

**Escritura e desconstrução da imagem
e do som no cinema: uma análise de
*O Inferno de Henri-Georges Clouzot***

*Eliza Bachega Casadei*¹

*Rafael Duarte Oliveira Venancio*²

1 Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e professora dos cursos de Comunicação Social do Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM. elizacasadei@yahoo.com.br

2 Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo e professor no Centro Universitário Senac, no Complexo Educacional FMU-FIAM-FAAM e no Instituto Europeo di Design de São Paulo. rdov1601@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo do presente artigo é fazer a análise do filme inacabado *O Inferno* (1964), por meio do documentário *O Inferno de Henri-Georges Clouzot* (2009), utilizando o arcabouço teórico da Desconstrução representado aqui pelo pensamento acerca do cinema de Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. Pretendemos, assim, mostrar como essa forma propriamente cinematográfica de mostrar o inferno e o ciúme buscada por Clouzot teve como eixo principal de articulação uma desconstrução dos dois elementos que justamente se configuram como os centrais da arte cinematográfica: o som e a imagem. É a partir de uma revisão crítica do trabalho feito tradicionalmente com estes elementos que Clouzot busca outra forma de (re)apresentação linguística.

Palavras-chave

Cinema, linguagem midiática, Inferno, Desconstrução, psicanálise.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the unfinished film *L'Enfer* (1964) through the documentary *Henri-Georges Clouzot's Inferno* (2009), using the theoretical framework of Deconstruction represented here by the cinema theories of Jacques Derrida and Jean-François Lyotard. We intend, therefore, to show how this Clouzot's film about inferno and jealousy had, as the main axis of articulation, a deconstruction of two core elements of cinematic art: sound and image. It is from a critical review of these elements that Clouzot seeks another way of linguistic (re)presentation.

Keywords

Cinema, media language, L'Enfer, Deconstruction, psychoanalysis.

Em suas diversas representações sobre o inferno, o cinema, como nos lembra Eades (2002), tomou de empréstimo, muitas vezes, as representações pictóricas já assentadas em outras formas de arte, especialmente a literatura e a pintura. Desde o uso de determinados ícones ligados à memória coletiva como diabos chifrudos – como em *O Advogado do Diabo* (1997) ou mesmo em comédias tal como *Little Nick: um diabo diferente* (2000) ou *Endiabrado* (2000) – até apropriações mais sutis e ligadas a temáticas contemporâneas – como em *Volcano* (1997) – é possível mapear toda uma tradição iconográfica presente em outros domínios simbólicos. Ainda quando o inferno em questão é frio, amargo e está ligado mais a estados de espírito torturantes do que a um ambiente físico, mesmo assim esses empréstimos intermediáticos podem ser notados.

É diante disso que a pergunta sobre a possibilidade de uma representação propriamente cinematográfica do inferno toma corpo.

O inferno retratado por Henri-Georges Clouzot em seu inacabado filme *L'Enfer* parece estar ligado a essa tentativa, em uma busca por novas formas de representação para retratar uma temática já tão explorada quanto o ciúme excruciante de um marido por sua bela esposa. À temática já gasta, Clouzot tenta contrapor outras formas de representação por meio de um trabalho conjunto com artistas plásticos da época e formas estéticas de vanguarda.

O objetivo do presente artigo é mostrar como essa forma propriamente cinematográfica de mostrar o inferno e o ciúme buscada por Clouzot teve como eixo principal de articulação uma desconstrução dos dois elementos que justamente se configuram como os centrais da arte cinematográfica: o som e a imagem. É a partir de uma revisão crítica do trabalho feito tradicionalmente com esses elementos que o diretor busca outra forma de (re)representação linguística.

Como nos lembra Derrida, o cinema guarda como uma de suas especificidades o fato de estar no entremeio entre experiências de identificação que são, ao mesmo tempo, coletivas e individuais. Coletivas, na medida em que “cada um projeta qualquer coisa de íntimo sobre a tela, mas todos esses

'fantasmas' pessoais se ancoram em representações coletivas". Individuais, pois há o "poder de se estar só diante do espetáculo, a *déliasion* que supõe a representação cinematográfica" (DERRIDA, 2001, p. 79).

Justamente por estar entre esses dois polos que, no filme de Clouzot, é possível observar que há uma subversão da identificação, nos termos postos por Derrida, na medida em que ela se articula, justamente, a partir de uma perversão, nos mesmos parâmetros a partir dos quais Lyotard faz uma análise do gozo cinematográfico em seu texto *O cinema*.

Clouzot(s): Uma réplica à *Nouvelle Vague*, um filme inacabado, um documentário

A análise de *L'Enfer* é pautada por um mosaico que, enquanto *corpus*, é composto por três objetos: a ideia de Clouzot ao fazer *L'Enfer*, o material bruto apresentado pelo documentário *O Inferno de Henri-Georges Clouzot* e o próprio documentário em si. Assim, o vislumbre do mecanismo de desconstrução linguística do cinema que buscamos estudar aqui é, também, em si, uma desconstrução entrecortada por diversas produções.

Nascido em 1907, Henri-Georges Clouzot era a principal força direcional do cinema francês nos anos 1950. Seus *thrillers* – com destaque para *Le salaire de la peur* (1952), *Les Diaboliques* (1954), *Les Espions* (1957) e *La Vérité* (1960) – recebiam grande sucesso de público e crítica com sua trama de suspense com *femmes fatales* e situações ordinárias que revelavam um aspecto macabro.

No entanto, seu último *thriller*, *La Vérité*, mesmo sendo um sucesso tanto para ele como para a protagonista Brigitte Bardot, foi o começo de um fim para Clouzot. Com o surgimento da *Nouvelle Vague* e a ascensão da *Cahiers du Cinéma*, Clouzot se torna o principal objeto de crítica desses novos diretores da cena cinematográfica francesa.

Clouzot levou essas críticas a sério e, com a morte de sua mulher Vera Amado também em 1960, embarca em um hiato criativo marcado por uma depressão em nível pessoal. Em entrevista televisiva, mostrada em *O Inferno de Henri-Georges Clouzot*, Clouzot diz que a motivação para ele escrever o roteiro e planejar a *mise en scène* de *L'Enfer* foi esse novo escopo trazido pela doença.

Além disso, claramente, *L'Enfer* funcionaria como uma resposta às críticas da *Nouvelle Vague*. Em um mundo cinemático onde a palavra-chave era a improvisação e o cinema de rua, Clouzot nos mostra um cinema feito com o planejamento, com as trucagens na edição de imagem e som e com a artificialidade levados ao seu extremo.

No som, utilizando as ideias da Eletroacústica, Clouzot queria que, toda vez que o marido – Marcel, interpretado por Serge Reggiani – sentisse ciúmes de sua mulher Odette – interpretada por Romy Schneider –, ele tivesse alucinações sonoras em *voz over*. Essas alucinações utilizariam bricolagens da fala humana, bem como estruturas musicais de repetição.

Já na imagem, o filme, que é em preto-e-branco, teria as cenas imaginativas de ciúmes a cores. No entanto, seriam cores *da loucura* com lábios azuis e águas vermelhas. Todos esses efeitos seriam obtidos na captação das imagens, utilizando a técnica de inversão de cores, e não na pós-produção.

Além disso, Clouzot pedira para artistas cinéticos *op-art* que reconstruíssem suas obras de arte em estúdio. A ideia seria que elas emoldurassem as situações de ciúme, dando intensidade à doença de Marcel.

No entanto, *L'Enfer* nunca conseguiu ser finalizado por problemas diversos e rusgas na produção, sobrando apenas um emaranhado de rolos de captação e algumas horas de banda sonora produzida. São essas 15 horas de filme – muitas delas sendo de teste – e as poucas fitas de produção sonora que se transformam, por meio de um trabalho de edição, em *O Inferno de Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg e Ruxandra Medrea.

O documentário possui três tessituras narrativas: (1) os bastidores da produção e da ideia de Clouzot, por meio das entrevistas; (2) apresentação da narrativa de *L'Enfer* usando a narração *over* do documentário e recriação de cenas não-filmadas; e (3) a apresentação de cenas e bandas sonoras produzidas para *L'Enfer* em diversos pontos de sua produção.

Com isso, temos um mosaico que compõe a (re)apresentação da (re)apresentação proposta por *L'Enfer*. É por meio dessa face possível que faremos nossa análise acerca desse filme sobre dor, ciúmes patológico e a profunda situação de um inferno pessoal. Tudo isso apresentado de maneira estética, reformulando as possibilidades da imagem e do som no cinema.

As representações da dor e a escritura cinematográfica no traço

As representações dos estados excruciantes de alma, como chamam a atenção Zombory-Nagy e Frandon (1994), possuem uma ambivalência marcada na própria escolha da palavra que será utilizada para representá-los. Nesse sentido, *dor* e *sofrimento* referem-se a estados de espírito distintos, pois, se a dor diz respeito a uma sensação imediata, o sofrimento pressupõe uma duração, supõe uma dimensão reflexiva suplementar. E, para os autores, é justamente essa dimensão reflexiva que permite que sejam feitas representações sobre a dor, enquanto expressão de formas articuladas. A dor, portanto, diz respeito a três fases: (1) um movimento propriamente biológico; (2) a percepção dolorosa; e, por fim (3) a consciência que permite a representação e que é o que, com propriedade, pode ser chamado de sofrimento.

O sofrimento, enquanto reflexividade, portanto, diz respeito a uma construção da linguagem, sujeito às articulações de sentido. Como toda prática linguageira, o sofrimento é, portanto, um fenômeno cultural que “se manifesta e significa de maneiras diferentes de uma civilização a outra, que pode se transformar em objeto histórico” (ZOMBORY-NAGY e FRANDON, 1994, p. 8). Diferentemente da dor, o sofrimento não pode ser separado, portanto, de seus usos sociais.

Para os autores, a representação do sofrimento pode ser aproximada às considerações de Luhmann a respeito da comunicação amorosa da modernidade, que concerne não à busca de um sentimento real, mas sim, aos códigos semânticos que permitem a sua representação.

Sujeita a determinados códigos articuladores, a representação do sofrimento, nesse sentido, está também na dependência dos próprios movimentos da memória coletiva, na medida em que o reconhecimento das representações socialmente mediadas acerca da dor é necessário para a efetividade da transmissão de seu conteúdo.

Se tomado a partir da perspectiva de Ricoeur (2007, p. 508), o reconhecimento é um elemento da representação que, ancorado em um suporte material, possibilita que, diante de um passado evocado, possa sobrevir em um instante a exclamação "é ela, é ele!". Nesse sentido, a vinda de uma lembrança é, em si, um acontecimento. Para o autor, trata-se mesmo de um pequeno milagre da memória, na medida em que este acontecimento se produz "sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, quando do encontro inesperado com uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre". É aí que podemos conceber que "todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento". E isso porque "a mesma saudação [é ela, é ele'] acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à 'reconhecimento'" (RICOEUR, 2007, p. 502).

Para Ricoeur, contudo, o problema do reconhecimento não se encerra em si mesmo. Ele traz consigo implicações importantes, pois carrega os problemas da tríade "memória-julgamento-ação" e, portanto, determina a instauração de uma falta ou de uma reparação.

Em uma leitura mais pontual, contudo, o problema da tríade memória-julgamento-ação está estritamente ligado ao jogo das identificações na medida em que ele "está no nível das representações coletivas que mediatizam a

instauração do vínculo social”, de modo que o reconhecimento está relacionado mesmo a vínculos emocionais que são urdidos em torno da significação de algo, ligando este reconhecimento ao estabelecimento das identidades coletivas.

O reconhecimento, no cinema, pode ser de diversas ordens e está ligado mesmo a seu caráter espectral. Derrida (2001, p.78) vê no cinema uma espécie de memória particular “que permite que nos projetemos em filmes anteriores. É por isso que a visão do cinema é tão rica. Ela permite que se vejam surgir novos espectros, guardados na memória (e de os projetar então na tela à sua volta), os fantasmas visitantes dos filmes já vistos”.

Mais do que isso, da mesma forma que o faz Derrida (2004) acerca da literatura, podemos entrever nas representações da dor no cinema um jogo duplo que combina um movimento de universalização dos conteúdos (por meio da inscrição e da atualização de uma memória coletiva sempre em movimento) e um movimento de singularidade relacionado a um acontecimento (entendido mesmo enquanto irrupção de algo). Esses dois movimentos são contraditórios, posto que, como explica Silva (2009, p 3), um atua a partir da anulação do outro, na medida em que “a universalização, a criação da memória impede a inscrição das singularidades enquanto acontecimentos, *hic est nunc*, impossíveis de se acumularem num arquivo”. E assim, “para que a memória pudesse encerrar a singularidade, a memória necessitaria de ser trespassada pela sua negação, pelo esquecimento, uma vez que a singularidade como ‘aqui e agora’ é sempre relativa a um presente que nega a inscrição que a tornaria passado, outra coisa que não a singularidade em si”.

É por isso que a literatura é o espaço da *différance* – e o mesmo pode ser dito acerca do cinema. Para Derrida (2001, p. 77), “a experiência cinematográfica pertence, de parte a parte, à espectralidade (...) ou à natureza mesma do traço”. E isso implica assumir, em um entendimento amplo, a noção de que o sentido de qualquer representação cinematográfica está sempre posta em devir.

Na concepção de Derrida, o traço antecede todo o sistema de significação e toda a cadeia significante, de forma que ele é o movimento da própria diferença. Em suas palavras, "o traço (puro) é a *différance*" (DERRIDA, 1997, p. 62), aludindo a este jogo mesmo de adiamentos pressuposto em todo o ato significante.

Para Derrida, Saussure abriu o caminho para a gramatologia na medida em que foi hábil em estabelecer o mecanismo da *différance*, ou seja, do fato de que um signo é aquilo que os outros signos não são e que ele tem apenas um valor relativo, ou seja, determinado por sua posição em relação a outros signos do sistema. A *différance* derridariana, no entanto, é de outra ordem e alude, justamente, a uma temporização do signo, ou seja, a um retardamento, a um adiamento que faz com que os sentidos estejam sempre em construção. O traço é a manifestação da *différance*.

Calcada em representações sociais compartilhadas, a representação cinematográfica, portanto, está sempre sujeita à própria falta de essência de todo e qualquer sentido, a uma instabilidade constante no ato de significar.

É justamente nesta tensão entre o universal e o singular que se insere o filme *L'Enfer* de Clouzot: ele está no entremeio entre uma identificação que deve ser observada para que a mensagem se efetive ao mesmo tempo em que aposta justamente em sentidos justapostos no devir de novas formas de representação, sustentando uma nova forma de escritura.

Se toda a escritura é sempre essa combinação entre o universal e o singular, Clouzot arrisca a partilha dos sentidos a partir de representações não consensualmente compartilhadas, colocando a ênfase na singularidade para tentar atingir o universal a partir de novas formas estéticas. Trata-se mesmo da tentativa de articulação de novas formas de identificação.

Essa é uma busca que o precede. Outras escolas cinematográficas antes de Clouzot também já apostaram na desconstrução da imagem e do som como tentativa de buscar formas tipicamente cinematográficas de representação dos fenômenos.

Desconstruções da imagem e do som: Identificações e Pulsões

No entanto, para entender essas formas de desconstrução da imagem e do som em escolas anteriores a Clouzot na história do cinema, bem como a rearticulação dessa empreitada feita em *L'Enfer*, há a necessidade de contextualizar a ideia de *acinema* de Lyotard, que identificamos como sendo aquela praticada por Clouzot.

Ora, a filosofia de Jean-François Lyotard pode ser dividida em um falso começo seguido por três períodos. Após um flerte com a Fenomenologia, Lyotard passou a década de 1970 se baseando em uma mistura em voga no pensamento francês: Freud e Marx. Esse período, o primeiro, possui *Discours, figure* como principal obra.

Assim, o texto *O acinema* de Lyotard é dessa primeira fase, mais precisamente de 1973. Sua principal chave de leitura está no próprio *Discours, figure*, especialmente quando fala da inversão dos dois conceitos principais do livro – representada pela expressão *Fiscours Digure* – por causa do mecanismo psicanalítico do *fantasme*, traduzido tanto como fantasma ou fantasia, uma das forças-motrizes do inconsciente e de seu mecanismo de interpretação³.

Sabemos que n' *A Interpretação dos Sonhos*, Sigmund Freud (1998c, p. 216) afirma “que aquilo que o debate psicológico (...) nos leva a presumir não é a existência de dois *sistemas* próximos da extremidade motora do aparelho [cerebral], mas a existência de dois tipos de *processos de excitação ou modos de sua descarga*”. Nisso consiste o jogo entre consciente e inconsciente, em que “o inconsciente é a base geral da vida psíquica. O inconsciente é a esfera mais ampla, que inclui em si a esfera menor do consciente” (FREUD, 1998c, p. 218).

Freud (1998c, p. 218) vai além quando afirma que “tudo o que é consciente tem um estágio preliminar inconsciente, ao passo que aquilo que é inconsciente pode permanecer nesse estágio e, não obstante, reclamar que

3 O estudo sobre o fantasma e sua relação com outras teorias comunicacionais – bem como boa parte da reflexão aqui posta – foi publicada em trabalho anterior nosso, a saber VENANCIO, 2009.

lhe seja atribuído o valor pleno de um processo psíquico. O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica”.

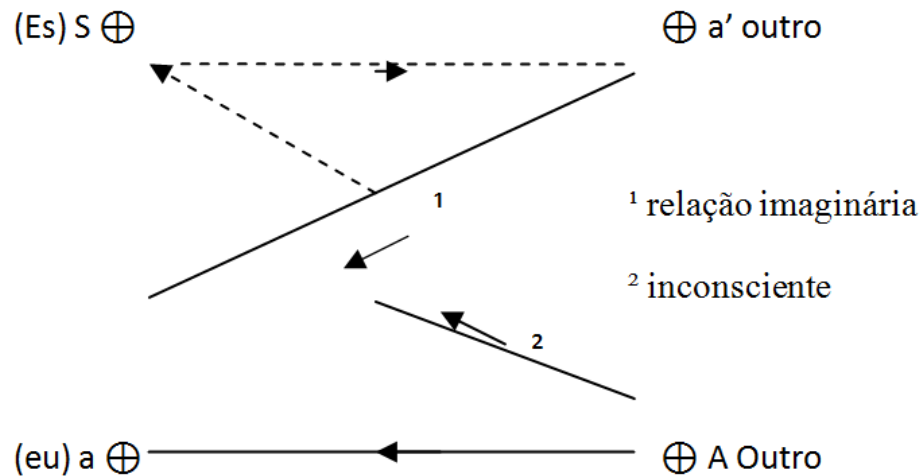
Isso destitui o primado da Razão Humana, do próprio Pensamento dentro desse Projeto, comumente referido como Moderno. Aqui, as demandas não são mais conscientes, racionais, vêm de um lugar ingovernável e – de certa maneira, para o indivíduo – incognoscível. Para Freud (1998d, s/n), com essa descoberta, após Copérnico e Darwin,

A megalomania humana terá sofrido seu terceiro golpe, o mais violento, a partir da pesquisa psicológica da época atual, que procura provar ao ego que ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa, devendo, porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente.

O inconsciente se coloca como instituição primeira do homem e da própria realidade na qual o indivíduo está inserido. Essas conclusões, que levam ao limite as deduções de Freud, são encontradas no raciocínio de Jacques Lacan. A constatação aqui é radical, pois “é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (LACAN, 2008a, p. 225).

É com Lacan que a linguagem deixa de ser ação do pensamento, para se colocar em uma posição primeira, tanto em relação ao pensamento como à realidade como um todo, principalmente no sentido discursivo. A afirmação lacaniana é radical, ou seja, aqui, “a linguagem não se confunde com as diversas funções somáticas e psíquicas que a produzem no sujeito falante. Pela razão primordial que a linguagem com sua estrutura preexiste à entrada que nela faz cada sujeito a um dado momento de seu desenvolvimento mental” (LACAN, 2008a, p. 225).

Tal momento do desenvolvimento mental é, dentro da tradição dos lacanianos, identificado com o estágio do espelho. No entanto, sua esquematização ocorre no chamado esquema “L” (LACAN, 2008b, p.60) ou “em Z” (LACAN, 1987, p.307) que reproduzimos abaixo:



Essa relação é a entrada na Ordem Simbólica. Resumidamente, podemos explicar o esquema acima com a seguinte citação de Lacan (2008b, p. 59): o sujeito, “em sua forma completa, se reproduz cada vez que o sujeito se dirige ao Outro como absoluto, isto é como o Outro que pode anulá-lo ele próprio, da mesma maneira pela qual pode agir com ele, isto é fazendo-se objeto para enganá-lo”.

Detalhadamente, podemos dizer que S é “o sujeito, o sujeito analítico, ou seja, não é o sujeito em sua totalidade (...). É o sujeito, não em sua totalidade, porém em sua abertura. Como de costume, ele não sabe o que diz. Se ele soubesse o que diz não estaria aí. Ele estaria ali, embaixo, à direita [A (Outro)]” (LACAN, 1987, p. 307).

Só que S não se vê em S . “Ele se vê em a , e é por isto que ele tem um eu. Pode acreditar que este eu (...). O que a análise nos ensina, por outro lado, é que o eu é uma forma absolutamente fundamental para a constituição dos objetos” (LACAN, 1987, p. 307). Só que a questão dos objetos não finaliza nesse ponto.

Jacques Lacan (1987, p. 309) afirma que, “em particular, é sob a forma do outro especular [A] que ele vê aquele que, por razões que são estruturais,

chamamos de seu semelhante. Esta forma do outro tem a mais estreita relação com o seu eu, ela lhe pode ser superposta, e nós a escrevemos a' ”.

Marcamos assim, o plano do espelho (S e a'), o mundo simétrico do ego-ais (egos iguais, S e a) e dos outros homogêneos (A e a'). No entanto, há o que Lacan chama de “muro da linguagem”. Ora. “é a partir da ordem definida pelo muro da linguagem que o imaginário toma sua falsa realidade, que é, contudo, uma realidade verificada. O eu, tal como entendemos, o outro, o semelhante, estes imaginários todos, são objetos” (LACAN, 1987, p. 307).

“Quando o sujeito fala com seus semelhantes, fala na linguagem comum, que considera os *eus* imaginários como coisas não unicamente *existentes*, porém *reais*” (LACAN, 1987, p. 308). Ora, a consequência disso, para Jacques Lacan (1987, p. 308), é que “nós nos endereçamos de fato aos A^1 , A^2 , que é aquilo que não conhecemos, verdadeiros Outros, verdadeiros sujeitos. Eles estão do outro lado do muro da linguagem, lá onde, em princípio, jamais os alcanço”.

Dessa forma, “são eles que fundamentalmente, visto cada vez que pronuncio uma fala verdadeira, mas sempre alcanço a' , a'' , por reflexão. Visto sempre os sujeitos verdadeiros, e tenho de me contentar com as sombras. O sujeito está separado dos Outros, os verdadeiros, pelo muro da linguagem” (LACAN, 1987, p. 308). Dessa forma, considerando que esse esquema – a entrada na Ordem Simbólica – é o momento de constituição do sujeito, percebemos que o sujeito: (1) só existe na linguagem com suas formas de eu; e (2) nessa instância, lembrando sua relação com o inconsciente, ele não é o senhor de si.

Desse modo, “o sujeito é assim marcado por um paradoxo: para ser é preciso que ele fale, mas esta fala é produzida no Outro, o que equivale dizer que há uma disjunção fundamental entre o gozo da fala (o corpo que fala) e o lugar de sua produção; é a isso que nos referimos quando dizemos *sujeito dividido*” (FREITAS, 1992, p. 56). Esse sujeito dividido é representado graficamente como $\$$, para demonstrar a divisão que sofre o S ao ser barrado.

“Pois o sujeito que fala na linguagem, que toma a linguagem para manifestar-se, encontra-se já dividido, ou ele não falaria. E ele se encontra dividido pela fala mas também pela falta. A ele falta” (BUCCI, 2002, p. 206). Assim, somos falantes, pois somos faltantes.

Faltantes de quê? Na teoria psicanalítica, somos todos faltantes da permanência do gozo. Dessa forma, “ser faltante – ser falante –, o sujeito busca nos pequenos objetos de seu desejo – pelos meandros da linguagem – a completude que lhe foi arrancada pelo interdito” (BUCCI, 2002, p. 206).

Assim, “o movimento do desejo consistia em tentar *reencontrar* um objeto perdido, então deveria tratar-se, na verdade, da relação entre o sujeito e tais objetos parciais” (SAFATLE, 2004). Além disso, “não se trata simplesmente de reencontrar um objeto no sentido representativo da palavra ‘objeto’, mas de reencontrar uma ‘forma relacional’ encarnada pelo tipo de *ligação afetiva* do sujeito ao seio, à voz, aos excrementos etc.” (SAFATLE, 2004).

É aqui que entra a ideia lacaniana de “nuvem”: não são os objetos, mas “nuvens encantadoras” por meio das quais o desejo se aliena na relação do sujeito com o objeto *a*. É neste tipo de relação que encontraremos o fantasma, representado graficamente pelo sujeito dividido conectado ao objeto *a* ($\$ \diamond a$). “O que nos explica também por que o objeto *a* é presença de um vazio de objeto empírico, como vemos na afirmação de que tal objeto é ‘presença de um vazio preenchível, nos diz Freud, por qualquer objeto’, já que estaríamos diante de um: ‘objeto eternamente faltante’” (SAFATLE, 2004; LACAN, 1973, p. 168).

Em termos mais simples, “o fantasma nada mais é que a junção entre aquele que é faltante e o seu objeto, junção cimentada pelo desejo. O sujeito dividido, barrado, instituído pelo simbólico, vincula-se ao objeto que o completa imaginariamente” (BUCCI, 2002, p. 212).

Ora, é exatamente o fantasma, mecanismo de grande importância na constituição da identificação segundo a Psicanálise, e seu indicativo de falta, que motivará a análise de Lyotard em *Discours, Figure* na situação representada pelo *fiscours digure* e sua utopia da fantasia, do fantasma.

Na dimensão da fantasia, as imagens, para Lyotard, residem na incomunicabilidade, quase em uma instância alinguística.

Elas não são mais figuras reconhecíveis, impedindo a estabilização de uma ordem reguladora que a torne estável (...). O fantasma não é inscrito nem aparece simplesmente ou de forma identificável sobre a tela imaginária, nem possui uma indicação cenográfica imperativa sobre o platô imaginário (LYOTARD, 1971, p. 327).

Com isso, as representações das coisas são imagens de impressão, polissêmicas em afeição e puro mecanismo de identificação dentro do inconsciente. A temática de *L'Enfer*, assim, se aproxima muito daquilo que a letra lyotardiana chama de *fantasme I*, uma fantasia sádica que serve de via de exposição do ciúme e via de escape para o desejo imposto a ele.

Assim, o ciúme de Marcel, no filme de Clouzot, é posto enquanto uma hipertrofia do *voyeurismo* possível por meio da prática cinematográfica. Ora, antes o cinema desconstruía a imagem – mesmo quando se calcava em um pensamento do inconsciente – buscando a polissemia, tal como vemos em *O Cão Andaluz*, de Buñuel.

Já em *L'Enfer*, o sadismo da situação de Marcel é unidirecional: com a ampla exposição – acompanhada de alucinações sonoras, arte cinética *op-art* e cores invertidas – da imagem de Odette, o espectador se torna o algoz de Marcel. Odette – interpretada pela socialmente virginal, mas, no filme de Clouzot, incrivelmente sedutora e *femme fatale* Romy Schneider – se torna o próprio objeto de desejo, o objeto *petit a*, do desejo do espectador. As alucinações audiovisuais de Marcel indicam que, extradiegeticamente, Odette também o trai com o público.

Há aqui uma subversão do mecanismo clássico de representação do cinema. Ora, tudo no cinema é voltado à identificação, a começar pela exibição do filme em uma sala escura, buscando um foco de atenção à

realidade diegética. No entanto, em *L'Enfer*, essa repetição é buscada fora da linguagem do cinema e em um ponto totalmente libidinal e que, para Lyotard, é alinguístico. Nisso reside o *acinema* e *L'Enfer* e sua concepção por Clouzot parece um ótimo exemplo disso.

Por uma subversão dos movimentos pré-estabelecidos

Conforme já foi explicitado, o processo de identificação não pode ser subtraído das representações cinematográficas, sob a penalidade da ineficácia comunicativa, mesmo diante das tentativas de novas escrituras da imagem e do som no cinema. No que se refere ao filme de Clouzot, *L'Enfer*, isso não poderia ser diferente. Essa identificação, contudo, pode ser dada a partir de ordenações diversas. Seguindo o texto de Jean-François Lyotard, *O acinema*, é possível perceber como essa identificação pode ser da ordem da *perversão* a partir da imagem e do som, o que parece ser exatamente o caso no filme de Clouzot.

A inscrição do movimento enquanto a principal característica do cinema só pode ser tomada como válida se vista a partir da perspectiva de que se trata de uma economia dos movimentos. "A aprendizagem das profissões cinematográficas deve ensinar a eliminar, durante a produção de um filme, um número importante desses movimentos" ao mesmo tempo em que "a constituição da imagem da sequência e do filme tem que suportar o custo dessas exclusões". E assim, "não selecionando nenhum movimento, aceita-se fortuito, o sujo, o turvo, o mal acertado, o equívoco, o que não foi bem escondido, o cambaio, o mal filmado" (LYOTARD, 2005, p. 220).

Ao demandar o ordenamento para a sua execução, "a chamada impressão de realidade é uma verdadeira opressão de ordens" (LYOTARD, 2005, p. 220) – sejam estas de narração, de localização espacial, de sonoridades.

Tal opressão segue mesmo certa economia na medida em que nunca serve apenas à instauração de uma simples diferença estética auditiva ou visual, mas sim, "qualquer movimento proposto remete a outra coisa, se inscreve no saldo

credor ou devedor do livro comercial que é o filme, vale porque rende outra coisa”, instaurando uma lei do valor dentro da lógica cinematográfica⁴. E, nesse sentido, o cinema tradicional é produtivo.

É justamente a este cinema produtivo que Derrida irá contrapor o seu *Acinema* – uma experiência cinematográfica na qual há, justamente, a ênfase nas diferenças estéreis, na qual o gozo é dado justamente na entropia, na perversão enquanto esterilidade e desintegração do conjunto.

Se isso se processa, para Lyotard, a partir tanto da imobilidade quanto do excesso de movimento, é necessário que entendamos, primeiramente, os pormenores do cinema tradicional, do cinema econômico, para que possamos dizer a que o *Acinema*, como acreditamos ser o de Clouzot, se contrapõe.

No que diz respeito ao cinema tradicional, Lyotard (2005, p. 222) faz um paralelo entre a economia da libido e a economia do filme: “assim como a libido deve renunciar a seus excessos perversos para propagar a espécie na genitalidade normal e deixa se constituir o ‘corpo sexuado’ para essa única finalidade, o filme que o artista produz na indústria capitalista (...) é composto como um corpo unificado e propagador”.

Em consonância com Derrida (2001, p. 77) – quando este coloca que a leitura psicanalítica está muito próxima ao cinema (na medida em que o espectador se põe em comunicação com um trabalho do inconsciente na sala escura) e que, para que possamos entender a arte cinematográfica é necessário pensar conjuntamente o fantasma e o capital – Lyotard também pensa que o cinema está sujeito aos movimentos da economia e do aproveitamento libidinal que esconde o seu movimento letal em um movimento de retorno.

É nesse sentido que o cinema tradicional também tende sempre a uma repetição: “em geral, os movimentos do cinema são de retorno, quer dizer, da

4 A lei do valor enuncia que o objeto, o movimento no nosso caso, vale enquanto seja intercambiável, em quantidades de uma unidade definível, por outros objetos ou por essas quantidades. Então, é necessário efetivamente que o objeto se mova para que valha: que processe outros objetos (‘produção’ no sentido estrito) e que desapareça, com a condição de *ainda dar lugar a outros objetos* (consumo).

repetição do mesmo e de sua propagação” (LYOTARD, 2005, p. 223). Retornos esses que são entrecortados por filmes acinêmaticos, alinguísticos, como *L’Enfer*, mesmo que eles nunca tenham chegado inteiros até nós.

Esse movimento de retorno, que instaura os mecanismos de identificação, tal como descrevemos anteriormente, é dado, usualmente, por mecanismos facilmente reconhecíveis, por imagens familiares. “A imagem é representativa porque é reconhecível, dirige-se à *memória* do olho, a referências fixadas de identificação, conhecidas por serem ‘bem conhecidas’, estabelecidas” (LYOTARD, 2005, p. 224).

Ora, se a familiaridade da imagem é um dos imperativos para que ocorram os ancoramentos da identificação, como é possível acionar esses mecanismos em um filme como *L’Enfer*, em que grande parte da representação fílmica é composta, justamente, em torno da quebra da familiaridade?

Embora Lyotard nunca tenha analisado especificamente este filme, é ele mesmo quem alinhava a resposta a esta questão quando contrapõe o cinema tradicional ao acinema. Se o cinema tradicional elimina “qualquer movimento impulsor, seja desreal ou da realidade, que não se preste à reduplicação, que escape à identificação, ao reconhecimento e à fixação mnemônicos”, o acinema será aquele que utilizará o próprio esvaziamento do sentido e do reconhecimento imediato como *leitmotiv*.

Em outros termos, aquele cinema que se opõe à normalização libidinal do cinema tradicional, instaurando o gozo na própria esterilidade do sentido.

A comparação que Lyotard alinhava entre o acinema e a criança que brinca com um fósforo é muito significativa para entendermos esse movimento em que o gozo se processa, porque a ausência de sentido é compensada pelo uso dispendioso de recursos não facilmente reconhecíveis no arquivo cultural.

Uma vez acendido, um fósforo se consome. Se, com esse fósforo, você acende o gás para esquentar a água do café que deve tomar antes

de ir ao trabalho, a consumição não é estéril. (...) Porém, quando a criança esfrega a ponta vermelha do fósforo à toa, é porque gosta do movimento, das cores que mudam, das luzes que alcançam o acme do seu brilho, da morte do pedacinho de madeira. (...) O gozo, na medida em que leva à perversão e não somente à propagação, se nota por meio dessa esterilidade (...). Pelo seu próprio movimento, ela produz um simulacro de gozo em seu componente dito de morte (LYOTARD, 2005, p. 221).

O acinema é aquele que segue a lógica do gozo do fósforo queimando sem finalidade. Isso não significa, de maneira alguma, que não sejam oferecidas ao espectador instâncias de identificação. Muito pelo contrário. É justamente neste gozo não-econômico que a identificação se alicerça, a partir de uma relação fantasmática. A identificação está posta na própria desconstrução da imagem e do som como normalmente estabelecidos pela tradição cinematográfica.

Ou, em outros termos, ao invés de se alicerçar nas imagens facilmente reconhecíveis, em um filme como *L'Enfer*, a identificação será posta tanto nas imagens reconhecíveis quanto nos elementos *julgados irrepresentáveis*, não no sentido de que de eles não possam ser representados, mas sim, no sentido daquilo *que não é recorrente*.

Referências

BUCCI, E. *Televisão Objeto*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

_____. "Entretien: le cinéma et ses fantômes". *Cahiers du Cinema*. Paris, abril, 2001.

_____. *Morada*. Maurice Blanchot. Viseu: Edições Vendaval, 2004.

EADES, C. "L'évocation des enfers: mythe et cinema". In: HURST, A. e LÉTOUBLON, F. *La Mythologie et L'Odissée*. Genève: Droz, 2002.

FREITAS, J.-M.Machado de. *Comunicação e Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992.

FREUD, S. "Psicologia de Grupo e Análise do Ego". In: FREUD, S. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1998a.

_____. "Além do Princípio de Prazer". In: FREUD, S. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1998b.

_____. "A Interpretação dos Sonhos – segunda parte". In: FREUD, S. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. V, Rio de Janeiro: Imago, 1998c.

_____. "Conferência XVIII". In: FREUD, S. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1998d.

LACAN, J. *Seminário 14 – La lógica del fantasma*. mimeo, 1966-1967.

_____. *Le Séminaire – livre XI*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *O Seminário – Livro 2*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

_____. "A instância da letra no inconsciente ou a Razão desde Freud". In: LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. "Seminário sobre *A Carta Roubada*". In: LACAN, J. *Escritos*. S. Paulo: Perspectiva, 2008b.

LYOTARD, J-F. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

_____. «O acinema». In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema* - Volume I. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 219-231.

RICOEUR, P. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAFATLE, V. "Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan". *Psicologia Clínica*. v. 16, nº 2. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004.

SILVA, F. Machado. "Formas de poder e contrapoder na Literatura e no Corpo a partir de Gilles Deleuze e Jacques Derrida". *Krisis – Anais das Jornadas de Jovens Investigadores de Filosofia*, 2009.

VENANCIO, R. Duarte Oliveira. "A Linguagem dos Três Fantasmas: Gozo na Experiência da Televisão". *BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*. Covilhã: Labcom-UBI, 2009.

ZOMBORY-NAGY, P. e FRANDON, V. «Por une histoire de la souffrance: expressions, représentations, usages». *Pensée*, v. 13, n. 27, 1994.