

## U-topia em *O Continente* de Gustavo Scheffer

NILS GORAN SKARE

■ 362

Nils Skare estudou Ciências Sociais e Letras na Universidade Federal do Paraná; é escritor, tradutor e editor, tendo vertido para o português obras como as de E. E. Cummings e Strindberg.

#### ■ RESUMO

Este artigo busca discutir a espacialidade cinematográfica e, para tanto, analisa o curta-metragem *O Continente* do cineasta paranaense Gustavo Scheffer, à luz da psicanálise lacaniana. São apresentados o conceito de nó borromeano; de metáfora, metonímia, significante fálico e significante-mestre; e de narrativa, ideologia e reificação. Descobre-se no filme uma cena fantasmática ligada à u-topia, relação que é tese deste artigo. Por fim, esboça-se uma tipologia das u-topias cinematográficas.

#### ■ PALAVRAS-CHAVE

*O Continente*, Gustavo Scheffer, Jacques Lacan, Utopia, Cinema.

#### ■ ABSTRACT

This article's purpose is to discuss cinematographic spaciality and for this reason analyzes the short movie *O Continente* from Gustavo Scheffer, a movie-maker from Paraná, under the light of Lacanian psychoanalysis. We present the concepts of: metaphor, metonymy, phallic signifier and master-signifier; of narrative, ideology and reification. We then discover in the movie a phantasmatic scene linked to u-topia, and this relation is the thesis of our article, which ends by describing some cinematographic u-topias.

#### ■ KEYWORDS

*O Continente*, Gustavo Scheffer, Jacques Lacan, Utopia, Cinema.

363 ■

## Introdução

Nenhuma forma artística foi tão capaz de produzir mundos alheios para o deleite do espectador quanto o cinema no século XX. Se essa primazia prosseguirá neste século, já marcado pela presença de mídias de realidade virtual e entretenimento eletrônico, é algo que permanece em aberto. De uma forma ou de outra, queremos levantar como questão neste artigo esse território estrangeiro que o cinema cria, isto é, perguntar pela espacialidade cinematográfica. Para tanto, abordaremos neste texto o curta-metragem *O Continente* (2008), do cineasta paranaense Gustavo Scheffer. A obra em questão será submetida a uma interpretação tendo por matriz a psicanálise lacaniana, capaz de ler-lhe as diferentes topias, abrindo rumo para uma discussão da u-topia.

Inicialmente precisaremos delimitar alguns conceitos para a análise. Num primeiro momento, apresentaremos o nó borromeano conforme concebido por Jacques Lacan, em sua forma tripartite de Imaginário, Simbólico e Real; feito isso, elaboraremos elementos de sua semiótica tais como metáfora, metonímia, significante fálico e significante-mestre. Num segundo instante, delimitaremos o conceito de narrativa, opondo-o ao de ideologia e contrastando-o com o de reificação.

Confrontaremos então nosso objeto e identificaremos uma cena que, por sua repetição, nos conduzirá ao conceito do significante fálico. Analisando-a, decuparemos o curta-metragem em seus elementos constituintes e localizaremos o significante-mestre da narrativa. Por fim, estabeleceremos uma ponte entre a cena fantasmática do filme e a u-topia.

Discutindo nossos achados, recorreremos ao trabalho de Henri Lefebvre e esboçaremos uma tipologia da u-topia no campo cinematográfico de acordo com o nó

borromeano, o que nos permitirá concluir nossa trajetória e esclarecer alguns pontos em aberto. E então concluiremos traçando nossa trajetória e esclarecendo pontos em aberto.

## 1 Conceitos preliminares

### 1.1 Semiótica Lacaniana

#### 1.1.1 O Nó Borromeano

Ainda que seu trabalho inicial não tivesse um caráter marcadamente político, Jacques Lacan (1901-1981) é figura-chave na junção do freudo-marxismo no século XX. Após tentativas relativamente malogradas de reunir em massa os dispositivos teóricos dos dois grandes materialistas da modernidade — esforço feito por autores como Eric Fromm (1900-1980), Wilhelm Reich (1897-1957) e, mais influentemente, Herbert Marcuse (1898-1979) —, coube ao psicanalista estruturalista francês, num paradigma diverso, precisar elementos para uma teoria materialista do sujeito. O núcleo teórico para essa compreensão da contribuição lacaniana deve ser buscado no seu conceito de nó borromeano, estrutura que é a subjetividade (e não simplesmente uma representação dela), uma topologia composta de três anéis. Esses três anéis correspondem às três ordens: Imaginário, Simbólico, Real. Nenhum desses três anéis pode ser rompido sem com que os outros dois se percam também, o que serve para mostrar a indissociabilidade fundamental dos três registros que compõem a subjetividade. Mais tarde, ao estudar a obra de James Joyce (1882-1941), Lacan acrescentará um quarto elo, dito *sinthome*, que tem por propósito manter a unidade e coerência das três ordens e evitar assim o transtorno psicótico; infinitos elos podem ser acrescentados, sob a condição de que todos sejam indissociavelmente interligados. No momento atentaremos para as três principais esferas do nó borromeano, partindo da imaginária.

Durante o período que Freud (1856-1939) caracterizava como a “fase anal”, que principia aos seis meses, nota-se um interessante traço distintivo no “prematuro” bebê humano: um infante de uma espécie como o chimpanzé é em muito mais adaptado ao seu ambiente, mas pouco se interessa pela sua projeção especular; na criança humana, ao contrário, a visão da própria imagem no espelho é motivo para patente prazer lúdico. A etologia, o estudo do comportamento dos animais, mostra que há espécies onde a visão de um outro do indivíduo (macho, fêmea, ou o próprio reflexo de si mesmo) é fundamental para a maturação das gônadas, como acontece em certas pombas, ou a mudança para a forma gregária, como com certos gafanhotos. Igualmente o chamado Estádio do Espelho no ser humano corresponde a esse ponto de encontro entre o mundo externo e o interno.

O Estádio do Espelho é marcado pela dupla *mé-connaissance* em que, primeiramente, o ego é alienado e, num segundo momento, essa alienação é mascarada sob a percepção de uma totalidade mais abrangente, “mais completa”. O chamado *Ideal-Ich* que a criança descobre no espelho é uma projeção assíntota ao devir individual, sempre se aproximando sem nunca alcançá-lo. Longe de ser uma fantasmagoria mais ou menos “real”, esse eu ideal é como o centro de gravidade da ficcionalidade subjetiva, orientando o comportamento individual. Veremos posteriormente

como esse duplo movimento corresponde em alguma medida à teoria da ideologia proposta por Althusser, na medida em que o indivíduo é assujeitado pelo Sujeito no qual vê o penhor de seu próprio estar ideológico, modelo que submeteremos à crítica oportunamente. O imaginário é assim o registro do “pequeno outro”, com “o” minúsculo, da alteridade ainda subjetivamente apreensível. Na criança, em seu enfrentamento com o pai, é também o registro da luta pela supremacia que Lacan remete ao conflito entre o Mestre e o Escravo na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel (1770-1831). É o espaço da identificação, mas onde essa identificação opõe-se ao reconhecimento com bases na Lei.

A ordem do Simbólico é o campo em que o conflito entre o eu e o outro encontra sua resolução na Lei; não certamente nesta ou naquela lei de um organismo político (sempre sujeitas a alterações em sua história e fundamentadas, sob o capitalismo, na propriedade privada), mas no interdito do incesto, “salto” entre natureza e cultura, gerando o “animal que tem linguagem”. Lacan desenvolveu a idéia de uma ordem Simbólica influenciado por estruturalistas tais como Lévi-Strauss (1908-2009) na antropologia, e Ferdinand de Saussure (1857-1913) e Roman Jakobson (1896-1982) na lingüística. É o registro da linguagem. O sujeito aí é enredilhado na teia dos significantes, tecendo *em* e *através* dela o desejo. A *mé-connaissance* do ego imaginário difere da subjetividade nascida da linguagem: a violência no primeiro caso se transforma em contrato na segunda.

365 ■

Através da fala, reconheço o Outro [o ‘grande Outro’] [...] como o próprio *locus* da verdade (e da *minha* verdade), já que é necessário chamá-lo para testemunhar a verdade de minha fala, mesmo que eu faça isso para mentir para ele e enganá-lo. Em outras palavras, o jogo da verdade pressupõe uma lei [...] (BORCH-JACOBSEN, 1991, p. 117).

Na medida em que essa lei de que Borch-Jacobsen fala é, de fato, parte de um código sobre o qual se funda a cultura humana, e não um simples conjunto de regras a serem acionadas narcisicamente com o propósito de se “tirar vantagem”, o Simbólico é o espaço dessa prescrição, é o espaço organizado pela proibição. Assim o Simbólico é a ordem desse “grande Outro” maiúsculo e estruturado como a linguagem com que, ao contrário do “pequeno outro” imaginário, é vedado ao sujeito se identificar. Também no Simbólico há o inconsciente. No princípio a criança se agarra à mãe como um Outro ainda não-barrado, completo; mas com o desenvolvimento infantil emerge uma lacuna: e é aí que pode surgir o desejo entendido como falta, um reconhecimento do desejo como falta no sujeito e falta no Outro — “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2001, p. 292). O desejo então se põe a funcionar, motor do inconsciente, também este estruturado como linguagem.

O terceiro registro, por fim, é o do Real, tudo que existe *antes* e *além* da linguagem. Aí nada falta, ao contrário do Simbólico em que habitam as oposições (mesmo o “nada” está, simbolicamente, num conjunto de oposições), mas tampouco esse registro pode ser experimentado. O Real é o limite, é o lugar onde a psicose e os diversos traumas espreitam o indivíduo ameaçando a fantasia que lhe permite viver; esta é rigorosamente necessária à vida humana, ela é um anteparo, um resguardo contra aquele prazer paradoxal que transgride o princípio da homeostase e está ligado ao instinto de morte, isso a que Lacan chama de *jouissance*.

Como já foi dito, não há nenhuma primazia entre essas três ordens. O importante a ser ressaltado, mais uma vez, é que esses três registros estão sempre relacionados de tal forma que não é possível separar um dos demais. Podemos passar agora a uma visão mais pormenorizada de certos conceitos-chave na semiótica de matriz lacaniana.

### 1.1.2 Elementos da Semiótica Lacaniana

Para Ferdinand de Saussure a unidade mínima da língua era o signo que, como uma folha de papel, era composto de dois “lados”: o significante e o significado. Componente fônico, o significado interage, segundo ele, com o significante, elemento ideacional. Saussure (2003) atribui a essa relação significante/significado a propriedade da arbitrariedade e da linearidade.

Jacques Lacan atribui a unidade mínima da linguagem ao *significante*. Caracteriza também o significante como *produtor*, “fábrica” do significado. O que é importante de ressaltar é que, ao contrário de Saussure, para quem os dois lados da “folha” se inter-relacionam, com a concepção semiótica lacaniana há uma clara demarcação significante/significado.

Para Jacques Lacan só pode ocorrer significação no ato metafórico. Isso se liga ao paradigma, isto é, às relações ditas *in absentia*. A metáfora, ligada ao processo de condensação descrito por Freud, mostra o movimento da repressão, fornecendo um modelo para a repressão do inconsciente.

Se a metáfora diz respeito às relações paradigmáticas *in absentia*, a metonímia está ligada às relações sintagmáticas *in praesentia*. O encadeamento sintagmático é também, para Lacan, o movimento do desejo, e a metonímia é a forma como adquire a busca humana pelo objeto-causa do desejo. Tendo esboçado a metáfora e a metonímia, precisamos nos deter um pouco mais demoradamente em outro conceito-chave.

Há um significante especial (que Lacan representa algebricamente por  $\phi$ ), o falo imaginário. Se em Freud ainda havia uma certa desorientação entre o falo como órgão reprodutor masculino e símbolo de potência, em Lacan ele passa a ser um significante. Ao perceber que não é o único objeto do desejo de sua mãe, a criança tenta retornar ao estado de união inicial fazendo-se passar por esse objeto de desejo materno. Esse objeto que a criança acredita que a mãe deseja (criando assim uma tríade mãe-criança-objeto desejado) é chamado de *significante fálico*.

O falo imaginário é o que a criança *assume* que alguém deve ter para que sejam o objeto do desejo da mãe e, como seu desejo é geralmente dirigido para o pai, assume-se que ele possui o falo. Ao tentar satisfazer o desejo da mãe, a criança se identifica com o objeto que ela presume que ela [a mãe] perdeu e tenta se tornar esse objeto para ela. O falo é imaginário no sentido de que é associado na mente da criança com um objeto real que foi perdido e pode ser recuperado (HOMER, 2005, p. 55).

Por fim, um último conceito-chave precisa ser tratado. Em toda ordem sociosimbólica existe um significante sem significado, isso que Lacan denomina significante-mestre. O Outro é castrado, jamais completo. E sem essa falta no Outro o

próprio desejo não poderia existir; é o que permite a não-alienação do sujeito — dá-lhe um “espaço para respirar”. Na falta do Outro o sujeito identifica sua própria falta. Esse significante-mestre é um significante “puro” que Lacan representa pelo símbolo algébrico  $S(A)$ . É um pequeno pedaço de *nonsense* materializado. Nessa medida a identificação do sujeito com esse “pedacinho do Real” (ŽIŽEK, 1992, p. 134) dá segurança ao indivíduo entre as desrazões da existência. Assim, não importa quantos significantes sejam reunidos numa cadeia significativa, é sempre e somente a falta, “materializada” no significante-mestre, que a completa.

## 1.2 Da Narrativa

Postularemos que uma narrativa é uma predicação simbólica do Real, o que coloca imediatamente uma questão.

Se o Real é o não-simbolizável, isso que está no exterior do mundo sem exterior da linguagem, então como é possível à narrativa, justamente, simbolizá-lo? Aqui é preciso que aconteça um *ato*, um ato tal que suspenda a ordem sociossimbólica, objetivando-a. Toda narrativa é um ato, do contrário torna-se uma pseudonarrativa ao se resumir a uma atividade. Ao gerar isso que Alain Badiou (*né* 1937) poderia chamar de evento, o ato remonta o Outro com que sempre-já se constrói “em-si-e-para-si” no reconhecimento. Para desenvolvermos essa nossa premissa, proporemos uma breve passagem pelo ensaio de Walter Benjamin (1892-1940), *O Narrador*.

Em seu ensaio de 1936 sobre Nikolai Leskov, o filósofo alemão Walter Benjamin argumenta que o narrador é uma figura em vias de desaparecer na modernidade, pois seria ligado inexoravelmente ao tempo do trabalho artesanal. O tempo moderno é, para Benjamin, um tempo do empobrecimento da experiência (*Erfahrung*), pressionado pela produção capitalista, contrário à lentidão em que um instante (*weile*) era percebido como longo (*lange*) pelo narrador e seus ouvintes, isso que seduzia o outro e reconhecia o grande Outro. Era um tempo de langor (*Langeweile*), o “pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1996, p. 204).

O tempo artesanal permitia articular o nó borromeano na existência justamente da narração e do narrador, que ligamos aqui ao *sinthome*. O narrador realiza e suprime (*Aufheben*) os conflitos, tal qual esse elo a mais impede o decaimento do nó borromeano no autismo psicótico. No tempo de trabalho industrial, ao contrário, o tempo de trabalho (alienado) é a inversão simbólica do tempo de lazer (alienado). Trabalhando ou folgando, o indivíduo sob o capitalismo está à mercê da mercadoria, e as narrativas trazem no seio esse núcleo traumático.

Assim como a viagem da psicose é evitada no plano individual pelo elo adicional ao nó borromeano que é o *sinthome*, também o narrador é no plano social o *saint homme* que releva o conflito humano conservando-o como origem na narrativa, isto é, o ato do reconhecimento suspende o Outro tornando-o objetivo e, como tal, território fora da jurisdição do mito e da ideologia.

Para explicitar o conceito de narrativa que estamos utilizando neste trabalho é profícuo contrastá-lo com dois outros elementos que também usaremos em nossa análise: a ideologia e a reificação.

Já desenvolvemos em outro momento que a ideologia é uma predicação imaginária do Real (SKARE, 2009). Nesse sentido, ela é algo que não chega, que não alcança o ato de simbolização; é uma atividade (e não propriamente um ato) ainda

ligado ao Estádio do Espelho e ao processo de identificação (narcísica). Para desenvolvermos essa nossa premissa, proporemos uma leitura do influente texto de Louis Althusser (1918-1990), *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, escrito em 1969.

Althusser identifica o movimento ideológico à ação de ser interpelado. O indivíduo, uma vez interpelado, “vira-se” para quem lhe chama e torna-se um sujeito.

De maneira semelhante à *mé-connaissance* no Estádio do Espelho, a interpelação ideológica para Althusser passa por um duplo mecanismo de (des)conhecimento, na medida em que o indivíduo vê o Mim que conhece (*mé-connaissance*) no limiar de transformá-lo em sujeito ao Sujeito. A crítica que se segue ao modelo de Althusser passa justamente por esse ponto: o (des)conhecimento é total, no modelo do teórico francês não há espaço para que o indivíduo *não* atenda à interpelação. De certo modo, Althusser reduz o sujeito ao ego imaginário, desprovendo-o de suas potencialidades reivindicatórias na dimensão do desejo e tomando-o por uma plácida mônada mansa.

Consoante a essa crítica, à interpelação althusseriana propomos o neologismo *contradição*, em que o indivíduo predica o Outro e seu (*en*)*jeu-des-mots* imaginariamente, mas de tal modo que pode ambigualmente *com-traduzir* o significado do Aparelho Ideológico ou *contra-aduzir* ao Sujeito seus próprios significantes, situando-se o comportamento dentro dos AIEs entre cada um desses extremos.

■ 368

Na metáfora althusseriana, o Estado é um prédio com uma base de relações materiais sobre a qual se erguem os andares dos Aparelhos Repressivos e dos Aparelhos Ideológicos. Como os aparelhos repressivos danificam os corpos dos indivíduos, acabam por prejudicar o acúmulo de mais-valia, de modo que os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs) se mostram mais efetivos na tarefa de recriar os meios de produção sem que a disposição social seja questionada.

Se passarmos agora à definição do fenômeno da reificação, diremos que se trata de uma justificativa simbólica do Real.

O louvor inquestionável do existente, a ossatura que de antemão posiciona qualquer enfrentamento em compartimentos rígidos, a debilidade da história em “presente eterno” (DEBORD, 1998, p. 12), a falsa saída da depreciação sem uma crítica prática do valor: esses vetores se interceptam na transformação do sujeito em objeto (*res*).

Com a transformação das subjetividades em elementos percebidos como objetivos pela introdução da racionalidade técnica nos ambientes de trabalho e nos AIEs em geral, a dimensão propriamente qualitativa da experiência humana se vê furtada. Dessa maneira, se o fetichismo é o fenômeno mediante o qual um objeto sensível é percebido como supra-sensível, mágico, incompreensível, por contraste a reificação é o fenômeno pelo qual a subjetividade é transformada num objeto, artigo, coisa. Quando essa falsa objetividade impede os indivíduos de compreenderem a dimensão qualitativa do mundo, a ordem sociossimbólica se torna “dissociada”, como se fosse um fato da natureza ou de uma vontade divina. A reificação é esse fenômeno que recria a sociedade à imagem e semelhança da mercadoria. “A reificação exige que uma sociedade aprenda a satisfazer todas as suas necessidades em termos de troca de mercadorias” (LUKÁCS, 1997, p. 91).

Se o mecanismo psicológico típico no capitalismo do século XIX era a repressão, o caráter reificatório das relações sociais alienadas está vinculado indissociavelmente à categoria clínica da perversão (que Lacan grafa no matema a  $\langle \rangle$  \$), elemento que se encontra, dialeticamente, no produto e no produtor do capitalismo tardio.



Assim, retomando nossa premissa primeira sobre a reificação, podemos ligá-la à perversão e constatar que uma narrativa *pode* justificar o Real. Diremos de tal forma que uma narrativa pode *ou não* ser perversa, e contrastaremos, retomando, as definições de cada um desses elementos.

A ideologia é uma predicação imaginária do Real; a narrativa é uma predicação simbólica do Real; e subsumida na narrativa está a reificação, que é uma justificativa simbólica do Real.

De posse desses conceitos, que abordamos separadamente em termos da semiótica lacaniana e da definição de narrativa e elementos próximos, podemos nos dirigir agora ao curta-metragem *O Continente* de Gustavo Scheffer.

## 2 O Continente

À primeira vista parece ser difícil extrair algum “significado” do filme: podemos ver um apartamento desarrumado, possivelmente em mudança, e dois “atores” em atividades aparentemente desconexas, banais ou absurdas; é impossível compreender quando algo é dito; não há propriamente nenhum “drama” como tradicionalmente é concebido; e, por fim, nota-se uma cena sem simbolismo aparente que se repete diversas vezes. Essa é uma cena intrigante e curiosa que nos permitirá traçar uma interpretação da obra.

A cena a que aludimos mostra uma bola azul e um cinzeiro com um cigarro aceso no chão de uma sala do apartamento. A câmera se ergue desse *close*, aponta para uma janela à frente e faz um *zoom in*, buscando o exterior do prédio. Essa cena é repetida diversas vezes ao longo do filme, às vezes interrompida mais cedo, às vezes exibida até sua conclusão, quando podemos perceber um edifício do outro lado da rua. Pela sua própria repetição (é a cena mais repetida de todo o filme), diremos que essa cena adquire um caráter fálico. É um significante fálico exposto em seu lado obscuro, de *jouissance* imbecilizada, uma “autoridade cômica”. Essa “desconstrução” (usamos o termo livremente) do falo nessa obra se dá pela ignorância a que o espectador é submetido do ponto em que a cena será cortada; sabemos que há um *zoom in* que ocorre numa janela, mas a hetero-topia que a tomada promete (o que se pode ver “lá”?) é interrompida burlescamente pela iso-topia do apartamento.

Das 35 cenas do curta, 14 são cenas recorrentes, a cena  $\varphi$  com maior frequência, oito vezes. Notamos que a primeira e a última cena (antes do fim) são como antípodas: a cena  $\varphi$  mostra um *zoom in* e a última cena mostra um *zoom out*, o único do filme. Notamos também que da cena 28 em diante não há mais repetições, até o final do curta.

É preciso examinar novamente a cena  $\varphi$ : ela mostra dois elementos — a bola azul e o cigarro — como “ponto de partida” para um movimento rumo ao exterior. Iremos então dissociar esses dois significantes e buscar sua presença nas cenas; acrescentaremos a presença de um terceiro significante, o ser humano, elemento-chave nas narrativas (a que, como já vimos, não atribuímos o caráter de “histórias”).



Nº	Descrição da cena	Homem	Bola	Cigarro
1	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
2	Homem lendo papéis	Sim	Não	Não
3	Homem subindo e descendo escada	Sim	Não	Não
4	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
5	Homens bebendo café e fumando	Sim	Não	Sim
6	<i>Zoom in</i> de parede	Não	Não	Não
7	Homem com máscara de <i>teletubby</i>	Sim	Não	Sim
8	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
9	Homens vistos num espelho	Sim	Não	Sim
10	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
11	Homem lendo (2)	Sim	Não	Não
12	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
13	Homens conversando (inaudível)	Sim	Não	Sim
14	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
15	Homens bebendo café e fumando (2)	Sim	Não	Sim
16	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
17	Imagem da rua vista pela janela	Não	Não	Não
18	Bola + cinzeiro (φ)	Não	Sim	Sim
19	Homem tomando café + bola quicando	Sim	Sim	Não
20	<i>Zoom in</i> de parede	Não	Não	Não
21	Homem brincando com a sombra	Sim	Não	Não
22	<i>Close</i> das pernas de um homem andando para trás	Sim	Não	Não
23	<i>Close</i> das pernas de um homem andando para trás	Sim	Não	Não
24	<i>Close</i> de um móvel	Não	Não	Não
25	Homens conversando longe (inaudível)	Sim	Não	Não
26	Imagem da rua (2)	Não	Não	Não
27	Homem com máscara de <i>teletubby</i>	Sim	Não	Sim
28	Imagem de uma janela lateral	Não	Não	Não
29	Bola rolando	Não	Sim	Não
30	Computador no chão + pernas humanas	Sim	Não	Não
31	Homens jogando futebol com a bola	Sim	Sim	Não
32	Homens jogando futebol com a bola (2)	Sim	Sim	Não
33	Boneco de cachorro numa janela	Não	Não	Não
34	<i>Zoom out</i> de lâmpada incandescente na janela de φ	Não	Não	Não
35	Fim			

Verificamos que, após a cena 18 (última repetição da cena φ), a bola azul passa a ser vista “fora” da metafórica cena φ, “descongelada”, poderíamos dizer, em uma cadeia significativa metonímica-desejante. A bola azul é o significante-mestre, S(A), é o significante sem o qual o filme não existiria tal como existe. É em sua *ausência* que se deve buscar o complemento à narrativa sócio-simbólica. Concebamos assim o filme somente em suas cenas nas quais há os atores (com ou sem cigarro) e não há a bola: nesse caso não há nenhum *ato*, somente *atividades*. Mesmo a cena mais “marcante”, a do ator brincando com a máscara de *teletubby*, é repetida. Estamos no nível ideológico, em que o espectador contradiz as imagens espetacularmente. É com a entrada em cena da bola azul que o filme encena uma narrativa. E é de fato a bola (entenda-se S(A)) que origina o filme — ela não é vista em nenhum momento “sendo tirada” de sua imobilidade em φ. Se Scheffer filmasse isso ele teria apenas mais uma atividade exibida na tela, e não um aceno do Real. Ao contrário, a bola, reificada em φ, é transformada, inversamente, em fantasia.

Se relacionamos os matemas de perversão e fantasia à formulação da situação, podemos dizer:

1. A bola é vista pelo espectador —  $a \langle \rangle \$$
2. O espectador vê a bola —  $\$ \langle \rangle a$

As cenas 31 e 32 — nas quais os homens jogam futebol, isto é, onde um langor lúdico se apropria de  $S(A)$  — são o objeto-causa do desejo (o *objeto pequeno a*) no filme. Assim, a hetero-topia prometida pelo *zoom in* na cena  $\varphi$  é realizada, mas não sob a forma de um outro lugar, e sim de um não-lugar — o apartamento “desaparece” num jogo de futebol *u-tópico*. O ato fantasmático do filme se passa numa *a-cena*. E, uma vez “desmaterializado” o apartamento, o filme finda.

Podemos formular agora a tese deste artigo: *a fantasia é u-tópica*.

### 3 Discussão

Podemos agora precisar e delimitar algumas noções utilizadas em nossa análise do objeto. Para isso nos voltamos ao pensador francês Henri Lefebvre (1901-1991), pela sua fecunda reflexão sobre o espaço e, especificamente, o urbano. Inicialmente buscamos as diferentes topias, que o filósofo define desta maneira:

Denominamos *iso-topia* um lugar (topos) e o que envolve (vizinhança, arredores imediatos), isto é, o que faz um *mesmo lugar*. (...) ao lado do ‘lugar mesmo’ há o lugar outro, ou o outro lugar. O que o torna outro? Uma diferença que o caracteriza, situando-o (situando-se) em relação ao lugar inicialmente considerado. Trata-se da *hetero-topia*. (...) há também o alhures, o não-lugar que não acontece e, entretanto, busca o seu lugar. (...) nesse sentido, o *u-tópico* nada tem em comum com o imaginário abstrato. Ele é real (LEFEBVRE, 2002, p. 45).

Entre o lugar do mesmo e o lugar do outro, há neutralidades que encenam aproximações e afastamentos, dinamicamente; o não-lugar unifica ambos. Quando Lefebvre trata da *realidade* (não dizemos: o Real) do *u-tópico*, isso não exclui para nós um corte do nó borromeano sobre ele e o esboço de uma tipologia do *tópico*. Atendo-nos ainda ao campo cinematográfico, ensaiamos as seguintes classificações.

A *u-topia imaginária*: este é o terreno por excelência do cinema *mainstream* hollywoodiano. Aqui, o espectador quer fugir para dentro da imagem, imergir-se no espetáculo. Um exemplo bem-acabado é o filme “Avatar” (Avatar — Cameron, 2009). O espectador é levado a “entrar” no fluxo de imagens, pelo recurso dos óculos 3D, e metatransposto diegeticamente pelo protagonista que adentra um mundo exótico.

A *u-topia simbólica*: aqui é a diegese que aponta para um não-lugar. A significação do filme se forma alhures e costumeiramente o espectador busca encontrar o que o filme “quer dizer”. Um exemplo possível é “Cidade dos Sonhos” (Mulholland Dr. — Lynch, 2001). Realidade e fantasia formam uma única dimensão e o filme troça da possibilidade de precisar uma significação estável: um elemento como a caixa e sua chave, que surgem inexplicavelmente, são por fim atirados fora num movimento da própria inutilidade da busca pela exegese final.

A *u-topia real*: aqui a própria materialidade do filme transparece uma força que busca seu lugar entre o existente. A tendência é que não haja um  $S(A)$  no filme, mas

que o próprio filme se transforme num significante-mestre da ordem sócio-simbólica do mundo. Podemos citar aqui o filme “A Sociedade do Espetáculo” (La Société du Spectacle — Debord, 1973). A materialidade do filme é composta de cenas de outras películas que sofrem um *détournement*, isto é, são ressignificadas de modo a criticar o espetáculo que compõe e a sociedade que se vale dessa forma de dominação.

Acreditamos que pesquisas posteriores que se interessem pelo paradigma aberto neste artigo poderão explorar essa mesma análise para os conceitos de heterotopia e isotopia.

## Conclusão

Neste artigo abordamos o filme de curta metragem *O Continente* de Gustavo Scheffer, à luz de elementos da psicanálise de Jacques Lacan. Inicialmente elaboramos a respeito do nó borromeano, estrutura da subjetividade composta pelos anéis do Imaginário, Simbólico e Real. Definimos o Imaginário como o terreno da alteridade ainda apreensível, do “pequeno outro”. Prosseguimos então ao Simbólico, que definimos como o espaço do “grande Outro”, da Lei, da linguagem e do inconsciente. E então buscamos delimitar o Real como o território que está fora da apreensão lingüística. Feito isso abordamos uma definição semiótica de metáfora e metonímia, e localizamos dois significantes importantes: o significante-mestre (o significante sem significado, o “pedacinho do Real”) e o significante fálico (a “autoridade”, o objeto desejado pela mãe). Versamos finalmente sobre a narrativa, por oposição a ideologia e por contraste com a reificação. Assim postulamos que a narrativa é uma predicação simbólica do Real, que a ideologia é uma predicação imaginária do Real e a reificação sua justificativa (simbólica).

De posse desses conceitos preliminares, abordamos o curta-metragem e localizamos uma cena que, por sua recorrência, adquire um caráter (comicamente) fálico. Separamos os elementos constituintes dessa cena (a bola e o cigarro) e procedemos a uma decupagem onde verificamos a presença desses significantes, bem como da presença humana. Identificamos a bola com o significante-mestre e o momento em que vemos os atores jogarem futebol a uma cena fantasmática. Por fim, precisamos essa fantasia a uma cena u-tópica, relação que constitui a tese deste artigo.

Discutindo nossos achados, recorreremos aos conceitos de heterotopia, isotopia e u-topia tais quais definidos por Henri Lefebvre. Fizemos uma classificação, no campo cinematográfico, de três tipos de u-topias, conforme o nó borromeano. Transferimos a outras pesquisas uma tipologia mais completa com as duas outras topias.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORCH-JACOBSEN, M. **Lacan: The Absolute Master**. Palo Alto: Stanford University Press, 1991.

DEBORD, Guy. **Comments on the society of the spectacle**. London: Verso, 1998.

HOMER, S. **Jacques Lacan**. London: Routledge, 2005.

LACAN, Jacques. **Écrits**: a selection. London: Routledge, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.

LUKÁCS, Gyorgy. **History and class consciousness**. Cambridge (MA): MIT Press, 1997.

SKARE, Nils G. Traduções Sintomáticas, Fantasmas Ideológicos e *Invasores de Corpos*. **Revista Anagrama**, São Paulo, v. 3, p. 1-15. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewArticle/6561>>. Acesso em: 4 nov. 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Looking Awry**: an introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. London: MIT Press, 1992.

## Filmografia

AVATAR. Direção: James Cameron. EUA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 2009. 162 min.

O CONTINENTE. Direção: Gustavo Scheffer. Brasil: NihilØFilms, 2008. 6 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TswFZoebKZk>>. Acesso em: 4 nov. 2010.

MULHOLLAND DR. Direção: David Lynch. EUA: Les Films Alain Sarde, 2001. 147 min.

LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE. Direção: Guy Debord. França: Simar Films, 1973. 88 min.

373 ■