

5

Narrativa-Discurso: a Poética do Estranho e a Sutura

5.1

O autor do ensaio de Freud *Das Unheimliche*

Em “Fiction and Its Phantoms: a reading of Freud’s *Das Unheimliche* (The ‘Uncanny’)”, de 1972, Hélène Cixous, uma das principais figuras do movimento francês de *écriture féminine*, empreende uma leitura bastante detalhista do texto de Freud – quase parágrafo a parágrafo, intenção a intenção, ou repressão a repressão – que permite situá-lo nas malhas do estranho: trata-se de um texto que propicia retornos variados para o leitor, renovando-se a cada vez, e o leitor tem a impressão de que, relendo-o, lê ainda pela primeira vez – vez que não se esgota em uma única.

Mais do que um discurso, para Cixous o texto de Freud é um romance teórico (*theoretical novel*), cujo tema surpreende o próprio romancista. *Das Unheimliche* progride como a ficção: com impasses, surpresas, suspenses, motivações pessoais, pesos dramáticos... E o autor do texto, que refere-se a si mesmo na terceira pessoa, outorga a si os privilégios de um narrador, coisa que o analista jamais faria. Cabe ao escritor trazer à tona o *Unheimliche*, diz Cixous: o enigma do estranho é um enigma literário. E Freud quer ser o escritor, quer para si o privilégio da ficção de fazer assomar ou inibir o estranho, o poder para impor ou suspender a censura – poder que é prazer e inspira desconfiança e atração simultaneamente.

O método investigativo de Freud conforma-se, assim, a seu próprio objeto, a “inquietante estranheza”, e descenderia de um incômodo e latente desejo seu, abrindo brechas para que suas repressões pessoais manifestem-se e atravessem o

· “*Fiction and Its Phantoms*” apareceu primeiro sob o título “*La Fiction et ses fantômes. Une lecture de l’Unheimliche de Freud*” em *Poétique* e foi mais tarde incluído como primeiro capítulo de *First Names of No/Some One (Prénoms de Personne)*. Infelizmente, só tive acesso ao texto em inglês.

· De acordo com Cixous, Freud havia ensaiado tentativas prévias de começar uma teoria dessa magnitude, sob o termo de “sedução primária” (“*first seduction*”) ou “processo primário” (“*preliminary pleasure*”).

texto, transmitindo seu desconforto e hesitação para o leitor. Freud experimenta em si próprio, entre o analista e o analisante, e seus fantasmas reaparecem um após o outro, em procissão. Cixous, então, propõe: quem persegue quem? “*Everything takes place as if one of Freud’s repressions acted as the motor representing at each moment the analysis of the repression which Freud was analyzing: the Unheimliche is at the root of Freud’s analysis.*”¹

A cobra morde o próprio rabo, o texto torna-se o seu tema e a narrativa apodera-se do discurso, numa busca infundável de algo indefinido, que não se sabe se é um movimento emocional, um domínio ou um conceito:

“The fact of the matter is that the ‘domain’ remains indefinite; the concept is without any nucleus: the *Unheimliche* presents itself, first of all, only on the fringe of something else. (...) The indefiniteness is part and parcel of the ‘concept’. The statement and its enunciation become rejoined and reunited.”²

E, procedendo como metáfora de si, o texto serve para profetizar em retrospectiva, como se predissesse a reação do leitor ao “exprimi-la”, numa experiência constante de “*a-ha*” (como define Anneleen Masschelein, de quem se falará adiante), quando o leitor preenche as brechas anteriores deixadas pelo texto, só então tornando-se consciente delas.

O autor do texto de Freud, bipartido e assombrado por seu duplo – como se outro interferisse em sua escrita –, assume, nessa operação, as prerrogativas do escritor. A literatura depende de outro autor, que não se trata do próprio escritor e nem se confunde com o narrador. O duplo de Freud hesita e sobre o texto cai uma sombra (literária): o que é afirmado logo torna-se suspeito, o que foi acumulado subitamente dissipa-se, as narrativas são iniciadas e, em seguida, abandonadas em suspensão; os fios condutores enredam-se e desfazem-se num espaço labiríntico, que incita seus próprios meandros – um desdobramento cuja operação é contraditória.

Há um modo especial da sensibilidade que justifica o uso de um termo peculiar como o *Unheimliche* e é isso o que desperta a curiosidade em Freud: a

· Em distinção a “analisando”, “analisante” propõe uma participação mais ativa do sujeito em questão.

· “and the procession of ghosts is clandestinely ushered in.” (Cixous, 529)

¹CIXOUS, Hélène. “Fiction and Its Phantoms: a reading of Freud’s *Das Unheimliche* (The ‘Uncanny’)”. In: *New Literary History*, p. 526.

² Ibidem, p. 528.

natureza desconhecida do estranho a partir do que seus exemplos trazem em comum. Em que circunstâncias o familiar pode se tornar estranho? Para determiná-lo, aponta Cixous, Freud apela para um consenso impossível entre a maioria dos homens. A denotação que ele busca é toda conotação; ficção e ciência misturam-se.

“The pathetic feature of the risk that props the scientific upon the unscientific recalls the divergence in the makeup of the *Unheimliche* – the familiar and the strange – which Freud posits as the cornerstone for his research. Just as the still undetermined *Unheimliche* benefits from the status of concept, so too is the nonscientific clothed with the dignity of the scientific.”³

O segredo do estranho é o segredo da literatura. A ficção, tanto quanto o estranho, é encenação do que lá não está, do que foi reprimido ou se esconde. A liberdade e a vocação da literatura para impor ou suspender a censura é uma forma de *Unheimliche*, em que o que “deveria ter permanecido secreto e oculto” vem à luz, Cixous argumenta. Experimentar o estranho é duplicar seus movimentos, transformar-se em seu duplo, ser sua sombra. Ler o estranho é (re)escrevê-lo: identificar-se completamente com o texto e tornar-se mais um duplo numa série de duplos.

5.2 Sutura e a topologia do inconsciente

Em *Double Reading/Reading Double*, publicado na revista *Paradoxa* em 1997, Anneleen Masschelein, da *Katholieke Universiteit* de Leuven, na Bélgica, relaciona o artigo de Cixous abordado anteriormente com o conceito de sutura em psicanálise e sua aplicação em cinema, na medida em que ambas as perspectivas referem-se à relação entre o leitor e o discurso e encaram a leitura como papel ativo diante da atuação cênica do que é descrito e propagado pelo discurso. O que une esses textos muito diferentes, diz Masschelein, é o sistema ou a lógica da duplicação, que diz respeito tanto à sutura quanto ao estranho. A figura do duplo e o motivo da duplicação funcionam como tema mas operam também no nível da

³ Ibidem, p. 529.

enunciação como representação do espectador, que é constituído como o sujeito dividido do discurso, duplicando a lógica proposta pelo texto.

Buscarei retrazar aqui o caminho para uma conciliação entre as duas perspectivas, com base nas mesmas referências teóricas de Masschelein, mas procurando deter-me com mais profundidade nas idéias ou conceitos chave e aprofundar a comparação entre uma poética da sutura e uma poética do estranho – o que de fato interessa ao contexto desta dissertação, em que se pretende delinear um gênero narrativo. Masschelein toma por base para sua exposição da teoria da sutura uma série de três artigos publicados na revista *Screen*, com edição da Oxford Journals e que se encontra disponível para consulta *on-line*.

O conceito de sutura foi primeiramente explicitado no artigo *La Suture (éléments de la logique du signifiant)* por Jacques-Alain Miller, genro de Jacques Lacan, em cujos ensinamentos o conceito já se apresentava, ainda que não tivesse sido nomeado explicitamente – de acordo com o próprio Miller. Em suas palavras, sutura designa:

« le rapport du sujet à la chaîne de son discours; on verra qu'il y figure comme l'élément qui manque, sous l'espèce d'un tenant-lieu. Car, y manquant, il n'est pas purement et simplement absent. Suture par extension, le rapport en général du manque à la structure dont il est élément, en tant qu'il implique position d'un tenant-lieu. »⁴

Reunindo indicações dispersas na obra de Lacan, Miller procura reconstituir o que chama de lógica do significante, uma lógica geral observável em todos os campos do conhecimento e que, no entanto, governa a psicanálise – a descrição do aparato psíquico depende dessa lógica, que Lacan desenvolveu nos termos de uma topologia. Miller propõe o conceito de sutura como necessário para a formulação de uma lógica do significante.

« A considérer le rapport de cette logique à celle que nous appellerons logicienne, on le voit singulier par ceci que la première traite de l'émergence de l'autre et qu'elle doit se faire connaître comme logique de l'origine de la logique –

· E também eu referi-me a esta mesma publicação, o que justifica as citações em inglês do texto de Jean-Pierre Oudart; já que, infelizmente, não encontrei uma tradução para o português e nem tive acesso ao seu original.

⁴ MILLER, Jacques-Alain. « La Suture (éléments de la logique du signifiant) ». In: *Cahiers pour l'Analyse*, p. 39.

c'est dire qu'elle n'en suit pas les lois, et que, prescrivant leur juridiction, elle tombe hors de leur juridiction. »⁵

(Qualquer semelhança com o “além do princípio do prazer” não parece mera coincidência.) Em *Notes on Suture*, Stephen Heath enfatiza que o artigo de Miller deve ser lido como uma contribuição à teoria lacaniana, tratando-se, de fato, de um comentário a partir da exposição de Lacan sobre a causação do sujeito em seu seminário de 1964. Heath, então, volta-se sobre a teoria psicanalítica do sujeito como articulada por Lacan, cuja motivação primordial seria a experiência do inconsciente – qual a posição/lugar do inconsciente? –, e cita uma passagem em que Lacan expressa com grande eficácia as condições espaciais do terreno que se articula:

“O lugar em questão é a entrada da caverna a respeito da qual sabemos que Platão nos guia para a saída, ao passo que imaginamos nela ver entrar o psicanalista. Mas as coisas são menos simples, porque essa é uma entrada a que nunca se chega senão no momento em que ela é fechada (esse lugar jamais será turístico) e porque o único meio de ela se entreabrir é chamar do lado de dentro.

Isso não é insolúvel, se o abre-te sésamo do inconsciente é ter um efeito de fala, ser estrutura de linguagem, mas exige do analista que ele reconsidere o modo de seu fechamento.

Hiância, pulsação, uma alternância de sucção, para seguirmos certas indicações de Freud: é disso que precisamos dar conta, e foi isso que tratamos de fazer fundamentando-o numa topologia.

A estrutura daquilo que se fecha inscreve-se, com efeito, numa geometria em que o espaço se reduz a uma combinatória: ela é, propriamente falando, o que se chama de uma borda.”⁶ (*apud* Heath)

Lacan parece descrever a trama de um romance kafkiano quando se refere a uma entrada a que só se pode aceder no momento em que ela se fecha e que a única maneira de abri-la minimamente é invocá-la a partir de dentro (*appeler de l'intérieur*). Como entrar, se para tanto é preciso já estar do lado de dentro? E considerando que nos referimos ao domínio de uma espacialidade, optou-se aqui, para facilitar o entendimento, por abordar o conceito de sutura a partir de sua aplicação no campo do cinema, onde o espaço está representado de maneira explícita. As referências fundamentais foram o artigo *Cinema and Suture*, de Jean-Pierre Oudart (*Cinéma et Suture*, publicado no *Cahiers du Cinema* de 1969)

⁵ Ibidem, p. 39.

· O primeiro capítulo da dissertação traz uma aproximação dos ensaios de Freud *O Estranho* e *Além do Princípio do Prazer*, também partindo, como Cixous, da impressão (ainda que por outros motivos) de que um duplo de Freud escrevesse em seu lugar.

⁶ LACAN, Jacques. “Posição do inconsciente”. In: *__Escritos*, p. 852.

– com esse artigo, a teoria da sutura adquiriu alguma proeminência no campo do cinema, em textos de origem francesa e anglo-americana – e o já mencionado *Notes on Suture*, em que Stephen Heath organiza as críticas que sobrevieram ao sistema formulado por Oudart – ambos os artigos foram incluídos na publicação da revista *Screen*.

Seguiremos, por ora, ainda com Miller em uma breve incursão pelo mundo dos números, proporcionando uma primeira visualização do tema da sutura e ainda uma boa demonstração de como opera a repetição – um conceito importante abordado em capítulos anteriores.

5.3 A lógica da lógica: identidade e repetição

Em *La Suture (éléments de la logique du signifiant)*, tendo em conta a teoria dos números naturais – cujos termos primários são o zero, o número e seu sucessor – Jacques-Alain Miller propõe a seguinte questão: a que função na série de números inteiros naturais poderia ser conferida sua progressão? Na gênese da progressão, opera a função do sujeito, é a resposta de Miller, função essa pouco reconhecida ou identificada. Miller apóia-se na argumentação de Gottlob Frege em *Grundlagen der Arithmetik*, que ao desintrincar a sutura do axiomático em que se sustenta a teoria dos números, revela como se chega ao sucessor – em parte para contradizê-lo.

Frege exclui o sujeito do campo dos números, aquele sujeito produtor de ficções com base nas operações de abstração e unificação, como faz crer a teoria empirista. Mas Miller objeta que o sujeito excluído está concomitantemente presente, como produto de seu próprio produto. E é o que Miller propõe-se a demonstrar: o sujeito excluído está em seu próprio lugar. « *si on tient que le sujet ne se réduit pas, dans sa fonction la plus essentielle, au psychologique, son exclusion hors du champ du nombre s'identifie à la répétition.* »⁷

A operação de numerar exige o redobramento da identidade. Um número somente pode ser atribuído em referência a um conceito que inclua ou agrupe objetos. Um objeto adquire significado a partir de sua diferença com relação à

⁷ MILLER, J. A., op. cit., p. 41.

coisa, integrada ao real por sua localização espaço-temporal; no lugar da coisa, aparece o objeto, que recai sob um conceito e que é a coisa enquanto unidade. No sistema numérico, opera um “conceito redobrado, conceito de identidade a um conceito”. Esse redobramento é que dá origem à dimensão lógica, fazendo desaparecer a coisa e dando vez ao que é numerável.

Tome-se um conceito qualquer: alunos da PUC-Rio. A esse conceito só se pode designar um número se colocado em ação o conceito de idêntico ao conceito de “alunos da PUC-Rio” (um número x de alunos que sendo alunos da PUC-Rio são idênticos ao conceito de “alunos da PUC-Rio”) – essa é a ficção do conceito, que torna uma coisa unitária e aplicável a si própria, com estatuto de objeto. A partir de sua identidade consigo mesma, a coisa substituída, idêntica a si própria, transforma-se em objeto de julgamento, em conceito operativo e numerável, e entra na ordem do discurso, podendo ser articulada. O “um” da unidade, o “um” da identidade é o que têm de comum todos os números – a unidade unificadora do conceito, designada pelo número, está subordinada à unidade distintiva, à identidade, que dá suporte ao número.

Frege extrai sua definição de identidade de Leibniz: “*eadem sunt quorum unum potest substitui alteria salva veritate*” – são coisas idênticas aquelas que podem substituir uma a outra sem perda da verdade. Mas esta constatação supõe mais do que expressa, diz Miller, e o que supõe é “identidade-consigo-mesmo” (*identité-à-soi*). A verdade é: *cada coisa é idêntica a si própria*. O absoluto é a subversão da verdade, se uma coisa não pode ser substituída por ela mesma ou não é idêntica a si mesma. Identidade-consigo-mesma é o que confere a cada coisa a propriedade de ser uma e engendra a lógica, que deve sustentar-se unicamente sobre si mesma.

Mas para que o número passasse da repetição de uma unidade idêntica para a sucessão ordenada de unidades, para que a lógica conquistasse autonomia definitiva com relação ao real, teve que surgir o zero. Zero é o número do que não é idêntico a si mesmo, o número do que é falso. E já que a verdade é, nenhum objeto encontra-se na categoria instituída pelo conceito, a não ser o próprio número zero. A constituição do zero amparou-se na inferência de que a verdade é e de que não-identidade consigo mesmo é contraditório à verdade. « *C'est*

· « concept redoublé: le concept de l'identité à un concept. » (Miller, 42)

l'énoncé décisif que le concept de la non-identité-à-soi est assigné par le nombre zéro qui suture le discours logique. »⁸

O zero é o lugar do objeto faltando, de onde o objeto foi excluído – ele é traçado para tornar visível a falta. Na diferença do zero-nada para o zero-número, o não conceituável é assim conceituado. O zero enquanto número que prescreve ao conceito a falta de um objeto foi a primeira coisa irreal no pensamento. O zero é absoluto – coisas irreais são absolutas; **o irreal é absoluto.**

O sistema de Frege é constituído com o número zero representando o 1, e é isto que dá suporte à série dos números em geral: $n + 1 = n'$, que absorve o 1 (+ representaria a transgressão na representação da falta pelo número 1, produzindo pela diferença entre n' e n , o nome de um número). Aquilo que é pura ausência encontra-se, através do número, reconhecido como 0 e computado como 1. A emergência da falta enquanto unidade é o que determina o aparecimento de um sucessor: na ordem do real, o número 4, por exemplo, refere-se a 4 objetos, mas na ordem numérica ele é o quinto número.

Que o zero seja um número, que a falta seja representada é o que garante uma dimensão lógica. O zero é um lugar substituto (*tenant-lieu*), metáfora da falta do objeto contraditório, suturando a ausência que se move sob a cadeia significante e alternando-se entre uma representação e uma exclusão. E os demais números são metonímias do zero, em progressão sucessiva. Nada impede, conclui Miller, de ver na relação do zero com a série dos números a articulação mais elementar do sujeito com a cadeia significante.

« L'objet impossible, que le discours de la logique convoque comme le non-identique à soi et rejette comme le négatif pur, qu'il convoque et rejette pour se constituer comme ce qu'il est, qu'il convoque et rejette *n'en voulant rien savoir*, nous le nommons, pour autant qu'il fonctionne comme l'excès opérant dans la suite des nombres: le sujet.

Son exclusion hors du discours qu'intérieurement il intime est suture.

Si nous déterminons maintenant le trait comme le signifiant, si nous fixons au nombre la position du signifié, il faut considérer le rapport du manque au trait comme logique du signifiant.

(...)

En effet, le rapport dit, dans l'algèbre lacanienne, du sujet au champ de l'Autre (comme lieu de la vérité) s'identifie à celui que le zéro entretient avec l'identité de l'unique comme support de la vérité. »⁹

⁸ Ibidem, p. 44.

⁹ Ibidem, p. 47.

O Eu, excluído do campo do Outro, é representado no campo do Outro como unitário e único, ou “unário” em termo lacaniano, “the one of the unique”. Essa exclusão, marcada pela barra entre o sujeito e o Outro (campo da “verdade”), é o que institui o inconsciente. O consciente estaria situado no nível dos efeitos da significação, governados pela repetição do significante. E apenas o inconsciente poderia dar conta da progressão que constitui a cadeia do pensamento. **Na proposição de Leibniz, abre-se por um instante a possibilidade de a verdade falhar; para Miller, o sujeito representa essa possibilidade, ele é o excedente do sistema.**

« la définition du sujet le réduit à la possibilité d'un signifiant de plus.

N'est-ce pas en définitive à cette fonction de l'excès, qu'on peut ramener le pouvoir de thématization qu'assigne au sujet, pour donner à la théorie des ensembles son théorème d'existence, Dedekind? **La possibilité de l'existence de l'infini dénombrable s'explique par ceci qu'«à partir du moment qu'une proposition est vraie, je peux toujours en produire une seconde. à savoir que la première est vraie, ainsi de suite à l'infini».**

(...) L'insertion du sujet dans la chaîne (*signifiant*) est représentation, nécessairement corrélatrice d'une exclusion qui est un évanouissement. »¹⁰

A possibilidade de não-identidade consigo mesmo é o que possibilita a identidade consigo mesmo. A identidade necessita da não-identidade, primeiro assomá-la e depois excluí-la. Assim, o sujeito estrutura-se em eclipses vacilantes (*as a 'flickering in eclipses'*), como a cadeia numérica que se abre à impossibilidade para aboli-la sucessivamente. E o campo da “verdade”, o Outro, estende-se ao infinito.

A repetição implica o desaparecimento do sujeito e sua travessia enquanto falta. A relação que dá suporte à cadeia significante gera um tempo circular – o sujeito é anterior ao significante e o significante é anterior ao sujeito –, que só parece assim com a introdução do significante. A retroatividade faz nascer uma linha linear. A sucessão temporal depende da linearidade da cadeia.

« Le paradoxe central que vous avez à comprendre (...) est que le trait de l'identique représente le non-identique, d'où se déduit l'impossibilité de son redoublement, et par là la structure de la répétition, comme procès de la différenciation de l'identique. »¹¹

¹⁰ Ibidem, p. 48.

¹¹ Ibidem, p. 46.

5.4.1 O espectador-leitor e o seu lugar no espaço

Jean-Pierre Oudart, em artigo publicado no *Cahiers du Cinema* de 1969, aplicou o termo sutura para designar o encontro do enunciado cinematográfico com o seu sujeito (o sujeito fílmico ou o sujeito cinematográfico), reconhecido e colocado em seu lugar de espectador, enquanto instância da percepção consciente da margem da imagem e de seu enquadramento. O que Oudart chama de cinema de sutura é a representação da relação do sujeito com a cadeia do discurso, quando a própria função de sujeito está sendo encenada na leitura cinematográfica – o leitor-espectador torna-se mais um personagem, ou mesmo um ator. Oudart distingue a sutura dos outros tipos de cinema, particularmente o cinema subjetivo, em que havia sutura só que não definida teoricamente e, portanto, não tematizada. Interessa-lhe a lógica do cinematográfico e o significante cinematográfico e, assim, sua proposta parte das seguintes bases:

“Every filmic field is echoed by an absent field, the place of a character who is put there by the viewer’s imaginary, and which we shall call the Absent One. At a certain moment of the reading all the objects of the filmic field combine together to form the order of the signifier of its absence. At this key-moment the image enters the order of the signifier, and the undefined strip of film the realm of the discontinuous, the ‘discrete’.”¹²

Todo plano cinematográfico traçado pela câmera, inclusive os objetos perceptíveis em sua profundidade de campo – até mesmo um plano estático –, é ecoado por outro campo, a “quarta parede”, e a ausência que dele emana. Assim, a imagem torna-se um problema de representação (de *being-there-for*), situando-se em relação a um campo ausente, que é o personagem fantasma colocado pelo espectador como resposta ao problema. A sutura é a abolição do Ausente e sua ressurreição no campo fílmico. Durante um filme, o significado não se mantém estável e o processo de sutura dá-se continuamente, com o sujeito-espectador aparecendo e desaparecendo “em eclipses vacilantes” (citando Miller).

No salto que vai do cinema para o cinematográfico, a imagem entra na ordem descontínua do significante, e o cinema entra na ordem do discurso – com as

¹² OUDART, Jean-Pierre. “Cinema and Suture”. In: *Dossier Suture*, p. 36.

propriedades, condições e limites específicos de seu poder de significação. A chave para qualquer processo de leitura cinematográfico – quando a imagem é lida em seu detrimento – é o sujeito, que entretanto, desconhece que sua função esteja sendo ativada e representada durante a leitura.

No cinema subjetivo clássico, o plano é complementado com o contra-plano de um personagem, com quem então o espectador identifica-se como o sujeito da percepção. Através desse processo de sutura, a imagem é integrada numa “soma que significa” (“*signifying sum*”) e o lugar do espectador é preenchido; **e através desse processo, assistir a um filme transforma-se em ler uma narrativa.** Na ocorrência clássica invisível da sutura, o sujeito fílmico confunde-se com o sujeito filmado – e por consequência, o espectador identifica-se inconscientemente com a ideologia da qual o filme é produto.

Por outro lado, há filmes que conscientemente encenam a sutura e revelam seu processo de leitura: filme enquanto discurso, ou cinema-discurso. A troca já não se dá apenas, ou principalmente, entre duas imagens (plano/contra-plano), mas entre o campo fílmico e o campo do imaginário. Oudart cita recorrentemente *O Processo de Joana D’Arc* (1962), de Robert Bresson, como modelo desse cinema que previne ao mesmo tempo que evidencia a sutura: “*The Trial of Joan D’Arc* is the first film to subject its syntax to the cinema’s necessary representation of the subject’s relation to discourse.”¹³; “...*The Trial of Joan of Arc* remains the model of the cinematic which takes on the specifically tragic nature of its language, even accentuates it, and allows the suture of a deliberately syncopated discourse.”¹⁴ O sujeito de Bresson, diz Oudart, já não é um sujeito fictício, ele tem um lugar simbólico inerente à estrutura cinematográfica.

O lugar de sujeito do discurso cinematográfico que o espectador deve ocupar só é possível a partir de uma posição deslocada em relação ao campo do imaginário e ao campo do Ausente, já que o espectador não é o Ausente – o lugar da ausência é ocupado pelo espectador mas esvazia-se quando ele desaparece no campo fílmico – e seu lugar também não é o de um personagem da trama, o que fica evidenciado na obliquidade espacial do plano cinematográfico. Desde cedo, aprendeu-se que o plano frontal, ao ocupar a posição de visão de um personagem, denuncia sua ficção, causando certo estranhamento. O espectador posiciona-se fora de quadro,

¹³ Ibidem, p. 39.

¹⁴ Ibidem, p. 44.

adotando o Ausente como o sujeito de uma visão que não é a sua e a imagem como significante dessa ausência – e, dessa forma, o espectador recupera a sua diferença. A obliquidade do ângulo denuncia o deslocamento do espectador em relação ao discurso.

Porém, em *O Processo de Joana D’Arc*, diz Oudart, a obliquidade da câmera é estabelecida como um sistema, revelando o sujeito filmico, o espectador-leitor. Ele chama atenção para a sutileza de Bresson na reinvenção dos campos filmicos, produzindo a encenação do lugar do espectador:

“That the only possible position should be that oblique angle, shows that the spectator does not identify with any other character in the invisible field of the film, but occupies a position out of alignment both with the character and with the position of the Absent One which is only present in the imaginary when the character, who takes its place, is not there itself.”¹⁵

No filme de Bresson, a obliquidade da câmera indica o próprio lugar do espectador-leitor, com um ângulo de ataque específico mais ou menos fixo para cada um dos personagens, que não corresponde ao lugar do Ausente (lugar de um personagem fora de quadro, porém dentro do filme – ao contrário do espectador) e nem evoca uma ausência, já que a ausência não está sendo representada por seu ângulo. O espectador tem um lugar em cena e os ângulos de ataque partem desse lugar. Assim, os ângulos de Bresson passam a carregar valor simbólico.

Em outra estratégia do mesmo filme, o Ausente é seguido de sua abolição por alguém ou algo colocado no mesmo campo. Ou seja, o campo da ausência é evocado e abolido no espaço filmico definido por um mesmo *take*. Como resultado, o campo da ausência torna-se o campo presente do espaço filmico. Retroativo no nível do significado, antecipatório no nível do significante, assim é o cinema de sutura.

O processo de ler cinema é um processo de leitura em atraso e duplicado: o mesmo espaço é representado duas vezes, no campo filmico e no campo do imaginário – o campo do imaginário é um eco do campo filmico, variando entre a ausência e a presença. Daí as comparações do teatro com o cinema: “*the place of a metaphorical representation, at once spatial and dramatic, of the relations of*

¹⁵ Ibidem, p. 45.

the subject to the signifier.”¹⁶ É nesse eco entre os campos filmico e do imaginário que tem lugar a transição do cinema (cinematográfico) para o cinemático, e vice-versa. No cinema, a articulação do espaço é o que dá suporte à articulação semântica entre planos.

Mantendo a comparação com o teatro, vejamos como Oudart parece descrever um Drama Élfico ao elaborar uma origem mítica para o cinema:

“In a hypothetical and purely mythical period, when the cinema alone reigned, enjoyed by the spectator in a dyadic relationship, **space was still a pure expanse of jouissance**, and the spectator was offered objects literally without anything coming between them as a screen and thus prohibiting the capture of the objects. Suddenly however, prohibition is there in the guise of the screen; its presence first puts an end to the spectator’s fascination, to his capture by the unreal. **Its perception represents the threshold at which the image is abolished and denounced as unreal, before then being reborn, metamorphosed by the perception of its boundaries.**”¹⁸

A percepção do quadro eclipsa a visão do objeto e põe um fim/limite ao regozijo do espectador no espaço, inserindo a imagem na ordem do significante e o cinema na ordem do discurso. O espaço filmico projetado na tela torna-se o espaço separando a câmera dos objetos filmados; e os objetos da imagem, por seu turno, tornam-se a representação do Ausente, ou o significante de uma ausência. A introdução de alguém, ou algo, sutura o discurso e, assim, o campo da ausência torna-se o campo imaginário do filme, ausente do filme, e também o campo de seu imaginário, ou seja, de sua ficção. A evocação do campo do imaginário depende da percepção do quadro e está diretamente relacionada à distância que se coloca entre o espectador e os objetos no processo de ler cinema.

A fissura inicial diante da imagem é suturada pelo espectador enquanto sujeito cinemático, essencial à articulação dos planos. O momento totalizante, de ocorrência da sutura, é um momento oposto ao da redução: o Ausente é, então, anulado e substituído por alguém e a significação penetra o espectador enquanto “discurso soberano, solitário e sem eco”. O significado só aparece na conclusão do “ato” (como em teatro, uma encenação no espaço); não é produzido pela soma dos elementos semânticos por si só (a soma paralisada significante de uma

¹⁶ Ibidem, p. 38.

· J. R. R. Tolkien, como discutido no capítulo anterior, refere-se em seu ensaio “Sobre Histórias de Fadas” (1964) ao Drama Élfico (teatro produzido pelos elfos) como experiência direta de um outro mundo, sem mediações ou proibições, dando a impressão de sua realidade.

¹⁸ OUDART, J. P., op. cit., pp. 41-42.

ausência), mas desde a oscilação entre a ausência e a presença no campo do imaginário.

A função de sujeito opera e está representada no filme na medida em que o espectador-leitor constrói os significados que o filme, enquanto discurso descontínuo, espera dele. *“Thus, the Absent One, that frozen production of the spectator’s imaginary, is the direct demand of the signifier to be represented in an énoncé subjected to its order, and its eclipse ensures the suturing function of the subject of the discourse.”*¹⁹

O espaço fílmico segue alternando-se entre um campo e um signo. O imaginário do espectador só funciona livremente nos intervalos desses momentos limítrofes, entre uma ausência e uma presença – no eclipse da significância (*signifiante*), quando ao espectador é permitido sonhar e vagar pelas imagens e experimentar a dilatação do espaço –, ocupando o lugar de um sujeito descentrado do discurso que vai se fechando sobre si mesmo. Oudart sai em defesa de um cinema em que prevaleça o Imaginário livre da ilusão subjetiva:

“a suture which alone would allow one to reach, beyond fiction, the point dreamed of by Bresson where each image would only have an ‘exchange’ value. The field of such a cinematic, not yet born, would be less the space of an event than the field of emergence of the symbolic; (...) Bresson does so within a cinematic field which, because he does not attempt to produce the illusion of its immediacy, gives back to the cinema a symbolic dimension, revealed in the very process of reading.

(...) Yet now that these properties are recognized, we look to that speech to recreate not an object but a site, a cinematic field which will no longer be the privileged means of embodying a fiction, but that for cinema’s speech to unfold itself according to its properties, since it is through space that the cinema is born into the order of discourse, and it is from the place whose absence it evokes that it is designated as a speech and that its imaginary is displayed.”²⁰

É duplo o processo de leitura cinematográfica, ao mesmo tempo *jouissance* e leitura – uma leitura que seguidamente é significada e anulada, e através da qual o espectador é subvertido. O próprio processo cinematográfico, e tudo que é dito ao longo do filme, carrega o selo do simbólico, que não é representado e sim produzido (*“modified by its echo and modelled by its grid”*). A linguagem cinematográfica torna o filme um espaço simbólico; a linguagem cinematográfica é uma

¹⁹ Ibidem, p. 40.

· Em oposição a “significação”, “significância” é um termo que, de acordo com Oudart, é utilizado por Barthes e Kristeva para descrever a operação do significante enquanto produção para o sujeito.

²⁰ Ibidem, p. 46.

linguagem simbólica. Para além do erotismo, proclama Oudart, revela-se a realidade essencialmente figurativa do cinema-discurso.

Entender o cinema enquanto discurso é entender a relação do endereço do discurso com o movimento da imagem, no movimento interno dos planos e entre os planos. O sujeito cinematográfico compara-se ao zero – zero que se alterna entre um número (representação) e uma falta (exclusão) na sucessão da cadeia numérica.

5.4.2 **Críticas ao sistema de Oudart**

A maior crítica que Heath dirige a Oudart é a de que ele despreza a lógica do significante como um todo ao enfatizar a figura do Ausente – a qual Miller sequer recorre, referindo-se somente ao Outro, enquanto local de distribuição e circulação de significantes. Já Oudart, baseando-se unicamente no exemplo de Bresson, descreve um regime específico da união do simbólico com o imaginário, com um retorno específico sobre o sujeito e dependente do corte de ponto de vista (*point-of-view cutting*). E, por levar em conta apenas esse desdobramento singular do discurso cinematográfico, Oudart reivindica o Ausente no lugar do Outro, que desaparece de seu argumento.

Heath refere-se a um artigo de Barry Salt de 1977 tratando da evolução dos cortes do tipo plano/contra-plano dos anos 20 até a época do artigo e oferecendo porcentagens de sua ocorrência com base num corpus de cerca de 200 filmes, para concluir que a maioria dos filmes continua a manter a marca de 30 a 40% de cortes em plano/contra-plano, desde os anos 30. O plano/contra-plano, portanto, não poderia ser a única articulação de sutura em cinema.

Heath cita também a contribuição de William Rothman que, em “Against the System of the Suture”, de 1975, em comentário ao artigo “The Tutor-Code of Classical Cinema”, de Daniel Dayan, reverte o cenário de Oudart/Dayan, ao propor que a seqüência do ponto-de-vista (*point-of-view shot*) é constituída de um sistema de três planos, e não de apenas dois. Assim, a seqüência teria a possibilidade de estender-se ao infinito, num ponto de vista telescópico, em que o terceiro plano na seqüência é também o plano inicial de uma seqüência seguinte: plano/contra-plano/plano.

“The emphases made by Rothman are important but their effect is not to render the concept of suture – of the suturing operation of the cinematic discourse – no longer pertinent; rather, they suggest a necessary displacement, the need to move away from the simple notion of the immediate image, the symbolic apprehension, the imaginary resolution, the constant and single figure of the absent one. What is question in both Dayan and Rothman is the organisation and hold of the look and looks in the film: the film goes before me, sees me (I am its address), and I can never look from where it sees me except as it takes me up as the term of its shifting relation, as the term of its passage (it moves through me, the turn of its representation) and its point (it moves for me, the fiction of its unity) – **a balance in which I am in together the symbolic and the imaginary, production and product.**”²¹

Sutura é um conceito que se refere ao cruzamento do simbólico com o imaginário. Heath considera que Oudart e Dayan ignoram as múltiplas camadas e os diferentes avanços e tempos da função da sutura em sua multiplicidade. O momento da sutura não é apenas o momento de um fechamento, é também o momento de uma nova abertura. A sutura é o movimento do discurso como uma continuidade de articulações; mal ocorre uma, inicia-se outra, numa circulação sempre renovada de significantes – ao ser “preenchido” o lugar do ausente, novamente o imaginário do espectador é liberado para a renovação do movimento.

O espectador encontra-se numa “posição incessante de troca” (*ceaseless position of exchange*), sendo produzido enquanto sujeito a partir desse lugar de articulação: “*it is not the spectator’s imaginary, as Oudart at times appears to state, which sutures the discourse; rather, the suturing function includes the spectator as part of an imaginary production.*”²² O momento que Oudart destaca, diz Heath, seria muito mais o da dispersão do que o da antecipação do domínio do sujeito, não antes mas depois do simbólico.

Heath discorda ainda da avaliação que Oudart faz do filme subsequente de Bresson, *Au hasard, Balthazar (A grande testemunha*, de 1966), em que, segundo Oudart, a produção de uma ausência permanente teria como resultado um discurso “*strewn with blanks and gaps*”²³ – um discurso que significa a si próprio, como uma letra morta, e cuja sintaxe emerge como o único significado (*signified*) no filme. Para Oudart, o filme não permite a sutura, e daí provém sua crítica – como ele também rejeita a pura ficção, que ignora em sua construção o campo da

²¹ HEATH, Stephen. “Notes on Suture”. In: *Dossier Suture*, pp. 66-67.

²² Ibidem, p. 60.

²³ OUDART, J. P., op. cit., p. 44.

ausência. O campo ausente é tão importante quanto o campo presente e o destino do significante é governado por sua articulação.

Heath oferece o exemplo de um filme que não se estrutura nem minimamente no plano/contra-plano, *News from Home* (*Notícias de casa*, de 1977), da diretora belga Chantal Akerman: uma mãe, na Bélgica, escreve cartas para a filha nos Estados Unidos e, no entanto, as imagens substituem-se continuamente na tela sem conexão imediata com o que “a voz” (da mãe) expressa. Segundo Heath, não há no filme um olhar (*look*) ficcional sequer e, conseqüentemente, considerando-se o cenário de Oudart e Dayan, não haveria nele sutura. O ausente nunca é resolvido porque o olhar do espectador não é capturado pelo imaginário do filme. Mas o espectador é sim incluído no filme, a partir de uma estrutura de falta, e não de ausência, com relação a essa voz – a sutura em cinema dá-se também entre imagem e palavra. Qual a direção da voz em relação às imagens, e vice-versa? – Heath questiona. O filme permanece na falta como efeito da separação entre o que é visto e o que é ouvido; “signifier whose representation – ‘a signifier represents a subject for another signifier’ – is broken, unaccomplished...”²⁴. O lugar do espectador no filme não está seguro, muda nos deslocamentos, na construção de uma ausência central, que é a ausência da filha.

“From that absence the film refuses to suture, to convert Other into Absent One (such a conversion near to the position of the mother in her letters), hence to resolve as the sign of something for someone, to fix a unity – ‘a sign represents something for someone’. Or rather, it refinds suture effectively as a term of the logic of the signifier, poses the problem of the relations of the subject in the symbolic and the holding of those relations in the imaginary...”²⁵

Para Heath, *News from Home*, ao relegar ao imaginário o lugar constante de uma ausência, produz um deslocamento em relação aos cruzamentos tradicionais entre simbólico e imaginário (os termos de identificação), promovendo uma experiência do simbólico, ao invés da articulação do sujeito imaginário – o Outro não chega a se converter em Ausente. Não é que o filme não suture, diz Heath, apenas não sutura de acordo com o sistema – o sistema de sutura de Oudart/Dayan segue uma lógica particular, mas isso não quer dizer que o cinema possa ser

²⁴ HEATH, S., op. cit., p. 67.

²⁵ Ibidem, p. 68.

articulado sem nenhum tipo de sutura. **Não há discurso sem sutura e a sutura está sempre inscrita num sistema particular que lhe dá forma. Prevenindo-se um tipo de sutura, cria-se um novo sistema.**

Se a sutura inclui o espectador enquanto parte de uma produção imaginária, a evasão da sutura inclui o espectador como parte de uma experiência simbólica. Heath chama atenção para os muitos meios como a sutura pode operar em cinema, inclusive na relação entre imagem e trilha sonora e na duração dos planos – a margem da imagem podendo escapar no tempo.

*“What one has are films, discursive organisations, implications of spectating (the last formulation in order to avoid ‘a spectator’ with its idea of a necessary unity, to stress the activity of looking... and hearing).”*²⁶ Retira-se o sujeito da equação para reencontrá-lo: “a signifier represents a subject for another signifier” – no lugar de articulação entre significantes é que se produz o sujeito.

O sujeito segue repetindo sua função na cadeia, repetindo-se enquanto diferença e re-apropriação dessa diferença; como o número zero, que oscila entre uma falta e um número, o sujeito é menos do que um antes de ser discurso e oscila entre 0 e 1 na cadeia significante. No sistema considerado por Oudart, diz Heath, a diferença é resgatada dentro de uma estrutura de ausência que procura garantir a constância do sujeito: um lugar do e para o sujeito. A falta, corrige Heath, é diferente da ausência. **Sutura, de maneira geral, é o elemento que falta na forma de um substituto.**

*“The term *suture* refers to the continual split process of identification of the subject with the ‘I’ of discourse of which it is only the effect. On the other hand, this ‘I’, as a stand-in, is at the same time paradoxically also acknowledged to function as the source or origin of the very discourse that has produced it.”*²⁷

O discurso requer o sujeito e o sujeito requer o discurso. Ao dizer “Eu”, o sujeito realiza uma sutura e constitui-se em discurso. Heath, em seu exemplo, trata de um discurso sem “Eu”: a experiência do ausente, quando o sujeito não é senhor do seu olhar. Quando previne-se a sutura, o sujeito não se identifica com o “Eu” do discurso ou, em última instância, não há “Eu”; há cinema-discurso. E aqui

²⁶ Ibidem, p. 68.

²⁷ MASSCHELEIN, Anneleen. “Double Reading/Reading Double”. In: *The Return of the Uncanny*, special issue of Paradoxa: studies in world literary genres, p. 398.

cinema-discurso opõe-se a discurso (do cinema), que remete à idéia de um sistema fechado, que já traz em si o seu sentido e o “Eu”.

O que Heath detecta como dificuldades na tradução do conceito de Miller para o cinema, Masschelein identifica como uma hesitação de Oudart entre o *status* analítico de descrição do processo de sutura e um *status* normativo ou poético (um critério de avaliação).

Masschelein, por sua vez, identifica no filme que se propõe analisar, *Suture* (1993), de Scott McGehee e David Siegel, uma “poética da sutura”: o filme encena o tema da sutura duplamente, a nível formal e temático. Em resumo, *Suture* traz dois irmãos que na ficção são de uma semelhança absoluta, só que na realidade são interpretados por dois atores absolutamente diferentes: um é branco e o outro, negro. A narrativa simplesmente desconhece este fato patente aos olhos do espectador, colocando em cheque a suspensão da descrença e negando acesso à ficção do filme – o mesmo procedimento é utilizado por Buñuel em *Este Oscuro Objeto do Desejo*.

Um irmão é igual ao outro, mas é ao mesmo diferente do outro: “o duplo como sujeito dividido”, interpreta Masschelein. Os dois irmãos não são iguais, mas são percebidos pelos personagens do filme como idênticos – ou, invertendo-se a lógica: os dois irmãos são iguais, mas o espectador não os enxerga assim. Tudo parece resumir-se a uma questão de ponto de vista, e a verdade esvai-se – “*having lost our faculty to distinguish which is which, and to determine ourselves as subjects in and through difference with the other, we no longer have a language to express it.*”²⁸ O espelho à nossa frente, diz Masschelein, não mostra nada. E se, por um lado, a sutura pressupõe a aceitação inconsciente da ideologia das imagens, a poética da sutura tenderia para uma politização de seus temas.

“Thus, the poetics of suture doubles the process of reading film as discourse by staging it at the same time. In *Suture*, the figure of the double is not the

· Masschelein, em nota de pé de página, esclarece: “The current understanding of the term perhaps tends to be more descriptive or analytic; the underlying mechanism of a work or author. I would like to emphasize the normative and prescriptive connotations of the term.” (395) Nesse sentido, todos os exemplos tratados até aqui fariam parte de uma poética, um movimento do texto. Mas quando Masschelein refere-se a uma “poética da sutura”, diferenciando-a com relação aos exemplos anteriores, a que aplica somente o termo “discurso”, talvez a pretendida conotação seja perdida.

²⁸ Ibidem, p. 405.

figure of the same, of identity, not a mirror image; it is a figure of difference.²⁹

Então, Masschelein, abreviadamente, retorna com a poética do estranho, notando similaridades e intuindo diferenças: “(Cixous) stages a similar experience of lack partly on the same premises (Lacanian psychoanalysis), but subverts it at the same time in a very ambiguous way.”³⁰ Dentro das premissas desta dissertação, torna-se importante tentar distinguir entre a poética da sutura e a poética do estranho.

“Departing from the same premises, Cixous’ reading of the uncanny offers a less bleak yet ultimately more totalitarian alternative. In the address of the text to the reader, we are invited to double its capricious movements along the chain of the signifier, to share in the pleasure of feeling, of reading and writing another logic. But if the boundaries between imitation and imagination become so fuzzy, how can all these doubles be distinguished?”³¹

5.5 O leitor-espectador e o seu lugar no espaço

Uma imagem equivale a uma palavra ou a uma frase? Onde está o pronome em cinema? E onde fica a letra? É possível uma comparação nesses termos?

Viu-se até aqui três diferentes formas de cinema que se relacionam à sutura de um jeito ou de outro. *O Processo de Joana D’Arc* representa a primeira, ao localizar espacialmente o sujeito do discurso (seu endereço), que passa assim a distinguir-se do sujeito imaginário, evitando a ficcionalização do olhar. *Au hazard*, *Balthazar* e *News from Home* relegam ao sujeito imaginário um lugar de falta e, dessa maneira, previnem também o olhar ficcional. *Suture*, porém, parece destoar dos demais exemplos, e Masschelein identifica-o a uma poética da sutura, atuando a nível formal e temático.

Em que difere uma poética de um discurso? *O Processo de Joana D’Arc*, *Au hazard*, *Balthazar* e *News from Home* seriam cinema-discurso; Masschelein vem referir-se a uma poética. Discurso e narrativa estão intimamente inter-ligados: a narrativa aparece como a ficção do discurso. Porém, quando o discurso inibe a

²⁹ Ibidem, p. 401.

³⁰ Ibidem, p. 402.

³¹ Ibidem, p. 405.

ficcionalização do olhar, prevenindo a sutura, inibe assim também o seu extrato narrativo, prevalecendo enquanto discurso. Por outro lado, ao admitir o sujeito ficcional (o lugar do sujeito imaginário), o discurso produz narrativa. [No contexto desta dissertação, o lugar do sujeito imaginário equivaleria ao lugar do narratário – um duplo do leitor representado no texto (ou no filme-texto)]. Se o discurso está para a linguagem, a poética está para a narrativa. Masschelein leva em conta, ao analisar *Suture*, não somente os elementos do discurso, mas também os elementos narrativos.

No cinema-discurso, o sujeito imaginário não se realiza; ao invés, privilegia-se uma experiência do simbólico – o rompimento de um sistema estabelecido de sutura proporciona essa experiência. Na poética da sutura, por outro lado, é possível falar de um olhar ficcional, como depreende-se da descrição que Masschelein faz da experiência do espectador-leitor, e que guarda alguma semelhança com a reação do leitor kafkiano:

“There does not seem to be a space for us in the film. Because the internal logic of the film is so radically different from the spectator’s expectations, the spectator is denied access to the fiction of the film and has to engage in a constant attempt to activate the mechanism of suture as filling in a gap, always remaining conscious of his effort.”

“Ultimately the impasse seems to come down to a question of perspective. Through whose eyes are we looking; can we rely on them; can we believe in what we are shown when they are so obviously blind to something we see? In the film something is missing and therefore all attempts to identify with any point of view are thwarted. The picture appears familiar yet it is also strange and distant. The screen functions as a bar: seemingly transparent, it offers us only images devoid of meaning or empathy; they are cold and insensitive. We feel as if we no longer possess a language to describe and explain what we see, but we cannot help trying, for what we see and what we doubt have important repercussions on who we are as subjects in the ‘real’ world. The difference in the film is not just random, it is intensely loaded with political, social and ultimately also psychological implications. Indeed, in our world, color of skin is a distinctive feature, crucial to our sense of identity. The fact that it is lacking as a distinction makes the ground shift under our feet. Hence, **we double the experience of the characters in the film**: we come to doubt one of the basic oppositions our identity is grounded on and to see it as arbitrary.”³²

Os personagens de *Suture* ignoram algo que apenas o espectador identifica, num conflito de pontos de vista em que o espectador não vê saída senão aceitar as regras do jogo, dadas pelo filme. O espectador tem diante de si uma imagem fria,

³² Ibidem, p. 401.

com que se relaciona com base lógica. De outro lado, o leitor de Kafka, por exemplo, não tem nenhuma informação que divirja do que sabem os personagens, não visualiza nada que eles não visualizem; mas há ainda assim diferença na percepção, e aí reside o estranhamento. Não se trata apenas de aceitar as regras do jogo, já que não é possível sequer identificá-las, a não ser acompanhá-las.

Ocorre, então, que o espectador-leitor da poética da sutura parece condenado a um único movimento: de identificação com sua não-identidade; o espectador sutura e simultaneamente refuta a sutura. Caberia aqui, portanto, uma comparação com o exemplo de *Mulholland Drive*, identificado anteriormente com a poética do estranho, outra espécie de condenação do leitor. Em *Suture*, dois atores diferentes representam um papel que caberia a um único ator ou a irmãos gêmeos. Já em *Mulholland Drive*, todos os atores, a meio-termo da narrativa, passam a representar outros papéis que, apenas em combinação e em relação ao primeiro momento da narrativa, contradizem seus papéis anteriores. Em ambos os casos, a imagem cinematográfica é fundamental para as poéticas das narrativas, que não poderiam ser imediatamente traduzíveis para o campo da literatura. Entretanto, seus mecanismos são praticamente opostos; e o fato de que se possa opô-los indica entre eles uma identificação espontânea que parece confirmar seu parentesco.

A teoria (ou sistema) da sutura, e o cinema-discurso de maneira geral, revelam o processo de leitura. Já a poética da sutura duplica o discurso ao encenar tematicamente o sistema, operando na articulação entre elementos narrativos. O estranho, por sua vez, exige do leitor que duplique o movimento do texto, confundindo-se com a própria narrativa e confundindo discurso e narrativa. A poética do estranho produziria, assim, talvez uma espécie de “narrativa-discurso”: narrativa tecida de discursos tornados significantes em relação uns aos outros. *Mulholland Drive* opera no nível da “narrativa-discurso”. E assim como o cinema-discurso tem mais de uma forma, a poética do estranho seria apenas uma das possíveis formas da narrativa-discurso – a poética da sutura podendo ser uma outra, por exemplo. **Se na poética da sutura, o espelho não mostra nada – o sujeito está condenado a identificar-se com sua não-identidade –, na poética do estranho, o leitor vira o espelho – o sujeito está condenado a não ser idêntico-a-si-mesmo (o sujeito irreal e absoluto).**

A sutura a nível narrativo refere-se, então, ao lugar do “leitor-espectador” em relação aos elementos da narrativa – o leitor como endereço de uma narrativa, e não somente um discurso – e dar-se-ia em relação ao sujeito imaginário do discurso, podendo produzir o sujeito imaginário do sujeito imaginário, *ad infinitum* – sutura a níveis quase irreconhecíveis, mas que nem por isso deixa de operar. A nível de narrativa, as artes equivalem-se; distinguem-se a nível apenas de discurso – um gênero narrativo sempre extrapola os limites de uma única arte.

“This continually repeated movement of revealing meaning and then withdrawing it, constitutes the working of the uncanny in discourse and can be regarded as the central figure guiding Cixous’ reading and writing practice; i.e., a constant reconsideration and reviving of hidden and repressed meanings on possible textual levels.”³³

Basta lembrar que para Cixous o texto de Freud não se trata de um discurso, e sim de um “romance teórico”. A enunciação, diz Masschelein, é um “nós” (*the “we” of enunciation*) – o leitor e o texto são um mesmo; o texto já expressa aquilo de que só vamos nos dar conta depois de lê-lo. Masschelein ainda propõe o questionamento de se haveria na poética do estranho algo para além do duplo.

Uma outra lógica é proposta pelo texto, para a qual apontam tanto Cixous quanto Miller – e outros mais, uma lógica que vem sendo (re)ivindicada – **e essa lógica, no estranho, é duplicada pelo leitor**, a quem resta uma escolha muito limitada, apesar da ambigüidade fundamental do texto: ou o leitor identifica-se ou rejeita o programa que lhe é proposto. Mas para criticar o texto é obrigado a traí-lo, colocando-se **do lado de fora**.

“Through its indeterminacy and the unstable patterns of meaning, formed in the repetitive, circular structure (the return of the same with a difference), the text has always already defended itself against all criticism. Hence, the poetics of the uncanny advocated by Cixous does open up a space for the subject. It does allow suturing and identification for the subject of discourse, but it does not install a dialogue. It is a game of doubling, of mimicking, of exploring the moves of the text, but only if one accepts its rules. There is neither time nor space to think, to react, to contradict.”³⁴

Em *Prénoms de Personne* (1974), outro artigo de Cixous a que Masschelein recorre, Cixous advoga o advento de uma nova “lógica”, uma nova “ordem”, que

³³ Ibidem, pp. 395-396.

³⁴ Ibidem, p. 405.

não é baseada em falta ou castração, ausência ou morte. No domínio da lógica do lógico, a produção de significado é sinônimo de repressão: o conhecimento é perpetrado pelo desconhecimento. Já a lógica da lógica encena o processo de significação – curioso como uma mudança de gênero torna ao avesso a compreensão da expressão; o masculino vem de longa data ligado à repressão, já o reencontro do lógico com o seu feminino parece facilitar o retorno do reprimido. Expor o mecanismo de sutura é expor aquilo que deveria ter permanecido oculto no processo de significação, qual seja o próprio processo. A lógica da lógica revela uma poética de movimento repetido e contraditório de revelação e ocultamento (anulação) do significado.

“The new ‘logic’ cannot be ‘named’ or described in the old language of phallogocentrism, it still ‘remains to be heard’ (Sellers 33), but by playing with the old language and by exploring its limits, she tries to effect its working. Thus, textual strategies and rhetorical effects as tools for the analysis and deconstruction of the old logic reveal what has been hidden and repressed in and by phallogocentrism. At the same time, these ‘revelations’ are activated and constructed in the elaborate highly metaphorical body of the text which stages the working of the new ‘logic’ to come.”³⁵

O estranho talvez simplesmente encene a nível narrativo o infinito processo da sutura, “repetitivamente”, sem precisar exatamente corromper um de seus elementos como a poética da sutura – a sutura em si um processo de contradição e reconsideração, de construção e desconstrução permanentes. **O estranho** difere da poética da sutura, mas nada o impediria de também levar esse nome, pois que **duplica o processo de sutura em níveis posteriores e cumulativos da linguagem para encenar no espaço da narrativa a sutura em cadeia.**

A poética da sutura a que Masschelein se refere funciona como narrativa-discurso na medida em que um elemento narrativo esperado é substituído por sua contradição, alienando o espectador. Na poética do estranho, por outro lado, a contradição não se encontra a nível de elementos narrativos individuais apenas, mas atua na narrativa como uma totalidade: a narrativa dividida, ou dupla. Ou seja, articulações entre elementos narrativos contrapõem-se a outras articulações entre elementos narrativos; e, dessa forma, o sujeito imaginário do discurso é subvertido – mas isso só é possível porque o discurso produziu-se a nível ficcional.

³⁵ Ibidem, pp. 402-403.

Identities fraturadas (fissuradas) depois de constituídas, duplicadas, estranhadas... mas, identidades a começar...

*“Whether we write or speak or do but look
We are ever unapparent. What we are
Cannot be transfused into word or book.
Our soul from us is infinitely far.
However much we give our thoughts the will
To be our soul and gesture it abroad,
Our hearts are incommunicable still.
In what we show ourselves we are ignored.
The abyss from soul to soul cannot be bridged
By any skill of thought or trick of seeming.
Unto our very selves we are abridged
When we would utter to our thought our being.
We are our dreams of ourselves, souls by gleams,
And each to each other dreams of others’ dreams.”*

Fernando Pessoa, *35 Sonnets*