

TERESA DE LAURETIS¹

Através do espelho

Mulher, Cinema e Linguagem

1. Este texto constitui o primeiro capítulo - *Through the Looking-Glass: Woman, Cinema, and Language* - de LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Naquela direção, após seis dias e seis noites, alcança-se Zobeide, cidade branca, bem exposta à luz, com ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo. Eis o que se conta a respeito de sua fundação: homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho - viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida; ela era vista de costas, tinha longos cabelos e estava nua. Sonharam que a perseguiam; eles corriam de um lado para o outro e a perdiam de vista. Após o sonho, eles partiram em busca daquela cidade; nunca a encontraram, mas encontraram-se uns aos outros e decidiram construir uma cidade como a do sonho. Na disposição das ruas, cada um refez o percurso de sua perseguição; no ponto em que haviam perdido o rumo da fugitiva, dispuseram os espaços e as muralhas de modo diferente do sonho, a fim de que ela não pudesse novamente escapar.

A cidade era Zobeide, onde se instalaram na esperança de que uma noite a cena se repetisse. Nenhum deles, dormindo ou acordado, jamais reviu a mulher. As ruas da cidade eram aquelas que os levavam para o trabalho todos os dias, sem qualquer relação com a perseguição do sonho, que, por esse motivo, tinha sido esquecido há muito tempo.

Chegaram novos homens de outros países, que haviam tido um sonho como o deles, e na cidade de Zobeide reconheciam algo das ruas do sonho, e mudaram de lugar os pórticos e as escadas para que o percurso ficasse mais parecido com o da mulher perseguida e para que, no ponto em que ela desaparecera, não lhe restasse escapatória.

A publicação deste texto em português foi gentilmente autorizada por Teresa de Lauretis e por sua Editora, Indiana University Press.

Os que haviam chegado primeiro não podiam compreender o que atraía esses homens para Zobeide, uma cidade feia, uma armadilha.

Italo Calvino, *Cidades Invisíveis*

Zobeide, cidade construída a partir de um sonho de mulher, precisa ser permanentemente reconstruída para manter a mulher cativa. A cidade é uma representação da mulher; a mulher, o substrato da representação. Em perpétuo movimento circular ("ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo"), a mulher é ao mesmo tempo objeto de desejo do sonho e razão de sua objetificação: a construção da cidade. Ela é tanto a fonte do impulso para representar como seu objetivo último, inatingível. Assim, a cidade, que é construída para capturar o sonho dos homens, acaba por apenas inscrever a ausência da mulher. A narrativa da fundação de Zobeide, a quinta da categoria "Cidades e Desejos", em *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, conta a história da produção da mulher como texto.

Cidades Invisíveis é uma espécie de ficção histórica, um *Decameron* pós-moderno em que Marco Polo, eterno exilado e mercador de símbolos, descreve para Kublai Khan, imperador dos tártaros, as cidades que havia visitado². Enquanto o diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan, atravessando continentes e séculos, esboça uma imagem do processo histórico baseada numa dialética do desejo, o texto inteiro sugere e reproduz indefinidamente a mesma imagem de mulher inscrita na cidade de Zobeide. Todas as cidades invisíveis descritas por Marco Polo ao hegeliano Khan têm nomes de mulheres e, significativamente, Zobeide é mencionada nas *Mil e Uma Noites* como o nome de uma das mulheres do califa Harún-al-Rashid.

A mulher constitui, então, o próprio substrato da representação, objeto e suporte de um desejo que, intimamente ligado ao poder e à criatividade, é a força motriz da cultura e da história. O trabalho de construção e reconstrução da cidade, em um permanente movimento de objetificação e alienação, é a metáfora de Calvino para representar a história humana como produtividade semiótica; o desejo fornece o estímulo, o impulso para representar e o sonho, as modalidades da representação³. A mulher - a mulher do sonho - é finalidade e origem dessa produtividade semiótica. E no entanto essa mulher, que é a causa da construção da cidade, fundamento e condição da representação, não está em lugar algum da cidade, palco de sua atuação. ("A cidade era

2. CALVINO, Italo. *Invisible Cities*, tradução do Italiano de William Weaver. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1974. Alterei ligeiramente a tradução da p. 52 da versão em inglês (Tradução em português por MAINARDI, Diogo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990)

3. Discuti esse tema em detalhe em "Semiotic Models, Invisible Cities", *Yale Italian Studies* 2, inverno de 1978, pp. 13-37.

Zobeide, onde eles se instalaram na esperança de que *uma noite a cena se repetisse*. Nenhum deles, dormindo ou acordado, jamais reviu a mulher”).

A cidade é um texto que conta a história do desejo do homem através da dramatização da ausência da mulher, produzindo-a como texto, como pura representação. O texto de Calvino é, assim, uma representação precisa do status paradoxal das mulheres no discurso ocidental: se a cultura tem origem na mulher e funda-se no sonho de seu cativo, as mulheres estão sempre ausentes da história e do processo cultural. Provavelmente por isso não nos surpreende que, na cidade primitiva construída pelos homens, não haja mulheres ou que, na encantadora parábola da história “humana” imaginada por Calvino, as mulheres estejam ausentes como sujeitos históricos. Foi também por essa razão que escolhi este texto como um pré-texto, um subterfúgio, chamariz e expediente para propor, a partir da difícil posição de mulher, a questão da sua representação no cinema e na linguagem. A cidade de Zobeide, como o cinema, é um *significante imaginário, uma prática de linguagem, um movimento permanente de representações, construída a partir de um sonho de mulher e erguida para mantê-la prisioneira*. No espaço discursivo da cidade, assim como nas construções do discurso cinematográfico, *a mulher está tão ausente quanto prisioneira: ausente como sujeito teórico, prisioneira como sujeito histórico*. A história de Zobeide é, então, um pretexto que me permite dramatizar e encenar a contradição do próprio discurso feminista: o que significa falar, escrever, fazer filmes como uma mulher? Assim, este ensaio ruma na contramão, rompe o silêncio que o discurso me prescreve, como mulher e escritora, e transpõe o abismo paradoxal que me desejaria manter, ao mesmo tempo, prisioneira e ausente.

Recentemente, a crítica vem elaborando uma teoria do cinema como tecnologia social. Considerando o aparato cinematográfico como uma forma histórica e ideológica, a crítica propõe que os fatos relativos ao cinema e suas condições de possibilidade sejam compreendidos como “uma relação entre a técnica e o social”⁴. Em virtude da ausência/cativo da mulher como sujeito e de seu pretensal mal-estar diante da tecnologia, tornou-se patente que essa relação, por ironia, não pode ser efetivamente articulada sem referência a um terceiro termo - a subjetividade ou a construção da diferença sexual - e que, portanto, as questões da mulher não só ocupam um espaço crítico na teoria materialista histórica do cinema como dizem respeito diretamente a suas premissas básicas.

4. LAURETIS, Teresa de, HEATH, Stephen (eds.). *The Cinematic Apparatus*, Londres/Nova Iorque. MacMillan/, St. Martin's Press, 1980, p.6

Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação. Da mesma maneira como o espectador, termo de uma série móvel de imagens fílmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisa, uma unidade estável de "consciência", mas o termo de uma série mutável de proposições ideológicas. Em outras palavras, o ser social se constrói dia a dia como o ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro sempre provisório entre sujeito e códigos na intersecção (sempre mutável) entre as formações sociais e sua história pessoal. Enquanto os códigos e as formações sociais definem as proposições de sentido, o indivíduo as reelabora numa construção pessoal, subjetiva. Uma tecnologia social - o cinema, por exemplo - é o aparato semiótico em que se dá o encontro e o indivíduo é considerado como sujeito. O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado. É evidente que o cinema e o filme se dirigem tanto às mulheres quanto aos homens. Contudo, o que distingue as formas desse envolvimento não é um dado óbvio - articular as diferentes modalidades de envolvimento, descrever-lhes o funcionamento como efeitos ideológicos na construção do sujeito, talvez seja a principal tarefa crítica com que se defrontam as teorias cinematográfica e semiótica.

Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira *obs-cena*⁵, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. Mas, como indivíduo histórico, a mulher espectadora também é posicionada nos clássicos do cinema como espectadora-sujeito; ela é, então, duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio "estado de mulher"⁶. Desta relação crucial da mulher, constituída na representação, com as mulheres, sujeitos históricos, dependem tanto o

5. No original *ob-scene*; a separação enfática do prefixo denota o sentido de "colocada inversamente à cena", "contra a cena", com significado semelhante em português (N. da T.).

6. No original, *woman-ness* (N. da T.).

desenvolvimento de uma crítica feminista quanto a possibilidade de uma teoria materialista semiótica da cultura. Isso porque a crítica feminista é uma crítica que se produz simultaneamente de dentro e de fora da cultura, assim como as mulheres estão a um só tempo no cinema como representação e fora dele como sujeitos de práticas. Portanto, não é uma simples evidência numérica - as mulheres sustentam a metade do firmamento - que obriga a reflexão teórica sobre a cultura a dar ouvidos às questões das mulheres; é sua influência crítica direta sobre as condições de possibilidade da cultura.

Dois grandes modelos conceituais estão implicados na teoria contemporânea do cinema, desde a semiologia clássica aos estudos mais recentes de metapsicologia, bem como na formulação de conceitos tais como *significação*, *troca simbólica*, *linguagem*, *inconsciente* e *sujeito*: o modelo lingüístico estrutural e o modelo psicanalítico dinâmico. Nos dois casos, considerando-se o cinema como mecanismo de representação social, as relações de subjetividade, gênero e diferença sexual com significado e ideologia são elementos centrais na teoria cinematográfica. O modelo lingüístico estrutural, que exclui toda consideração da fala e da diferenciação social dos espectadores (isto é, exclui toda a questão da ideologia e da construção do sujeito), aceita a diferença sexual como simples complementaridade no interior de uma "espécie", como fato biológico em vez de processo sócio-cultural. O modelo psicanalítico, por outro lado, efetivamente reconhece a subjetividade como uma construção da linguagem, mas articula-a com processos (como pulsão, desejo, simbolização) que dependem da instância crucial da castração e, portanto, são relacionados exclusivamente com um sujeito masculino.

Nesses dois modelos, então, a relação da mulher com a sexualidade ou é reduzida e assimilada à sexualidade masculina ou fica nela confinada. Enquanto o modelo lingüístico estrutural, cujo objeto teórico é a *organização formal de significantes*, admite a diferença sexual como um conteúdo semântico pré-estabelecido e estável - o significado no signo cinematográfico -, o modelo psicanalítico teoriza sobre essa diferença de modo ambíguo e circular: de um lado, a diferença sexual é um efeito de sentido que se produz na representação; de outro, paradoxalmente, ela é o próprio suporte da representação. No entanto, os dois modelos contêm certas contradições que, apresentadas em texto, podem ser historicamente verificadas, pois é possível localizá-las nos discursos teóricos e nas

7. A palavra "motivação" deve ser entendida aqui não como intencionalidade ou propósito por parte dos indivíduos que promovem esses discursos, mas, ao contrário, no sentido usado por Marx ao descrever as determinações sociais que fazem com que o capitalista, por exemplo, não seja uma "má" pessoa, mas uma função dentro de um sistema específico de relações sociais.

práticas que as motivam⁷. Por exemplo, veremos adiante que a equação mulher = representação = diferença sexual = valor fundado na natureza (onde a mulher como signo, ou a mulher como falo, é igualada à mulher como objeto de troca ou a mulher como o real, como a Verdade) não é a fórmula de uma equivalência ingênua ou malévola, mas o resultado de uma série de manobras ideológicas que percorrem toda uma tradição de discurso filosófico. Uma teoria do cinema deve questionar os modelos implícitos nessas ações do mesmo modo como interroga o funcionamento do aparato cinematográfico.

É cada vez mais comum encontrar no discurso crítico sobre o cinema a afirmação de um nexo entre representação, sujeito e ideologia como linguagem, tornando-se esta o ponto de sua junção e articulação. Cinema e linguagem, o que expressa esse e de ligação? A semiologia clássica vinculava cinema e linguagem no que se poderia chamar de uma relação metonímica: todos os sistemas de signo organizam-se como linguagem, que é o sistema universal dos signos; o cinema é um sistema entre outros, um ramo ou setor da organização multinacional dos signos. Recentemente, uma teoria das práticas de significação baseada no discurso psicanalítico estabeleceu uma relação metafórica entre o cinema e a linguagem, no sentido de que tanto a linguagem quanto o cinema são produções simbólicas imaginárias da subjetividade, embora realizadas através de práticas e aparatos materiais distintos; as diferenças seriam menos importantes do que seu funcionamento homólogo como processos subjetivos e no interior desses processos.

Não utilizei as palavras "metonímico" e "metafórico" de modo impensado, mas como ironia para sublinhar a dependência da linguagem, comum às reflexões semiológica e psicanalítica (evidente na obra recente de Metz), dependência esta que pesa na balança da relação e instala uma óbvia hierarquia: a subordinação do cinema à linguagem. Acredito ainda que, assim como a metáfora e a metonímia - no âmbito da lingüística - continuamente deslizam entre si (ou "são projetadas", como diz Jakobson)⁸, esses discursos também se implicam mutuamente, convergem e são cúmplices um do outro. Na medida em que ambos têm origem em um modelo lingüístico estrutural da linguagem, delimitam uma área teórica do cinema como linguagem, cada um representando um eixo, uma modalidade de funcionamento do discurso.

Assim, proponho-me a demonstrar que os discursos semiológico e psicanalítico sobre o cinema são,

8. JAKOBSON, Roman. *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In: SEBECK, Thomas A. (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960, p.368.

em certo sentido, semelhantes. Minha estratégia retórica - que toma o pretexto de uma parábola sobre a mulher como representação - permite ao leitor deduzir que a argumentação terá algo a ver com a mulher. A semiótica nos ensina que a semelhança e a diferença são categorias relacionais que só podem ser determinadas com relação a algum termo de referência, que passa, então, a ser aceito como o ponto de articulação teórica; de fato, esse termo determina os parâmetros e as condições de comparação. Caso se adotasse outro termo de referência, a relação e seus termos se articulariam de modo diferente; a primeira relação seria perturbada, deslocada ou desviada. Mudariam os termos e talvez os parâmetros e as condições de comparação, da mesma maneira como se alteraria o valor daquele e de ligação que, em nosso argumento, expressa a vinculação do cinema com a linguagem.

Meu termo de referência e meu ponto de enunciação (lembro ao leitor que ambos são ficções dramáticas) serão a mulher ausente e perpetuada na cidade de Calvino. Da mesma forma que a cidade, a teoria cinemática foi construída através da história, talhada em discursos e práticas historicamente específicos; embora esses discursos tenham tradicionalmente conferido à mulher uma posição de não-sujeito, é ela que determina, fundamenta e suporta o próprio conceito de sujeito e, por conseguinte, os discursos teóricos que o inscrevem. Como a cidade de Zobeide, portanto, a teoria cinemática não pode se desvencilhar da complicação que a mulher introduz, dos problemas que ela propõe às suas ações discursivas.

A hipótese da semiologia clássica de que o cinema, como a linguagem, é uma organização formal de códigos, específica e não-específica, funcionando, porém, segundo a lógica interna do sistema (cinema ou filme), evidentemente não fala a mim, como mulher e espectadora. É uma hipótese científica e, como tal, se dirige a outros "cientistas" numa economia fechada de discurso. Na construção da cidade, o semiólogo quer saber como as pedras formam um muro, uma arcada, uma escadaria; ele alega não se importar com a razão pela qual tudo isso está sendo construído, ou para quem. Entretanto, quando indagado sobre a mulher, ele não teria dúvidas sobre o que a mulher é e até admitiria que sonha com ela nos intervalos de sua pesquisa. A mulher, diria ele, é um ser humano, como o homem (afinal, a semiologia é uma ciência humana), mas sua função específica é a reprodução: a reprodução da espécie biológica e a

manutenção da coesão social. O pressuposto dessa resposta - que a diferença sexual é basicamente uma questão de complementaridade, uma divisão do trabalho dentro da espécie humana - está explícito na teoria do parentesco de Lévi-Strauss que, ao lado da lingüística saussurlana, constitui historicamente a base conceitual do desenvolvimento da semiologia.

Naturalmente o semiólogo leu tanto Lévi-Strauss quanto Saussure, além de um pouco de Freud e provavelmente Marx. Disseram-lhe que a proibição do incesto, o evento "histórico" fundador da cultura, encontrado em todas as sociedades, exige a posse das mulheres e sua troca entre os homens a fim de garantir a ordem social; e também disseram que, embora as normas do casamento - as regras do jogo de trocas - variem muito entre as diferentes sociedades, todas elas dependem, em última análise, das mesmas estruturas de parentesco que, na realidade, são estruturas lingüísticas. Esse fato só se evidencia, como ressalta Lévi-Strauss, pela aplicação do método analítico da lingüística estrutural ao "vocabulário" do parentesco, isto é, "tomando-se as regras do casamento e os sistemas de parentesco como uma espécie de linguagem"⁹. Compreende-se então que as mulheres não são apenas mercadorias ou objetos trocados pelos homens e entre eles, mas signos ou mensagens que circulam entre "indivíduos" e grupos, garantindo a comunicação social. As palavras, como as mulheres, também tiveram outrora o valor de objetos (mágicos); na medida em que as palavras se tornaram propriedade comum, "*la chose de tous*", perdendo assim seu caráter de valor, a linguagem "ajudou a empobrecer a percepção e a despi-la de suas implicações afetivas, estéticas e mágicas". No entanto, "ao contrário das palavras, que se tornaram totalmente signos, a mulher permaneceu ao mesmo tempo um signo e um valor. Isso explica por que as relações entre os sexos preservaram aquela riqueza afetiva, calor e mistério que originalmente impregnaram todo o universo das comunicações humanas"¹⁰.

Em resumo, as mulheres são objetos cujo valor se funda na natureza ("*valiosas par excellence*" porque geram filhos, colhem os alimentos etc.); ao mesmo tempo elas são signos na comunicação social estabelecida e garantida pelos sistemas de parentesco. Mas, ao postular a troca como uma abstração teórica, uma estrutura e, portanto, "não determinante por si mesma da subordinação das mulheres", Lévi-Strauss descuida, ou não se dá conta, de uma contradição presente na base de seu modelo: para que as mulheres tenham (ou sejam) um valor-de-troca, deve

9. LEVI-STRAUSS, Claude
Structural Anthropology,
Garden City, Nova Iorque:
Doubleday, 1967, p. 60. As
ênfases são minhas.

10. LEVI-STRAUSS, Claude.
*The Elementary Structures
of Kinship*. Boston: Beacon
Press, 1969, p. 496

11. COWIE, Elizabeth. *Woman as Sign. m/f*, n^o 1 (1978), p. 57.

12. BAUDRILLARD, Jean. *The Mirror of Production*. St. Louis. Telos Press, 1975

ter ocorrido uma simbolização prévia da diferença sexual biológica. O valor econômico das mulheres deve estar "relacionado a uma divisão sexual pré-dada que já será social"¹¹. Em outras palavras, na origem da sociedade, no momento (mítico) em que se estabeleceu o tabu do incesto, a troca e, por consequência, o Estado social, os termos e os elementos da troca já estavam constituídos numa hierarquia de valor, já eram objeto da função simbólica.

Como poderia ter ocorrido esse notável equívoco? Acredito que apenas em decorrência do efeito ideológico dos discursos nos quais se insere o discurso de Lévi-Strauss (como um "efeito do código"¹²) e dos diferentes valores semióticos do termo "valor" implícitos nos modelos teóricos que fundamentam a teoria lévi-straussiana: de um lado, o modelo saussuriano, que sempre define valor como uma relação sistêmica, de diferença; de outro, a noção marxista de valor, invocada em apoio à tese de que as mulheres contribuem para a riqueza da cultura como objetos de troca e como pessoas, como signos e como "geradoras de signos". Estas noções marcam o humanismo lévi-straussiano. Daí portanto a confusão, o duplo status da mulher como geradora do econômico, valor positivo, e geradora da semiótica da diferença, valor negativo.

A assimilação entre a noção de signo (que Lévi-Strauss toma de Saussure e aplica à etnologia) e a noção de troca (que ele retira de Marx, agregando valor-de-uso e valor-de-troca) não é acidental: origina-se de uma tradição epistemológica que, durante séculos, procurou unificar os processos culturais, dar uma explicação "econômica" aos mais diversos fenômenos, totalizar o real e controlá-lo, seja como humanismo, seja como imperialismo. Mas a questão é a seguinte: o projeto universalizante de Lévi-Strauss - reunir as ordens econômica e semiótica numa teoria unificada da cultura - baseia-se em sua concepção da mulher como o oposto funcional do sujeito (o homem), o que logicamente exclui a possibilidade teórica de as mulheres algum dia serem sujeitos e produtoras de cultura. Mais importante ainda, se bem que menos visível, essa construção se fundamenta numa representação particular da diferença sexual que permanece implícita no discurso de Lévi-Strauss.

Assim, não se trata de comprovar ou refutar seus "dados" etnológicos, a "verdadeira" condição das mulheres, o fato de serem ou não escravas ou signos da troca masculina no mundo real. As mulheres são duplamente negadas na teoria, na sua concel-tualização do social, nos próprios termos de seu dis-

curso: primeiro, porque são definidas como veículos da comunicação entre os homens - signos de sua linguagem, portadoras de seus filhos; segundo, porque a sexualidade feminina é reduzida à função "natural" de ter filhos, em algum lugar entre a fertilidade da natureza e a produtividade de uma máquina. O desejo, como a capacidade simbólica, é uma propriedade dos homens, propriedade nos dois sentidos da palavra: algo que é próprio dos homens, como uma qualidade, e algo que eles possuem como coisa sua. Assim escreve Lévi-Strauss:

"A emergência do pensamento simbólico exigiu que as mulheres, como as paiavras, fossem coisas a ser trocadas. Na nova situação, essa era, de fato, a única maneira de superar a contradição pela qual a mesma mulher era vista sob dois aspectos incompatíveis: de um lado, como objeto de desejo pessoal, que excita instintos sexuais e de propriedade; de outro, como sujeito (sic) do desejo de outros e visto como tal, isto é, como modo de congregá-los através do estabelecimento de alianças"¹³.

Quem é que está falando neste texto? O sujeito lógico e sintático é um substantivo abstrato, "*l'émergence de la pensée symbolique*", os verbos têm uma forma impessoal como se uma pura linguagem estivesse falando - uma hipótese científica, isenta de valores, sem sujeito. E no entanto um sujeito falante, um sujeito masculino de enunciação deixa suas marcas. Observe-se a frase: "a mesma mulher era vista...como objeto de desejo pessoal, que excita instintos sexuais e de propriedade". Excluindo-se uma sociedade homogeneamente homossexual (da qual Lévi-Strauss não poderia descender), o desejo pessoal e os instintos sexuais e de propriedade devem ser de homens, colocados então como o termo de referência do desejo, da sexualidade e da propriedade.

E assim a mulher, vista como "sujeito do desejo de outros", é aquela mesma figura que chamava a atenção correndo nua nas ruas da cidade. Mas se agora interrogarmos o semiólogo a respeito da mulher do sonho, ele dirá que ela é apenas isso, um sonho, uma fantasia imaginária, um fetiche, uma lembrança, um filme. Hoje, anos depois, o semiólogo lê Jacques Lacan e já esqueceu de Lévi-Strauss.

Ele agora pensa que a cidade é o lugar onde o inconsciente fala, onde os muros, arcadas e escadarias significam um sujeito que aparece e desaparece numa dialética da diferença. Ao entrar na cidade, o viajante é arrebatado e transportado para a ordem simbólica de seu traçado, a disposição dos prédios e

13 LEVI-STRAUSS, Claude
*Elementary Structures of
Kinship*, p. 496.

dos espaços vazios através dos quais ele persegue reflexos imaginários, visões, fantasmas do passado. Aqui e ali o viajante parece reconhecer um certo lugar, pára, fixado no instante; mas esse lugar já é outro, diferente, estranho. E assim, andando pela cidade - que foi erguida há centenas de anos mas é sempre nova para cada viajante que chega e está em permanente metamorfose, como o oceano do *Solaris de Lem* - o recém-chegado se torna um sujeito.

Essa cidade é muito interessante, pensa a semióloga, enquanto continua a leitura. Ela quer saber se o viajante, tornando-se residente, por assim dizer, um sujeito-em-processo na cidade, pode fazer alguma coisa para mudar alguns de seus aspectos notoriamente opressivos, por exemplo, acabar com os guetos. Mas lhe dizem que a cidade é governada por um agente - o Nome do Pai - que, ele próprio, não sofre nenhuma metamorfose e determina de antemão todo o planejamento urbano.

Nesse ponto, a semióloga vai reler Lévi-Strauss e percebe que a concepção da linguagem em Lacan, como registro simbólico, força-se no rastro da formulação lévi-straussiana do inconsciente como o órgão da função simbólica:

"O inconsciente deixa de ser o último refúgio das peculiaridades pessoais - o receptáculo de uma história singular que faz de cada um de nós um ser insubstituível. Ele é redutível a uma função - a função simbólica que, sem dúvida, é especificamente humana e se realiza segundo as mesmas leis entre todos os homens e que, na realidade, corresponde ao agregado de todas essas leis...O pré-consciente, como reservatório de recordações e imagens recolhidas no curso da vida, é meramente um aspecto da memória...O inconsciente, por outro lado, está sempre vazio - ou mais precisamente é tão estranho a imagens mentais como o estômago aos alimentos que o atravessam. Órgão de uma função específica, o inconsciente se limita a impor leis estruturais a elementos inarticulados que provêm de outra parte: pulsões, emoções, representações e recordações. Pode-se dizer, portanto, que o pré-consciente é o léxico individual onde cada um de nós acumula o vocabulário de sua história pessoal, mas que este vocabulário se torna significativo, para nós e para os outros, apenas na extensão em que o inconsciente o estrutura de acordo com suas leis, transformando-o assim em linguagem"¹⁴.

O inconsciente lévi-straussiano, que não mais se localiza na psique, é um processo de estruturação, um mecanismo articulador universal do espírito humano, a condição estrutural de toda simbolização.

14 LEVI-STRAUSS, Claude. *Structural Anthropology*, pp. 198-99. Neste ensaio denominado "A Eficácia dos Símbolos", Lévi-Strauss interpreta um encantamento cuna realizado pelo xamã para ajudar um parto. Diversos termos usados aqui por Lévi-Strauss ressurgem como metáforas na linguagem da leitura de Lacan do jogo Fort-da da criança, descrito por Freud: "É com seu objeto (o carretel) que o bebê salta através das fronteiras de seu domínio, transformado em buracos, setas, e com o qual ele inicia seu encantamento". LACAN, Jacques. *Le Séminaire IX*, citado por Constance Penley, "The Avant-Garde and Its Imaginary", *Câmera Obscura*, nº 2, Inverno de 1977, p. 30.

Assim também o simbólico lacaniano é a estrutura, a lei que governa a distribuição-circulação de significantes, à qual o indivíduo, a criança ou o *infans* tem acesso pela linguagem, tornando-se sujeito. Ao deslocar o foco para o sujeito, Lacan se afasta do estruturalismo lévi-straussiano, mas a proibição do incesto e a estrutura da troca garantida pelo Nome (e o interdito) do Pai ainda são a condição estrutural do rito de passagem do sujeito através da cultura. Como observou Gayle Rubin, o mesmo corpo conceitual fundamenta as duas teorias:

“Em certo sentido, o complexo de Édipo é uma expressão da circulação do falo na troca dentro da família, uma inversão da circulação das mulheres na troca entre as famílias...O falo passa de um homem para o outro por intermédio das mulheres - do pai para o filho, do irmão da mãe para o filho da irmã e assim por diante. Nesse círculo familiar kula, as mulheres vão por um lado, o falo pelo outro. Ele está onde nós não estamos. Nesse sentido, o falo é mais do que uma característica distintiva dos sexos; ele é a encarnação do status masculino ao qual os homens têm acesso e onde encontram direitos que lhe são inerentes - dentre estes o direito a uma mulher. O falo é uma expressão da transmissão do domínio masculino. Ele passa pelas mulheres e se instala nos homens. As pegadas que ele deixa atrás de si incluem a identidade de gênero e a divisão dos sexos”¹⁵.

A psicanálise lacaniana atribui a essa estrutura a não-coerência ou divisão do sujeito na linguagem, teorizando-a como a função de castração. Mais uma vez, como em Lévi-Strauss, o ponto de origem da enunciação (e o termo de referência) do desejo, pulsão e simbolização é masculino. Isso porque, embora a castração deva ser entendida numa dimensão estritamente simbólica, seu significante - o falo - só pode ser concebido como uma extrapolação do corpo real. Quando Lacan escreve, por exemplo, que “a interdição do auto-erotismo, relacionada a um órgão particular, que por essa razão adquira o valor de um símbolo último (ou primeiro) da falta, tem o impacto de uma experiência essencial”, não resta dúvida sobre o órgão a que ele se refere: o pênis/falo, símbolo da falta e significante do desejo¹⁶. Apesar das repetidas afirmações de Lacan e dos lacanianos de que falo não é pênis, o contexto das palavras que sublinhei na citação torna claro que desejo e significado são definidos, em última análise, como um processo que está inscrito no corpo do homem, pois dependem da experiência inicial e nevrálgica do próprio pênis, de ter um pênis. Discutindo o seminário de 1972-73 de

15. RUBIN, Gayle. The Traffic In Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. In: REITER, Rayne R. (ed.), *Toward an Anthropology of Women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975, pp. 191-92.

16. LACAN, Jacques. Pour une logique du fantasme *Scilicet*, nº 2-3 (1970), p. 259, citado por John Brenkman, "The Outer and the One: Psycho-Analysis, Reading, The Symposium", *Yale French Studies*, nº 55-56 (1977), p. 441, as ênfases são minhas.

17. "A concepção do simbólico como movimento e produção da diferença, cadeia de significantes na qual a clivagem do sujeito é efetuada, deveria interditar a noção de alguma presença da qual a diferença fosse derivada; Lacan investe o visível como a condição de funcionamento do simbólico, o falo sendo o padrão da visibilidade exigida: a visão procede do órgão masculino". HEATH, Stephen. *Difference*, *Screen* 19, n.º 3, outono de 1978, pp. 52 e 54. Veja também a crítica de Luce Irigaray a este seminário, "Così fan tutti". In: *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Minuit, 1977, pp. 84-101.

18. HEATH, Stephen. *Difference*, pp. 54-66. A ambiguidade da relação falo/pênis é enfatizada por LAPLANCHE, J. Y. e PONTALIS, J. B. em *The Language of Psycho-Analysis*, trad. de Donald Nicholson-Smith. Nova Iorque: Norton, 1972, pp. 312-14. Veja também WILDEN, Anthony, *The Critique of Phallocentrism*. In: *System and Structure*. Londres: Tavistock, 1972.

19. MELANDRI, Lea. *L'infamia originaria*. Milão: Edizioni l'Erba Voglio, 1977, p. 25. A tradução é minha

20. METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris: UGE, 1977. Todas as referências daqui por diante serão feitas à tradução em inglês de BREWSTER, Ben. *The Imaginary Signifier*, *Screen* 16, n.º 2, verão de 1975, pp. 14-76, republicado em *The Imaginary Signifier*. Bloomington Indiana University Press, 1981. (Tradução em português)

Lacan, *Encore*, dedicado à pergunta de Freud "Afim, o que quer uma mulher?", Stephen Heath critica Lacan pela "certeza conferida a uma representação e sua imagem", ao apontar a estátua de Santa Teresa de Bernini como a demonstração visível da *jouissance* da mulher¹⁷. Contrariando as implicações efetivas da teoria psicanalítica que ele mesmo desenvolveu, Lacan traz de volta a análise para o campo da biologia e do mito, restabelecendo a realidade sexual como natureza, origem e condição do simbólico. "O limite permanente da teoria é o falo, a função fálica, e a teorização desse limite é repetidamente evitada, mantida à distância, por exemplo, pela redução da castração em um cenário fantástico"; assim, ao fazer a distinção pretensamente essencial entre pênis e falo, conclui Heath, "Lacan não vai além dos limites da racionalização puramente analógica"¹⁸.

Na concepção psicanalítica da significação, os processos subjetivos são essencialmente fálicos; isto é, são processos subjetivos na extensão em que se constituem numa ordem fixa de linguagem - o simbólico - pela função de castração. Novamente, a sexualidade feminina é negada, assimilada à do homem, representando o falo a autonomia do desejo (da linguagem) com referência a uma matéria que é o corpo da mulher. "O desejo, porquanto se desvincula da necessidade de assumir sua norma universal no falo, é sexualidade masculina, e esta define sua autonomia relegando às mulheres a tarefa de garantir a sobrevivência (tanto da espécie quanto da satisfação da necessidade de amor)"¹⁹.

A semióloga está absolutamente perplexa. Primeiro diz-se que a diferença sexual é um efeito de sentido produzido na representação; depois, ela se revela, contraditoriamente, o próprio suporte da representação. Mais uma vez, como se deu na teoria do parentesco, postula-se uma equivalência entre duas equações inconsistentes. Dizer que a mulher é um signo (Lévi-Strauss) ou o falo (Lacan) é equiparar a mulher à representação; mas dizer que a mulher é um objeto de troca (Lévi-Strauss) ou que ela é o real, a Verdade (Lacan), implica afirmar que sua diferença sexual é um valor fundado na natureza, pré-existente ou exterior à simbolização e à cultura. Um trabalho recente de Metz confirma a observação de que essa inconsistência é uma contradição básica tanto da semiologia quanto da psicanálise devido à sua herança estruturalista comum²⁰.

Em *The Imaginary Signifier*, Metz desloca a investigação do estudo semiológico do significante cinematográfico (sua matéria e forma de expressão) para

"a pesquisa psicanalítica do significante" (p.46), para o significante no cinema "como um efeito significante" (p.42). O grande divisor de águas nessa pesquisa é o conceito lacaniano de estágio do espelho, que cria a noção ambígua de "significante imaginário". O termo significante tem, nesse texto, um duplo status correspondente aos dois lados da inconsciência que mencionamos acima; dessa maneira, ele preenche uma lacuna, uma solução de continuidade, no discurso de Metz desde a lingüística até a psicanálise. Na primeira parte do ensaio, Metz utiliza esse termo de modo compatível com a noção saussuriana de significante; de fato, ele fala de significantes "acoplados" aos significados, do roteiro como "significado manifesto" e do "material fílmico manifesto como um todo", incluindo significados e significantes (pp.38-40). Mais tarde, porém, o significante cinema é apresentado como efeito subjetivo, investido ou instituído pelo ego "como sujeito transcendente porém radicalmente desiludido" (p.54): "No cinema...eu sou aquele que-fudo-percebe...um grande olho e ouvido sem o qual aquilo que é percebido não teria quem o percebesse, em outras palavras, a instância constitutiva do significante cinema (sou eu que faço o filme)" (p.51). O material fílmico como "imaginário realmente percebido", como imaginário e como objeto, torna-se significativo (torna-se um significante imaginário) para um sujeito que percebe pela linguagem. Dessa maneira, Metz abandona o significado como uma noção muito ingênua para o sentido (da qual Saussure jamais se ocupou) e passa a incluir, subsumir, o sentido no significante. O problema dessa noção de sentido é que, sendo ela coextensiva com o significante como um efeito subjetivo, o sentido só pode ser encarado como já sendo dado naquela ordem fixa que é o simbólico. A esse respeito, Laplanche e Portalis afirmam que "o falo acaba sendo o sentido - isto é, o que é simbolizado - por detrás das mais diversas idéias"; como significante do desejo, o falo será também seu sentido, na verdade o único sentido²¹. Assim, colocado entre dois fogos, Metz, em última instância, retorna à equiparação entre código(s) e linguagem cinematográfica, agora chamada de simbólico. Ele fala do "espelho da tela, um aparato simbólico" (p.59) e de "Inflexões peculiares ao trabalho do simbólico como a ordem das 'tomadas de cena' ou o papel do 'som-off' em alguns subcódigos cinematográficos" (p.29). Quer dizer, ele retorna a uma noção sistêmica e linear de significação à maneira da lingüística²².

O duplo status do significante metziano - como matéria/forma de expressão e como efeito subjetivo -

21. LAPLANCHE e PONTALIS, p. 313.

22. Depois de afirmar que "o itinerário da psicanálise é, desde o início, semilógico" (p. 14), Metz destaca a lingüística e a psicanálise como as ciências *par excellence* do simbólico, "as únicas duas ciências cujo objeto imediato e exclusivo é o fato da significação como tal", que exploram os processos primário e secundário, respectivamente; e "entre elas.. cobrem todo o campo do fato da significação" (p. 28). Onde fica então a semiótica (ou semiologia) com relação ao fato da significação? O que distingue o projeto teórico da semiótica daqueles da psicanálise e da lingüística?

inclui, mas não preenche a lacuna em que se assenta, temporariamente iludido, mas não exorcizado, o objeto, o referente, a realidade em si mesma: a cadeira num teatro é “afinal de contas” uma cadeira; Sarah Bernhardt é “de qualquer maneira” Sarah Bernhardt, não sua fotografia; a criança vê “seu próprio corpo” no espelho, um objeto real, conhecido como sendo sua própria imagem em contraposição às imagens “imaginárias” da tela, assim por diante (pp.47-49). No modelo lingüístico, a lacuna, a descontinuidade substancial entre discurso e realidade, não pode ser preenchida nem seu terreno mapeado. Ao contrário, o projeto da semiótica seria exatamente o de realizar esse mapeamento: saber como as propriedades físicas do corpo são socialmente admitidas como signos, veículos de significação social, e como esses signos são criados pela cultura por meio de códigos e submetidos a modalidades históricas de produção. Lévi-Strauss manteve o quadro conceitual da lingüística em sua análise do parentesco e do mito como estruturas semânticas, enquanto Lacan reinscreveu essa estruturação nos processos subjetivos. *Enfim, é por isso que a concepção psicanalítica do cinema, apesar dos esforços de Metz, ainda coloca a mulher como finalidade e origem de um desejo fálico, uma mulher de sonho eternamente perseguida, para sempre mantida à distância, vista e invisível em outra cena.*

Conceitos como os de voyeurismo, fetichismo ou significante imaginário, por mais apropriados que sejam para descrever o funcionamento do cinema dominante, por mais convergentes - e não será exatamente por causa dessa convergência? - com seu desenvolvimento histórico como um aparato de reprodução social, estão diretamente implicados no discurso que circunscreve a mulher à sexualidade, confina-a à sexualidade, faz dela a representação absoluta, o cenário fálico. Desse modo, os efeitos ideológicos contidos nesses conceitos e nesse discurso, e por eles produzidos, desempenham uma função política a serviço da dominação cultural, como também o faz o cinema dominante, através, por exemplo, da exploração sexual das mulheres e da repressão ou controle da sexualidade feminina.

Analisemos a discussão do filme pornô feita por Yann Lardeau. Ela afirma, de modo irreduzível, que o filme pornô apresenta a sexualidade como o campo do saber e do poder, um poder de desvendar a verdade (“a mulher nua sempre foi em nossa sociedade a representação alegórica da Verdade”). O close é o seu meio de produzir a verdade, a câmera continuamente fechando sobre o sexo da mulher, exibindo-o

como objeto de desejo e lugar definido da *jouissance*, só com a finalidade de repelir a castração, "proteger o sujeito de sua própria falta": "pesadamente marcado como uma palavra - sempre susceptível de castração - o falo é irrepresentável... O filme pornográfico constituiu-se como o repúdio da castração e sua operação de verdade é uma manobra fetichista"²³. O cinema é, por isso mesmo, a modalidade privilegiada de expressão da pornografia. A fragmentação e falsificação do corpo da mulher, o jogo da pele e da maquiagem, da nudez e da roupa, a contínua re-combinação de órgãos como termos equivalentes de uma combinatória não são mais do que a repetição, no interior da cena erótica, do funcionamento e das técnicas do aparato: fragmentação da cena pelos movimentos da câmera, construção do espaço de representação através da profundidade do campo, difração da luz e efeitos de cor - em suma, o processo de falsificação do filme, do corte à montagem. "Tudo acontece como se o filme pornô pusesse o cinema à prova". Daí portanto a mensagem final do filme: "o cinema em si, como meio, é que é pornográfico".

"Dissociado, separado (autonomizado) do corpo através do close, circunscrito em sua materialidade genital (reificado), (o sexo) pode então circular livremente fora do sujeito - como as mercadorias circulam na troca independentemente dos produtores ou como o signo lingüístico circula como valor independente de quem fala. Livre circulação de bens, pessoas, mensagens, no capitalismo - eis a liberação efetuada pelo close-up, o sexo lançado na mais pura abstração"²⁴.

Essa denúncia do cinema e da sexualidade no capitalismo como aparatos de reprodução de relações sociais alienadas é, sem dúvida, aceitável à primeira vista. Mas é possível formular duas objeções, uma derivada da outra. Primeiro: como a discussão anterior dos modelos apenas trata de modo crítico o modelo lingüístico, sendo a visão lacaniana dos processos subjetivos aceita sem crítica, a análise de Lardeau não pode deixar de reproduzir a perspectiva masculina, singular, inerente a uma concepção fálica da sexualidade; como consequência, ela reafirma a mulher como representação e recoloca-a como cena da sexualidade, em vez de sujeito desta. Segundo: por mais aceitável que pareça, a proposição de que o cinema é pornográfico e fetichista se resolve no termo final do silogismo; incorrendo em petição de princípio e incapaz de questionar sua premissa, tal crítica é insuficiente para engajar a prática social e a mudança histórica.

23. LARDEAU, Yann. Le sexe froid (du porno au défilé), *Cahiers du Cinéma*, nº 289, junho de 1978, pp. 49, 52 e 61. A tradução é minha.

24. *Ibid.*, pp. 51 e 54.

Mas é possível contra-objetar que o filme pornô é apenas essa espécie de prática social; ele se dirige apenas aos homens, é feito para eles. Tomemos, então, um clássico da narrativa hollywoodiana do cinema ficcional, ainda que do subgênero chamado "filme de mulher".

"Pensemos mais uma vez em *Cartas a uma Desconhecida* e seu impressionante olhar sobre o corpo iluminado de Lisa/Joan Fontaine, o filme como o teatro desse olhar... Protegida pelo aparato cinematográfico, a narrativa joga com uma castração conhecida e negada, um movimento de diferenciação no simbólico, objeto perdido, e a conversão desse movimento nos termos de uma reminiscência fixa, um imaginário invulnéravel, o objeto recuperado - e com ele o controle, a unidade do sujeito. Assim como no fetichismo, o filme narrativo é a estrutura de uma reminiscência-espetáculo, a eterna história de um 'tempo passado', uma descoberta perpetuamente refeita com ficções a salvo"²⁵.

Repetidas vezes o filme narrativo tem sido apresentado como a produção de um drama de ver, um espetáculo de reminiscência, uma imagem da mulher como beleza - desejada e intocável, desejada como lembrança. E as manobras do aparato acionadas nessa produção - economia de repetições, rimas, revezamento de focos, jogos de som-imagem - destinam-se a alcançar a coerência de um "espaço narrativo" que prenda, amarre, entretenha o espectador situado no vértice do triângulo representacional como o sujeito do ato de ver²⁶. A obs-cenidade²⁷ do cinema é a forma de sua expressão e de seu conteúdo não só no filme pornô, mas igualmente no "filme de mulher".

O paradoxo dessa condição do cinema evidencia-se ainda mais nos filmes que propõem abertamente a questão da sexualidade e da representação em termos políticos, como *Salò* de Pasolini, *O porteiro da Noite* de Cavani e *O Império dos Sentidos* de Oshima. Esses filmes tornam patentes as dificuldades da teorização contemporânea e revelam a urgência de uma reformulação radical de conceitos tais como enunciação, fala e processos subjetivos. Por exemplo, ao contrário da narrativa clássica e de sua produção de um sujeito fixo, Heath nos pede que observemos o filme de Oshima como um filme sobre a incerteza de ver. Heath escreve que esse "é um filme que trabalha sobre um problema...o problema do 'ato de ver' para o espectador"²⁸. Deslocando para o espectador - e impondo-lhe - a pergunta sobre "as relações entre o sexual e o político no cinema", demarcando as dificuldades - talvez mesmo impossibilidades - coloca-

25. HEATH, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981, p. 154.

26. Veja, principalmente, HEATH, Stephen, *Narrative Space. Questions of Cinema*, pp. 19-75

27. No original *ob-scenity*; a separação enfática do prefixo tem o mesmo sentido indicado na nota 5 (N.da T.)

28. "O Império dos Sentidos é perpassado pela possibilidade de um nada que é visto, a própria complicação de sua representação, mas essa possibilidade não é proposta de algum ponto exterior, por assim dizer; ao contrário, ela se produz como uma contradição interna ao sistema costumeiro de representação, a máquina habitual" (HEATH, *Questions of Cinema*, p. 162). Essa idéia é desenvolvida na seguinte passagem: "A ordem do olhar no trabalho do filme não é nem a temática do voyeurismo (observe-se o deslocamento do sujeito do olhar dos homens para as mulheres), nem a estrutura impositiva de uma narrativa clássica (onde o olhar

do personagem é, ao mesmo tempo, um elemento da forma do conteúdo, a definição da ação no movimento dos olhares trocados, e da forma da expressão, a composição das imagens e sua organização, seu "acerto"). O registro do filme não é o de "fora de campo", o *hors-champ* que deve ser recapturado no filme pelo processo de costura espacial de *folding over*, cujo mecanismo mais óbvio são verso e reverso do campo visual, mas o de debruçar cada enquadramento, cada tomada de cena, em direção a um problema de visão do espectador" (ibid., p. 150).

29. MAYNE, Judith. Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. *New German Critique*, nº 13, inverno de 1978, p. 86.

30. METZ. The Imaginary Signifier, pp. 51 e 52.

31. HEATH, Stephen. Questions of Property. *Cine-Tracts*, nº 4, primavera-verão de 1978, p. 6.

das por sua articulação na representação, o filme inclui a visão dividida do espectador, perturba a coerência da identificação, voltando-se para um sujeito que está dividido. Assim, seu argumento irresistível é que a luta ainda está junto com a representação - não fora dela ou contra ela - uma luta interna ao curso do filme e sobre o filme.

Não é por acaso que a reflexão crítica das mulheres sobre o cinema insiste nas noções de representação e identificação, termos em que se articulam a construção social da diferença sexual e o lugar da mulher, a um só tempo aquela que vê e que é imagem, espetáculo e espectadora, nessa construção.

"Uma das conexões mais básicas entre a experiência das mulheres na cultura e a experiência das mulheres no filme é exatamente a relação da espectadora com o espetáculo. Como as mulheres são espetáculos em sua vida cotidiana, existe um certo encanto no fato de chegar a um acordo com o cinema da perspectiva do que significa ser um objeto de espetáculo e ser uma espectadora que, na realidade, é um acordo sobre como essa relação existe na tela e na vida cotidiana"²⁹.

Na concepção psicanalítica do filme como significante imaginário, representação e identificação são processos que se referem a um sujeito masculino, usado como predicado e predicando, um sujeito de desejo fálico, dependente da castração como sua instância constitutiva. E a mulher, dentro de uma ordem fálica, é ao mesmo tempo o espelho e a tela - imagem, substrato e suporte - da projeção e identificação deste sujeito: "o espectador identifica-se consigo mesmo, como puro ato de percepção"; e, "porque ele se identifica consigo mesmo como olhar, o espectador não pode fazer outra coisa senão identificar-se com a câmera"³⁰. A mulher, daí, não pode deixar de ser "o objeto de desejo do cinema", o único imaginário do filme, "único" no sentido de que toda diferença é captada naquela disposição estruturada, naquela relação fixa em que o filme se centra e se sustenta, que aglutina os tempos, ritmos e excessos de seu tecido simbólico e de sua narrativa do drama de ver"³¹.

Como a cidade de Zobeide, esses discursos particularizam a mulher numa determinada ordem natural e social: nua e ausente, corpo e signo, imagem e representação. E a mesma história se conta a respeito do cinema e sua fundação: "homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho - viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida; ela estava nua, tinha cabelos longos e era vista de costas..."

(pois o sexo feminino é invisível na psicanálise e totalmente inexistente na semiologia). O que essa teoria do cinema não pode sustentar, dada sua premissa fálica, é a possibilidade de uma relação diferente do sujeito espectador com a imagem filmica, de diferentes efeitos de sentido produzidos pelo sujeito, e simultaneamente produzindo-o, na identificação e representação - enfim, a possibilidade de que ocorram outros processos subjetivos na mesma relação. É precisamente essa questão, as modalidades do espectador, que constitui o debate levado pela teoria e prática do cinema de vanguarda acerca da narrativa e da representação abstrata, do filme ilusionista em oposição ao filme estrutural materialista; a mesma questão fornece o contexto e o foco da intervenção feminista³². Como diz Ruby Rich,

“De acordo com Mulvey, a mulher não é visível na platéia percebida como masculina; segundo Johnston, a mulher não é visível na tela... Como se pode compreender uma estrutura que insiste em nossa ausência mesmo diante de nossa presença? Com o que uma mulher espectadora se identifica em um filme? Como as contradições podem ser usadas de maneira crítica? E como todos esses fatores influenciam o que uma mulher cineasta faz ou, mais especificamente, uma cineasta feminista?”³³

O que se pode fazer, como cineasta feminista, são filmes “que trabalham um problema”, como disse Heath. Essa deve ser também, por enquanto, a tarefa do discurso crítico: opor-se à conclusão totalizante e simplista das afirmações taxativas (o cinema é pornográfico, o cinema é voyeurista, o cinema é o imaginário, a máquina de sonho da caverna de Platão, assim por diante); buscar as contradições, heterogeneidades, rupturas na teia da representação tão finamente tecida para conter o excesso, a divisão, a diferença, a resistência; dar lugar à crítica no espaço narrativo sem fissuras construído pelo cinema dominante e pelos discursos dominantes (certamente o da psicanálise, mas também o discurso da tecnologia como instância autônoma, ou a noção de uma manipulação total da esfera pública, a exploração do cinema, por interesses puramente econômicos); finalmente, deslocar esses discursos que obscurecem as demandas de outros setores sociais e suprimem a intervenção da prática na história.

É inegável a importância da psicanálise para o estudo do cinema e do filme. Ela serviu para desalojar a teoria cinemática do controle cientificista e mesmo mecanicista de uma semiologia estruturalista e incitou à consideração dos efeitos do sujeito, de sua cons-

32. Veja, por exemplo, TURIEM, Maureen, *The Place of Visual Illusions*, GIDAL, Peter, *Technology and Ideology In/through/and Avant-Garde Film: An Instance*; e ROSE, Jacqueline, *The Cinematic Apparatus: Problems In Current Theory*; todos em LAURETIS e HEATH, pp. 143-86.

33. RICH, Ruby. *Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics*, p. 87. Rich faz referência neste texto a MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen* 16, nº 3, outono de 1975, pp. 6-18, e COOK, Pam e JOHNSTON, Claire. *The Place of Women In the Cinema of Raoul Wash*. In: *WASH, Raoul, ed Phil Hardy*, Edinburgh Film Festival, 1974, pp. 93-109.

trução e representações, sobre a significação contida no cinema - da mesma maneira como a importância histórica da semiologia iria afirmar a existência de regras de codificação e, por conseguinte, de uma realidade socialmente construída, bem no lugar onde uma realidade transcendental, a natureza ("a ontologia da imagem", como diz Bazin) supostamente se manifestara. E no entanto a natureza subsiste, ao menos como resíduo, nos discursos da semiologia e da psicanálise; ela sobrevive como não-cultura, não-sujeito, não-homem, em última instância, como base e suporte, espelho e tela da representação do homem. Referindo-se a outro contexto, assim escreve Lea Melandri:

"O Idealismo, a oposição entre mente e corpo, racionalidade e matéria, tem origem em um duplo encobrimento: o do corpo da mulher e o da força de trabalho. Cronologicamente, porém, mesmo antes da mercadoria e da força de trabalho que a produziu, a matéria negada em sua concretude e particularidade, em sua "forma plural relativa", é o corpo da mulher. A mulher já entra na história com sua concretude e singularidade perdidas: ela é a máquina econômica que reproduz a espécie humana, e ela é a Mãe, um equivalente mais universal do que o dinheiro, a medida mais abstrata que a ideologia patriarcal inventou"³⁴.

34. MELANDRI, p. 27, tradução minha.

35. Há muitas opiniões em defesa do projeto de Lacan de uma teoria materialista da linguagem, particularmente de uma reescrita materialista do discurso idealista a respeito do amor desde Platão (veja-se BRENKMAN, John. *The Other and the One: Psycho-Analysis, Reading, The Symposium*). Mas, no sentido de que o movimento de passagem do sujeito através da linguagem e, portanto, de sua história "pessoal" seja certamente dialético, não me parece claro se essa dialética é materialista ou hegeliana; em uma ordem estrutural pré-estabelecida, uma lógica do significante que já está determinada para cada novo sujeito, a história pessoal chega muito perto de ser escrita com H maiúsculo".

A postulação hierárquica da "linguagem" como modelo universal, o erro da semiologia clássica, também é uma herança estruturalista na teoria lacaniana. No primeiro caso, a linguagem conforme entendida pela lingüística foi o modelo privilegiado de todos os sistemas de significação e de seus mecanismos "internos"; no segundo, o simbólico, como estrutura fállica, é tido como modelo primário dos processos subjetivos. Quando acontece de um desses modelos ser imediatamente transferido para o cinema, certos problemas são esvaziados e evitados, excluídos do discurso teórico ou liquidados dentro deste. Consideremos, por exemplo, o problema da materialidade: enquanto se afirma prontamente a heterogeneidade material do cinema com relação à linguagem, não se considera seriamente a possibilidade de que várias formas de produtividade semiótica, ou diferentes modos de produção de signos, acarretem necessariamente outros processos subjetivos³⁵. Surge, então, o problema da historicidade da linguagem, do cinema e de outros aparatos de representação, de seus coeficientes desiguais de desenvolvimento, modos específicos de falar, relações particulares com a prática e efeitos combinados, talvez mesmo contraditórios, sobre os sujeitos sociais.

Enquanto caminho pela cidade, invisível e prisioneira, vou pensando que as questões da significação, representação e dos processos subjetivos devem ser radicalmente reformuladas a partir de uma perspectiva menos rígida do significado do que aquela fixada pela psicanálise lacaniana; e que uma teoria materialista da subjetividade não pode começar com uma noção dada de sujeito, mas deve se aproximar do sujeito através dos aparatos, das tecnologias sociais que o constroem. Esses aparatos são diversos, quando não discrepantes, em sua especificidade e historicidade concreta, e é por isso que fica difícil avaliar sua co-participação, seu efeito combinado. Assim, por exemplo, se o romance, o cinema e a televisão são "máquinas familiares", eles não podem ser simplesmente equiparados uns aos outros. Como tecnologias sociais destinadas à reprodução da instituição da família, entre outras, eles até certo ponto se superpõem, mas o montante da superposição ou redundância é contrabalançado exatamente por sua especificidade semiótica e material (modos de produção, modalidades de enunciação, de inscrição do espectador/interlocutor, de dirigir-se a ele). A família que vê televisão junta é realmente outra instituição; melhor dizendo, o sujeito produzido na família que vê televisão não é o mesmo sujeito social produzido em famílias que apenas lêem romances. Outro exemplo: a reelaboração dos códigos visuais da perspectiva em um espaço narrativo nos filmes falados, admiravelmente analisada por Stephen Heath³⁶, certamente recria alguns dos efeitos subjetivos da pintura em perspectiva, mas ninguém pensaria a sério que a pintura renascentista e o cinema de Hollywood, como aparatos sociais, dirigem-se ideologicamente ao mesmo sujeito.

Não resta dúvida de que a linguagem é um desses aparatos sociais, e talvez seja universalmente o mais influente deles. Mas antes de elegê-lo o representante absoluto das formações subjetivas, devemos perguntar: mas de que linguagem se trata? A linguagem da lingüística não é a mesma que se fala no teatro, e a linguagem que falamos fora da sala de cinema não é exatamente a mesma que se falou em Plymouth Rock³⁷. O argumento é óbvio demais. A questão, em poucas palavras, é a seguinte: será realmente possível pensar que as diversas formas de reprodução mecânica da linguagem (visual e sonora) e sua incorporação em praticamente todos os aparatos de representação, depois de todos os trabalhos produzidos a respeito da influência formadora dos códigos visuais, como a perspectiva, não tenham impacto al-

36. HEATH. *Questions of Cinema*, pp 19-75

37. Local onde desembarcaram os peregrinos do Mayflower. (N. do T.)

gum sobre seus efeitos sociais e subjetivos? A esse respeito, deveríamos refletir não só sobre a questão da fala interna nos filmes, como também, reciprocamente, sobre o possível problema da vista ou visão interna à linguagem ("a fala visível", *visibile parlare*, expressão utilizada por Dante, inscrita nos portões do Inferno); ambos invocam a problemática da relação entre a linguagem e a percepção sensorial, aquilo que Freud denominou de representações de palavras e representações de coisas na ação recíproca dos processos primário e secundário³⁸.

Se o cinema pode ser considerado uma "linguagem", é exatamente porque a "linguagem" não é: ela não é um campo unificado, fora dos discursos específicos como a lingüística ou o *Village Voice*. Há "linguagens", práticas de linguagem e aparatos discursivos que produzem sentidos e há diferentes modos de produção semiótica, maneiras pelas quais se investe esforço na produção de signos e significados. Os tipos de trabalho investido e os modos de produção implicados parecem-me ser direta e materialmente relevantes para a constituição de sujeitos na ideologia - sujeitos de classe, de raça, de sexos e quaisquer outras categorias diferenciais que tenham valor-de-uso para situações particulares de prática em determinados momentos históricos.

Já se disse que, se for possível considerar a linguagem como um aparato produtor de sentidos através de meios físicos (o corpo, os órgãos da articulação e da audição, o cérebro), como o cinema, então a enunciação cinematográfica é mais cara do que a fala³⁹. É verdade; essa observação é necessária para a compreensão do cinema como aparato social (os problemas de acesso, monopólio e poder) e sublinha sua especificidade em relação a outras práticas significativas; mas o parâmetro econômico não basta para definir seu modo de produção semântica. O problema não é, ou melhor, não é apenas que o cinema opera com diferentes materiais expressivos, mais "caros", com uma "maquinaria" menos disponível do que a linguagem natural. O problema, ao contrário, é que os sentidos não são produzidos em um filme em particular, mas "circulam por entre a formação social, o espectador e o filme"⁴⁰. A produção de sentidos sempre envolve, torna a dizer, diversos aparatos de representação, não apenas um aparato específico. Embora cada um deles possa ser descrito em sua materialidade de expressão ou condições sócio-econômicas de produção (por exemplo, as modalidades tecnológicas ou econômicas do cinema falado), a questão reside na possibilidade de dar conta de sua

38. Veja WILLEMEN, Paul. Reflections on Eikhenbaum's Concept of Internal Speech in the Cinema. *Screen* 15 n. 4, Inverno de 1974/5, pp. 59-70 e Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech. *Screen* 22, n. 3 (1981), pp. 63-93 e HEATH, Stephen. Language, Sight and Sound. In. *Questions of Cinema*, pp 194-220.

39. METZ. *The Cinematic Apparatus*, p. 23.

40. HEATH. *Questions of Cinema*, p. 107.

41. WILLEMEN, Paul Notes on Subjectivity. *Screen* 19, n. 1, primavera de 1978, p. 43.

influência conjunta sobre o espectador e, portanto, na produção de sentidos para um sujeito e de um sujeito através de uma pluralidade de discursos. Em outras palavras, se os sentidos se formam no sujeito e se, ao mesmo tempo, eles constituem os sujeitos, então a noção de produtividade semiótica deve incluir a de modos de produção. Dessa forma, "a questão da construção, leitura e localização na história dos valores semânticos" passa a ser pertinente⁴¹.

Meu argumento tem sido o de que a teoria do cinema como uma tecnologia social, uma relação entre a técnica e o social, só pode ser desenvolvida através de uma crítica permanente de suas ações discursivas e a partir da consciência de sua atual inadequação. Gostaria agora de sugerir que a teoria cinemática precisa deslocar as questões de representação e construção do sujeito do leito de Procusto da significação fálica e de uma ênfase exclusiva no significante. Acredito que sejam necessários outros meios de descrever o terreno em que se produzem os sentidos. Para isso, talvez caiba rever a noção de código que ficou de certo modo marginalizada na teoria corrente do cinema, depois de seu momento de auge com a semiologia, e que foi redefinida por Umberto Eco em seu livro *A Theory of Semiotics*.

Na formulação estruturalista da semiologia clássica, um código era construído para ser um sistema de valores em oposição (*a langue* de Saussure, ou o código de pontuação cinemática de Metz), situado contra a corrente dos sentidos produzidos contextualmente na enunciação e recepção. Supunha-se que os "sentidos" (os significados de Saussure) estivessem subsumidos nos respectivos signos (os significantes de Saussure), ou mantivessem com estes uma relação estável. Segundo essa definição, podia-se conceber e descrever um código, assim como uma estrutura, independentemente de qualquer propósito comunicativo e fora de uma situação real de significação. Para Eco, isso não é um código mas, na realidade, uma estrutura, um sistema, enquanto que um código é um arcabouço significativo e comunicativo que vincula elementos diferentes no plano da expressão com elementos semânticos no plano do conteúdo ou com repostas comportamentais. Da mesma maneira, um signo não é uma entidade semiótica fixa (a união estável de um significante e um significado), mas uma "função signica", a correlação mútua e transitória de duas variáveis, que ele chama de "veículo signico" (o componente físico do signo no plano da expressão) e "unidade cultural" (uma unidade semântica no plano do conteúdo). No processo histórico, "a mesma variá-

42. ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 49. (Tradução em português...)

43. *Ibid.*, p. 78. Essa é uma das razões pelas quais a tradução apresenta problemas e por que um filme pode ser lido de modo tão diferente em diferentes culturas ou situações de recepção; por exemplo, o controvertido documentário de Antonioni sobre a China, *Chung Kuo*, discutido por Eco em entrevista concedida a William Luhr, em *Wide Angle* 1, n. 4, 1977, pp. 64-72.

44. ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*, pp. 65-66. A citação foi ligeiramente alterada.

vel pode entrar em outra correlação, tornando-se então uma variável diferente e originando uma nova função sígnica"⁴². Como regras operacionais, socialmente estabelecidas, que geram signos (enquanto que na semiologia clássica os códigos organizam signos), os códigos relacionam-se historicamente com os modos de produção de signos; donde se conclui que os códigos mudam toda vez que conteúdos novos ou diferentes são atribuídos pela cultura ao mesmo veículo sígnico e, alternativamente, toda vez que novos veículos sígnicos sejam produzidas. Desse modo, um novo texto, a interpretação diferente de um texto - toda nova prática de discurso - estabelece uma configuração diferente de conteúdo, introduz outros sentidos culturais que, por sua vez, transformam os códigos e reorganizam o universo semântico da sociedade que o produz. É importante notar que nessa acepção de código, o conteúdo do veículo sígnico também é uma unidade dentro de um sistema semântico (não necessariamente um sistema binário) de valores em oposição. Cada cultura, por exemplo, segmenta a continuidade da experiência "tornando pertinentes determinadas unidades e entendendo as outras como meras variantes, 'alofones'"⁴³.

"Quando se afirma que a expressão 'estrela vespertina' denota um certo 'objeto' físico de forma esférica, que viaja pelo espaço a milhões de milhas da Terra, de fato dever-se-ia dizer que essa expressão denota a referência da pessoa que fala a uma 'determinada' unidade cultural que ela aceitou, segundo o modo descrito pela cultura a que pertence, sem jamais ter tido a experiência desse referente real. Tanto assim que apenas o versado em lógica sabe que essa expressão tem a mesma denotação de outra, a 'estrela da manhã'. Qualquer pessoa que tenha emitido ou recebido esta última forma de signo acredita tratar-se de duas coisas diferentes. E a pessoa está certa, no sentido de que os códigos culturais a que se referiu forneceram duas unidades culturais diferentes. A vida social da pessoa não se desenvolveu na base de coisas, mas de unidades culturais. Ou melhor, para ela assim como para nós, as coisas só são conhecidas por intermédio das unidades culturais postas em circulação no lugar das coisas pelo universo da comunicação."⁴⁴

Mesmo no interior de uma única cultura, os campos semânticos se desintegram rapidamente (ao contrário do campo das cores ou dos termos de parentesco, estudados de modo sistemático exatamente porque, além de se constituírem de unidades culturais muito bem estruturadas, são sistemas duráveis, como

a sintaxe ou a estrutura dos fonemas). A maioria dos campos semânticos é permanentemente reestruturada por meio dos movimentos de aculturação e revisão crítica; quer dizer, é submetida a um processo de mudança que se deve às contradições internas a cada sistema ou ao aparecimento de novos eventos materiais fora do sistema, eventualmente às duas possibilidades. Pois bem, se as unidades culturais podem ser reconhecidas em virtude de sua oposição recíproca em diversos sistemas semânticos, e podem ser identificadas ou isoladas pela série indefinida de seus interpretantes, então essas unidades podem ser pensadas até certo ponto como independentes das organizações sistêmicas ou estruturais do veículo signico.

A existência de campos semânticos, ou melhor sua hipótese teórica, possibilita pensar em um espaço semântico não-linear formado não por um único sistema - a linguagem - mas pela interação em muitos níveis de unidades culturais e veículos signicos heterogêneos, constituindo-se os códigos nas redes de correlações entre esses elementos que atravessam os planos de expressão e conteúdo. Em outras palavras, a significação envolve diversos sistemas ou discursos que se cruzam, sobrepõem ou justapõem, enquanto os códigos mapeiam caminhos e posições no interior de um espaço semântico virtual (vertical) que é discursiva, textual e contextualmente constituído em cada ato de significação. O que distingue essa noção de código é que os dois planos, expressão e conteúdo, são simultaneamente admitidos na relação de sentido. Dessa maneira, a noção parece ficar muito próxima da concepção de aparato cinematográfico como uma tecnologia social: não um mecanismo técnico ou um dispositivo (a câmera ou a "indústria" do filme), mas uma relação entre a técnica e o social, que envolve o sujeito como (inter)locutor, postula o sujeito como o lugar daquela relação. Apenas nesse sentido, segundo Eco, pode-se falar de transformação dos códigos, de modos de produção, de campos semânticos ou do social.

A concepção de Eco é produtivista: ele vê a produção do signo, particularmente a modalidade que ele chama de invenção e que associa à arte e criatividade, a partir da perspectiva do realizador, do locutor, do artista, produtores de signos. Mas o que dizer sobre a mulher? Ela não tem acesso aos códigos da cidade invisível que ao mesmo tempo a representa e a afasta; ela não está no lugar do "sujeito da semiosis" de que fala Eco - *homo faber*, construtor da cidade, produtor de signos. Ela também não está na representação que inscreve sua ausência. A mulher

não pode transformar os códigos; ela apenas pode transgredi-los, complicá-los, provocá-los, subvertê-los, fazer da representação uma armadilha (“essa cidade feia, essa armadilha”). Enfim, o conto fundador também é o mesmo para a semiótica. Embora já se possa compreender de outra maneira o lugar da mulher sujeito da linguagem no discurso e na sociedade, sua posição é igualmente difícil. Ela agora se encontra no espaço vazio entre os signos, num vácuo de sentido, onde nenhuma demanda é possível e nenhum código está disponível; ou, retornando ao tema do cinema, ela se encontra no lugar da mulher espectadora, colocada entre o olhar da câmera (a representação masculina) e a imagem na tela (a fixidez especular da representação feminina), não uma ou outra, mas ambas e nenhuma ao mesmo tempo.

Eu não tenho nenhum retrato da cidade onde a mulher sujeito vive. Em mim, mulher histórica, o discurso não adere; não há termo de referência específico algum, nenhum ponto de enunciação determinado. Nossa discussão sobre a representação da mulher no cinema e na linguagem é em si mesma uma representação da contradição irreduzível das mulheres no discurso; ela nos coloca na mesma posição da leitora do texto de Calvino, que adivinhando, desejando, construindo a cidade, ao mesmo tempo, dela se exclui e nela se enclosura. (O que significa afinal falar “como uma mulher”?). Mas uma leitura feminista crítica do texto, e de todos os textos culturais, instala a consciência da contradição e o conhecimento de seus termos, fazendo da representação uma atuação que supera o texto. Assumir o papel da contradição significa para as mulheres demonstrar a não-coincidência da mulher com as mulheres. Desempenhar os termos da produção da mulher como texto, como imagem, é resistir à identificação com a imagem. É atravessar o espelho.

Como a leitora já deve ter descoberto, o título deste ensaio tem pouco ou quase nada a ver com o livro de Lewis Carrol ou com sua heroína. Tem a ver, no entanto, com um livro que não é citado diretamente, mas cuja presença neste ensaio, como em grande parte da literatura feminista, se deve à nossa memória histórica: *Woman's Consciousness, Man's World*, de Sheila Rowbotham⁴⁵. No primeiro capítulo, também intitulado “Através do Espelho”, Rowbotham descreve sua própria luta, como mulher, junto com e contra o marxismo revolucionário, dominado pelo que ela chama de “não-experiência masculina” da condição material específica das mulheres. De fato, ela poderia estar falando em nome de muitas outras ao escre-

45. ROWBOTHAM, Sheila *Woman's Consciousness, Man's World*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

ver: "Quando ouvi a explosão do movimento de liberação das mulheres, subitamente percebi que muitas idéias que vagueavam inutilmente na minha cabeça tomavam forma na ação de outras pessoas - pessoas mulheres. Novamente descobri por toda parte minhas posições. Mas, desta vez, nós atravessávamos o espelho juntas" (p.25). O trecho que se segue, um dos mais comoventes e argutos do livro, é particularmente relevante para a conclusão deste ensaio:

"Em um movimento revolucionário, a consciência só pode se tornar coerente e autocrítica quando sua versão do mundo se torna clara não somente dentro do movimento, mas quando este se reconhece naquilo que criou separadamente de si mesmo. Quando podemos lembrar de nós mesmas através de nossas criações culturais, ações idéias, panfletos, organização, história, teoria, começamos a integrar uma nova realidade. À medida que começamos a nos conhecer numa nova relação mútua, podemos começar a compreender nosso movimento em relação ao mundo exterior. Podemos começar a usar estrategicamente nossa própria consciência" (pp.27-28).

TRADUÇÃO DE VERA PEREIRA