos eram feitos “no conforto do lar”, com partos normais e longos gritos, com altos índices de mortalidade, seja da criança ou da mãe. Falamos da escolha entre o ambiente familiar ou o hospitalar. São as condições históricas implicadas

nas formulações chistosas, e mesmo a cordialidade infantil no trato de questões sociais aprendidas pelos mais velhos, uma vez que,

Crianças tendem a levar a sério o mundo adulto. São “legalistas”, e mais ou menos rigorosas com respeito às regras que aprendem dos adultos amorosos que a cercam. A ingenuidade infantil, até certo ponto, procede da mesma fonte que a seriedade infantil – a fonte do amor edípico capaz de sublimação. A crença nos ensinamentos dos pais resulta da operação de identificação aos ideais que eles representam (KEHL, 2005, p. 68).

A tirada 4 é outro bom exemplo de duplo sentido “que vem do significado *efetivo* e do *metafórico* de uma palavra” (FREUD, 2017 [1905], p. 55, grifos do autor). O funileiro tem como função soldar, fechar ou lacrar com solda objetos metálicos, em um sentido mais dicionarizado. Mas a resposta à pergunta sobre o medo de um funileiro indica que talvez seu medo resvale ao sentido de ele machucar a si próprio, soldando-se ou mesmo a duplicidade e o deslocamento da palavra *soldado*, no sentido de tornar-se um *homem do exército, das forças armadas, que serve e protege a nação*, o que, para muitos, não há vantagens significativas em representar o país com armas em punho. É o jogo de palavras, a opacidade significante e dos sentidos que se metaforizam, a ficção constitutiva da própria língua, ou seja, a forma como o simbólico está sempre-já refratado na e pela linguagem, e é o que coloca o chiste em funcionamento. Isto posto, vale considerar que “no duplo sentido, o chiste não contém senão uma palavra suscetível de várias interpretações, que permite ao ouvinte encontrar a passagem de um pensamento a outro, o que pode – forçando-se um pouco – ser considerado equivalente a um deslocamento” (FREUD, 2017 [1905], p. 79).

Aos dois últimos exemplos reservamos a possibilidade de ilustrar sobre os *chistes de absurdo*, que compreendem um funcionamento pelo desvelamento de algo consideravelmente estúpido. Na tirada 5 o absurdo da formulação é o valor (852 mil) pelo potinho de chocolate com avelã, que é vendido por um preço considerável e super valorizado em determinado campo gastronômico. Se pensarmos em muitas famílias assalariadas e o alto índice de desigualdade social permeando o Brasil, possivelmente seja melhor investir em algo que melhor alimente toda família, do que apenas o maravilhoso pote de *nutella*. Outro funcionamento é a generalização de que *todo mundo que gosta de nutella mora com os pais*, talvez não pelo gosto, outros que gostam podem não morar com os pais, mas talvez considere mais em adquirir o pequeno pote, em favor de outros itens mais úteis na mesa. O efeito de riso se formule pela rápido revelamento de que os pais suprem necessidades mais básicas e também superficiais de suas crias, como “presenteá-los” com esse chocolate. Ou mesmo de que o paladar dos filhos desconsidera o custo do que eles não pagam.

Algo de absurdo perpassa na figura 6, não necessariamente é deixar o país sem presidente, ainda que um recorrente descontentamento com o governo do ex-presidente Michel Temer permeasse o social, mas é a possibilidade de tomarmos as decisões para o país por meio de enquetes no *Instagram*, que apresenta algo de estúpido na tirada. Apesar do poder que as redes sociais estão tomando nas decisões pessoais e interpessoais, os sujeitos ainda estão sob as ordens dos aparelhos administrativos, há uma Constituição harmonizando e homogeneizando as tomadas de decisões no campo político, econômico, social e histórico. No absurdo chistoso, algo escapa da formalidade de nossas organizações sociais e certo descarregamento psíquico, pela tensão das condições históricas, os recalques e a castração, e um relaxamento derrisório emerge das formas.

Compreendemos com as análises acima o que perpassa pelas tiradas espirituosas. Não funcionam sem atravessamentos sócio-históricos, ideológicos e psíquicos. As *técnicas* são os desdobramentos, os jogos metafóricos e metonímicos que uma dada língua pode permitir, ou seja, aquilo que está aquém e vai além da descrição gramatical, da rigidez das normas de organização da língua, porque “o que interessa ao analista de discurso não é a organização (forma empírica ou abstrata), mas a ordem do discurso (forma material) em que o sujeito se define pela sua relação com um sistema significante investido de sentidos, sua corporeidade, sua espessura material, sua historicidade” (ORLANDI, 1996, p. 49).

Por outro lado, há entre o chiste e o humor a emergência de um terceiro, um Outro e outros, que engendra os efeitos ridentes, que ratifica um pouco de sentido no *nonsense* no fio da cadeia discursiva. O cômico está para a relação dual, é o estabelecimento de uma comparação, é a imagem que um sujeito cria sobre a ação do outro, ou seja, sua posição com relação ao que poderia fazer de melhor se estivesse na mesma situação que o outro.

O cômico não é produzido para fazer rir o “terceiro”; eu o *constato* em outra pessoa, e tal constatação é que produz – obviamente em quem a percebe, ou seja o “primeiro” – o riso. A economia do processo é assim totalmente diferente num caso e no outro, a começar pelo dito de que bastam dois para que se produza o cômico, enquanto o *Witz* exige, para completar seu circuito, três pessoas (mesmo que a segunda só esteja presente na imaginação dos outros dois) (MEZAN, 2005, p. 168, grifos do autor).

Colocamos em funcionamento a língua/linguagem em relação a si mesma, a História e a produção e reprodução ideológicas, da ideologia dominante ou de ideologias dominadas. Trata-se de uma língua/linguagem ambientada, atravessada de e pela exterioridade. Todo esse terceiro ou apenas esse falante-ouvinte, como no cômico, estão *sempre-já* perpassados por essas formulações. Compreendemos um sujeito que sofre a ilusão, um *como se* fosse a origem

de seu dizer (PÊCHEUX, 2014). Trata-se de um sujeito constituído por um inconsciente insistente, com seus maus e bons afetos (prazer e desprazer) recalcados, que são “motivados” a surgir no/pelo deslize, o equívoco da língua/linguagem, uma vez que é pela via da linguagem, do discursivo que somos *sempre-já* interpelados em sujeitos. Assim, naquilo que toca o cômico e o humor:

Vimos que a liberação de afetos dolorosos é o obstáculo mais forte para o **efeito cômico**. Assim que um movimento despropositado produz um dano, que uma burrice conduz a um desastre, que um desapontamento causa dor, cai por terra a possibilidade de um efeito cômico – ao menos para quem não consegue suportar esse desprazer, é atingido pessoalmente por ele ou precisa tomar parte nele; ao passo que alguém não envolvido mostra, com o seu comportamento, que a situação tem tudo o que é requerido para o efeito cômico. O **humor** é, afinal, um meio de adquirir prazer apesar dos afetos dolorosos que o dificultam; ele age como um substituto desse desenvolvimento dos afetos, ele se coloca no lugar deles (FREUD, 2017 [1905], p. 323, grifo nosso).

A comédia está na ordem da representação, da encenação, daquilo que formamos de imagem na relação com o corpo, a rigidez das formas – para lembrarmos de Bergson (1983) – no que toca um estado mínimo de desprazer e desconforto. Por ter uma origem junto à tragédia na Grécia Antiga, Lacan (1999) também postula a comédia em um âmbito teatralizado. É uma relação do corpo com a fala (aqui assumiremos que a relação do sujeito com o discurso) na extensão da gargalhada. Uma espécie de sátira dionisíaca, era o *pão e circo* e umas boas doses de vinho que desmediam os percalços de uma vida civilizada na relação com proibições e as possibilidades de gozo. Segundo o autor:

Se a tragédia surgiu dos ditirambos, a comédia começou com os *komoi*, uma espécie de procissão jocosa, das quais a mais famosa era realizada nas festas dionisíacas para celebrar a fertilidade da natureza através de homenagens a reproduções de falos descomunais – costume ainda vivo em algumas regiões da Grécia. Os comediantes (*komazein*) andavam de aldeia em aldeia por não serem tolerados na cidade, registrou Aristóteles (1448b). Oficialmente, as representações cômicas tiveram origem nas Dionísias Urbanas (486 a.C.), em Atenas, mas cenas pintadas em vasos revelam sua existência bem antes da data oficial (KANGUSSU, 2008, p. 60).

O humor, por sua vez, é o ponto de deslize no *impossível de dizer*, o que é dito (e aqui acrescentamos também o visto, o mal-estar que uma imagem pode causar) por algo de sentido que escapa da formulação sem-sentido (PEREDA, 2005, p. 119). O que está no jogo cômico, naquilo que o imaginário tem de implicação com o simbólico (LACAN, 1999, p. 137), bem como o do real, na qual o humor está engendrado, é o irrompimento do riso. A condição para

o riso é o quanto de censura e prazer estará envolvido no dito, na sua relação com o (in)consciente, seja do ouvinte – no caso do cômico, pela dependência de outro –, ou de si mesmo – no caso do humor, que pode funcionar com apenas um. Esse “um” aqui pensado enquanto sujeito empírico, mas também uma relação entre o ego e superego. Portanto, se reparte em dois. Observador (superego), objeto (ego). O primeiro sofre uma intervenção significativa do superego, que, por sua vez, “está realmente repudiando a realidade e servindo uma ilusão” (FREUD, 1996 [1928], p. 169).

Seja direcionado ao eu ou a outros sujeitos, o humor funciona como: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!” (*Ibidem*). Ou seja, quanto maior o desvelamento do proibido, na tirada espirituosa, maior também será o efeito de derrisão, de gargalhada, que representa o prazer máximo extraído da *piada*. Mas o riso oral ou escrito (se pensarmos que nas diversas redes sociais sua intensidade é medida pela quantidade de *rsrs* ou *kkkk* expresso na conversa/comentário) não está para qualquer sujeito ou determinada condição social. Nem mesmo as formações psíquicas descarregam ou dispendem energia com qualquer jogo metafórico linguístico.

Para Lacan (1999), o efeito de riso está imbricado na relação com o desejo e a demanda. Antes de partir ao riso, é preciso entender que o desejo não está em formação direta com o objeto, mas na posição que o sujeito desejante assume na relação do desejo com o objeto. A demanda, por sua vez, está no jogo mesmo da linguagem, da cadeia significante, o jogo de ausência e presença implicado na articulação entre a necessidade e o Outro. O que está posto é que o desejo funciona em sua incompletude, pela falta, ou seja, certo (des)conhecimento que faz o sujeito estar sempre em busca de um mais-além. É nesse entremear que na formulação da tirada espirituosa que o riso está ligado, é um “[...] para-além, além do imediato, além de qualquer demanda. Enquanto o desejo está ligado a um significante, que é, no caso, o significante por trás dela [demanda], que se dirigem os primeiros risos” (LACAN, 1999, p. 343).

O riso é a identificação mesma com certo desvelamento da relação desejante do sujeito com objeto. Por outro lado, compreendemos que esse processo de identificação está na ordem das formações discursivas e ideológicas que permeiam os sujeitos. O efeito de riso sobre determinado dito espirituoso, ou mesmo a formulação deste, depende da *posição-sujeito* a qual se identificam e se constituem. Vale considerar que a tomada de posição do sujeito não é

ato originário, é ocultação, opacidade das imposições e insistência do Sujeito (a ideologia dominante) sobre as ações dos sujeitos, assim:

[...] a *tomada de posição* não é, de modo algum, concebível como um “ato originário” do sujeito-falante: ela deve, ao contrário, ser compreendida como o efeito, na forma-sujeito, da determinação do interdiscurso como discurso-transverso, isto é, o efeito da “exterioridade” do real ideológico-discursivo, na medida em que ela “se volta sobre si mesma” para se atravessar (PÊCHEUX, 2014, p. 159-160, grifos do autor).

O que trouxemos até aqui foi o efeito do chiste/cômico/humor em seu funcionamento discursivo, *sempre-já* atravessado ideologicamente, bem como o sujeito-falante, que está sob a constante ilusão de ser o centro e origem do dizer. Assim, seu riso (como gesto de interpretação sobre as condições históricas que o atravessam) ou a formulação de tiradas (como marca do inconsciente) perpassam pelo que ele acredita ser seu lugar na cadeia simbólica. Dito isso, traremos a questão de análise que inquieta esse trabalho de pesquisa. Ele está norteado pela seguinte pergunta: o humor funciona também pela via do imagético nas obras de Stanley Kubrick? Tal questionamento se fundamenta a partir do trabalho de Marília Brandão Lemos Moraes, intitulado como *Humor e psicanálise* (2008). Na tentativa de compilar os saberes a respeito dos ditos do espírito na psicanálise, a autora, que também é psiquiatra e psicanalista trouxe a seguinte citação, que nos levou a inquietação acima:

Freud enuncia, ainda, que o prazer nos chistes procede de uma economia na despesa psíquica com a inibição; o prazer no cômico provém de uma economia na despesa com a representação; e o prazer do humor, de uma economia na despesa com o sentimento (os afetos). E, podemos hoje acrescentar, após as contribuições de Lacan: o chiste é da ordem do simbólico, o cômico, da ordem do imaginário e o humor, da ordem do real (MORAIS, 2008, p. 118).

Assim, sem querer desgastar toda a análise, traremos um pouco do *corpus* de maneira que possamos descrever e interpretar os recortes a partir do que apresentamos como questão norteadora. Antes que partamos para as análises, vale considerar o que a Análise de Discurso de linha materialista compreende sobre o conceito de recorte – unidade discursiva, a partir da formulação de Eni Orlandi (1981). Portanto, compreendemos que:

Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva. Ressaltemos, então, que o recorte distingue-se do segmento porque o segmento é, simplesmente, uma unidade ou da frase ou do sintagma etc. No caso da segmentação, o linguista visa a relação entre unidades dispostas linearmente. A hierarquização dos níveis de análise, neste caso, se faz mecanicamente. [...] Feitas essas reflexões podemos dizer que 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 (ORLANDI, 1981, p. 14, grifos da autora).

Ou seja, é a relação da língua com a história, ou mesmo da linguagem com a situação na qual ela é posta em funcionamento. Essa relação justifica a possibilidade de análise de diversas obras ficcionais, desde que elas correspondam ao interesse de nosso questionamento. Não se trata de uma língua isolada e gramatical, mas ela em sua dinamicidade histórica e social, no que toca as condições de produção que as atravessa.



As seqüências imagéticas acima são do filme *Laranja Mecânica* (1971), dirigido por Stanley Kubrick, a partir da releitura do livro de mesmo nome escrito por Anthony Burgess. É um filme que aborda uma sociedade distópica, configurada por crimes, sujeira nas ruas e um “barzinho” (Leiteria Korova) com uma drink especial de *leite.com*, lugar de encontro de distintas classes. A trama é direcionada pela narração de Alex, que junto aos seus amigos (os drugues), comete uma série de crimes, invasão a propriedade, assassinato e estupro, até que Alex é preso e submetido ao *Tratamento Ludovico*⁸, para se ressocializar e seus amigos viram agentes protetores da ordem, policiais. Isto posto, as cenas acima são de apresentação do filme, narrada por Alex, em voz *off* e os elementos que compõem a cena são apresentados em *travelling* horizontal para trás, em que a câmera começa com certo *zoom* e aumenta seu campo de visão, dando uma ideia do todo. Para Marcel Martin (2005), o *travelling*, em certa

⁸O Tratamento Ludovico é um processo experimental apresentado na obra *Laranja Mecânica*, primeiro pelo livro de mesmo nome que inspirou a obra fílmica dirigida por Kubrick. Trata-se de um procedimento fictício, mas baseado na psicologia experimental, no *Condicionamento clássico* (ou *Pavloviano*), que corresponde em impor um estímulo condicionado a fim de gerar um reflexo condicionado. No filme, Alex é condicionado e obrigado a assistir filmes violentos, para que em uma situação violenta ele sentisse enjoo e não mais praticasse atos agressivos.

medida, tem uma função descritiva, de apresentação do espaço material disposto em cena. Mais especificamente, o *travelling* “consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante” (MARTIN, 2005, p. 58). Na sequência, nos ocuparemos com o efeito espirituoso da imagem junto à própria descrição do personagem, pois os próximos capítulos se ocuparão melhor com as questões do discurso cinematográfico. Ele [Alex, personagem central] e seu *drugues* (amigos) estão em uma leiteria pensando e se drogando, ou melhor, “colocando um deus dentro de si”, é o *enthousiasmós* (PEREIRA, 2012, p. 149).

Essa relação entre a bebida e a festividade após o ato, como se um deus entrasse e permitisse a liberdade dos prazeres surge muito antes (já nas festividades ao deus Dionísio) que o vinho representasse o sagrado sangue de Cristo, que, por sua vez, também é colocado para dentro. “Mas o gozo (jouissance) está na ordem do excesso, não do gesto (*enthousiasmós*) apenas” (*Ibidem*). O mais-além da ebriedade com leite.com toma os *drugues* e autoriza seus excessos, a ultra-violência. O *nonsense* se forma com a própria disposição dos elementos e a fala do personagem. Há manequins nus em formatos femininos e perucas coloridas, em um lugar que vende leite com drogas, para adultos. O leite, esse excremento branco e *puro*, em larga medida, nos é apresentado na infância, o seio materno implica uma fase na infância ainda dependente de nutrientes vindos da mãe, além de formar as relações psíquicas de manifestações do desejo, no vínculo entre o sujeito-mãe e o sujeito-filho. Essa relação permeia todo processo de desenvolvimento da fase oral, como fórmula Freud, em 1905. Estabelece-se, por meio da estimulação oral os elementos de formação de vínculos e confiança entre mãe e criança. O desmame é posto como transição, da infância para outras fases de desenvolvimento dos sujeitos, quando perdemos o contato, a ingestão do leite materno, e o corpo se mostra maduro para receber outras substâncias e estabelecer outras relações de desejo e demanda. Quando a fase oral não é bem resolvida no seu momento de corte, a fixação oral persiste em outras fases da vida do sujeito. Distintas culturas costumam não perder o total contato imediato com o leite, embora ele venha de outras fontes, de origem animal. Contudo, ele [o leite] ainda é o referente da fêmea, a fonte da vida.

O humor do discurso imagético funciona pelo incômodo dos corpos abertos em cena, da relação ainda direta de um leite proveniente do seio da mulher. Como se o desmame ainda perdurasse para outras fases, onde adultos ainda são dependentes dessa fonte. Essa estranheza de sentidos emergidos de forma incompleta, o descortinar sugerido pelo movimento de câmara, em que o sujeito-espectador é posto a testemunhar, o que já foi testemunhado por

Alex, uma vez que sua fala é projetada em voz *off*, o tempo de seu corpo não é o mesmo de sua enunciação. Aquilo que escapa ao método cinematográfico é, então, preenchido pelo sujeito-espectador, interpelado a significar, assim, “o filme põe em movimento meu desejo, as fantasias e o gozo” (PRADO, 2015, p. 53). É pelo imbricamento do desejo e da leitura sobre o que é dito com o que é visto, o verbal e o imagético – a tomada de posição – que o riso humorado brota.



Print Screen do filme *Laranja Mecânica* (1971). Tempo: 18min27seg.

A imagem acima mostra a escultura do artista Herman Makkink, que foi escultor de diversas outras obras no mesmo filme. A obra se chama *The Christ Unlimited* e apresenta uma sequência de um Cristo não crucificado, mas com a coroa de espinhos e as mãos com sangue, mas, de forma inovadora, o pênis agora exposto, posicionado como se estivesse dançando. A ordenação dos corpos na escultura remete ao imaginário de uma dança popular folk que segundo o artista foram os movimentos que inspiraram a peça, chamada *The butchers dance*. A forma simétrica dos corpos na escultura, repetindo-se ordenadamente, uma feição triste e a nudez aparente, borra a recorrente imagem de um Cristo que deu sua vida para salvar pecadores. Mas esse Jesus dança e seu movimento ecoa seu corpo. Há duas possíveis interpretações risíveis, uma pela via do cômico (economia com a representação), outra pela via do humor (economia na despesa dos afetos). A identificação, que não atravessa plenamente o sujeito e se estabelece de forma não-linear e cindida, com uma formação discursiva cristã pode não tornar risível pelo engodo da imagem de Cristo humanizada com a liberação de prazer, pela dança, a nudez dos corpos e a retirada do fardo da cruz.

O humor se manifesta pela estranheza que é a retomada de uma memória discursiva composta da imagem de um profeta não tão mais puro, sem cruz e que não ri. Trata-se, então, de “um real constitutivamente estranho à univocidade lógica” (PÊCHEUX, 2015, p. 43). Por outro lado, o cômico da representação é posto pela comparação entre as imagens que circulam de um filho de Deus altruísta, resistente às tentações humanas, com um Jesus domado pelo popular das brincadeiras, das manifestações dançantes. Ou seja, é uma figura caricatural, disposta de nudez, do falo que tanto circula nas sequências imagéticas do filme. A obra [*The Christ Unlimited*] é apresentada no quarto de Alex e seus *drugues*, quando eles voltam de uma sessão de *ultraviolência*, após a invasão de uma casa e o estupro de uma mulher, quando ele [Alex] agride os donos dançando e cantando *Singing in the rain*, um clássico musical romântico do cinema estadunidense. As imagens se engendram e formulam sempre novos sentidos pelo imbricamento do real e o imaginário, naquilo que significa na cadeia simbólica na produção do riso.



Print Screendo filme *Laranja Mecânica* (1971). Tempo: 10min48seg, 10min51seg, 10min53seg e 10min56seg respectivamente.

No recorte acima, o que se segue nas sequências imagéticas é a contraditória cena que antecede ao estupro da mulher já presa por um dos *drugues*, enquanto seu marido apanha por outros. A cena de improviso, que foi solicitada ao ator para que dançasse, de maneira que diminuísse o horror da violência, o abuso e agressão aos corpos. Filmada em plano aberto, em uma tonalidade suave de cores e luz, Alex canta com o pênis no nariz. A referência presente é a música apresentada apenas por sua voz e os gritos e gargalhadas de outros, faz parte a

clássica comédia musical *Singin' in the rain* [Cantando na chuva], dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen, de 1952. Depois de uma noite romântica, o personagem principal do musical, com um guarda-chuva, como se já esperasse que uma oportuna chuva, inicia a canção. A “releitura” apresentada por Kubrick aponta para um cinismo agressivo e perverso, de uma “sensação gloriosa” de sexo [não consentido]. Ou seja, “na perspectiva lacaniana, o perverso quer positivar a falta do Outro, pois ele (o perverso) nega a castração e assim precisa colocar um falo, que seria o fetiche” (NUNES, 2017, p. 78). O esposo, preso ao chão, é então o *voyeur* de uma relação que as leis do casamento indicam ser só de direito dele.

Há uma memória que se atualiza nas cenas e funciona para o efeito de humor que irrompe. Em um possível mal-estar das máscaras fálicas, bengalas tocando as “partes baixas”, e uma mulher violentada, ao som de uma música amorosa, com aquilo que as histórias de amor tendem a ocultar, o encontro sexual, surge o riso na ambivalência dos afetos. Em *Cantando na chuva*, o personagem canta sobre alegria, após beijar e deixar na porta de casa a “mulher amada”, apenas por estar novamente feliz, “rindo das nuvens tão escuras”. Alex não tem um guarda-chuva, mas a figura da bengala desloca para a relação com o guarda-chuva, no momento da dança. As nuvens negras são o próprio *tragi-humor* da situação em cena. O que está em jogo é uma relação fantasmática, na direção de que “as obras de arte traduzem fantasias privadas em públicas, provendo uma resposta imaginária para formas compartilhadas de insatisfação” (PRADO, 2015, p. 61), ou mesmo no que toca o real (a inconsistência no simbólico).

O que até aqui está na articulação ficcional dos recortes é a possibilidade de jogo de sentidos, as relações entre as materialidades dispostas entre as tiradas verbais e imagéticas. No discurso ficcional, a relação com a metáfora funciona na obra fílmica e na formulação do dito espirituoso. A identificação, ou mesmo a contra-identificação com dada formação discursiva determina o que será ou não risível, o que funcionará na economia psíquica. Por vezes, o dito ou a imagem espirituosa será norteadada pela via do humor, de um real impossível que seja de outro modo, borrado na determinação lógica, ou mesmo pelo imaginário, o jogo de imagens que circulam no efeito cômico. Assim, é pela via do interdiscurso, que se atualizam/metaforizam em dadas condições históricas, que as *piadas* significam e são significadas pela tomada de posição no fio do discurso de sujeitos-personagens e sujeitos-espectadores.

3. Stanley Kubrick: ambientação histórica

Este tópico se propõe a ambientar, em certa medida, a trajetória pessoal e profissional do diretor de cinema Stanley Kubrick, a partir da biografia, *Conversas com Kubrick*, de Michel Ciment (2002) e *A Filmografia Completa*, de Paul Duncan (2013). O avanço descritivo e interpretativo dessa trajetória compreende o desenvolvimento do *discurso sobre* Kubrick e suas obras. O discurso sobre funciona como um *falar sobre*, que intermedia na relação do sujeito com o objeto visto ou dito (MARIANI, 1998, p. 60). Na medida que quem fala são os biógrafos e a partir disso delineamos nosso gesto interpretativo, as formas de lermos o arquivo. Partindo para a vida, um judeu nova-iorquino do Bronx, Stanley Kubrick (26 de julho de 1928) vislumbrou, com os sonhos da infância, a possibilidade de ser baterista profissional – inspirado pela sonoridade do jazz. Mas outra arte o encaminharia ao estrelato, ou ao não-anonimato. Aos 12 anos, aprendeu a jogar xadrez com seu pai e um ano depois recebe dele sua primeira máquina fotográfica. Ainda na escola, Kubrick deu início a uma embrionária carreira como fotógrafo, que marcaria seus passos cinematográficos futuros.

A fotografia não morreria com o fim dos estudos secundários. Não aceito na universidade pelas suas notas baixas e um pós-guerra nada favorável aos que almejavam carreira acadêmica, Kubrick torna-se um fotógrafo *free-lancer*. Pretendendo ainda ingressar a universidade, começa a assistir aulas noturnas no City College de Nova York, intensificando e aperfeiçoando seu trabalho com a fotografia. Não tardou para que o chefe do departamento de fotografia da *Look*⁹ percebesse seu traquejo com o dispositivo fotográfico e lhe oferecesse um lugar na revista. A *Look* garantiu oito anos de experiência e salário.

Seu rigor técnico é fruto de forte determinação, dedicando-se a uma vasta literatura, o que conferiu certa confiança com a linguagem imagética. Curioso ou ousado, Kubrick não se contentava em pouco saber. Suas paixões juvenis – o xadrez, a fotografia e o jazz – iam além de meros passatempos, norteavam sua trajetória profissional e pessoal. Segundo o autor:

Do xadrez, que ele continua a jogar entre as tomadas de seus filmes (com George C. Scott, por exemplo, durante a filmagem de *Dr. Fantástico*), vem o rigor matemático dos enredos, uma visão da vida como um trajeto a ser percorrido evitando o erro fatal, o gosto pela especulação abstrata. A fotografia, claro, deu-lhe o senso do enquadramento, o interesse pela plástica, evidente em todos os seus filmes, cuja imagem ele sempre controla juntamente com seu diretor de fotografia, e não hesita em filmar ele próprio

⁹Revista bi-semanal estadunidense que tem ênfase em fotografias, mais que em artigos. O primeiro ano de publicação foi em 1937, com vida até o ano de 1971, devido a complicações financeiras.

algumas sequências com a câmera na mão. O jazz, por fim, foi uma escola ideal para o gosto pelo ritmo, a prática da montagem e a arte, que toca todos os espectadores de seus filmes, de escolher trechos de música adequados para acompanhar determinada sequência (CIMENT, 2002, p. 29).

Sua vida e obra intercalavam-se com a arte; e a arte intitulou-o visionário. Mas Kubrick logo deixaria a fotografia, e por volta de 1950, resolve se dedicar ao cinema. Sua carreira de cineasta começa com documentários curtos, como *Day of the Fight* (1951) e *Flying Padre*(1951) que lhe trouxe gastos financeiros não recuperados após o lançamento desses curtas. Longe de desanimar, Kubrick mergulha no universo do longa-metragem. Não sendo mais um funcionário da *Look* e com o empréstimo de nove mil dólares que tomou de familiares e amigos, encomenda um roteiro e vai filmar *Fear and Desire*(1952) “[...] nas montanhas de San Gabriel, perto de Los Angeles, pois, com o inverno gelado em Nova York, não pode filmar em externas na Costa Leste” (CIMENT, 2002, p. 32). Novamente o filme não cobre os gastos tidos com a produção. Mesmo rejeitado pelas grandes produtoras, *Fear and Desire* chamou a atenção de críticos, motivação principal para o engajamento de Kubrick em seu segundo longa-metragem.

Seu segundo filme, *A morte passou por perto (Killer's Kiss)* (1955), recebe o mesmo tipo de financiamento que o anterior. Agora com um investimento de 40 mil dólares, o filme é ambientado nas ruas de Nova York, mas como já havia ocorrido, o lançamento não cobre os custos da produção. Encontra-se agora em um abismo financeiro, pois nenhuma de suas obras lhe deu o retorno financeiro que, ao menos, compensasse o que havia sido investido. Lucros ainda não existiam no vocabulário econômico do jovem cineasta.

O ano de 1954 reserva à Kubrick uma importante parceria. James B. Harris, filho de proprietário de distribuidora de cinema e televisão, Harris procurava por um diretor que tivesse talento. Essa relação, intermediada por Alexander Singer, funda a *Harris-Kubrick Pictures*, em 1956. Dessa união surgiram as obras: *O grande golpe (The Killing)* (1956) e *Lolita*(1962), adaptação do livro de Nabokov. As grandes tensões morais impostas por *Lolita* impõe Kubrick a filmar na Grã-Bretanha, uma vez ambientado com os ingleses, não retornará mais aos Estados Unidos. *Lolita* não só proporcionou a ele uma mudança de endereço, mas a independência financeira almejada, ao conseguir fechar uma parceria financeira e produtora com a MGM. Esse também marca o fim da parceria entre Kubrick e James B. Harris. Aos olhos de Stanley Kubrick, o cineasta é o principal responsável por organizar todas as etapas de produção, direção e divulgação de seus filmes. Nessa via, ele agora determina todas as etapas de criação e formulação das obras. O autor diz que:

Kubrick, ao contrário de seus colegas, não vem da televisão, do teatro, da assistência de direção, da produção, do outro lado da câmera ou de uma escola de cinema. É um autodidata que aprendeu tudo *in loco*, que começou fazendo o que aparecesse para chegar ao controle absoluto do equipamento mais sofisticado. (CIMENT, 2002, p. 35)

Para ele, só a prática de montar um filme o educaria para esse universo cinematográfico. A repetição conduz a perfeição (?). E não menos importante era a atenção e as formas como os atores interpretavam seus personagens. Eles [atrizes e atores] eram a chave-mestra para dar grandiosidade e veracidade à obra. Os diversos depoimentos de atores contidos na obra biográfica de Michel Ciment confirmam o cotidiano rigoroso de Kubrick com os artistas que trabalharam em seus filmes. Eles afirmam que, embora fossem severas as exigências e a exaustão em repetir uma cena por cinquenta vezes, o diretor sempre extraía o melhor de cada artista, da forma mais atenciosa. Dessa maneira,

[...] os filmes de Kubrick são o reflexo de seu perfeccionismo, de seu gosto imoderado pela técnica, de seu fascínio pelos diagramas e estatísticas, mas também de seu medo de alguma falha em um sistema totalmente programado, de uma dependência excessiva em relação às máquinas (CIMENT, 2002, p. 42).

Seja em filmes com parceria, como *O grande golpe* (1956) ou *Lolita* (1962); ou até mesmo em filmes já independente como, *Dr. Fantástico* (1963), *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), *Laranja Mecânica* (1971), *Barry Lyndon* (1975) e *O iluminado* (1980), Kubrick inovou e ressignificou, na perspectiva cinematográfica, as formulações que cabiam tanto à pintura, quanto a fotografia. Embora o tão proclamado retorno financeiro de suas obras não tenha correspondido ao que deixou como legado ao fazer fílmico e o Oscar não tenha “certificado” seu talento. Para Orlandi (2012), a forma-sujeito capitalista impõe a individualidade, a produtividade – velada pela criatividade – em larga escala, que o distingue e o diferencia de todos os outros. Funciona, dessa forma, o apagamento de que os sentidos estão *sempre-já-lá*, sob um efeito de transparência e de que é o sujeito a origem e causa da linguagem. A indicação ao Oscar, como prêmio máximo de prestígio (ou não) de uma obra cinematográfica ou de quem a produz, é uma forma de fazer circular, *como se* estivesse de modo mais eficaz moldado ao mercado consumidor. Assim,

[...] o sujeito de nossa formação social está, de certo modo, “amarrado” à individualidade. Ou seja, esta não é a simples expressão de sua liberdade mas, até certo ponto, é uma injunção: injunção esta que, nos procedimentos pedagógicos, aparece como a compulsão à “originalidade” ou obsessão da “criatividade” obrigatória. Essa exigência mostra, na realidade, a

necessidade que temos de um sujeito individualizado, visível, calculável, logo, identificável e, portanto, passível de controle. Um sujeito que se apresente com coerência, com certa permanência (duração), certa especificidade, e do qual se pode dizer algo, podendo-se, conseqüentemente, ter dele um certo domínio (ORLANDI, 2012, p. 140-141).

Ao sujeito individualizado, marcado e atravessado pela necessidade de uma produção coerente, passível de controle e historicamente determinado, significa sua exterioridade por meio da forma como monta e deixa ver a seqüência imagética. Ou seja, a forma como seleciona e formula a linguagem cinematográfica. Segundo Ciment (2002), mais do que a revelação de suas próprias neuroses, ele encena e revela “a neurose universal da humanidade” (CIMENT, 2002). Não há atrás da tela a exposição ideal de um cineasta judeu “autodidata”, mas um “pessimista” que revela as mazelas de um mundo exposto em cenas e zoom. Seu passado e suas experiências anteriores ao cinema, e um modelo tipicamente kubrickiano, compõe as estruturas de suas artes. Cada obra pertence a um universo imaginário, dentro de uma dinâmica cotidiana possível por meio de uma leitura opaca, que tem como efeito a evidência dos sentidos. Nessa perspectiva, “esse sujeito leitor que, como dissemos, acolhe ao mesmo tempo a ideia de individualismo e o mecanismo coercitivo de individuação imposto pela instituição [...] e que produz sentidos, ao ler” (ORLANDI, 2012, p. 141). O simbólico crivado pela via do imaginário. Seja por uma cena, um nome ou uma ação em comum, cada filme tem um elemento que representa o anterior, por genialidade ou método, ele conseguiu “criar um sistema autárquico” (CIMENT, 2002 p. 51). Um conjunto fílmico disposto em rede. Há ainda algo mais, que toca o silêncio dos diálogos e a significação pela via da intersecção da imagem, com os sons e a música. Como afirma o autor:

[...] se quisermos compreender um filme de Kubrick, teremos de o fazer por nós mesmos. Isto é fácil de fazer porque os filmes de Kubrick são construídos essencialmente por uma série de imagens e sons que se combinam para produzir uma resposta emocional. [...] Isso explica a razão porque muitos dos filmes de Kubrick não têm diálogos durante longos períodos e porque a história é transmitida essencialmente através de imagens e música/som.

É interessante verificar que quando os personagens falam, as suas palavras enfatizam a relação com o seu ambiente e liga-as entre si, como é o caso dos palavrões e da gíria dos soldados em *Full Metal Jacket – Nascido Para Matar*, os eufemismos evocativos de *Dr. Estranho Amor*, ou a Nadsat, a linguagem de rua dos adolescentes inventada por Anthony Burgess para o seu romance *Laranja Mecânica*” (DUNCAN, 2013, p. 12-13).

Seus trabalhos referenciam o século XVIII, um período marcado pela descoberta de novos saberes, de novas perspectivas culturais e sociais; um século Iluminado, que

racionalmente inspirava paixões, o Século das Luzes. As obras de Kubrick carregam traços da linguagem artística do século XVIII. De maneira que é possível perceber que em diversas cenas e cenários “a violência e a morte são sempre justapostas à arquitetura ou à arte do século XVIII” (CIMENT, 2002, p. 52-53). Paixão e razão se contrapõem a natureza humana e as tecnologias, é a influência do período passado, repaginado a realidade futura das máquinas. Algo de lá se atualiza no aqui e agora.

O cinema apresenta traços da realidade, não afasta ela de si. Nesse sentido, todo mecanismo tecnológico empregado na elaboração de seus ‘longas’, serviram para imprimir mais verossimilhança ao espetáculo cinematográfico. De espetáculo, a dinâmica fílmica do diretor não fugiu aos elementos teatrais, suas personagens, por vezes, pareciam dialogar diretamente com o espectador como se as lentes da câmera não intermediassem essa relação. Junto a isso, as cenas parecem coreografias perfeitas, *como se* não admitissem erros. O autor afirma que:

Barry Lyndon inteiro pode ser visto como a pintura de uma sociedade em representação: festas e refeições, cerimônias e encontros obedecem a regras e rituais estritos. A própria guerra é a expressão de uma violência coreografada: os soldados avançam e recuam como autômatos seguindo um desenho cujo sentido hoje nos escapa. Mas é com *Laranja Mecânica* que Kubrick interroga com mais vigor e persistência a própria função do espetáculo. Alex não só se dirige diretamente ao público – ele o ataca –, mas torna-se ele próprio ator; sua briga com a gangue de Billy Boy é coreografada como balé e se desenrola no palco de um cassino abandonado. (CIMENT, 2002, p. 61)

Para isso, o uso de máscaras é um artifício recorrente na composição de personagens; e *Laranja Mecânica* é uma expressão disso. Os atores, principalmente em cenas de violência, utilizavam máscaras que deformavam a ordem facial comum. Possivelmente porque a máscara disfarça qualquer personalidade cotidiana e habitual, transforma-o em outro, livre do peso moral civilizatório. Se Kubrick pretendia atacar a estrutura social, esse foi também um mecanismo plausível, além de meros disfarces, era uma metáfora ao homem moderno que se esconde e dissimula suas várias performances socioculturais. Há em Kubrick sempre a possibilidade de um duplo e, novamente, o xadrez entra em cena. Não apenas um jogo lúdico, o xadrez ilustra metaforicamente a dualidade das relações interpessoais. Não somente na relação com seu semelhante, na negação de um indivíduo com outro, como o tão batido pela teledramaturgia, o gêmeo mau e o bom, esse “duplo” é também uma personagem e seu opositor é ele mesmo - uma personalidade maniqueísta contida em uma única figura dramática.

Na fotografia ou no cinema, Kubrick buscou (quase que) sozinho o aperfeiçoamento profissional. Sem titulações acadêmicas, ganhou espaço pela qualidade artística, determinação e um leque satisfatório e influente de relações fraternais e profissionais. Optou por um estilo que julgava inovador, inspirado por uma dinâmica que referenciava o cinema mudo. Declarou em entrevista a Michel Ciment (2002), que “[...] um dos grandes erros da arte do século XX é sua obsessão pela originalidade a qualquer preço [...]. Inovar é ir em frente sem abandonar o passado”. Seus “maneirismos” técnicos e as formas típicas de sua personalidade profissional demonstram o quanto ansiava por fazer algo ainda não realizado, ou produzido com elementos ainda não contemplados pela sétima arte. Visava o novo com os olhos em tudo que o antecedeu.

Provido de cautela e um fazer técnico indestrutível, cuidava dos detalhes mais fugazes de suas produções. Perfeccionismo talvez aguçasse suas finalidades, e John Alcott – Diretor de Fotografia – confirma que “[...] Stanley, como sempre, visava à perfeição”. Mas seu excessivo apreço pela “perfeição”, como denunciado pelos seus colaboradores ou colegas de trabalho, foi rebatido por si mesmo, que não via com bons olhos o título. Proposto a fazer cinema e filmes comprometidos com uma visão que representa o real carregado de mal-estar, ratifica que “quando você tenta fazer alguma coisa, você quer fazê-la da melhor forma possível. Eu não desperdiço nem meu tempo nem meu dinheiro, mas tento fazer bem as coisas”, como pontua Kubrick na entrevista apresentada por Ciment (2002, p. 219).

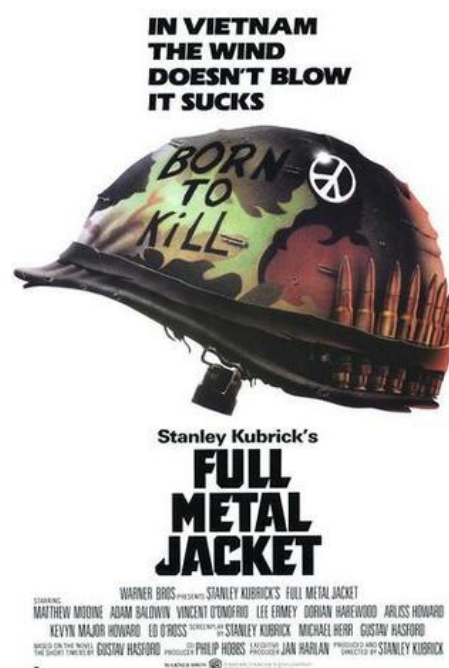
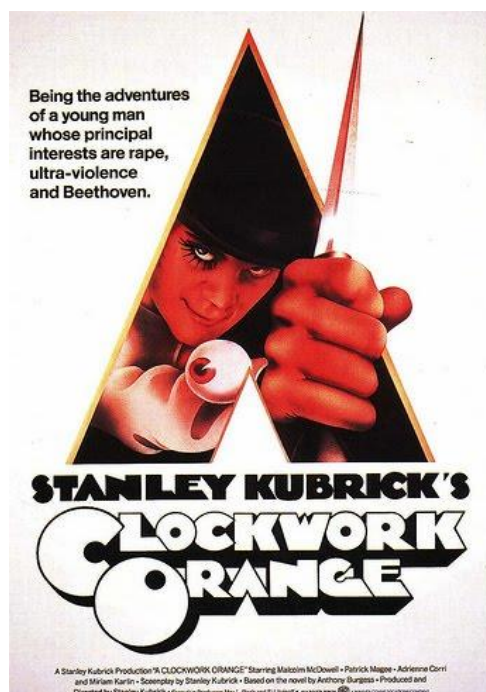
Suas atitudes reservadas e sua personalidade introvertida, avessa a entrevistas e divulgações midiáticas abriram espaço para um “cover”. Talvez inconformado com a postura barbada e a preferência em viver como um ermitão, o senhor-impostor alegava ser ele mesmo o cineasta que em um belo dia resolvera mudar, abandonando a barba e a vida reclusa. A ironia de tal farsa é a revelação de que Alan Conway (o impostor) faleceu duas semanas antes da morte do “verdadeiro” Kubrick, em 1999. Coincidência ou não, a busca pela perfeição e o rígido compromisso com a realidade (ou mais real que a realidade) foram características representadas também pelo seu farsante até que a morte os tenha separado.

Sua ambição estava em superar a si própria. Seus únicos filmes não adaptados de livros, com roteiros originais – *A morte passou por perto* e *Fear and Desire* - foram alterados ou quase que “melhorados”, com outra perspectiva, cenário e personagens, por suas últimas produções: *De olhos bem fechados* e *Nascido para matar*, respectivamente. O destino dos dois primeiros seria reservá-los ao esquecimento. A questão é que nada foi assim tão milagrosamente esquecido. Suas produções foram marcos histórico, filosófico e técnico na

trajetória do cinema. Seu universo filmado é a própria máscara kubrickiana. É a liberdade, a autonomia adquirida pela possibilidade de cortes e saltos dinâmicos no tempo, é a expressão daquilo que não se está autorizado a viver quando as câmeras estão desligadas e as cortinas se fecham.

Das obras citadas acima, apenas 4 delas compõem o arquivo a ser lido, a partir da questão de análise norteadora, já apresentada nos capítulos anteriores e que será retomada mais adiante. De antemão, os filmes selecionados marcam a posição do analista no fio do discurso imagético, verbal e sonoro. Essas obras inquietam e movimentam nossa principal questão de análise, na medida em que compreendemos, na via do cômico e do humor, a possibilidade do “rir de” (alguém, alguma coisa excede no ato, no gesto) e o “rir com” (quando o sujeito ri de si e/ou diante de outros). Dentre elas, segundo a lista filmográfica, com as principais capas de lançamento, organizada por Dunkan (2013):





3.1 Arquivo em cinema: constituição, formulação e circulação

A partir do exposto nas páginas acima é importante agora trazer para a discussão teórica e analítica os conceitos de *arquivo*, *constituição*, *formulação* e *circulação*, que tem as bases conceituais aprofundadas nas obras de Michel Pêcheux, Eni Orlandi entre outros analistas de discurso. Por meio dos conceitos apresentados de forma ampla, como pensá-los no discurso cinematográfico. Tomaremos, portanto, o caminho do discurso, naquilo que toca as determinações sócio-histórica-ideológicas, e no entremeio da memória discursiva, no processo de organização do arquivo. Não compreendido aqui como mero fazer técnico, um trabalho desprezioso e lógico de constituição de um banco de dados, como pontua Pêcheux (2015). Mas um espaço de confrontos, contradições e ambivalências, em que a interpretação implica um *gesto de leitura*, questão que avançaremos nesse caminhar.

A compreensão do processo de organização do arquivo implica um retorno ao que formulamos em capítulo anterior sobre a realidade enquanto “compartilhamento social”, sendo um espaço simbólico crivado pela via do imaginário, a partir daquilo que determina a posição dos sujeitos e direciona seu olhar as/nas condições sócio-históricas. Se for como prática técnica [a linguagem como instrumento, segundo Orlandi (2012)] que o fazer (do) arquivo se consolidou por muito tempo, é preciso aqui levar em consideração o que Pêcheux (2015) fundamenta a respeito da *prática técnica*, antes de avançarmos a respeito de *Ler o arquivo hoje* em Análise de Discurso. O autor compreende que a *prática técnica* e a *ideologia*

técnica funcionam de forma interseccionada. Primeiro que a *prática técnica* não se constitui de forma isolada das demandas sociais. Ou seja, não há prática técnica sem que haja um espaço a ser preenchido no social, e assim, ela responde a “[...] um desejo, uma falta, uma demanda que se define fora da própria técnica” (PÊCHEUX, 2015, p. 28). E dessa maneira, “[...] a lei da *resposta* técnica a uma *demanda social* é constitutiva da prática técnica” (*Ibidem*, p. 29, grifos do autor).

A prática técnica de constituição do arquivo como “banco de dados”, que, por vezes, é compreendido como um processo de tratamento de documentos pelo aspecto matemático e informático, ou seja, por meio de procedimentos lógico-matemáticos, segundo Pêcheux (2014). O arquivo a ser lido implica um atravessamento ideológico e na contramão da perspectiva de um arquivo lógico-matemático, compreendemos então,

[...] a saber, que a prática técnica e a ideologia técnica estavam em continuidade (pertencem ao mesmo processo) parece acontecer mesmo; constatamos, com efeito, que a necessidade de responder a uma demanda social levava cada prática técnica a colocar suas próprias questões ao real, de tal modo que ela realiza seu real próprio como um sistema coerente relativamente autônomo; basta agora que, *em certas circunstâncias*, a demanda da prática social seja “recalcada” para que a prática ideológica de fundo técnico possa libertar-se a “realização do real” pode agora funcionar livremente sob a forma de uma transformação ideológica do “real” encontrada pela prática técnica, fornecendo uma medida desse real primitivo por um discurso que o reduz a sua imagem ideológica (PÊCHEUX, 2015, p. 32, grifos do autor).

Trata-se de um processo de transformação e (re)produção do social a partir da falta que emerge de uma dada sociedade e a constitui em determinada condição histórica. É o traço ideológico que *sempre-já* atravessa o técnico e o teórico, impondo a transformação da matéria-prima em um dado produto. É também próprio do funcionamento da ideologia que os sentidos à deriva na/da realidade são direcionados. Como forma explicativa da relação da prática técnica e a demanda social, Pêcheux (2015, p. 34), em retorno a Marx, apresenta, então, “[...] o moinho de água produziu a sociedade feudal/a sociedade feudal exige o moinho de água”. Na perspectiva de constituição de um arquivo para o desenvolvimento teórico-científico, impõe-se outra prática, a *prática teórica*, que se compreende como “transformação de um produto ideológico em conhecimento teórico, por meio de um trabalho conceitual determinado” (PÊCHEUX, 2015, p. 25). O que se impõe agora é que esse objeto ideológico sujeito a transformação, é no processo de formulação teórica, um dado a ser lido. O arquivo, no entremeio dessas práticas, é determinado pela leitura e interpretação, direcionada pela

posição que atravessa o sujeito. No entremear da demanda social à prática técnica, compreendemos que,

Porque é em referência à sociedade e à história que pode haver aí ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é este o sentido do social não nos reduzindo a meros animais em interação mas a sujeitos históricos constituídos pelo simbólico (ORLANDI, 2012, p. 26-27).

Se as práticas, que pontuamos acima, são respostas a uma dada demanda, falta e/ou falha na realidade social, então também a língua, determinada pela dinâmica histórica, apresenta “o deslize, a falha e a ambiguidade” (PÊCHEUX, 2014, p. 65) como elementos constitutivos que atravessam o processo de leitura do arquivo. Não há um fora das determinações e dos equívocos que irrompem na/da língua/linguagem. Também o sujeito, que determina e é também determinado por ela, está *assujeitado* a metáfora que os constituem, tanto a língua, quanto o sujeito discursivo, engendrado por um inconsciente que sempre lhe escapa. O que se propõe na leitura do arquivo, em Pêcheux (2014), é a indeterminação lógica e formal da língua, com a qual os sujeitos interpretam e significam o universo simbólico que está imerso. Pêcheux (2014) compreende que a leitura dos arquivos estava determinada por profissionais específicos, de maneira que aquilo que toca “como ler o arquivo” é norteado por gestos particulares. Assim,

Por tradição, os profissionais da leitura de arquivos são “literatos” (historiadores, filósofos, pessoas de letras) que têm o hábito de contornar a própria questão da leitura regulando-a num ímpeto, porque praticam cada um deles *sua* própria leitura (singular e solitária) construindo o seu modo de arquivos (PÊCHEUX, 2014, p. 58, grifo do autor).

Impõe-se a leitura do(s) arquivo(s), esse *como* se ler, determinado por uma posição profissional, que direciona as formas de formulação, constituição, organização e interpretação do que pode ou não se tornar um conjunto de objetos a compor o arquivo. Isso reflete uma prática de construir e ler o arquivo de forma uníssona, em certa medida, naquilo que Pêcheux (2014) expõe como uma leitura singular e solitária. O que se propõe é a compreensão do arquivo enquanto discurso e não como uma fonte histórica organizada que evidentemente apresenta um referente. Imbricado a leitura do arquivo estão as formações ideológicas e discursivas, como afirma o autor:

Os grandes debates memorialistas, filosóficos ou literários (tal qual ressoam no espaço ideológico e cultural francês) são os mais frequentemente estruturados através dos confrontos sobre temas, posições ou, às vezes, sobre métodos de trabalho. Mas, mesmo neste último caso, *a questão da leitura*

permaneceu quase sempre implícita: há, entretanto fortes razões para se pensar que os conflitos explícitos remetem em surdina clivagens subterrâneas entre maneiras diferentes, ou mesmo contraditórias, de *ler o arquivo* (entendido no sentido amplo de “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão”) (PÊCHEUX, 2014, p. 59, grifos do autor).

Pêcheux (2014) avança em sua problematização da forma de construção do arquivo – como apreensão de documentos. O que se propõe, então, com os gestos de leitura do arquivo, a escolha daquilo que vai ser colocado ou retirado no processo de construção do arquivo, esse lugar de confronto que determina a relevância ou não de dado documento, em relação ao que se problematiza na análise. E até mesmo as perguntas que são impostas aos documentos, determinam os sentidos a serem significados e a posição que os sujeitos ocupam diante do conjunto de documentos a serem lidos e interpretados como e no arquivo. A tudo isso, que deve/deveria atravessar o processo de construção do arquivo, Pêcheux (2014, p. 59) determina como “[...] *um espaço polêmico das maneiras de ler*”. A não problematização do arquivo, enquanto discurso a ser lido, constitui um efeito opaco sobre a forma como se acessa um documento. Ou dito de forma mais extensa,

Seria do maior interesse reconstruir a história deste sistema diferencial dos gestos de leitura subjacente, na construção do arquivo, no acesso aos documentos e a maneira de apreendê-los, nas práticas silenciosas da leitura “espontânea” reconstituíveis a partir de seus efeitos na escritura: consistiria em marcar e reconhecer as evidências práticas que organizam essas leituras, mergulhando a “leitura literal” (enquanto apreensão-do-documento) numa “leitura” interpretativa – que já é uma escritura. Assim começaria a se constituir *um espaço polêmico das maneiras de ler*, uma descrição do “trabalho do arquivo enquanto relação do arquivo com ele-mesmo, em uma série de conjunturas, trabalho da memória histórica em perpétuo confronto consigo mesma” (*Ibidem*).

O que se imbrica é a relação histórica, ideológica que atravessam e constituem a língua/linguagem, bem como os sujeitos (*assujeitados* ao equívoco, ao lapso, ao esquecimento, ao chiste). Isso determina um efeito de transparência no processo de construção do arquivo. Para Guilhaumou e Maldidier (2014), a construção do arquivo na análise de discurso é análoga ao processo de confrontação de fontes proposto pelos historiadores das mentalidades. Está imbricado o institucional e aquilo que extrapola os elementos oficiais. O que se propõe é desestabilizar o logicamente determinado, o próprio efeito de evidência imposto aos elementos arquivistas. Para os autores:

Na perspectiva atual, consideramos a complexidade do fato arquivista. O arquivo nunca é dado *a priori*, e em uma primeira leitura, seu funcionamento é opaco. Todo arquivo, principalmente manuscrito, é identificado pela

presença de uma data, de um nome próprio, de uma chancela institucional etc., ou ainda pelo lugar que ele ocupa em uma série. Essa identificação, puramente institucional, é para nós insuficiente: ela diz pouco do funcionamento do arquivo. Nossa prática atual de análise do discurso retoma as preocupações dos historiadores de mentalidades, que na construção de objetos como a morte, o medo, o amor, o profano e o sagrado, instalam, pela confrontação de séries arquivistas, regimes múltiplos de produção, circulação e leitura de texto (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2014, p. 170).

Ao arquivo cinematográfico também é imposta essa confrontação de séries arquivistas. E à materialidade fílmica está imbricado o visual, o verbal, o sonoro e o imagético em movimento. Há também aquilo que interseccionado aos elementos cinematográficos produzem e reproduzem efeitos de sentidos, que é o lugar social, ou melhor, a posição-sujeito do diretor, do seu biógrafo, ou mesmo a confrontação com outros filmes, outros sentidos que atravessam a análise na leitura do sujeito-espectador-pesquisador. O arquivo a vir à tona é construído a partir da inquietação determinada pelas formações sociais que atravessam o sujeito-pesquisador e a demanda simbólica (ainda) insustentável. Ou seja, na relação da ficção com a verossimilhança, o filme contorna, em certa medida, alguma falta “fora” da tela. Assim,

[...] o arquivo não é o reflexo passivo de uma realidade institucional, ele é, dentro de sua materialidade e diversidade, ordenado por sua abrangência social. O arquivo não é um simples documento no qual se encontram referências; ele permite uma leitura que traz à tona dispositivos e configurações significantes (*Ibidem*).

Na confrontação, no processo de construção do arquivo, entra em funcionamento aquilo que é constitutivo da memória discursiva, aqui não no sentido individual, a memória de um sujeito, “[...] mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 2015, p. 44). De maneira que o arquivo não se limita a uma formulação unilateral. A escrita da História implica em um espaço conflituoso de debate e embate de documentos oficiais, não oficiais, fotografias, cartas, filmes etc.,

Ou seja, os sentidos são como se **constituem**, como se **formulam** e como **circulam** (em que meios e de que maneira: escritos em uma faixa, sussurrados como boato, documento, carta, música etc). Não há porque, na análise, privilegiar uma dessas instâncias em relação à outra; Só o fazemos por necessidade teórica ou por opção metodológica a nossos procedimentos analíticos (ORLANDI, 2012, p. 12, grifo nosso).

Com isso, avançaremos sobre esses processos grifados na citação, que se engendram e atravessam a construção do arquivo, enquanto espaço de contradições e atualizações da memória, do dizer verbal e imagético formulado em outro tempo, de outra forma. Nesse

caminhar, os sentidos se tornam sempre outros. No arquivo, há algo a ser lido e interpretado pelo autor e compreendido pelo leitor, em um “[...] des-compreender a literalidade”, na crítica da linearidade dos sentidos (*Ibidem*). Ainda com Orlandi (2012), impõe-se ao processo de desestabilização do logicamente determinado, da literalidade dos sentidos, a posição-sujeito, que determina os caminhos, os vícios, as marcas e a leitura e compreensão de um dado texto. Assim,

[...] o sujeito, que interpreta, lê a partir de sua posição sujeito, o sujeito leitor crítico lê refletindo sobre sua posição sujeito, sobre as condições de produção de sua leitura, por isso ele não interpreta apenas, ele compreende, sem no entanto trabalhar sua determinação através da teoria (*Ibidem*, p. 14).

A toda interpretação constitutiva da prática da Análise de Discurso de linha materialista, que contorna os efeitos de sentido, se impõe um conjunto de gestos (de leitura/interpretação) que direciona a compreensão de uma dada análise, em dadas condições de produção. Em Pêcheux, com a AAD 69 (2014, p. 77), os gestos tomam uma dimensão como “atos no nível simbólico”, ou seja, “[...] um sistema de signos não linguísticos tais como, no caso do discurso parlamentar, os aplausos, o riso, o tumulto, os assobios, os ‘movimentos diversos’[...]”. Os gestos estão no nível da prática corporal que extrapola o dito, compreende o não-dito que significa. Orlandi (2012), então, avança e amplia o conceito de gestos imbricando-o ao da interpretação – esta como lugar do deslizamento, da metáfora, do equívoco, do dizer o mesmo e dizer de outra forma. Assim, “quando falo em gestos de interpretação – aproximando a noção de interpretação e de gesto – estou considerando a interpretação como uma prática simbólica, uma prática discursiva que intervém no mundo, que intervém no real do sentido” (ORLANDI, 2012, p. 25). Os gestos tomam a amplitude do mais além do descritivo, a dimensão da discursividade, da língua como “[...] sistema sintático intrinsecamente passível de jogo” (*Ibidem*, p. 23), engendrada as vias simbólicas e imaginárias, que atravessam os sujeitos e os sentidos, constituídos aos efeitos metafóricos.

O gesto de interpretação dá lugar sempre a outro enunciado, a possibilidade do dizer deslizar e dizer sempre de outra forma. É o jogo ideológico constitutivo da língua. Há sempre o *outro-insondável* (ou o *sujeito errante*) sujeito a ligação, interpretação ou transferência outra, com novas filiações, o que abre a possibilidade de novos sentidos e interpretações. É porque os sujeitos ocupam distintas formações discursivas e imaginárias, que direcionam o como dizer e ver, que o lógico, o literal, a evidência na/da língua/linguagem se constitui na e pelo equívoco (ORLANDI, 2012, p. 60). Assim, ao gesto de interpretação e leitura está imbricado à função-autor (ou mesmo função-diretor, mobilizando o conceito para o discurso

cinematográfico), que direciona e determina, em certa medida, o efeito-leitor (ou o efeito-espectador). A leitura “como trabalho simbólico” (*Ibidem*, p. 65) se inscreve na falha, no equívoco, na possibilidade de deslize e indeterminação dos sentidos. Ainda com a analista de discurso, o que se compreende é que a função-autor se entremeia a um *efeito imaginário*, como se o sujeito assumisse uma posição que respondesse à demanda, à falta (in)consciente que o leitor (espectador) apresenta diante da materialidade a ser lida. Para a autora;

[...] o cinema é o olhar do filme sobre o olhar do espectador. Ele é interrogação, indagação, questionamento. E este questionamento vem do olhar dos objetos, do corpo dos atores, do olhar da história posta em filme. Logo, ele só pode vir pela montagem, porque o olhar nasce do ato de dar e ver que a montagem se estrutura para o espectador. [...] É o olhar da montagem que captura o do espectador (SOUZA, 2015, p. 54).

Mobilizando o discurso cinematográfico aos conceitos aqui postos da Análise de Discurso, compreendemos que se constitui uma relação cindido-ficcional entre autor-leitor, diretor-espectador. Assim,

Falando da função-autor tenho dito que ela constrói uma relação organizada – em termos de discurso – produzindo um efeito imaginário de unidade (como começo, meio, progressão, não contradição e fim). E a isto chamo textualidade. Toda vez que tenho isso, tenho a função autor, colocando imaginariamente o sujeito na origem do sentido e sendo responsabilizado pela sua produção. Faz parte, como sabemos, de nossa ideologia, que o sujeito seja responsável pelo que diz. Do ponto de vista da variação, ainda que o sujeito repita o mesmo, já é outro texto, outra formulação, mesmo que não mude a posição do sujeito em relação à ideologia (*Ibidem*).

Ao efeito imaginariamente determinado na e com a função-autor, se impõe ao texto a via do simbólico, pois o texto não será mais determinado como unidade fechada e invariável. A língua inscrita na história se constitui pela dinâmica, pela falha, a incompletude, a “variação” (*Ibidem*, p. 64). Nesse caminhar, partiremos para as questões de constituição, formulação e circulação. Compreendendo que,

O texto mostra como se organiza a discursividade, isto é, como o sujeito está posto, como ele está significando sua posição, como a partir de suas condições (circunstâncias da enunciação e memória) ele está praticando a relação do mundo com o simbólico, materializando sentidos, textualizando, formulando, breve, “falando”. E a leitura percorre esse processo (*Ibidem*, p. 67).

A partir do conceito de discurso materialista, “como efeito de sentido entre locutores em dadas condições de produção”, compreendemos os efeitos do arquivo atravessados pela memória, das condições de produção e enunciação. Orlandi (2012, p. 9) atravessada pelas

leituras de Pêcheux e do círculo de analistas de discurso, formula, então, três momentos que engendra o processo de produção do discurso:

- a) A *constituição*: está no eixo dos dizeres produzidos em outro tempo. Orlandi (2015) engendra esse conceito ao do interdiscurso, o espaço da memória, dos ditos em outras condições sócio-históricas de produção, mas que são capturados pelos sujeitos, ainda que de forma incompleta, com falhas e por meio do esquecimento;
- b) A *formulação*: “está determinada pela relação que estabelecemos com o interdiscurso [pela constituição]” (*Ibidem*, p. 31), é a via da atualização dos dizeres a partir das “novas” condições históricas que são produzidos, compreendemos com isso a dinamicidade da história e da língua. É o discurso produzido em um dado momento histórico, que não é possível precisar e determinar o dizer originário, mas que vai deixando rastros e produz outros dizeres e outros sentidos. A formulação do discurso cinematográfico implica não só os dizeres, mas como os jogos de luz, sons, cortes e montagem determinam e atualizam os sentidos nas sequências imagéticas. Esse como “fala” o sujeito na função-diretor por meio e na confrontação dos elementos imagéticos e verbais, ou áudio-visual, o jogo de sentidos que desliza entre a memória discursiva e a atualidade;
- c) A *circulação*: é vir à tona em dada conjuntura e condições. Trata-se dos espaços democráticos ou não em que o discurso se dispersa, circula. A partir de uma dada materialidade, os sentidos circulam e significam sempre de outro modo. Está posto sempre a relação da língua, do discurso a sua exterioridade histórica determinante.

Portanto, ler o arquivo hoje significa ‘ler a circulação dos sentidos’, articulando os princípios de dizibilidade, conservação, memória, reativação e apropriação àquele de circulação no qual estão envolvidos o gênero e o tipo de suporte, a quantidade, a intensidade, a velocidade, a materialidade (SARGENTINI, 2014, p. 29).

Assim, a materialidade fílmica tem a possibilidade de circular sempre em novos suportes, no cinema, no computador, quando se fazer o *download* (legal ou não), ou seja, uma cópia do filme, que possibilita a escolha da qualidade de resolução da imagem, em plataformas como a *Netflix*, o DVD ligado à televisão de casa. Disposto no escuro da sala do cinema ou no sofá de casa, o sujeito-espectador significa sempre com outros sentidos a mesma obra fílmica, seja pela inferência dos meios (o nível de reações emocionais com vaias, choros, conversas, aplausos e risos quando se está na sala de cinema) ou porque ele e o social já se (re)formularam, quando reproduz as sequências imagéticas. O arquivo cinematográfico

desliza no documental institucional e a exterioridade, os rastros discursivos inscritos no processo histórico, não tão regulado e regulamentado pela sua posição de legitimidade. A circulação do cinematográfico permeia o comercial, respaldado pela demanda que o consumidor apresenta, ou que é direcionado a comprar, ver e se fazer presente (como na sala do cinema). Nos tempos atuais, o fílmico tem maior circulação quanto maior for à distribuição da obra nas diversas plataformas e sites para download. O imaginário e o simbólico corriqueiramente atravessam e constituem a construção do texto e os efeitos que emergem a partir do texto a ser lido. É o ficcional, o *sujeito virtual*, que surge também como efeito da leitura, ou seja, é a demanda social (do mercado consumidor) que engendra e constitui o arquivo. O texto (a letra, o som, a imagem, a fala, as sequências [des]contínuas, as tiradas espirituosas etc), que derivam e articulam os sentidos pelas determinações ideológicas e o jogo de equívocos, contradições e regularidades próprios da língua. Segundo a estudiosa:

O modo que propomos de lidar com esse imaginário é trabalhar politicamente a relação dos sujeitos com os sentidos. [...] Fazer presentes textos que possam ajuda-lo a compreender um texto posto. E isso se faz por uma mexida na relação estrutura/acontecimento. A pergunta assim não é *que* texto dar, mas sermos atentos aos sentidos produzidos na variedade de textos para que o sujeito apreenda o processo mais do que acumular produtos. Não é uma questão de quantidade mas de relação de sentidos na formação (qualitativa de arquivos. [...] Pensando a relação arquivo-interdiscurso, o que importa é fazer o sujeito perceber que há relações de sentidos que transitam. Há sentidos que se enredam, que formam filiações (ORLANDI, 2012, p. 70-71, grifo da autora).

No processo de construção do arquivo, o discurso e os textos lidos e dispostos a se tornarem *corpus*, esse como espaço da seleção de recortes para análise, engendra na prática do arquivo um processo de individualização, que significa a partir da posição que o sujeito analista ocupa. Não é a descrição sistemática que a AD se consolida e constrói seu material de análise, “trata-se, para nós, de um momento privilegiado: o da relação com a materialidade da língua, com a história, com o real” (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 2014, p. 177). Assim, a análise de discurso percorre um trajeto que pode ser compreendido como *paradigma indiciário*, é um percorrer as pistas, os rastros do discurso por meio dos detalhes não tão evidentes, um olhar as provas, as marcas não tão visíveis, que escapam, por outro lado, outra perspectiva, pois há na materialidade imagética e verbal *uma possibilidade de equívoco*, de movimento (ORLANDI, 2012).

3.2 O humor pela imagem?

Neste tópico privilegiaremos as análises a partir dos recortes que compõem o arquivo e dão estrutura ao nosso *corpus* analítico, já colocado em questão parte dele nos capítulos anteriores. Compreendemos assim o funcionamento da linguagem em uma dada situação. O imbricamento entre discurso, ideologia, história, sujeito e mundo, que não se engendram de forma linear e transparente. A escolha por um recorte e não outro se justifica com base na questão de análise que inquietou todo o processo de construção, elaboração e formulação da pesquisa, antes um projeto a vir a ser e hoje uma dissertação estruturada em dispositivo teórico e analítico. É também onde marco e *denuncio* minha posição enquanto sujeito-analista, também determinada pelas formações discursivas e ideológicas que me atravessam e com as quais me identifico ou não. É no retorno ao arquivo que já se apresenta de outra forma, com o olhar sobre os recortes sempre (im)posto com outro viés, a leitura e a significação já são outras. Para Žižek (2010, p. 85-86), o objeto-causa do desejo se mostra quando estou em paralaxe. Nesse caminhar, compreendemos que a posição sujeito determina os traços de verossimilhança na ficção, aquilo que na obra ficcional se aproxima à realidade, o lugar social que ele ocupa e significa. Assim,

[...] quando lemos [assistimos, que é também uma forma de ler], estamos produzindo sentidos (reproduzindo-os ou transformando-os). Mais do que isso, quando estamos lendo, estamos participando do processo (sócio-histórico) de produção dos sentidos e o fazemos de um lugar social e com uma direção histórica determinada (ORLANDI, 2012, p. 135).

E como forma de produzir e transformar sentidos, novamente trazemos à tona o problema que nos movimenta no (e em) desemaranhar das (as) leituras, pesquisa e escrita. Isto posto, perguntamos: *o humor funciona também pela via do imagético nas obras de Stanley Kubrick?* Considerando que na perspectiva da psicanálise lacaniana, o humor está para o real e o cômico para o imaginário. Os recortes que compõem o *corpus* de análise acabam por montar uma nova perspectiva do filme. Segue uma sequência imagética, que por vezes não se seguem linearmente nos segundos, mas que dão forma à(s) leitura(s) proposta pelo analista, determinam os sentidos e o que fazer rir. Assim, segue os recortes da obra *Dr. Fantástico [Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb]*. O filme está ambientado em três principais cenários, os aviões preparados para lançar a bomba, a Sala de

Guerra, onde se negocia sobre o equívoco do código de lançamento da bomba liberado “sem querer” e alguns fragmentos do campo de guerra, o lugar do embate, da troca de tiros.



Print screen do filme *Dr. Fantástico* (1964). Tempo: 29min31; 29min37, 29min41 e 29min57, respectivamente.

Na primeira imagem, o general atende ao telefonema de uma pessoa impaciente, que precisa de atenção urgente. A câmera, já na segunda cena, volta-se para o presidente estadunidense, enquanto o general fala com seu *affair* e declara gostar de alguém. A sincronia da fala com a imagem acaba rompendo a linearidade do diálogo ao telefone e deixa borrado se o dito afetivo é para o presidente, que tanto precisa dele, ou para a futura Sra. Tegerson. É claro que ele parece se referir à moça no outro lado da linha, mas foi pela insistência da câmera em se manter focada no presidente, que o deslize irrompe e o riso vem à tona, quando, na Sala de Guerra, todos os homens na mesa redonda estão admirados e admirando o chefe de estado. Pode ser um duplo *affair*. É possível o gesto afetivo em uma reunião sobre o *Plano R*, que autoriza o ataque à União Soviética com bombas atômicas.

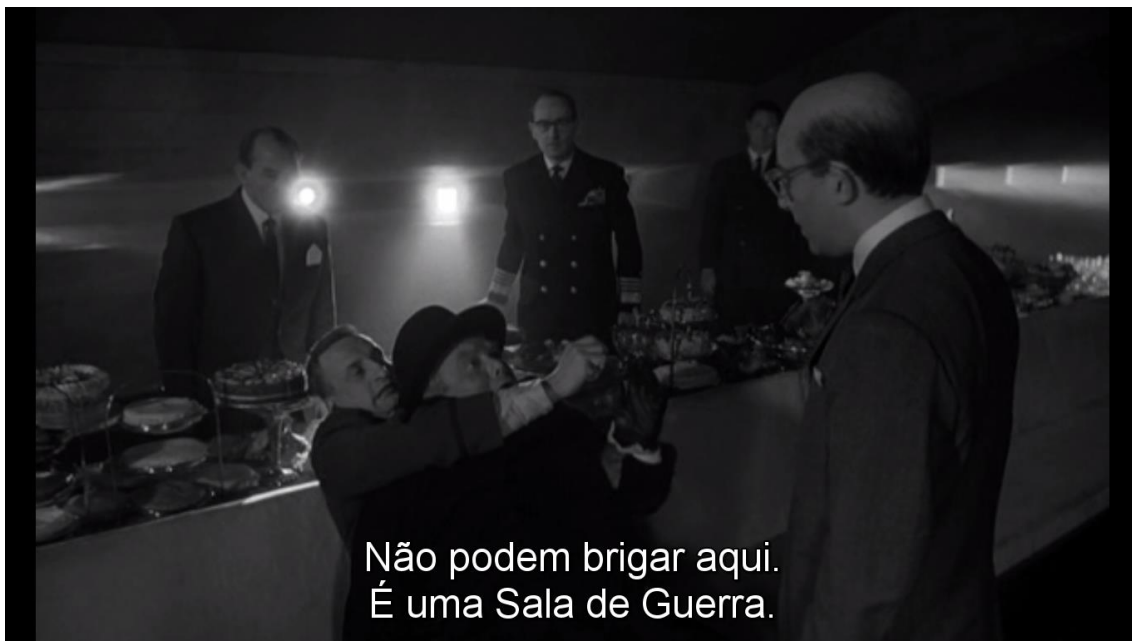
Na exaustão das falas sobre a morte do inimigo, é o cômico que determina a pilhéria de um homem que consola a insegura mulher, que não vemos, nem ouvimos. É por meio da imagem, da possibilidade de criar um molde imagético sobre algo/alguém, naquilo que separa e aproxima a imagem da via imaginária, esse outro (ao telefone), que desorganiza a sincronia da guerra encenada. É a morte ao inimigo, o outro rival, a União Soviética, aquele de que não se gosta, nem fisicamente, nem afetivamente, nem tem qualquer outra manifestação de

respeito possível. Foi o comandante Tegerson que *sem querer* erra o código de comando sobre o *Plano R*, mas é possível ter tempo pra falar ao telefone, a controlar a insegurança de uma mulher que precisa se sentir mais que uma diversão física. Ele a respeita como ser humano, coisa que os outros, *comunistas-ateus*, não são e merecem morrer. É o que o general incita todo o tempo na Sala de Guerra.

O tracejar da sequência imagética se apresenta com certo cinismo. O apelo ao Deus (cristão) por meio da reza. Centenas ou milhares de pessoas mortas, pouco importa, “questão de sorte”, como afirmou Tegerson ao presidente. 20 ou 150 milhões de pessoas devem morrer, mas que não entrarão nas orações da mulher do outro lado da linha. O discurso religioso tem um tom ácido no contexto em cena, momento em que decidem pelo fim de um ser humano, que se respeita ou não. Mas esse discurso atravessa o efeito de evidência de que deus é amor, e deixa opaco o quanto o livro “sagrado” fala sobre a morte aos inimigos, que pecam, que não seguem o ritual bíblico, que não rezam. Na sombra de um Deus-amor, mate, mas não esqueça de rezar antes de dormir, pois é preciso se desculpar por qualquer eventual pecado, nunca se sabe se acordará no dia seguinte e não se pode dever um pedido de perdão a Deus, ele costuma castigar – com morte, na maioria das vezes. É preciso fazer lembrar, de rezar, também para marcar a diferença com o outro comunista. É próprio da ideologia que funciona pela saturação do dizer, do ritual (PÊCHEUX, 2014). É preciso saturar o dizer que se é cristão, enquanto o outro insondável, o inimigo sem Deus, a ameaça vigente do horror é insondável e insuportável. Compreendemos que,

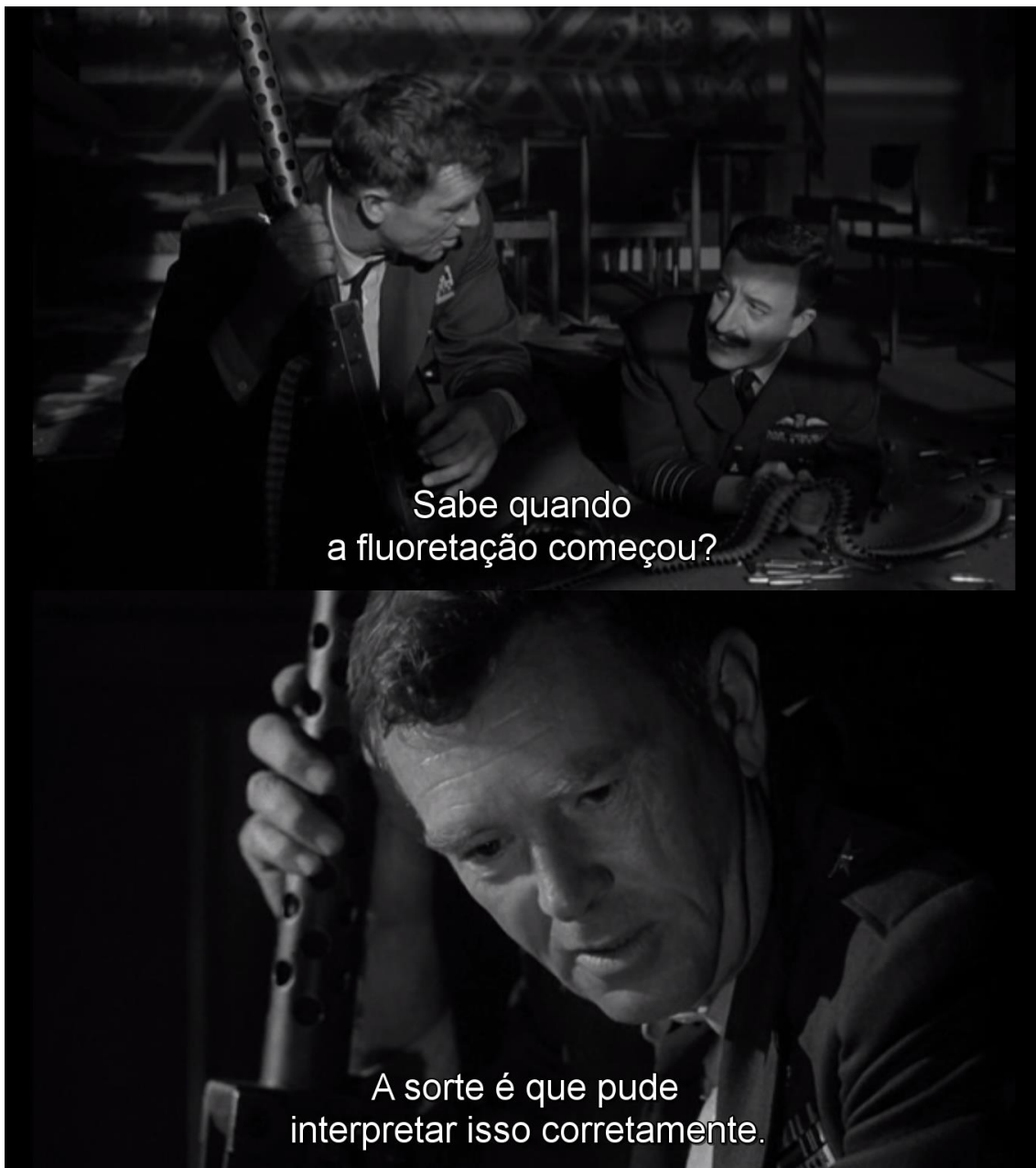
[...] o vínculo contraditório entre reprodução e transformação das relações de produção se liga ao nível ideológico, na medida em que não são os “objetos” ideológicos regionais tornados um a um, mas sim o próprio desmembramento em regiões (Deus, a Moral, a Lei, a Justiça, a Família, o Saber etc.) e as relações de desigualdade-subordinação entre essas regiões que constituem a cena da *luta ideológica de classes* (PÊCHEUX, 2014, p. 132).

É nesse nível ideológico desmembrado em regiões que se apresenta encenado na mesa redonda. Deus, a moral cristã, a justiça, pelo que se receia com a morte de inocentes, o Saber, com o sujeito-personagem do Dr. Fantástico. Há em cena relações desarmônicas e desiguais.



Print Screen do filme *Dr. Fantástico* (1964). Tempo: 36min13.

O presidente americano reprende seu general cristão que briga com o embaixador do Premier soviético “acusado” de ateísmo. É preciso colocar em evidência como deve ser o funcionamento de uma Sala de Guerra, é pra dizer que é fora dela que a barbárie acontece. O humor da situação irrompe pelo espanto do presidente em não compreender a briga entre os cavalheiros, o americano e o russo. Talvez a surpresa da situação seja que na guerra fria não houve combate, como circula nos livros de história. “Eram só ameaças, nada físico”. Naquele momento, na Sala de Guerra, o presidente não queria ser comparado a Hitler. O que se impõe na ponderação do presidente é “a *experiência moral incompreensível para o neurótico obsessivo*: [...] o fato de que *ele não fez nada* deveria imuniza-lo contra a culpa ou responsabilidade sobre os acidentes do mundo. No entanto é exatamente *porque ele não fez nada*, que ele é punido” (DUNKER, 2017, p. 63, grifos do autor). Reúnem-se em uma sala de Guerra para não se fazer guerra, nas “vias de fato”, não como a Primeira e Segunda Grande Guerra.



Print screen do filme *Dr. Fantástico* (1964). Tempo: 53min46; 54min38, respectivamente.

É a corrida pela paz em um estado latente de ataques bélicos e bomba atômica. Paz é a profissão. É um estado neurótico, uma neurose obsessiva coletiva de que o fim do mundo estaria iminente, mas não pelo risco de uma bomba, ou os tiros das metralhadoras espalhados desgovernadamente. A regra era atirar e depois perguntar quem levou o tiro. Mas era pelo medo de a água estava contaminada com flúor pela conspiração comunista do pós-Segunda Grande Guerra. Porque matar com flúor se uma bomba só resolveria o problema? Beira ao ridículo, a pilhéria. *Ripper* (a esquerda) afirma a *Mandrey* (a direita) que percebeu toda essa conspiração para envenenar o corpo americano lentamente, depois de uma sensação de súbito

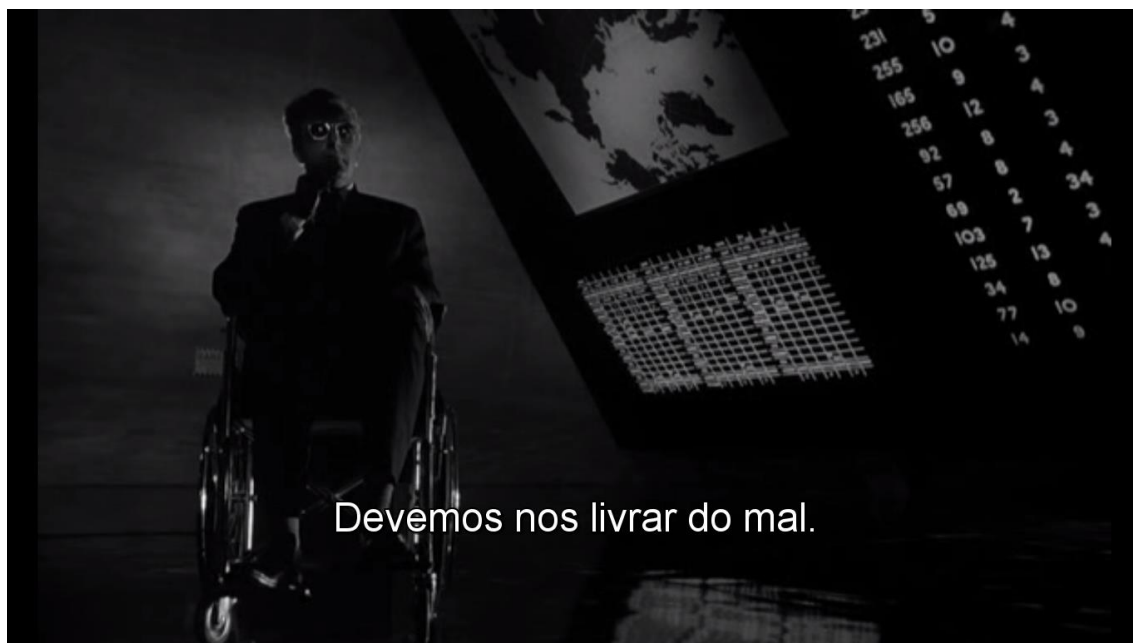
cansaço como fim de uma noite de amor. Era mais fácil culpar o terror comunista ateu, do que assumir que estava ficando velho e talvez impotente. Para o autor:

Desta maneira podemos argumentar que a gramática do sofrimento obsessivo oscila, em seu estado natural, entre a necessidade e a possibilidade, como modalizações da demanda associada ao estado de angústia flutuante. A crise do gozo, que normalmente induz a produção de novos sintomas, ou de sintomas secundários como a eles se referia Freud, ocorre pela emergência de uma contingência. Temos aqui a angústia de segundo nível. Finalmente, é pelo encontro com a impossibilidade, como gramática fundamental do desejo obsessivo que a angústia real (Real angst) pode ser tematizada (DUNKER, 2017, p. 54).

Seu ponto de fuga da angústia real. Em toda a sequência imagética em que narra sua experiência com os fluidos (os seus ou o da água contaminada) e em desvendar a conspiração comunista e em afirmar que nega as mulheres a sua *essência*, embora não negue o contato com as mulheres, é feita com a metralhadora hasteada na mão – o que não seria uma boa posição para atirar no inimigo -, seja para se proteger caso sua sala sofresse uma invasão ou pra conseguir se afirmar como potência. A autora assevera que:

A sexualidade é o único conteúdo universal do absolutamente interdito, sendo também limite de nossa linguagem. Ou seja, a sexualidade não libera e, sim, marca um limite em nós. Mas, ainda, é a única partilha possível em nosso mundo, pois autoriza uma profanação sem objeto, vazia e fechada em si, cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos (CHNAIDERMAN, 2015, p. 60).

Ele quer deixar insatisfeito o gozo do outro. O humor se irrompe pelo absurdo da situação de mal-estar, de em qualquer momento um tiro atingir alguém, mas a preocupação é com a fluoretação na água. O *real da linguagem* e da *relação sexual* irrompe em sua relação simbólico-imaginário com o outro sujeito insondável, impossível. Pela fala o real insuportável desliza nos sentidos, no gesto de interpretação. É um encontro traumático. O horror por negar as mulheres o seu melhor, *Ripper* nega também sua existência matando-se no banheiro.



Print screen do filme Dr. Fantástico (1964). Tempo: 1h11min14.

Mandrey (responsável por descobrir como desarma a bomba, *Muckley* (presidente dos Estados Unidos, país responsável por enviar a bomba) e *Dr. Strangelove* (alemão, com cidadania estadunidense responsável pelo desenvolvimento de armas), todos personagens interpretados pelo mesmo ator e responsável pelo desenrolar da bomba na ficção sobre a guerra. *Arquitetura da destruição*, filme lançado em 1989 e dirigido por Peter Cohen, aponta sobre o discurso nazista que anunciava a respeito de criar um “mundo harmonioso”, por meio da pureza. Hitler, rejeitado pela Escola de Belas Artes, antes de ser militar, manifestava interesse ao cenário social por meio da estética das Artes, especificamente da pintura. Sob o enunciado da harmonia estética e social, valia o extermínio do mal, do feio. Assim, engendramos ao enunciado “devemos nos livrar do mal” essa conjuntura discursiva nazista, na contradição da imagem, no jogo de câmera em que o dito é apresentado pelos oficiais estadunidenses, mas a imagem volta-se para o alemão-estadunidense.

A figura performática que *Dr. Strangelove* ocupa no filme traz à tona o funcionamento próprio da memória discursiva. É a imagem de Wernher von Braun (1912-1977) que irrompe com a duplicidade de “nacionalidade” (alemão e estadunidense), que também apresentava fraturas nos braços, após um acidente de carro. Von Braun, que apresentava desajustes no corpo e duplo registro nos países, foi um engenheiro alemão responsável pelo desenvolvimento de foguetes para a Alemanha nazista e depois para os Estados Unidos na Corrida Espacial. Ele estava no grupo de cientistas que tiveram seus históricos de envolvimento com o nazismo apagado, antes de serem encaminhados aos Estados Unidos.

Foi, como Strangelove, a força técnica e científica para a conquista territorial e a formação de novos povos a partir do bom, do belo. Nessa linha, na obra ficcional, um presidente que temia em ser comparado a Hitler, tem como chefe do setor de Desenvolvimento de armas, também um alemão. Nem todo alemão é como Hitler, mas o humor da ocasião escapa, engendra os sentidos na recente história de um fim da guerra marcado por dizimar milhares de judeus pelos alemães, sob a justificativa de purificar a raça e do lançamento de duas bombas atômicas liberadas pelo governo estadunidense as cidades japonesas. Na Sala de Guerra, com a descoberta do código pra desarmar a bomba, os senhores (da guerra) são convocados a rezar, agradecer a deus por livrá-los do Anjo da Morte e enquanto os homens se enfileiram, abaixam a cabeça, em respeito a deus, ou a forma ritualizada e determinada para falar com o todo poderoso.

O movimento de câmera joga com os sentidos, as determinações. Eles precisam livrar-se do mal, mas de que mal se fala, os comunistas ou o doutor [estrangeiro] com um Estranho Amor. Ele é sombrio e está presente-ausente, parece observar com desdém, sem se expressar, denunciando muito pouco de si. Dr. Strangelove é o cientista responsável pelo desenvolvimento bélico (ele é onisciente?), ele conhece os códigos e sobre as pesquisas que desenvolveram um material químico e capaz de acabar com o planeta, a máquina do juízo final (onipotente?), ele está em todo momento presente na reunião na Sala de Guerra, mas sua presença se manifesta muito depois e aparece sombreado, jogando com a luz e sombra (onipresente?). Dr. Fantástico joga com as determinações da guerra e os poderes dos chefes de estado e conhece como seria o fim. O humor da imagem (acima) funciona pelo dito deslocado para a imagem de quem, aparentemente, não seria o mal – é um alemão intruso. Como se já antecipasse o dizer pelo deslize da imagem monocromática, que joga com as sombras.



Não seria difícil, Führer.
Reatores nucleares. Perdão...





Print screen do filme *Dr. Fantástico* (1964). Tempo: 1h25min09; 1h26min10; 1h27min22, respectivamente.

O personagem do Dr. Fantástico aparece nos momentos finais do filme. Ele carrega todo o nome da obra, mas a compõe no início pela estranheza familiar com outros personagens, interpretado pelo mesmo ator. O ato falho da ocasião, chamar o presidente estadunidense de Fuhrer, traz à tona algum tipo de similaridade, de proximidade talvez até mesmo afetiva entre líderes de países e de guerra. Ou esse é o traço alemão não perdido por Strangelove até mesmo em seu sotaque carregado de uma marca alemã. Engendra no dito “sem-querer” o que é constitutivo da metáfora, não “como desvio, mas como transferência [...] lugar da interpretação e da historicidade” (ORLANDI, 2015, p. 77). Enquanto propõe uma espécie de seleção de pessoas para viver em um campo de concentração, ou melhor, um espaço, um bunker, para que as pessoas possam viver após as consequências da bomba atômica ter devastado todo o território, selecionadas por saúde, fertilidade, juventude, inteligência etc. Essa seleção de pessoas que devem viver para também procriar remete ao discurso higienista e eugenista que circulou durante o período nazista na Alemanha. Formava-se, com esse processo seletivo, uma “estética da beleza”. Impunha-se uma política sócio-racial de melhoria da raça ariana, só os melhores deveriam continuar a existir. Nesse mesmo tempo, Strangelove denuncia a falta de controle de sua mão direita. Ele orienta que militares tomem conta da tradição. Em um gesto simbólico, como propõe Pêcheux, seu corpo significa. É preciso saudar ao Fuhrer (já morto). O sujeito escapa de si, da ilusão de que controla seu dizer. Compreendemos, então, o gesto no entremeio do discursivo, naquilo que toca a

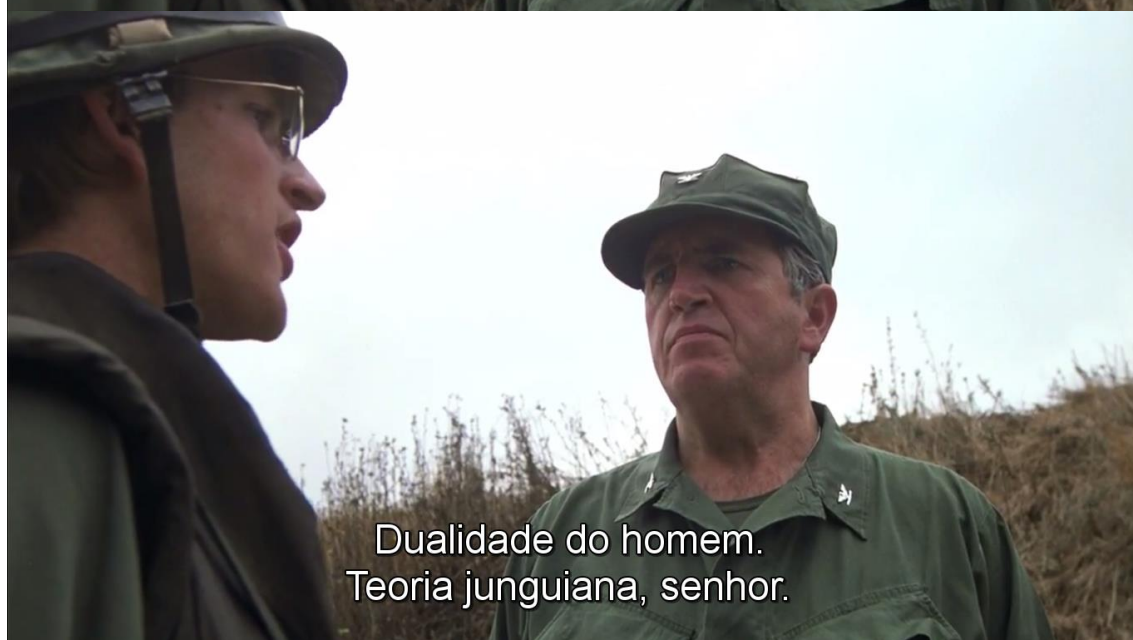
exterioridade, os rastros históricos O que irrompe é a possibilidade do “rir de”, porque está na via do movimento dos corpos, aquilo que excede no gesto simbólico.



Print screen do filme *Nascido para matar* (1987). Tempo: 58min10; 1h03min13, respectivamente.

O recorte acima compõe o filme *Nascido para matar* (1987), já comentando no capítulo anterior. A obra é ambientada em dois principais cenários, o quartel (momento de preparação dos soldados) e o campo de batalha (a ação). Nesse momento da análise selecionamos o cenário da batalha, onde o *Joker* já é um *correspondente de guerra*. Já na cena recortada, o capitão responsável pela redação e revisão das matérias antes da divulgação nos

jornais pergunta ao *Joker* sobre o uso do símbolo. *Joker* carrega a contradição, na cabeça Nascido para matar, no peito a paz. Em certa medida, o personagem funciona como o bobo da corte, ele narra a trajetória da guerra do Vietnã. Ele também é o narrador em *voz-off*, que descreve o momento da Guerra quando já não está mais naquelas condições – narra em outro tempo e espaço. Foi treinado para matar e escolhe ficar no campo jornalístico. Ele presencia o horror da guerra, as mortes, os vales com corpos cheios de sal e controla o que dizer e ver e, assim, fazer circular. Como sujeito-personagem ele ocupa a função-autor, ele escreve sobre a guerra, determina os sentidos a partir de uma imagem preestabelecida do leitor, também soldados ou civis, ele é o correspondente de guerra. Orlandi (2012, p. 135) formula que “o homem faz história, mas a história não lhe é transparente”. Os sentidos da condição histórica encenada não são produzidos naturalmente e são crivados por meio do lugar social de quem escreve a história.



Print screen do filme Nascido para matar (1987). Tempo: 1h05min00; 1h05min12, respectivamente.

É um ambiente hostil, carregado de racismos, de machismos e os homens seguram suas armas sempre muito enfáticos. Eles negociam trepadas com mulheres vietnamitas, algo como “2 pelo preço de um, com direito da brindes”. Exceto para o negro – apelidado como *Bola 8*, eles são “bem-dotados”. Mantém-se um estereótipo, a sexualização do corpo da mulher como prostituta, ou como objeto fácil de ser abatido, e do negro caracterizado pelo tamanho do “corpo”. Assim,

Kubrick nos dá a visão de um pesadelo da história que se encarna no holocausto atômico, no terror cotidiano, na repressão das legiões romanas, nos fuzilamentos exemplares, na sociedade americana corrupta e brutal (...)

O erotismo deslocou-se da mulher para a morte, essa morte que a sociedade americana tende a ocultar, mas que, através da violência do poder, está no centro de seu funcionamento (CIMENT, 2002, p. 56).

É preciso salvar o outro com seu poder bélico. Em combate os soldados brincam em ser atores de filmes de faroeste, só que os índios são os *vietcongues*. Algo de um cômico, que representa um desarranjo do corpo, humorado, articulado ao mal-estar da situação, atravessa a relação dos sujeitos com a guerra. É o gesto, a encenação, a fantasia que contorna o imaginário, num escape pelo riso de quem está diante da tela.

No segundo bloco de cenas, quando perguntado pelo coronel o que significava estar com o broche e a frase no capacete e sua resposta foi “eu não sei, senhor”, como réplica ele corre o risco de “perder” o rabo. Seja por vontade de comer o rabo de alguém [o obsceno permeia uma grande quantidade das falas] ou pela insatisfação da resposta de *Joker*, o coronel insiste. Impõe-se um discurso autoritário pelo abuso, “caso não me responda, farei algo que talvez você não queira”. Na medida em que o erotismo atravessa todo o filme, é, então,

O domínio do erotismo é, pois, o da violência, da violação. O mais violento é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, que é próxima à morte, ao assassinato? Sem violação do ser – que se constitui na descontinuidade –, não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe, em nós, a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O erotismo sempre dissolve (vida dissoluta) as formas constituídas (CHNAIDERMAN, 2015, p. 59).

Joker diz se referir a “dualidade do homem”. Essa dualidade também é percebida a partir dos apelidos dos soldados. São recorrentes os apelidos na ocasião da guerra, como forma de identificar o sujeito a outra determinação simbólica. Tomando as considerações de Žižek (2010) compreendemos que apelidar seria como conceder ao sujeito outra identidade, um título simbólico. Aparece, então, as personas com o *Joker*, *Bola 8*, *Caubói*, *Punheta*, *Animal*, *Gomer Poyle*, *Gaguinho*, *Dotado* etc. Assim, é no entremeio dessas identidades que funciona a “castração simbólica”. Na medida em que o sujeito é capturado na e pela ordem simbólica, o indivíduo se assujeita a assumir essa persona simbólica. Contudo, é “por causa desse hiato, o sujeito nunca pode se identificar completa e imediatamente com sua máscara ou título simbólico” (ŽIŽEK, 2010, p. 47). A dualidade se irrompe também na perspectiva de que os homens na guerra não são assassinos, há um limite tênue de distinção. Em nenhum outro momento mataram, são, portanto, além de patriotas, “assassinos-de-uma-morte-só”

(CHNAIDERMAN, 2015, p. 51). Compreendemos, então, que a relação sujeito-mundo-linguagem, não necessariamente nessa ordem e com essa linearidade, se entremeia pela falha, o equívoco, o não-sentido que faz sentido. Para a autora;

Entre o jogo e a regra, a necessidade e o acaso, no confronto do mundo e da linguagem, entre o sedimentado e o a se realizar, na experiência e na história, na relação tensa do simbólico com o real e o imaginário, o sujeito e o sentido se repetem e se deslocam. O equívoco, o *non-sens*, o irrealizado tem no processo polissêmico, na metáfora, o seu ponto de articulação (ORLANDI, 2015, p. 51).

As guerras encenadas têm um efeito espetacular. A imagem traumática cindida pela possibilidade do riso, do que é absurdo e inesperado. No entremeio das sequências imagéticas e verbais, há o espetáculo cinematográfico-teatral, que culmina em direcionar o olhar às coordenadas simbólicas, na cadência em que o real as torna inconsistente e “[...] determinam o que sentimos como realidade” (CHNAIDERMAN, 2015, p. 56). É o traço da realidade que irrompe no ficcional. O imaginário funciona na relação sujeito-mundo, que se constitui na intersecção do verbal e do imagético, naquilo que criva o espaço simbólico. É pela via imaginária que o mal-estar, o engodo do real, *como aquilo que fracassa no simbólico*, se aproxima pela possibilidade de rir ou não.





Print Screendo filme *Dr. Fantástico* (1964). Tempo: 1h23min29; 1h23min39, respectivamente.

Retomamos ao filme *Dr. Fantástico* para delinear o ponto em que o cômico e o humor se interseccionam. Assim, nesses últimos recortes se estabelece o imbricamento do cômico e do humor, que, por vezes, não se apresentam de forma tão marcadamente distinta. Segundo Ssó (1984, p. 16), “todas essas diferenças estão higienicamente separadas, apenas no papel. A vida é mais promíscua”. Temos a presença do mal-estar (sabemos que ele explodirá a si e outros), no momento em que uma bomba atômica é lançada, por um erro de código, lançada com um homem em cima. É uma imagem que desestabiliza a cadência do desespero, pois com movimentos de vaqueiro, *como se estivesse em cima de um touro*, o Cowboy [não] doma a bomba. Estabelece-se a linha metaficcional, na medida em que o personagem representa já não ser apenas um soldado, mas um vaqueiro que está diante de outros objetos, em outra situação. A sequência imagética não tem falas, nem música, apenas os gritos típicos de um cowboy montado em um animal com seus trotes e saltos. Uma nova persona emerge dele diante da persona já formulada para a obra, de soldado a vaqueiro. Retomando só,

Grande parte dos nossos problemas e sofrimentos se chama ego. Ele acha que tudo lhe é devido e quando isso não acontece, se sente ofendido, torna sua dor um caso pessoal com Deus. Então, nos parece esquisito quando o Freud – que admite que o humorista nos poupa da piedade porque antes poupou a si mesmo da autopiedade, - fala em virar as costas à realidade, em namoro na frente do espelho. A autopiedade é que é o suprassumo do narcisismo. É o próprio ego se embalando no colo. O humorista ao notar seus ridículos, ao notar o que há de engraçado na mais trágica das tragédias, está mostrando ao ego o seu devido lugar, lhe suprimindo a importância e

não lhe dando toda a atenção que quer, como faz a psiquiatria. Como pode-se falar em virar as costas à realidade se é o humorista que está enxergando aqueles aspectos mais sórdidos da dita realidade? (SSÓ, 1984, p. 17).

No recorte acima, o espectador fica no lugar do supereu, riem de fora, da desgraça de toda humanidade, que vivia a ameaça iminente de uma guerra nuclear. O *rir com* retorna nos tempos atuais, na medida em que os grandes líderes mundiais voltam a dizer sobre ataques nucleares e ameaçam países discordantes de suas regras. O ficcional imbricado ao imaginário, na via da imagético e da relação sujeito-mundo. Do sujeito-personagem ao sujeito espectador se formula um *rir com* o outro, no tracejar da memória discursiva sobre vaquejadas e bomba atômica em uma situação de guerra. Irrompe o estranho familiar de que não é possível que se dê risada antes de saber que vai explodir. O *rir com* permeia as condições sociais em que as potências econômicas voltam a falar sobre armamento e uso de recursos nucleares, caso sintam-se ameaçadas. Foi também nessas condições históricas, da corrida armamentista como estratégia de dominação, que o filme foi lançado. Em 1964, a Guerra Fria ainda ressoava seus horrores. Os espectadores também sentiam a ameaça de não conseguir controlar o caminho de uma bomba.

O que se delineou a partir das análises é que o cômico e o humor permeiam a via do imaginário e do real. O imaginário que não é apenas a imagem de e sobre, resvala na relação do sujeito-espectador com o espaço simbólico que ele é atravessado e está imerso. Por vezes, o engodo e o riso que irrompe depois dele são despertados pelas condições de desconforto que o espectador reconhece quando está longe da tela. Ou seja, quando o imaginário, a “realidade” compartilhada socialmente, lhe apresenta mal-estar, é possível ao sujeito rir com a situação encenada. Compreendemos que o funcionamento do humor pela imagem engendra a potencialidade dos elementos cinematográficos, naquilo que toca o processo de constituição e formulação da imagem fílmica com os rastros de verossimilhança que o sujeito captura, identifica ou (contra)identifica no engodo do real que ele tenta escapar. O riso cômico toca o desajuste dos corpos, o desalinho dos gestos. Ao sujeito que assiste ao movimento que excede, o riso vem à tona quando é possível fazer uma imagem de si em relação ao outro, *como se* eu, diante de tal situação, pudesse fazer melhor, ou de outra forma. O riso humorado pode surgir na medida em que o sujeito também cria a imagem de si ou de sua condição social representada (*apresentada, mas transformada*) diante da tela.

Retomando nossa questão de análise: *o humor funciona pela imagem?* Compreendemos a imagem do humor, então, a partir de uma situação aflitiva, o real que tentamos não fazer emergir. Essa situação de desconforto que por vezes desperta o riso do

horror engendra a própria dinâmica cinematográfica dirigida por Kubrick. A ambientação cênica, o jogo de câmera, de luz e sombra implicado no movimento de imagens, a câmera subjetiva que impõe ao espectador “estar” em cena, olhar na perspectiva do personagem e estar em diversos espaços. Cenários claustrofóbicos, como o apertado avião prestes a soltar uma bomba, em *Dr. Fantástico*, a Sala de Guerra com uma enorme mesa redonda, que parecia não haver portas, as ruas poluídas de *Laranja Mecânica*, a Leitaria que, em *travelling* para frente, entramos em cena, sem também abrir portas, resvala no mal-estar da imagem, que rompe a linearidade angustiante com o efeito de humor, que funciona na imagem. O sujeito-espectador desloca-se da comodidade do seu lugar de passividade diante da obra. O discurso imagético que atravessa e constitui e que, por vezes, traz o riso à tona, está imbricado do real, da realidade traumática que se pretende recalcar. E é nessa direção que o humor funciona na/pela imagem, na suspensão do engodo que surge sem querer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na própria dinamicidade fílmica, as formações do inconsciente se interseccionam e nem sempre estão evidentemente marcadas. O cômico, o humor e o chiste, o efeito cômico que vem à tona no dito espirituoso por vezes, se sobrepõem, se sobredeterminam e se atravessam. O discurso verbal e imagético que engendra o cinema é efeito do equívoco constitutivo da língua/linguagem, que se (re)formulam pelo mesmo e o diferente. A imagem, na via da metáfora toma o caminho de uma memória discursiva que se atualiza na possibilidade de novas formas de fazer cinema, com novos jogos de luz, câmera, ou seja, a forma como se monta o filme, o que como e deve ser visto. “As coisas se tornam sempre outras coisas, se observadas atentamente. Em outras palavras, as coisas se tornam sempre metáforas, jamais elas mesmas” (BERNARDO, 2010, p. 94). A imagem e a posição sujeito inscritas na história estabelecem uma filiação que possibilita o riso, o reconhecimento opaco da instabilidade, do equívoco do dizer no imagético. Diz a autor que:

O trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento pois é só quando passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade, a impressão do sentido-lá; é justamente quando esquecemos que disse “colonização”, quando, onde e porquê, que o sentido de colonização produz seus efeitos. [...] O dizer tem história. Os sentidos não se esgotam no imediato (ORLANDI, 2015, p. 47).

Compreendemos a dinamicidade dos sentidos pelo lugar social que o sujeito espectador ocupa diante da materialidade a ser lida. Por entendermos a história com sua dinâmica de tempo, também reconhecemos nos efeitos de sentidos a possibilidade de ser sempre outro. Isso resvala nas formas de ler o arquivo, onde está marcada a posição do analista de discurso frente aos recortes e o que será selecionado para a análise e constituição do *corpus*. É a via do ideológico que atravessa sempre-já os sujeitos. Deparamo-nos com o arquivo que circula e não apresentou para nós dificuldade de acesso. Mas é um arquivo denso, que nem sempre fez vir à tona o riso, depois das inúmeras vezes em que foi preciso revisitá-lo, a *piada* já não era inesperada.

Foram os traços da História, da Linguística, da Psicanálise e do Cinematográfico que deslocamos, articulamos e mobilizamos para desenrolar o fio discursivo que propusemos nesse trabalho. Nesse desemaranhar, compreendemos a partir do que nos inquietou perguntar: *o humor funciona também pela via do imagético nas obras de Stanley Kubrick?*. Pois o riso que se irrompe do movimento de câmera, do jogo de imagens, possibilita ao sujeito-espectador que ele se distancie do mal-estar imagético e verbal direcionado pela dinâmica

fílmica. A imagem que o sujeito faz de si em relação à persona representada no cinema engendra também o próprio funcionamento do humor e não apenas o cômico. O sujeito se depara com o real que em todo momento tenta escapar e que não é tão transparente para ele. A forma como ele significa o simbólico determina a também a forma de ler a imagem, na possibilidade de rir ou não. Para Lacan (1999), essa tríade, imaginário-simbólico-real são indissociáveis e com isso, os efeitos de cômico-chiste-humor também se apresentam interseccionados e cindidos de forma não marcadamente determinada, na linha dos discursos ditos.

É pelo equívoco, o que deveria ter sido de outro modo, que as instâncias do inconsciente funcionam. Quando o sujeito menos espera, ou seja, é pelo inesperado, como aquilo que escapa sem o controle aparente do sujeito-falante. Por esse “sem querer-querendo” (pois o desejo não está transparente para o sujeito) que foi dito, que compreendemos o funcionamento daquilo que faz rir. É por aquilo que não faz sentido, ou melhor, em que no fio do discurso há um pouco de sentido que vem à tona e produz a comicidade. Atravessa a esse efeito as condições de produção, que “[...] compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso; A maneira como a memória ‘aciona’, faz valer, as condições de produção” (ORLANDI, 2015, p. 28). O que estrutura todo o discurso imagético e verbal permeia o histórico-ideológico. Por isso, é preciso que o sujeito esteja inscrito em dadas condições de produção para que o efeito de sentido emergja no (re)produção do discurso. É na relação do dito com o já-dito, o interdiscurso que molda os dizeres.

O que trouxemos até aqui engendra o funcionamento do discurso ficcional, na medida em que a ficção não mais se enquadra na oposição a realidade, o compartilhamento social, compreendendo com isso as diversas perspectivas de olhar o sócio-histórico no qual os sujeitos estão inscritos. Ou seja, o discurso ficcional está na linha da representação, na forma como formula Pêcheux (2015), *apresenta, mas transforma*. Essa ficção como um narrar sobre, que apresenta e transforma os traços de realidade [do sócio-histórico] enquadrados nas possibilidades da materialidade fílmica. É na captura do ideológico que direciona por meio da materialidade imagética e/ou verbal, e determina o como se ver para rir. É nesse gesto simbólico que o sujeito vai deixando rastros de si.

Compreendemos o efeito do humor e do cômico pela descarga de *riso com* e *riso de*, respectivamente. O humor está na via da representação dos afetos, que implica na descarga psíquica, do mal-estar da situação. Impõe-se uma relação conflituosa entre sujeito e mundo e

do sujeito com ele mesmo, no imbricar entre eu e supereu, quando o sujeito ri de si. Para Ssó (1984), é se deparando ao engodo que o eu “zomba” do desajuste afetivo e efetivo do eu, irrompe o riso solitário. O riso que surge por meio do dito e do imagético humorado implica o sujeito na situação, resvala no que compreendemos por *rir com* do real traumático que ele [o sujeito] tenta recalcar. O humor na imagem é também a relação da imagem-virtual do sujeito sobre si e sua posição desconfortante com o exterior do movimento imagético.

O cômico é o riso zombeteiro, dos corpos desengonçados, do inesperado que tropeça. O sujeito posiciona-se, diante de uma situação do escorregão na casca de banana, *como se* pudesse fazer diferente e melhor. É a imagem do eu sobre o descompasso do outro. Não sendo um cenário aflitivo, o sujeito *rir de*, pois não é ele o desajustado, mas que poderia ser melhor, caso estivesse naquela situação. É o gesto imaginário sobre a surpresa de um momento não temeroso ao sujeito que ri de alguém, algo. É o dito e o movimento que excede do bobo para fazer rir ao rei, e por vezes, do rei.

Por fim, o humor funciona pela imagem na ficção de Stanley Kubrick, por meio da ambientação cênica, que produz a encenação aflitiva e cria o mal-estar compartilhado pelos sujeitos. É a imagem do real, do impossível que seja de outro modo, do que se quer omitir, mas que emerge na sequência imagética. A intersecção do imaginário, como imagem, mas como relação do sujeito com o mundo e da inconsistência do simbólico nas brechas do real. A ficção dirigida por Kubrick impõe o mal-estar da situação, das cenas de guerra, de mutilação e o *rir com* implica as condições históricas em que os filmes foram produzidos, muitos deles ainda em tempos de Guerra Fria. Ou mesmo de assuntos, como a corrida armamentista, ameaça nuclear, que retornam nos tempos atuais. Em Kubrick, não é possível o humor fora da imagem.

A imagem significa o efeito de humor pela posição de câmera que coloca o sujeito-espectador como testemunha na cena, com o uso de *câmera subjetiva*, parece que são os olhos do espectador que caminha pelo cenário. O sujeito se implica na narrativa imagética. O fio do discurso fílmico em Kubrick se desemaranha com o jogo de luz e o aquilo que fica omitido pela sombra, produzindo um determinado sentido, de surpresa (o inesperado) e tensão. Todo o conjunto cinematográfico, os elementos que compõem o fazer fílmico (a imagem-movimento) engendram efeitos de sentido que podem resvalar no riso desconfortante do humor, naquilo que implica a representação dos afetos, na ficção que apresenta traços de verossimilhança do real compartilhado socialmente pelos sujeitos, por vezes, espectadores dentro e fora da sala de cinema.

Referências Bibliográficas

- BALDINI, Lauro J. S.; MARIANI, Bethania. **O real é o nome que se dá ao inominável**. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange. (Org.). O acontecimento do discurso no Brasil. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.
- BECK, Maurício; PACHECO, Shirley Costa. **A perversidade-causa secreta. O discurso ficcional entretecendo posições sujeitos**. Litterata. Ilhéus, vol.6/1, jan.-jun. 2016.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BRUM, José Thomaz. **O riso e a jubilação**. In: KANGUSSU, Imaculada et al. (Org.). O cômico e o trágico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- CHNAIDERMAN, Miriam. **A imagem cruel – a violência no(do) cinema**. In: DUNKER, C. I. L.; RODRIGUES, A. L. (Org.). Filmes que curam. – 2ª ed. – São Paulo: nVersos, 2015.
- CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro – São Paulo: editora Cosac Naify, 2013.
- DAVALLON, Jean. **A imagem, uma arte de memória?** In: ACHARD, Pierre et al. Papel da memória. Tradução: José Horta Nunes. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DUNCAN, Paul. **Stanley Kubrick: a filmografia completa**. Tradução: Carlos Sousa de Almeida. Teletraduções, Ltda. Lisboa, 2003.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **O declínio do erotismo no cinema brasileiro dos anos 1990**. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz *et al* (org.). **Coleção cinema e psicanálise**. São Paulo: nVersos, 2017.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Traducción: Andrés Boglar. 7ª ed. Editorial Lumem, 1984.
- ESTEVEES, Phellipe Marcel da Silva. **O gesto interpretativo e a possibilidade da mentira: constituição do discurso**. Revista Linguagem, São Carlos (SP), v. 18, 2012.
- FERNANDES, Carolina. **Imagens em rede: a opacidade da imagem e a leitura polissêmica**. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). Oficinas de Análise do Discurso: Conceitos em movimento. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso**: da ambiguidade ao equívoco. 1994. 162 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Coord.). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). **Oficina 2 – Análise do discurso e imagem**. In: Oficinas de Análise de Discurso: Conceitos em movimento. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o Inconsciente** [1905]. Tradução Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. **O humor** [1928]. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira – Vol. XXI. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas, SP: Pontes, 2004.

GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. – 5ª ed. – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

GUILHAUMOU, J. MALDIDIER, D. **Efeitos do arquivo**. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.) [et al.]. Gestos de leitura: da história do discurso. – 4ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens – Uma breve história da humanidade**. Tradução: Janaína Marcoantonio. 18ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

KANGUSSU, Imaculada *et al.* (org.). **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KEHL, Maria Rita. **Humor na infância**. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 53-79.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Tradução: Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LAGAZZI, Suzy. **A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia**. Revista Redisco, Vitória da Conquista (BA) v. 2, n. 1, p. 104-110, 2013.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. Tradução: Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas, SP. UNICAMP, 1998.

MARQUES, Roberto Propheta. **Slavoj Žižek e a encenação da teoria lacaniana do real**. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz *et al* (Org.). *A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção*. – 2ª ed. – São Paulo: nVersos, 2017. – (Coleção cinema e psicanálise; v. 2).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Dinalivro. Lisboa, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. Perspectiva. São Paulo, 2014.

MEZAN, Renato. **A “Ilha dos Tesouros”**: Relendo A piada e sua relação com o inconsciente. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.131-198.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. **Humor e psicanálise**. Estudos de Psicanálise. Salvador, n. 31, out, 2008. p. 113-123. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n31/n31a14.pdf>>. Acesso em: 03/12/2017.

NUNES, Graça. **Desrespeito em A professora de piano, de Michal Haneke**. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília; SENHORINI, Henrique (Org.). *Afetos em cena*. – São Paulo: nVersos, 2017. – (Coleção cinema e psicanálise; v. 6).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Segmentar ou recortar?**. In: V Encontro Nacional de Linguística, PUC, Rio de Janeiro, 1981. p. 9-26.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal**. Revista Rua, Campinas (SP), v. 1, n. 1, p. 35-47, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 12ª Ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 4ª Ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e leitura**. 9ª Ed. São Paulo: Cortez, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Puccinelli Orlandi et al. – 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução: Eni P. Orlandi. – 7ª ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Metáfora e Interdiscurso**. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. – 4ª ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Reflexões sobre a situação teórica das Ciências Sociais e, especialmente, da Psicologia Social**. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. – 4ª ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Ler o arquivo hoje**. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.) [et al.]. *Gestos de leitura: da história do discurso*. – 4ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PEREDA, Luis Campalans. **Humor e psicanálise**. In: SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Org.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.111-128.

PEREIRA, Clóvis. **Thânatos e civilização**: a morte, entre psicanálise e a história da cultura. São Paulo: Annablume, 2012.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

PRADO, José Luiz Aidar. **O objeto impossível do cinema**. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). *A criação do desejo*. – 2ª ed. – São Paulo: nVersos, 2015. – (Coleção cinema e psicanálise; v. 1).

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. **O arquivo e a circulação de sentidos**. *Revista Conexão Letras, Rio Grande do Sul*, v. 9, n. 11, p. 23-30, 2014.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. *Revista Rua, Campinas (SP)*, v. 7, n. 1, p. 65-94, 2001.

SSÓ, Ernani. **Barão de Itararé**. As aventuras, desventuras e travessuras de um pioneiro do humor e da imprensa alternativa. Porto Alegre: Tchê! Comunicações Ltda, 1984.

SOUZA, Enéas de. **Da montagem nascem os verdadeiros filmes**. IN: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Org.). A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção. – 2ª ed. São Paulo: nVersos, 2015. – (Coleção cinema e psicanálise; v.2).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Sobre histórias de fadas**. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. – 6ª ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.