



## Procurado e desejado: olhares de/sobre Roman Polanski

*Wanted and desired: looks about Roman Polanski*

Jonathan Raphael Bertassi da Silva<sup>1</sup>  
Lucília Maria Sousa Romão<sup>2</sup>

**RESUMO** Com este artigo, interpretamos sob a luz do referencial teórico da Análise do Discurso francesa as regularidades e rupturas discursivas presentes no polêmico episódio envolvendo a condenação, prisão e fuga do cineasta Roman Polanski e os efeitos de sentido inscritos em um de seus filmes, *Repulsa ao Sexo* (1965). Interessa-nos compreender os sentidos sobre patriarcalismo, violência contra a mulher, liberdade sexual feminina e a memória que sustentam os dizeres do/sobre a polêmica com o cineasta e sobre sua obra. Para enriquecer as análises, mobilizaremos também recortes de *blogs* e trechos do documentário *Roman Polanski: Procurado e Desejado* (2008), abrindo assim o leque de interpretações possíveis sobre nosso *corpus*.

**PALAVRAS-CHAVE** Discurso; cinema; memória discursiva; arquivo discursivo; Roman Polanski.

**ABSTRACT** With this paper, we interpret, in the light of theoretical framework from French Discourse Analysis, discursive ruptures and regularities present in the controversial episode involving the sentencing, imprisonment and escape of the film director Roman Polanski and the effects of meaning inscribed in one of his films, *Repulsion* (1965). We are interested in understanding the meanings of patriarchy, violence against women, female sexual freedom and the memory that holds the words of/about the controversy about the filmmaker and his work. To enrich the analysis, we also mobilize *blogs* clippings and excerpts from the documentary *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008), thus paving the range of possible interpretations of our *corpus*.

**KEYWORDS** Discourse; movies; discursive memory; discursive archive; Roman Polanski.

---

1 Mestrando em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP). Possui graduação em Ciências da Informação e da Documentação pela FFCLRP/USP. Apoio: FAPESP: 2010/02844-3; Laboratório Discursivo E-I@dis – FAPESP 2010-510290. E-mail: cid\_sem\_registro@yahoo.com.br.

2 Livre-docente em Ciência da Informação, Profa. Dra. do curso de Graduação em Ciências da Informação e da Documentação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FFCLRP/USP. Profa. colaboradora do Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade da UFSCar. Bolsista CNPQ. Laboratório Discursivo E-I@dis – FAPESP 2010-510290. E-mail: luciliamsr@uol.com.br



## Introdução

*“A única forma de me livrar de meus medos é fazer filmes sobre eles.”*

*(Alfred Hitchcock)*

A partir deste trabalho, buscamos algumas das múltiplas interpretações possíveis para o episódio da prisão e fuga dos Estados Unidos do cineasta europeu Roman Polanski, condenado por sexo ilícito com uma garota menor de idade, e os efeitos de sentido sobre liberdade sexual da mulher, conflitos entre sexos e outras regiões de sentido que apontem para a problematização da sexualidade em um de seus filmes, a saber, o clássico inglês *Repulsa ao Sexo* (1965). Interessa-nos investigar tanto a memória, que sustenta as inscrições de denúncia sobre a violência à mulher em ambos os casos, quanto a ruptura possível e a re-significação da vida e da obra de Polanski a partir de sua prisão, ocorrida mais de trinta anos depois de condenado, na Suíça, com a repercussão polêmica gerada na *blogosfera* da rede eletrônica.

Para lançar um olhar atento a essas diversas leituras possíveis, entendemos ser pertinente o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso (AD) de matriz francesa, posto que ele entende o sujeito como atravessado pela ideologia e o inconsciente, fazendo necessário levar em conta as condições de produção e o contexto sócio-histórico para compreender a abertura e os furos presentes na formação discursiva tanto no caso da mídia (imprensa ou eletrônica), quanto do discurso fílmico que caracteriza o trabalho artístico do cineasta. Por se tratar da materialidade fílmica, atentamos para o uso de conceitos da AD que levem em conta o não-verbal, os quais elucidaremos no corpo teórico do texto. Este trabalho integra uma pesquisa envolvendo outros filmes dos anos

sessenta, todos interpretados sob o viés da AD e nos quais buscamos os sentidos de liberdade e opressão do sujeito-mulher no cinema híbrido daquele período, no qual as condições de produção sócio-históricas levaram a uma efervescência política e cultural, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, o que refletiu na sétima arte e inscreveu uma ruptura com o já-estabelecido sobre a imagem da mulher retratada no cinema, tanto no cinema dito “de arte” quanto no *mainstream* de Hollywood.

### Um filme e muita polêmica

A título de contextualização do tema desse trabalho, destacamos que Roman Rajmund Polanski nasceu em Paris em 1933, mas foi criado por pai judeu na Polônia. Quando ocorreu a ocupação nazista nos anos quarenta, durante a Segunda Guerra Mundial, ele e sua mãe foram presos nos campos de concentração. A exemplo do protagonista de seu filme *O Pianista*, ele escapou do confinamento e sobreviveu; a mãe, contudo, morreu nas câmaras de gás, dando início a uma vida marcada por tragédias que culminaria com a morte da esposa – a modelo e atriz Sharon Tate – assassinada grávida pela seita do maníaco Charles Manson, em 1969, além da prisão e fuga dos EUA no fim dos anos setenta, que o levou a uma espécie de exílio na Europa.

Em 1977, mediante queixa da mãe de uma garota estadunidense, então com treze anos, chamada Samantha Geimer, Polanski foi acusado de crimes como estupro mediante uso de drogas, relação sexual ilegal, fornecimento de drogas para menor de idade, perversão e sodomia. A relação sexual teria acontecido na casa do ator e amigo pessoal do diretor, Jack Nicholson (com quem filmara *Chinatown* havia poucos anos), ocasião em que a menina foi deixada sozinha com o cineasta com consentimento da mãe. Após acordo entre as partes envolvidas, Polanski foi condenado apenas por relação sexual



com menor de idade, passando 42 dias preso numa instituição psiquiátrica.

Depois de libertado, o juiz requisitou nova prisão do cineasta, porém Polanski fugiu às pressas para a França, país no qual o crime de “relação sexual com menor” não é reconhecido. Desde então, passou a evitar países que tenham acordo de extradição com os EUA. A polêmica ganhou novo fôlego com a prisão do diretor em Zurique, em setembro de 2009, 32 anos após o suposto crime, quando o diretor estava com 76 anos. Polanski foi solto quase um ano depois, não sem antes ser tragado por uma rede de intrigas de cunho moral, político e diplomático que gerou mal-estar entre as sociedades européia (principalmente suíça e francesa) e estadunidense. Interessa-nos aqui entender como esse episódio remonta à obra do diretor e re-significa tanto seus filmes (muitos dos quais, ironicamente, tem a sexualidade do sujeito-mulher como força motriz do enredo) quanto sua biografia, polemizada na Internet via *blogs* que repercutiram o evento.

*Repulsa ao Sexo* – a obra que propomos investigação neste trabalho – data do início de carreira de Polanski, artista cosmopolita que já trabalhou em diversos países europeus até finalmente se consagrar em Hollywood em clássicos como *Chinatown* e mais recentemente *O Pianista*, que lhe rendeu um Oscar de melhor direção em 2003, o qual ele não pôde receber pessoalmente em decorrência do impasse jurídico que o impede de estar em solo estadunidense. *Repulsa ao Sexo* inaugura a chamada “trilogia dos apartamentos”, junto com *O Bebê de Rosemary* e *O Inquilino*, todos sobre o isolamento nos grandes centros urbanos e a dificuldade de contato com o(s) outro(s).

A personagem principal é vivida por Catherine Deneuve na flor da juventude, ainda antes de se tornar amplamente conhecida no clássico de Buñuel *A Bela da Tarde* (1967). Deneuve vive Carole, uma manicure

mentalmente perturbada que se vê às voltas com delírios e perturbações sobre sua representação da figura masculina quando a irmã viaja a lazer e ela se encontra sozinha no apartamento onde moravam. A personagem funciona como a antítese das *sex symbols* que permearam o cinema dominante nas décadas anteriores (investigadas com propriedade por MULVEY, 1996), levando à tona (sub)tramas sobre a problemática do abuso sexual intra-familiar, com revelação gradual da repressão do desejo feminino e o preço disso para a contrapartida masculina, contada em tom de filme de horror por Polanski, não por acaso especialista nesse gênero desde seus primeiros filmes.

Partimos aqui da premissa que a libertação da mulher, principalmente no campo da sexualidade, não necessariamente se dá de uma forma linear, evolucionista, de menos para mais direitos e liberdade. Um dos trabalhos mais pertinentes nesse aspecto é a obra clássica de Friedrich Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884), na qual o filósofo marxista discorreu sobre a passagem do matriarcado para o patriarcado com ligações estreitas à noção de “propriedade privada”. A família monogâmica, o chamado *heretismo* (que naturaliza a infidelidade conjugal somente aos homens) e a dominação do homem sobre a mulher, a fim de ter segurança de que seus genes serão passados à prole, são produtos do patriarcado que, enfim, está relacionado ao *modus operandi* do capitalismo. A (quase) obrigatoriedade do matrimônio e a mulher discursivizada a partir da e na lógica do casamento e sua desimplicação da esfera política (ao menos de modo explícito) passa então a ser a ordem do dia, o que se nota maiormente na Grécia Antiga, momento em que a segregação – principalmente de atuação política – entre homens e mulheres se fez de modo mais gritante.

Nesse percurso, os aparelhos ideológicos de



Estado (tal como os chama Althusser) da Família e da Igreja surgem como alicerces da submissão feminina. A sanção moralizante de exclusividade sexual, que nem sempre foi tão contundente quando aplicada às mulheres como é sob influência do cristianismo, assume papel fundamentalmente ligado ao controle do prazer e dos corpos das mulheres. Com efeito, um inquisidor do século XV, como nos lembram Alves e Pitanguy (1991, p.24), sentenciou, com todas as letras: “se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino”. No cinema a negociação de sentidos entre o mostrar e o silenciar também não se deu de modo gradual. O trabalho de Mulvey (1996) recorda como a mulher era retratada em tintas amorais nos anos vinte, antes do Código Hays vigorar em Hollywood, até sucumbir nos anos sessenta com obras como *Repulsa ao Sexo*. O feminismo surgiu nesse contexto como efeito de ruptura com estes sentidos estabilizados, produzindo uma fissura para que a mulher pudesse assumir outras posições, quais sejam, o direito a ter sua voz ouvida como ser político e inscrito na sociedade, direito sobre o próprio corpo, escolha do prazer sexual e aborto, direito ao mundo do trabalho e a construir relações sociais não necessariamente regidas pela submissão ao poder masculino. Tais rupturas, porém, ainda estão longe de configurar uma equanimidade entre os sexos ainda hoje; em muitos casos, os debates sobre os mesmos na efervescência cultural e política dos anos sessenta na Europa (com o Maio de 68) e nos EUA (principalmente com o movimento *hippie* e feminista) são mais ousados, se comparados com os sentidos atrelados ao feminino e suas posições atualmente, inclusive (talvez sobretudo) na esfera da sexualidade. Daí a pertinência de resgatar a discursividade sobre o que representava a mulher e sua sexualidade naquele período em confronto com o que é observado mais recentemente, no que

o “Caso Samantha” é particularmente emblemático.

### **Memória e as condições de produção nas tramas do discurso**

Para a Análise do Discurso (AD) francesa, referencial teórico que escolhemos para interpretar um filme e empreender um gesto de leitura a partir da perspectiva da univocidade absoluta, seguindo o mito da transparência da linguagem é, conforme indica Ferreira (1998), ilusório e ingênuo. Não há sentidos literais, categóricos, passíveis de uma decodificação unívoca pelo sujeito-leitor, como se esse processo estivesse desvinculado do contexto sócio-histórico. Muito pelo contrário, a AD vem justamente mostrar como, tanto na função de autor, quanto na de leitor, o sujeito inscreve significados eivados de historicidade. A ideologia inscreve-se, portanto, no processo de construção de gestos de leitura, os quais tendem sempre a serem plurais e múltiplos, indiciando a posição do sujeito-leitor.

O sujeito para nós não é quantificável, mensurável, como é o indivíduo ou a pessoa no sentido empírico; não é o falante que se apropria da língua(gem), como aquele que aprende a usar uma ferramenta. Percebemos a reviravolta discursiva rememorando como o sujeito é encarado na Lingüística tradicional, nela, o sistema se impõe: nas teorias estruturais, o sujeito é mero suporte da linguagem; no transformacionalismo, é um sujeito abstrato e ideal, passível de compreender e dizer tudo caso internalize certo sistema de regras. Tem-se aí um sujeito a-histórico, formal. Já a AD, em contrapartida, pondera a relação do sujeito com a linguagem sem negar a contradição e sua relação com a exterioridade, pois ele se inscreve numa formação discursiva que se relaciona com outras (ORLANDI, 1990). A relação simbólica entre o homem e suas condições materiais é mediada pela ideologia, que produz a aparente “naturalidade” dos



sentidos. Cabe ao analista rastrear os mecanismos que fazem essa suposta transparência jogar com o sujeito, considerando que ele não pode “escolher” os sentidos do que diz, muito embora, por meio dos esquecimentos (PÊCHEUX, 1997), supunha que essa escolha seja viável e verdadeira.

O sentido, na perspectiva discursiva, não tem origem nem no sujeito, nem na história. Sujeito e sentido se constituem simultaneamente, por isso, não há um sentido adâmico, legítimo e original para um significante, enunciado ou discurso qualquer; o que existem são efeitos de sentido. Em vista disso, os sentidos não existem por si, mas são determinados pelas posições ideológicas do sujeito, o que faz com que a interpretação das palavras mudem de acordo com essas posições. Isso acontece porque a apropriação da linguagem pelo sujeito não se dá num movimento individual, mas social.

A noção de discurso para a AD é diferente daquela recorrente no senso comum. Se neste, a palavra é empregada para se referir, especificamente, ao uso da retórica, a pronunciamentos de políticos ou qualquer outro que prime pela eloquência em eventos sociais de relevância, a AD entende o discurso – objeto de investigação científica da disciplina – como “efeitos de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, 1997), rompendo, portanto, com a definição do senso comum. O sentido das palavras não são transparentes nem literais em relação aos significantes (embora o sujeito tenha essa ilusão), não existem em si mesmos, mas são determinados pelas posições ocupadas no processo sócio-histórico, o palco da (re)produção das palavras no qual o sujeito está intrinsecamente ligado para fazer circular seus dizeres. “Onde está a linguagem, está a ideologia.” (ORLANDI, 2003, p.34). A linguagem é, portanto, fundamentalmente inscrita pela instância ideológica ligada à luta de classes e pelo poder no âmbito do cenário social. Muito embora este

não seja sempre o mesmo e as posições em jogo sejam fluidas, fazendo com que sujeito e sentidos estejam em permanente movimento na tensão entre o *mesmo* e o *outro*, os sentidos sempre são inscritos ideologicamente.

Outra noção recorrente na teoria do discurso é a de memória discursiva, que, conforme Orlandi (2005) representa o saber discursivo que possibilita todo dizer, estabelecendo a base do dizível e sustentando a tomada das palavras. Isso ocorre através da retomada do pré-construído, que fornece a ancoragem para a tomada do interdiscurso, e é entendido por Romão (2002, p. 30) como o sempre-já-aí da interpelação ideológica, o “(...) mecanismo da ideologia que empresta sentidos para o dito ser formulado, para o sujeito se deslocar discursivamente”. Para o analista do discurso, a memória não é entendida no sentido documental, social, mas como memória dos sentidos. “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória do historiador” (PÊCHEUX, 1999, p. 50).

Cada sujeito instala-se em dizeres já ditos antes para produzir efeitos de sentido, sendo que ela (a memória) é um espaço móvel, de polêmica e disputas, fissurado pelos imprevisíveis e sujeita a deslocamentos; não é acumulada como num reservatório estanque. Não é usada aqui como sinônimo de recordações de um passado distante, nem à memória dos museus, mas da memória afetada tanto pelo que pode ser dito quanto pelos esquecimentos, pelo que foi apagado e pelo que ainda está por dizer, como latência das possibilidades (FERRAREZI, 2007). Assim, a memória discursiva indica também que o sujeito precisa esquecer certos sentidos para poder dizer outros, e isso sem o saber; por conta disso, o sujeito tem



a impressão de completude, de não esquecer nada, de tudo dizer de modo claro e óbvio, a isso damos o nome de evidência ideológica do sentido único. Como espaço de (des)regularização dos sentidos, a memória não é estanque, e pressupõe um movimento de atualização que (re)constrói o passado, através dos esquecimentos e disputas que ela pressupõe. O acontecimento no discurso (noção que veremos adiante) causa o choque na via de acesso aos sentidos, abrindo para o jogo de forças, de tensões e de posições-sujeito em permanente vir-a-ser.

### **Discurso, cinema e opacidade na materialidade fílmica**

Pelo estudo formal da imagem, não se considera seus usos sociais, historicamente determinados como ocorre na mídia. Limita-se a uma descrição formal da imagem sem considerar sua materialidade como dimensão discursiva (SOUZA, 1998). De acordo com Zen (2007), os elementos não lingüísticos estão, nos estudos tradicionais, entendidos de modo reducionista numa leitura com começo meio e fim imaginários tal como nos elementos lingüísticos, sendo que o movimento de leitura dessas materialidades é diferente. Em vista disso, procuramos, em Pêcheux (1999), o conceito de imagem para a AD, não como legível na transparência, mas opaca e muda, pois um discurso a atravessa e a constitui. A imagem como operadora da memória social, para Pêcheux, comporta um programa de leitura em seu interior, mas inscrito discursivamente em outro lugar, o que faz dela algo como a recitação de um mito.

Posto que a AD coloca-se como alternativa tanto ao formalismo quanto ao conteudismo, buscamos desfazer o falso dilema entre forma e conteúdo; assim, não se busca distinguir nem o aspecto formal nem o “conteúdo” do sentido, mas sim com a forma material, que é lingüística e histórica (ORLANDI,

1990). O discurso não é entendido como conjunto de textos, mas efeitos de sentido entre interlocutores. Como consideramos as condições de produção do sentido e as formações discursivas e ideológicas, a materialidade significativa nos modos de produção dos sentidos também é passível de análise. A opacidade da linguagem não é característica apenas do verbal, portanto o discurso artístico pode ser compreendido em seu funcionamento nos processos verbal e não-verbal (NECKEL, 2006). A pesquisa que considera esses dois processos, como é o caso deste trabalho, colabora para aprofundar as noções relativas ao não-verbal, a opacidade em seus dizeres e silenciamentos, evitando, assim, que ele continue relegado a um espaço menor no escopo teórico da AD.

Ao mover o estudo da imagem para o referencial do discurso, entendemos o texto imagético, como diz Souza (1998) com suas marcas de heterogeneidade, como o silêncio, o implícito e a ironia. Já discorremos acima sobre alguns destes conceitos conforme a AD os interpreta, mas é nosso interesse mostrar aqui também que a teoria do discurso busca estudá-los a partir da sua forma, da sua materialidade, caso por exemplo da aplicação da heterogeneidade e do silêncio operando na formulação do conceito de policromia (SOUZA, op. cit.), segundo o qual os operadores não-verbais da imagem (ângulo da câmera, cores, detalhes, etc) revelam, em sua co-relação, um conjunto de heterogeneidades no imagético, os quais não somente lidam com a textualidade da imagem como instauram a produção de outros textos não-verbais. Tais marcas não podem ser pensadas como vozes, sob risco de reduzir a análise do não-verbal às categorias típicas do verbal.

Analisar a imagem como discurso permite ainda entender como funcionam os discursos sobre a imagem; discursos que vêm corroborando o mito da informação (evidência de sentido),



aliado a um outro mito – o da visibilidade (a transparência da imagem), os quais são fundados nos e pelos aparelhos mediáticos que produzem a assepsia da comunicação, e do próprio acontecimento discursivo, no caso, à mercê dos esforços que procuram despi-lo ao máximo da sua complexidade (SOUZA, 2001a, p. 23).

Ainda para esta autora, os estudos convencionais sobre o processo de significação estão restritos a duas vertentes majoritárias; a primeira toma a imagem tal como se toma o signo lingüístico, cujo debate se dá sobre as questões da arbitrariedade e da referencialidade. A segunda corrente limita-se aos traços que caracterizam o imagético, como sombras, cores, texturas, etc, visando dar legibilidade à imagem no que lhe seria específico e produzindo uma descrição do visual. Com a mobilização da teoria discursiva, a análise da imagem pretende significá-la para além dos efeitos ideológicos e regularizados de que uma imagem pode ser decodificada com clareza, exatidão e transparência.

### Análise de recortes

*As pessoas reagem à dor de diferentes formas.*

*Alguns vão a um monastério.*

*Outros começam a visitar prostíbulos.*

(Roman Polanski) <sup>1</sup>

Para o arranjo do *corpus* que analisamos a seguir, selecionamos trechos de um blog disponível na rede eletrônica e recortes do filme *Repulsa ao Sexo* (1965), a fim de polemizar os sentidos em ambos os casos e encontrar regularidades e/ou rupturas nos mesmos. No caso do filme, lidamos com os conceitos de segmento e de recorte, conforme enunciados por

<sup>1</sup> Em entrevista citada no documentário de Marina Zenovich, citado nas referências do artigo. Com 46min de projeção

Souza (2001b): o segmento está sugerido *a priori* na montagem do filme, enquanto a noção de recorte é instituída pelo analista, o que favorece a relação silêncio/imagem não sugerida pela estrutura do filme. Também recuperamos momentos do documentário *Roman Polanski: Procurado e Desejado*

O recorte abaixo, extraído do blog *Escreva Lola Escreva*, é de autoria da feminista e doutora em literatura inglesa Lola Aronovich, em texto intitulado “Caso Polanski: existe todo um contexto”<sup>2</sup>, publicado em 2 de outubro de 2009 – ou seja, pouco tempo após a prisão do diretor em Zurique, com a polêmica ainda recente circulando na mídia. Em seu extenso texto, a autora – cinéfila e admiradora confessa da obra de Polanski – defende que o diretor já foi suficientemente punido por meio das tragédias pessoais e faz até alusões a Caetano Veloso:

[...] faz pouco tempo, Paula Lavigne causou comoção ao revelar que perdeu a virgindade aos 13 anos com Caetano, que tinha 40. Foi estupro? Pela lei, sim. Pra Paula e pra Caetano, não (depois eles se casaram isso muda alguma coisa?). No caso de Polanski foi diferente. O depoimento de Samantha mostra que ela disse “não” em vários momentos. E, se uma pessoa diz não e a outra continua, é estupro. Porém, 32 anos atrás Polanski não foi acusado de estupro, mas de “sexo ilegal com menor de idade”. A gente pode reclamar dessa injustiça que foi esse acordo de Polanski ser acusado pelo menor crime, mas não pode mudar a acusação. Ou é isso que a gente quer, retroceder três décadas e mudar a acusação? Polanski foi avaliado por psiquiatras que disseram que não, ele não era pedófilo (e as definições do que constitui pedofilia são bem diferentes de fazer sexo com uma menina de 13 anos). A gente quer voltar atrás e dar uma nova definição pra pedofilia, pra que possamos enquadrar Polanski nessa definição?

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2009/10/caso-polanski-existe-todo-um-contexto.html>>. Acesso em 19 jun 2011.



Por chamar a memória de um relato que “faz pouco tempo” ter ganhado notoriedade midiática, sobre a virgindade de Paula Lavigne perdida com Caetano Veloso, Aronovich resgata a memória sobre o contexto dos anos sessenta/setenta num caso mais próximo de nós, brasileiros, do que o de Polanski, embora ambos os casos tenham semelhanças. Deste modo, instala-se um efeito de simpatia com o sujeito-leitor brasileiro, ao equiparar as figuras de Caetano e Polanski. Ao mesmo tempo, faz um gesto de leitura que afasta o discurso jurídico, de um lado, da vontade dos envolvidos numa relação sexual, do outro. Mais ainda: a autora não só refuta o papel do casamento como “minimizador” do crime de estupro (“isso muda alguma coisa?”), como ainda coloca a observação entre parênteses, enfatizando o sentido de observação acessória – o que reflete no fato de ser ou não casado(a) como secundário, quando se trata de violência contra a mulher. A formação discursiva (FD) feminista opera aí fazendo com que o sujeito se “identifique” com esse sentido que não entende o matrimônio como dominante, se inserindo numa região de sentidos contrária à cristã e, ao mesmo tempo, ao discurso jurídico que instala efeitos de aliança com o cristianismo ao sobrepor o casamento à violência de ordem sexual.

Tal FD, contudo, é aberta e por ela perpassam sentidos que se confrontam no interior do texto. No restante do trecho citado, Aronovich diversas vezes recorre ao próprio discurso jurídico não mais para criticá-lo, mas para se apoiar nele para realizar a defesa do diretor, com ênfase no trecho “A gente pode reclamar dessa injustiça que foi esse acordo de Polanski ser acusado pelo menor crime, mas não pode mudar a acusação”. A frase traz um conflito em si mesma (“reclamar da justiça”, de um lado, mas “não poder mudar a acusação”, de outro) e o que prevalece, no restante do trecho, é um efeito de aliança com o discurso jurídico dominante (sobretudo

quando tece seus argumentos sobre a noção de “pedofilia” e se ampara, para tal, no diagnóstico do psiquiatra forense) – ironicamente, o mesmo que a autora ataca quando, por exemplo, resgata implicitamente a memória sobre o atravessamento do interdiscurso cristão no jurídico ao tecer sentidos de impunidade quando o estupro é casado com a vítima, ou seja, o matrimônio como absolvição do crime. De fato, uma das indagações feitas no julgamento de Polanski, citadas no documentário *Procurado e Desejado*, era sobre ele ser ou não casado com Samantha, a suposta vítima.

Em outro momento de seu artigo, Aronovich recorda:

Polanski cometeu um crime ao estuprar Samantha e um erro ao fugir. Pessoalmente, eu acho que ele foi bastante punido: não pôde mais trabalhar nos EUA, que é a Meca do cinema. Mas, enfim, desculpem decepcioná-los, Polanski não era nem é um serial rapist, um estupro em série. E nem um pedófilo. Era um homem que, como muitos outros (que eu acho igualmente repulsivos), sentia atração sexual e achava tudo bem transar com adolescentes.

Vemos aí operando os mecanismos de antecipação, que regem o discurso do sujeito, na medida em que a autora “prevê” que será amplamente refutada por seus leitores (“desculpem decepcioná-los”). Além dos referidos mecanismos, notamos também como a autora parece trabalhar com a noção de *condições de produção* bem ao modo da AD, o que já faz logo no título do artigo (“existe todo um contexto”) e prolonga na argumentação, em especial em trechos como o acima mencionado. A filiação da autora à FD feminista é instalada sobretudo pelo uso do termo “estuprar”, no início do recorte, visto que na circulação midiática da notícia a noção de estupro relacionada ao caso





está longe do consenso. Paradoxalmente, a própria autora resgata os sentidos geralmente regulares na FD contrária no final desse mesmo trecho, quando alega que o cineasta era um homem que “achava tudo bem transar com adolescentes”. A transa aqui silencia a palavra “estupro”, que poderia muito bem ocupar o mesmo lugar na oração – “achava tudo bem *estuprar* adolescentes” – mas com efeitos de sentido bastante divergentes, na medida em que apaga a problemática da autonomia (ou não) de Samantha para sancionar ou vetar o sexo. Também a caracterização da menor como “adolescente” ao invés de “criança” (palavra recorrente na FD que se opõe ao ato de Polanski) sugere uma autonomia ao menos relativa de Samantha.

A autora, mais uma vez antecipando os gestos de leitura dos internautas do *blog*, mais uma vez esboça uma filiação contrária ao sexo de homens mais velhos com menores através da observação “que eu acho igualmente repulsivos”, porém, da mesma forma que o comentário sobre casamento no recorte que citamos anteriormente, é posto entre parênteses e assume um efeito secundário, acessório. Nota-se aí o quanto a FD que circula no artigo é aberta, tece uma multiplicidade de efeitos que com frequência se confrontam, embora o texto não perca em momento algum o fio da meada. Mas o que mais chama a atenção, sem dúvidas, é a negação da “pedofilia” (“Polanski não era [...] um pedófilo”), muito possivelmente o termo mais regular na FD que se alinhou aos interesses do sistema judiciário estadunidense. Percebe-se como a autora nada mais fez do que trabalhar as condições de produção do sócio-histórico que determinava sentidos de veto e/ou libertação sexual nos anos setenta, o que era refletido inclusive na arte, por meio de retrato da sexualidade das então adolescentes Jodie Foster (em *Taxi Driver*) e Brooke Shields (em *Pretty Baby*), esta última citada nominalmente por Aronovich no

final de sua argumentação. Ou seja, a própria idéia de “pedofilia” como algo criminoso e/ou patológico era descabida à época ou, no máximo, um sentido que estava longe de ser o dominante, como é hoje. Basta notar como o uso do termo “pedófilo”, ao menos com a recorrência que tem atualmente, é bastante novo. Se remontarmos a contextos sócio-históricos ainda mais remotos, como na Grécia Antiga, notaremos como a sexualidade entre homens e crianças era ainda mais naturalizada. Porém, como a AD não cessa de nos lembrar, a memória e a ideologia operam também pelos esquecimentos e a noção da “pedofilia” surge cristalizada com um efeito de sempre-já crime/doença. A leitura sobre a prisão de Polanski e o motivo da mesma, portanto, é feita no momento da enunciação e a ideologia opera naturalizando a força do gesto do cineasta a partir das movências das condições de produção. Ser “pedófilo” hoje é deveras mais grave do que nos anos setenta e o sujeito-leitor dos jornais que bombardearam o cárcere de Polanski (a “pedofilia” surgiu em várias manchetes) em geral não questiona as condições de produção – todo o argumento de Aronovich é baseado nessa premissa. O discurso jurídico, assim sendo, nada mais fez do que legitimar essas rupturas sobre a liberdade ou veto para a sexualidade de/com meninas adolescentes, muito embora o efeito de memória oficial, de “preto no branco” da condenação do diretor seja citado sempre como uma quase “prova” de uma pretensa ausência de ideologia aos que querem sua condenação, esquecendo aí que diversos outros “pedófilos”, como o também cineasta Woody Allen, hoje são celebrados pelo mesmo país que caça Polanski.

Sobre a aliança dos discursos feminista e jurídico costurada pela autora, cujos recortes acima representam só uma das diversas polêmicas instaladas, culminam numa diversidade de



comentários também bastante divididos entre apoio e repúdio (às vezes, ambos num *post* só) por parte dos usuários, que remontam a um quadro de espanto e surpresa do sujeito-navegador ao constatar a alegação de Aronovich (supostamente) pró-Polanski. Um dos internautas (Pedro Nunes), por exemplo, chega a declarar “Fico imaginando se fosse sua filha se você continuaria defendendo o gênio que já foi punido pelo boicote a seus filmes. Feministas como você só ajudam a aumentar o machismo”. Vários outros comentários seguem a mesma linha, frequentemente com mais virulência.

Esse espanto com a ausência de maniqueísmo no texto da blogueira não acontece por acaso. Predomina aí uma formação imaginária, do sujeito-navegador, sobre a autora enquanto doutora e professora pela UFSC e feminista. Embora na parte do *blog* no qual Aronovich se apresenta, ela faça questão de salientar que “este não é um *blog* acadêmico”, o inconsciente fala mais alto ao sujeito-navegador e este antecipa que aquele é um espaço no qual se pressupõe uma FD fechada em si mesma, recuperando aí a memória de uma feminista acadêmica estereotipada, cujo discurso deveria assumir um viés “claramente” anti-Polanski. Muito embora diversos momentos do artigo “Caso Polanski: existe todo um contexto” – além dos comentários da blogueira com os usuários – reiterem o cineasta como esturador e rejeitem seu ato para com a menor, a insatisfação do sujeito-navegador frente ao texto continuou notável ao longo de todo o debate, em geral refutando a problematização sugerida pela autora.

Daí, acreditamos, a importância de citar também o Discurso Artístico (DA), conforme definição de Neckel (2005), resgatando obras cinematográficas que nos permitam compreender esse pré-conceito do sujeito-navegador com a FD acadêmica fechada, na Web, ao passo que o DA, no cinema, é comumente

associado à livre interpretação e ao polissêmico. Ao resgatar os conceitos de discurso autoritário, lúdico e polêmico conforme descritos por Orlandi (2003), Neckel situa a constituição do DA:

(...) o DA, cambiante por natureza, contraditoriamente, também pode ser atravessado pelo discurso autoritário e pelo discurso polêmico em diferentes proporções, confrontando diferentes FDs. Parece-nos que por ser constituído de processos discursivos ‘livres’ e abertos como o polissêmico e o não-verbal, não há como ‘rotulá-lo’ de polêmico, autoritário ou lúdico, apenas aproximá-los deste último, por causa de suas características fundantes (NECKEL, op. cit., p.2)

Notamos, dessa maneira, como essa constituição aberta e polissêmica do DA não é bem-vinda no discurso “acadêmico” (conforme antecipado pelo sujeito-navegador) da blogueira, o que nos leva a pensar se a formação imaginária que predomina nessa discursividade não remete, afinal, ao acadêmico como “discurso autoritário”, conforme definição de Orlandi.

Um olhar mais atento, contudo, notará possíveis imbricações entre o DA e o discurso do *blog*, rompendo assim com essa falsa animosidade entre ambos. Em determinado momento de *Repulsa ao Sexo*, o aspirante a namorado da reprimida e problemática Carole vai ao apartamento da mesma em busca de um diálogo afetivo, cujo desdobramento será trágico para o rapaz. No recorte, ele alega que a visita foi “apenas para vê-la, só isso” (figura 1).

O paradoxo no trecho de *Repulsa ao Sexo*, o que ganha ainda mais magnitude se for realizada uma leitura conjunta do filme com o texto (também controvertido e paradoxal) de Aronovich, é que a obra do próprio Polanski também nos serve uma fortuna de argumentos que, ao mesmo tempo, servem para apoiá-lo ou condená-lo. Neste recorte da visita do rapaz (figura 1), por exemplo, a tentativa



Figura 1 – O discurso sobre o olhar inocente(?) em *Repulsa ao Sexo* (1h04min)

aparentemente dócil de contato com a manicure, a preocupação e o afeto demonstrado, até que o homem é subitamente atingido pelas costas (sentidos de covardia) com um castiçal remete ao sujeito-mulher como opressor, violento, mal resolvido.

Já cientes da revelação final do filme – a qual, aliás, é inconclusiva e apenas *sugere* qual é a fratura mental de Carole – podemos ir no viés oposto e ver aí sentidos implícitos de dominação do sujeito-homem (o olhar baixo da distante Carole no enquadramento captado na figura 1 parece alimentar essa interpretação), ocasião em que a manicure resgata o já-lá do abuso sexual para defesa de si, tendo aí o gesto (inscrito em discurso não-verbal) do fechar da porta, exercido pelo rapaz, um ato simbólico de enclausuramento do conflito entre os sexos no qual Carole sabe que, via de regra, ela é quem sai perdendo. Polanski, enquanto autor e maior nome responsável pelo filme, aparece em seu *Repulsa ao Sexo* como consciente da dominação feminina e das condições de produção nas quais o sujeito-mulher aparece como oprimido, mas também sugere um preço pago pelos sentidos mais novos tecidos pelo sujeito-homem (o rapaz jovem) por um crime que não foi necessariamente dela, mas remonta ao já-lá da dominação masculina (a revelação no final do filme, sobre o pai), em todo caso pintando a mulher como vítima e a isentando de malícia, seja do sujeito-

homem no geral, seja do trauma passado que a faz reagir violentamente mais tarde. Não custa lembrar que é regularidade na filmografia de Polanski esse retrato da mulher vítima da corrupção masculina, sobretudo em *O Bebê de Rosemary* e *Chinatown*, no caso deste enfatizando o memorável clímax ao final da obra.

No documentário, o olhar também surge como violador de intimidades, conforme relato da suposta vítima de Polanski, Samantha. A menor alega que a denúncia da mãe lhe custou a curiosidade invasora dos colegas de classe e, sobretudo, da mídia (figura 2).

A denúncia de Samantha – e, por tabela, também da diretora do documentário Marina Zenovich – mostra concretizada a profecia de Federico Fellini no clássico *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, 1960), que já analisamos em outra oportunidade, ao discorrer sobre o papel da mídia fotográfica conforme discursivizada pela cinema, ao falar sobre cena em que o “*paparazzo*” de Marcello Mastroianni literalmente força alguém a ser fotografado, momento “cujo sujeito-fotógrafo é visto como incansável caçador de ‘flagras’ das celebridades que compõem a mitologia contemporânea” (SILVA; ROMÃO, PACÍFICO, 2009, p.22). O gesto simbólico da câmera invasora da mídia surge aí como quase um segundo estupro à Samantha.



Figura 2 – Samantha reclama de olhares invasivos no documentário (29min)



Interessante ainda a escolha da cineasta Zenovich em colocar a fala da vítima enquanto aparecem na tela as fotografias retiradas pelo próprio Polanski, na época dos supostos crimes, sugerindo por essa via não-verbal uma dupla interpretação: tanto pode Polanski estar isento de culpa na medida em que as imagens captadas por ele mostram momentos alegres e descontraídos (diferentes, portanto, do que ela diz sobre a imprensa e os colegas de escola) quanto podem essas fotografias reiterar os sentidos de violação que foram supostamente exercidos também pelo cineasta, o que a imprensa simbolicamente repetiu. Neste ponto, a problematização do olhar tal como discursivizada em *Repulsa ao Sexo* e o resgate do contexto sócio-histórico no texto da blogueira Aronovich podem ser novamente citadas aqui para dar mais sabor ao contraditório: seria, lembrando o filme com Catherine Deneuve, o olhar de Polanski à Samantha o do pai violador que entende a menor como item de posse ou o olhar do rapaz afetivo que busca o diálogo e a reciprocidade com o sexo oposto que foi vítima das circunstâncias?

### Considerações finais

*"[...] no caso de pensar em terminar esta entrevista, queria perguntar se pensam em terminá-la assim. Não acha que existe algo na minha vida além das minhas relações com mulheres mais novas?"*

(Roman Polanski)<sup>3</sup>

O material para interpretação e análise discursiva sobre o episódio envolvendo a prisão e fuga de Roman Polanski (para muitos, o melhor cineasta vivo) é farto e o debate se estende, como vimos, na rede eletrônica, na mídia impressa, no sistema judiciário

estadunidense e europeu, em um longa-metragem documentário inteiramente dedicado ao caso e, de certa forma, atinge ainda a próprio filmografia do diretor, revista após o incidente de 1977 e a prisão/soltura mais de trinta anos depois. Nossas análises representam uma pequena amostra dessa multiplicidade de sentidos possíveis e, por isso mesmo, nosso trabalho é tão inconclusivo e aberto quanto a própria polêmica acerca do cineasta, na qual fica difícil chegar a qualquer veredicto maniqueísta e estanque.

Entre mortos e feridos, ficamos ao menos com um denominador comum: não se pode afirmar categoricamente que estamos, hoje, numa sociedade mais liberal ou mais "careta" que na época em que Polanski filmou *Repulsa* ou quando teve relação sexual com Samantha Geimer. Como a Análise do Discurso visa compreender os sentidos em sua ligação com o contexto sócio-histórico-ideológico sem jamais pretender "solucionar" a contradição que existe entre formações discursivas que inscrevem idas e vindas, alianças e confrontos na arena dos dizeres. Entendemos que o interessante para nossa consideração aqui é exatamente a polêmica e suas motivações políticas ao invés de supostas "intenções" de Polanski ou Samantha que os exporiam a um julgamento moral reducionista. A maneira como a política sobre o feminino se inscreve discursivamente, com uma série de "falhas" que caracterizam a discursividade do blog e da comparação entre vida e obra de Polanski, permite que os sentidos sobre o desejo como transgressor de barreiras moralistas ou a submissão da mulher às perversões do patriarcado apareçam, ambos, em todos os recortes de nosso *corpus*.

<sup>3</sup> Em entrevista citada no documentário de Marina Zenovich, com 1h33min de projeção.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, B. M.; PITANGUY, J. -8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos, 44)

FERNANDES, Cleudemar Alves. Análise do Discurso: reflexões introdutórias. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERRAREZI, L. O imaginário sobre a biblioteca escolar: sentidos em discurso. 2007. 107 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências da Informação e da Documentação) Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2007. 1 CD.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Cap. 6. p.123-139.

MUSSALIM, F. A análise do discurso. In: MUSSALIM, F. ; BENTES, A. C. (Orgs.). Introdução à lingüística: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2000. cap. 4. p. 101-142.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. Análise de Discurso e o discurso artístico. In: II SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2005, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/nadianeckel.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

\_\_\_\_\_. Discurso artístico: o verbal e o não verbal. In: SEDEP - UNIVERSIDADE DO CONTESTADO, 10, Curitiba. Anais eletrônicos... Curitiba, 2006. Disponível em: <<http://www.cni.unc.br/artes/overbal.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2009.

ORLANDI, Eni P. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et. al.. Papel da Memória. Campinas: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. (Coleção Repertórios)

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. O litígio discursivo materializado no MST: a ferida aberta na nação. 310 f. Tese (Doutorado em Psicologia). Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA, Jonathan Raphael Bertassi da; ROMÃO, Lucília Maria Sousa; PACÍFICO, Soraya Maria Romano. À meia luz, sentidos de fotografia e fotógrafo no cinema. Linguagem, v. 5, p. 1-29, 2009. Disponível em: <[http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao05/artigo\\_ed05\\_silvajb\\_romaolms\\_pacificosrm.php](http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao05/artigo_ed05_silvajb_romaolms_pacificosrm.php)>. Acesso em: 22 jun. 2011.

SOUZA, Tania Conceição Clemente. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. Ciberlegenda, n.6, 2001a. Disponível em: <[www.uff.br/mestcii/tania3](http://www.uff.br/mestcii/tania3)>. Acesso em: 06 jun. 2007.

\_\_\_\_\_. Discurso e cinema: uma análise de LIMITE. Ciberlegenda, n. 4, 2001b. Disponível em: <[www.uff.br/mestcii/tania2](http://www.uff.br/mestcii/tania2)>. Acesso em: 10 abr. 2009. 18 p.

\_\_\_\_\_. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. Ciberlegenda, n. 1, 1998. Disponível em: <[www.uff.br/mestcii/tania1](http://www.uff.br/mestcii/tania1)>. Acesso em: 10 abr. 2009. 10 p.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Repulsa ao Sexo. POLANSKI, Roman. Inglaterra: 1965. 105 minutos.

Roman Polanski: Procurado e Desejado. ZENOVICH, Marina. EUA: 2008. 100 minutos.

Procurado e desejado: olhares de/sobre Roman Polanski  
Jonathan Raphael Bertassi da Silva  
Lucília Maria Sousa Romão

Data do Envio: 13 de agosto de 2011.

Data do aceite: 29 de novembro de 2011.

