ACASO, NECESSIDADE

Le hasard et la nécessité (*) começa pela análise de um lugar comum que aceita a regularidade e a repetição como traços de todos os objetos artificiais, isto é, dos produtos de uma atividade dirigida por um projeto. Iguais e repetitivos são, de fato, um conjunto de automóveis ou de casas fabricadas em série. O irregular, o "único", seriam, por sua vez, frutos do acaso, peculiares à Natureza: rios, nuvens, bichos, plantas, homens.

Mas, se esta primeira distinção bastasse, os cristais de quartzo, por exemplo, acabariam figurando entre os produtos fabricados, em virtude de sua absoluta simetria interna. E entre os produtos naturais estariam, por exemplo, as obras de arte.

Na verdade, o cientista, hoje, não dispõe mais com segurança daqueles critérios unívocos que dividiam o universo dos objetos em naturais e artificiais, centrando na regularidade e na repetibilidade mecânica o território dos segundos.

Êste é o modo pelo qual Jacques Monod introduz, com rara simplicidade, a sua tentativa de repensar os fundamentos modernos da Biologia.

Descartada a distinção proposta, Monod articula uma primeira hipótese geral: **todos os sistemas vivos seriam dotados de um projeto**, que o A. chama de "teleonomia", propriedade que não se deve tomar no sentido pregnante do antigo finalismo, mas na acepção de atividade funcional.

A existência de um **programa** não bastaria ainda para distinguir o ser vivo dentre os demais sêres naturais e culturais: nêle, o projeto deve a sua origem antes a interações imanentes que à ação de fôrças externas. O objeto artificial é construído a partir de movimentos que o modelam de fora, mecânicamente; mas a planta e o animal nascem e reproduzem-se graças a determinismos autônomos, de tal sorte que os agentes ambientais podem entravar, mas nunca impor nem dirigir o seu desenvolvimento.

(*) — Jacques Monod — **Le hasard et la nécessité. Essai sur la Philosophie naturelle de la biologie moderne. Aux Éditions du Seuil, Paris, 1970.**

Além dêsse programa auto-regulador, Monod assinala outra propriedade, a **invariância reprodutiva**, pela qual todo ser vivo é capaz de transmitir a outro a sua própria estrutura. E, dado o alto grau de coerência que rege a biosfera, imbricam-se ambas as propriedades: o projeto de cada organismo (a teleo-nomia) realiza-se, em última instância, pela reprodução invariante. O programa de todo ser vivo é perpetuar-se pela sua descendência. Ou, na bela imagem de François Jacob: o sonho de tôda célula é ser duas.

Ora, êste sonho aparece estranhamente em um universo para o qual vale o segundo princípio da termodinâmica: a existência de entes que se regulam por dentro e crescem e se reproduzem ao infinito na série aberta das gerações é um paradoxo dentro de um sistema onde impera a degradação inelutável da energia. Como conciliar as duas verdades da ciência: vida e entropia, organização que se perpetua e desordem, informação e acaso?

O conflito não estaria talvez na Natureza, mas em nossas carências epistemológicas. A filosofia moderna da ciência tem-se recusado, desde Descartes, a admitir a vigência de qualquer programa no seio de uma Natureza que se crê não-projetiva e dominada pelas leis da inércia.

No extremo oposto, os vitalismos sempre desejaram cimentar o intervalo que separa o mineral do ser vivo apelando para um "princípio" responsável pelo destino global da biosfera. A vida explicar-se-ia pela existência de fôrças vitais. Entre essas "explicações" tautológicas Monod inclui a hipótese do élan vital de Bergson cujo apoio biológico é, por fôrça, uma teoria dos instintos.

Paralelamente, velhas e novas interpretações animistas projetariam em todo o sistema da natureza a intensa teleonomia do sistema nervoso. A subjetividade, coesa e intencional, do cérebro humano penetra as várias teorias do universo que refazem a "antiga aliança" entre homem e cosmos vigente no paraíso perdido e sustentada por tôdas as religiões. O mesmo fundo mítico estaria nas visões de Leibniz e de Hegel; e, âmago de uma polêmica bem atual, na leitura da Natureza que o pensamento de Engels e de Marx pressupõe. A dialética, que na **Fenomenologia** se atribui ao Espírito absoluto, desce pela mão do marxismo ao coração da matéria e aviva as raizes mesmas da Humanidade. De lei lógica passa a constante bio-histórica. Mas, perfazendo êsse caminho, "naturalizando-se", ela deverá cruzar armas com a ciência moderna. Monod trata-a rudemente de "ilusão antropocêntrica", embora também se ponha à procura de uma hipótese que abrace a pura contingência de cada ser vivo e o projeto sempre atuado da sua perpetuação.

O **acaso** aparece nas inúmeras ligações possíveis entre as moléculas, fenômeno que seria regido pela mais pura gratuidade. O **necessário** está no reduzido número de elementos combináveis; e, sobretudo, na fatalidade das combinações. O projeto fundamental do ser vivo — a sobrevivência da espécie — **deve** realizar-se; mas **pode** fazê-lo de infinitos modos. A sua dinâmica é uma atividade de diferenciação serialmente aberta, mas, ao mesmo tempo, amarrada ao rigor de uma combinatória interna.

[Em têrmos lingüísticos: há um código sintático, regular, bem conhecido; mas os significados produzidos mediante os arranjos frásicos são apenas em parte previsíveis, tal a liberdade de estruturação que se dá aos elementos. O importante é que tudo está organizado para que os significados venham finalmente a produzir-se: a "teleonomia" seria, aqui, a intencionalidade semântica de todo sistema de linguagem.]

Na molécula proteica não há nada que implique a necessidade de combinação com outra molécula. No entanto, por fôrça de uma propriedade relacional (não substancial), a proteína "reconhece" algumas moléculas com as quais ela se associará para formar tecidos e organismos de ordem superior. Para Monod, o "mistério da vida" será desvendado quando se codificarem as leis últimas dessa associação. O que se sabe é ainda pouco e, afinal, negativo: **as ligações parecem fruto de mero acaso**, pois não dependem absolutamente da composição química das moléculas, na qual nada se discerne além do jôgo de combinações cegas (pág. 112).

[Outra vez, é tentador estabelecer uma analogia com o universo da linguagem. Neste as correlações sintáticas e as produções de sentido parecem não ter nada a ver com a estrutura fonética dos lexemas individuais].

Por êste apanhado pode-se reconhecer o eixo em tôrno do qual gira o pensamento de Monod e as perplexidades a que dá margem. O biólogo detectou, no sistema dos sêres vivos, a compresença embaraçosa de acaso e necessidade, desordem e coerência. O ex-marxista vê, já agora com certa hostil lucidez, um desvio "fatalista" no pensamento dialético que subordina os mil e um acidentes do mundo empírico à coerência da mais alta das racionalidades.

Dividido entre as modestas certezas de uma ciência probabilística (e, às vêzes, menos que probabilística) e as aspirações éticas de justiça que lhe pareciam, há não muito, assentadas em uma filosofia do Todo, Monod tenta salvar o salvável: a convergência da objetividade científica com um ideário socialista mínimo. **Le hasard et la nécessité** é a apologia do salto depois da queda. Não é por acaso que o abre uma epígrafe tomada a um dos ecos extremos do titanismo

existencial, **Le mythe de Sisyphe**, de Camus: "cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, êle está sempre em marcha".

A noite sem fim é a reiteração compulsiva das invariâncias que definem o ser vivo no conjunto da Natureza. A evolução não impede, antes confirma e promove todo um complexo de identidades anatômicas e químicas próprias dos organismos uni e pluricelulares. As "formas" básicas dos sêres vivos que fascinaram um Cuvier e um Goethe chamam-se hoje "estruturas", mas o que nelas se entrevia tem-se agora por sólida certeza: "da Bactéria ao Homem, a maquinaria química é essencialmente a mesma em suas estruturas (todos os sêres vivos são constituídos de proteínas e ácidos nucleicos) e em seu funcionamento (as mesmas seqüências de reações ocorrem em todos os organismos).

À primeira vista, nada parece capaz de diferenciar-se. Uma cinzenta mesmice envolve a biosfera inteira e dá-lhe o ritmo de um eterno retôrno de formas e funções. Números astronômicos desfilam aqui como provas acachapantes: os planos de organização relativos aos principais ramos do reino animal estavam diferenciados desde o fim do Cambriano, isto é, há 500 milhões de anos. Certas espécies não têm evoluído nas últimas centenas de milhões de anos: a ostra, por exemplo, era dotada, há 150 milhões de anos, da mesma aparência e do mesmo sabor com que é servida hoje nos restaurantes. E pode-se estimar que a célula "moderna" existe há dois ou três bilhões de anos provida sempre das mesmas poderosas rêdes cibernéticas que asseguram a sua coerência funcional.

Monod fala em "relojoaria microscópica" que atua entre os ácidos nucleicos e as proteínas, tornando reexumável a teoria mecânica do organismo que de Demócrito a Descartes e aos materialistas do século XVIII constitui uma ponderável tradição confirmável pelo conhecimento da "fixidez" de tantas espécies.

Nessa noite sem fim, o que estaria, apesar de tudo, em marcha? Durante milhões de anos algumas (raras) espécies se extinguiram, outras apareceram, outras tomaram um nôvo facies. "O puro acaso, só o acaso, liberdade absoluta mas cega, está na raiz do prodigioso edifício da evolução" (pág. 127). E adiante: "esta noção central da Biologia moderna não é mais uma hipótese, entre outras possíveis ou, pelo menos, concebíveis. Ela é a única concebível, a única compatível com os fatos da observação e da experiência."

Aquilo que o evolucionismo ou a dialética hegeliano-marxista atribuem a um princípio imanente de abertura e de tendência (não vida-vida-consciência), reduz-se, aos olhos do cientista moderno, a um acidente, a um dado imprevisto, a uma coincidência "tout court". Mas, produzida "casualmente", a alteração se inscreve para sempre

no código e torna-se necessária. A exceção, advinda em nível molecular, aparecerá sistematizada no nível dos organismos. O acaso integra-se e vira sábia evolução.

Também a capacidade de articular linguagens e o poder simbolizador do homem, núcleo da cultura, estariam inseridos nessa rêde contínua de esquemas conservadores e raríssimos acasos criadores. A primeira frase proferida por bôca humana foi também o primeiro passo de um processo irreversível e comunicado a tôda a espécie. Louvando-se no universalismo gramatical de Chomsky, Monod postula a unidade formal de tôdas as línguas, correlativa ao desenvolvimento do sistema nervoso central, caráter distintivo do gênero humano:

"A hipótese que me parece mais verossímil é que, tendo aparecido muito cedo em nossa linhagem, a comunicação simbólica mais rudimentar constitui, pelas possibilidades radicalmente novas que oferece, uma dessas "escolhas" iniciais que comprometem o futuro da espécie criando uma pressão de seleção nova." A evolução do sistema nervoso central teria sido, ao mesmo tempo, condição e efeito do desempenho lingüístico: hipótese corroborada por estudos sôbre a aquisição da linguagem na criança. No estágio pré-histórico, como nos anos da infância, a evolução das estruturas corticais do homem não poderia deixar de ser marcada por uma capacidade lingüística adquirida precocemente. A "vis" simbolizadora teria assim condicionado essa realidade "sui generis" que se chama natureza humana.

De qualquer forma, porém, o acaso é ainda a última palavra que a ciência de Jacques Monod sabe proferir para "explicar" acontecimentos de exceção como a vida e a linguagem em um universo regido por leis físico-químicas repetidas e repetíveis.

Na medida em que o pêso do aleatório se opõe à instituição de um "sentido" (pelo qual vida, pensamento e linguagem seriam momentos de uma evolução necessária), fica em pé a separação entre verdades e valores. A justiça, a liberdade política, o respeito à pessoa deverão sustentar-se doravante por si sós, já que a ciência moderna da vida não pode mais dar apoio para a formação de uma teoria dialética (isto é, "animista") que vislumbre êsses valores na estrutura e na história do ser vivo. Mas... admitir que o socialismo é um projeto cientìficamente imotivado parece ao ex-marxista Monod conclusão demasiado ímpia. E a "saída" para uma ética êle a vê na prática da "objetividade", que seria, ao mesmo tempo, conduta inerente à pesquisa científica e modêlo axiológico da vida política.

Um austero e radical objetivismo, alheio às "ilusões" progressistas deverá guiar os projetos desta humanidade que se deu por acaso e que, por acaso, aconteceu em cada um de nós.

As inferências de Monod parecem coerentes com as suas premissas, mas, a rigor, pouco originais. Elas pretendem motivar um socialismo leigo, despido de tôda crença em um sentido de totalidade biohistórica. Preparadas pelo neopositivismo, a êle se filiariam não fôsse a intervenção de modelos de valor ético-políticos que, no apagar das luzes, as salvam de um ceticismo emudecedor. A sua discussão exigiria um discurso cerrado que não se propõe neste comentário; discurso que penderia de um entendimento consensual do têrmo "dialética".

No universo marcado pela colagem de rígidos mecanismos e cegos acasos, não se entrevê, de fato, a possibilidade de salvar quer a palavra, quer o conceito. O biólogo circundou todo pensamento dialético de uma aura animista, meio miraculosa, que de pronto o desfavorece no confronto com a praxis científica de hoje. Conviria lembrar que essa interpretação não é a única, nem fatalmente a mais justa.

O discurso dialético, em vez de conceber-se màgicamente, pode ser tomado como um método de entender a realidade que pressupõe a existência de momentos diferenciais, mas não absolutiza a diferença.

Dizer que necessidade e acaso regeram a formação do ser vivo, do pensamento e da linguagem é afirmar uma concorrência de processos que, embora díspares (logo, mùtuamente exclusivos, segundo uma ontologia positivista), co-ocorreram de fato na história do universo.

O estrito e implacável necessitarismo de uma ciência cartesiana sempre se surpreende com o nôvo e, sobrevindo êste, batiza-o de "acaso". Chamá-lo assim ainda não é explicá-lo, mas confessar a própria margem de incerteza; e recusar-se, talvez por louvável cautela, a discorrer sôbre tudo aquilo que aparece sob a forma da contingência.

O método dialético suporta e abraça o diferente, e pode fazê-lo na medida em que a sua prudência o leva a não ilhar para todo sempre a diversidade dos fenômenos e dos processos constatados empiricamente.

Na verdade, é o diferente que ilumina o mesmo. O conceito do mesmo não se pode sequer construir sem a experiência da alteridade. Se o advento do outro modificou, a certa altura da história do cosmos, os anéis de uma cadeia milenarmente reiterada, mas não destruiu o projeto fundamental da perpetuação dos sêres (antes, acentuou seu caráter sistemático) por que exasperar a interpretação do nôvo como "cego acaso" como irrupção do improvável, logo, do estatìsticamente impensável? Por que metaforizar a diferençar nestes têrmos dilacerantes que fazem lembrar as mais sombrias páginas de Leopardi materialista em luta contra as "ilusões" do idealismo ro-

mântico: "É preciso que o Homem desperte enfim do seu sonho milenar para descobrir sua total solidão, sua estraneidade radical. Êle sabe agora que, como um Cigano, está à margem do universo onde deve viver. Universo surdo à sua música, indiferente a suas esperanças como a seus sofrimentos e a seus crimes" (pág. 188).

Ainda que o advento do ser vivo, e do homem, não tenha sido estatìsticamente provável (questão aberta), o fato é que foi hist̀oricamente **possível**. A categoria da possibilidade basta a um pensamento que se estruture mediante a interação histórica de identidade e alteridade.

Mas, descartado como animista e antropocêntrico êsse modo de abeirar-se do real, fica penoso, senão gratuito, qualquer passo que se dê para transitar da verdade das leis científicas à verdade dos valores ético-políticos.

É sabido que o existencialismo, em momentos de aguda crise antidialética, com Kierkegaard, com Jaspers, ou com o primeiro Sartre, já se debateu em tôrno da idéia do **salto** (absurdo **mas** necessário): do desespêro à fé, do fracasso ao horizonte da transcendência, do nada ao projeto. Chegou a vez de a mais austera ciência moderna falar em necessidade e acaso valendo-se de metáforas como "trevas" e "reino". Coincidência que pode causar espécie, mas não àquele pensamento que subsiste para negar consistência a todos os dualismos radicais.

Alfredo Bosi

"MAGIAS PARCIAIS" DOS QUADRINHOS

I

A conotação ideológica dos quadrinhos, êste modo sorrateiro de dizer, tem sido talvez o grande álibi para as isenções apocalípticas. Conviria, entretanto, em se tratando de HQ, não tomar as vestes pelo corpo e pensá-los em princípio como pura "forma". Mais especificamente, talvez conviesse tratá-los não a partir de suas realizações individuais, mas através de seus "modelos", como puro campo de possíveis. É bem provável que sòmente assim pudéssemos ter bem a medida das possibilidades criativas dos quadrinhos e encará-los como algo mais que simples veículo de massa.

Mas não é a nossa pretensão. Procuramos aqui trazer à luz um certo recurso expressional dos quadrinhos (que poderá ulteriormente figurar como um dos elementos de um modêlo possível) e mostrar como êsse recurso possibilitou já largas realizações criativas em outra dimensão artística.

II

Qualquer consumidor familiar dos quadrinhos terá encontrado algumas vêzes durante suas leituras certos fenômenos de especial efeito estético, aparentemente dissociados entre si, mas que se reduzem a um único processo unificador. Por exemplo:

1) Alice Pesadêlo de Al Capp responde a uma reportagem de jornal sôbre os quadrinhos: "Ora! Não são boas nem más! São histórias em quadrinhos!"; o Sig de Jaguar, após observar um grande desfile de propaganda da Brahma, afirma no último enquadramento: "Todo mundo sabe que esta historinha é patrocinada pela Brahma, mas também pô, não é preciso exagerar."

2) nos Peanuts de Charles Schulz, o balão contendo o "z" do sono cai ao chão, provocando um "klunk" que assusta e acorda Snoopy.

3) em **Les Grands Moyens**, o herói apela para a onipotência de Hergé, o autor, pedindo-lhe que apague o sinal de estacionamento proibido para evitar a multa; em Mutt e Jeff de Fisher, Mutt sofre um acidente na neve e se volta para o leitor dizendo: "Há algum médico lendo isto?"

Tais fenômenos, à primeira vista pouco aparentados entre si, constituem entretanto a **metalinguagem nos quadrinhos**. Êste discurso, inicialmente entendido como discurso (autônomo) sôbre um primeiro discurso, artístico ou científico, ganha hoje novos matizes significativos. Com efeito, cada um dos itens acima nos remetem respectivamente aos três níveis metalingüísticos reconhecidos por M. Cirne nos quadrinhos:

"1) a linguagem-objeto como metalinguagem: a autocrítica-reflexão do produto (objeto) sôbre a sua essencialidade ontológica;

2) a linguagem-objeto como exploração planificada dos próprios signos que a constituem;

3) a linguagem-objeto que se completa com a participação direta ou indireta do consumidor ou autor." (1)

Neste sentido, portanto, não entendemos a metalinguagem como metalinguagem **dos** quadrinhos, mas como metalinguagem **nos** quadrinhos. Não se trata mais de um discurso autônomo à linguagem, embora referindo-se a ela (crítica), mas de um discurso sôbre a linguagem permitido diretamente por ela própria, e que faz parte intrínseca de sua estrutura. É por tudo isso que a metalinguagem **nos** quadrinhos, direta ou indiretamente, propicia ao leitor a percepção explícita dos quadrinhos como quadrinhos: o ilusionismo se rompe, a ficção se reconhece como ficção.

A classificação de Cirne exige, entretanto, duas observações. A primeira delas pretenderia acrescentar uma quarta variação metalingüística aos níveis distinguidos por êle: parece ter escapado a Cirne que a metalinguagem pode também se constituir não mais como um dos elementos da estrutura de uma certa historieta, mas **como a forma de expressão da estrutura ela mesma**. Num episódio de Henfil, por exemplo, um de seus Fradinhos põe-se a ler o "Pequeno Príncipe" de Saint-Exupéry. O leitor familiarizado à ideologia do fradinho leitor (Comprido) e ao tratamento conferido pelo autor a essa ideologia apreende imediatamente o sentido crítico-ideológico da pas-

---

(1) — CIRNE, M., A Explosão Criativa dos Quadrinhos, pág. 52. Editôra Vozes, 1970.

sagem. Neste nível, não se trata mais da reflexão do produto sôbre sua própria essencialidade ontológica, mas sôbre uma outra linguagem-objeto — no caso, literária; seria oportuno observar que aqui não mais se constata a metalinguagem **nos** quadrinhos, mas **os quadrinhos como metalinguagem**, onde a ficção não se denuncia como ficção. As exigências operatórias nos obrigam chamar à primeira **metalinguagem explícita**, e à segunda **metalinguagem implícita** (embora o específico dos quadrinhos talvez fôsse a metalinguagem explícita).

A segunda observação deveria explicitar devidamente as variações metalingüísticas reconhecidas por Cirne nos quadrinhos. Evidentemente, em todos os três níveis a linguagem-objeto se metamorfoseia em metalinguagem ao se pôr como objeto de reflexão ou explicitação. Se em algumas vêzes a estrutura dos quadrinhos é colocada como totalidade em questão, em outras apenas um elemento dessa estrutura se explicita (no exemplo de Schulz — a exploração planificada pela linguagem-objeto dos seus próprios signos — o balão reclama sua existência junto ao leitor quando explorado na sua fisicidade); em outras ainda ,explicita-se a relação autor/linguagem-objeto ou consumidor/linguagem-objeto.

Vale, portanto, para tôdas essas variações metalingüísticas, o conceito geral de metalinguagem proposto por Hjelmslev como "système dont le plan du contenu est constitué lui-même par un système de signification; où encore c'est une sémiotique qui traite d'une sémiotique." (2) Com efeito, se na quarta variação proposta por nós, um sistema de significação (no caso, uma linguagem-objeto de natureza literária) se põe como plano de conteúdo ou significado de um sistema segundo (a linguagem-objeto dos quadrinhos que se faz de imediato metalinguagem); nas variações de metalinguagem explícita pensadas por Cirne, o mesmo sistema significativo se transmuta em duplo de si mesmo e se põe como planos de significante e significado em ambos os sistemas, fenômeno inteiramente singular. Trata-se ainda da semiótica de uma semiótica, mas numa relação de inseparabilidade, onde a segunda não é autônoma à primeira, mas permitida intrìnsecamente por ela.

Sem a menor sombra de dúvida, o recurso à metalinguagem constitui-se numa das mais férteis vertentes criativas dos quadrinhos. Quer nos parecer, entretanto, que a sua exploração estética (como aumento de informação) seja um privilégio das historietas humoris-

---

(2) — BARTHES, Roland, Elements de Sémiologie, pág. 164, Gonthier, Mediations.

ticas. Referindo-se ao aproveitamento técnico do balão (e nós acreditamos poder dizer o mesmo a respeito da linguagem explícita), M. Cirne afirma ser perfeitamente compreensível que o Dick Tracy de Chester Gould sempre o utilize convencionalmente, pois "a trama policial do mesmo não permite certos recursos estéticos — que só devem ser explorados em favor de uma maior clareza da informação." (3)

III

Não por acaso, encontramos uma aplicação análoga do processo de metalinguagem (explícita) na grande obra satírica da literatura universal, o **D. Quixote de la Mancha de Cervantes.** Também aqui o produto se critica reflexivamente e o autor se imiscui às personagens, embora de maneira mais velada e sutil, limitado talvez pela situação histórica e pela matéria (literatura) sôbre a qual trabalha.

Quanto ao **D. Quixote,** entretanto, antes de pensá-lo como metalinguagem explícita é preciso tomá-lo da perspectiva da metalinguagem implícita. O **D. Quixote** não se dá de início como pura linguagem-objeto, mas sobretudo como metalinguagem suposta: a sátira de Cervantes se constrói como discurso a partir de todo um discurso do passado.

Não pretendemos, certamente, como não pretende Antônio José Saraiva (4), "amputar a riqueza do romance" reduzindo-o a pura crítica dos ideais cavaleirescos. Muito mais que isso, o Quixote é metalinguagem de tôda uma "ideologia ôca" posta em relação com um complexo histórico que não deveria admiti-la senão como riso e onde sua natureza é sobretudo crença. O discurso do Quixote não é a própria linguagem da "ideologia ôca", mas sim **uma linguagem sôbre a "ideologia ôca":** o riso na sátira é um juízo de valor e uma segunda linguagem ideológica. Novamente em têrmos hjelmsleveanos, o D. Quixote é um sistema significativo que oculta um outro sistema que lhe é extensivo, onde o Quixote — primeiro sistema — teria como plano de conteúdo ou significado êste segundo sistema suposto — o sistema de uma "ideologia ôca".

Por outro lado, e aqui vislumbramos outra das muitas "magias parciais" do Quixote, tôda esta linguagem-objeto, que se dá a deci-

---

(3) — CIRNE, M., in op. cit., pág. 18.

(4) — SARAIVA, Antônio José, "Os Lusíadas. O Quixote e o problema da ideologia ôca", in **Para a História da Cultura em Portugal,** Vol. II, págs. 180-181, Publicações Europa-América, 2.a edição.

frar como metalinguagem implícita, prepara no seu interior o nascimento de metalinguagens explícitas. Metalinguagem do passado morto (de direito), o D. Quixote de Cervantes, já o sugerimos há pouco, põe-se a si próprio como objeto de reflexão e se assegura como verdade.

De início, no sexto capítulo da primeira parte, o cura e o barbeiro estabelecem a inquisição na biblioteca de D. Quixote, entendida como causa da loucura do fidalgo. É surpreendente saber que encontram entre os livros a **Galatéia** de Cervantes, de quem D. Quixote é leitor e o cura amigo: "Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega, y entretanto que este se ve, tenedle recluso en vuestra posada." (5) Como se vê, o cura, criatura de Cervantes, torna-se um instrumento de metalinguagem sôbre Cervantes, ou, como prefere J. L. Borges, "el barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes." (6) A **Galatéia** é condenada de um lado e absolvida de outro: Cervantes não é ainda um bom poeta, mas (o que não deixa de ser muito significativo) está isento de culpa nas loucuras de Quixote: poupam-lhe o fogo. Trata-se de nova variação de metalinguagem explícita: neste passo do Quixote, a linguagem-objeto de Cervantes torna-se metalinguagem de uma segunda linguagem-objeto de Cervantes, sem deixar, evidentemente, de ser linguagem-objeto e metalinguagem suposta.

Por outro lado, Cervantes não cria apenas o Quixote, mas também seu cronista, o historiador mouro Cide Hamete Benengeli. O D. Quixote de Benengeli teria sido encontrado por Cervantes num alfarrabista de Toledo e fornece os fundamentos para o seu próprio D. Quixote: o D. Quixote-crônica é fonte, o D. Quixote-romance, fidelidade.

Êste artifício é pretexto para nova quebra das fronteiras entre "lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro" (Borges). A primeira parte das aventuras de D. Quixote (volume I), contendo suas duas primeiras surtidas, se fecha com sua volta à aldeia de origem, acreditando-se encantado. Ora, o "interstício" (Foucault) compreendido entre a volta de D. Quixote e San-

---

(5) — CERVANTES Saavedra, Miguel, **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha**, Vol. I, pág. 56. Editorial Labor S. A., 3a. ed., 1969.

(6) — BORGES, Jorge Luís, "Magias Parciales del "Quijote" ", in Otras Inquisiciones, págs. 65-69, Emecé Editôres, 1970. Cf. um pequeno descuido de Borges no texto citado: é o cura quem julga, não o barbeiro.

cho (fim do primeiro volume) e o início do segundo volume, Cervantes dispõe suas personagens (D. Quixote e o Dr. Sansão Carrasco) a refletir sôbre a obra do cronista mouro e, através de Benengeli, o D. Quixote de Cervantes penetra o D. Quixote de Cervantes. É encarada negativamente a inclusão por Cide Hamete (ou por Cervantes) de um conto na primeira parte (El Curioso Impertinente), "por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor D. Quixote"; o cronista (ou Cervantes) ultrapassa as dimensões do Cavaleiro da Triste Figura e é taxado por D. Quixote de "ignorante hablador" (7). Novamente o "sonho" se volta sôbre o "sonhador" e o coloca em xeque: novamente as personagens são tomadas como mediação para a metalinguagem. Entretanto, não se trata mais de colocar o Cervantes da **Galatéia** como objeto de reflexão; através de uma ficção (Cide Hamete Benengeli), a ficção se interroga sôbre o Cervantes do Quixote, vale dizer, sôbre si mesma. O fenômeno é surpreendente: por si só semiótica de uma semiótica (metalinguagem da "ideologia ôca"), o D. Quixote se dá como semiótica de um terceiro sistema significativo ou como semiótica de si próprio.

Todavia, cada quebra dos limites no Quixote, que determina um comércio entre real e imaginário (tão comum hoje nos quadrinhos, mas talvez encarada como pura "inocência"), esta quebra dos limites possìvelmente atinge o ápice em outros momentos da segunda parte.

A primeira parte das loucuras de D. Quixote e Sancho Pança foi publicada em 1605 e a segunda em 1616. Em 14, porém, "se engendró en Tordesilhas, y nasció en Tarragona" (8) uma pretensa segunda parte, apócrifa evidentemente, de um certo Alonso Fernandez Avellaneda, a quem Cervantes "dedica" o prólogo do segundo volume. O gênio de Cervantes prepara uma nova explosão metalingüística: também o D. Quixote de Avellaneda penetra o D. Quixote de Cervantes.

No capítulo LIX, segunda parte, Quixote toma conhecimento da edição apócrifa, que o apresentava inclusive desenamorado de D. Dulcinéia; indignado, desenvolve todo um discurso crítico, tendo "sòmente" três repreensões a fazer: "la primera es, algunas palabras que he leído en el prólogo"; (ofensivas a Cervantes) "la otra, que el lenguage es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos; y la tercera, que más le confirma como ignorante, es que yerra e se

---

(7) — CERVANTES, in op. cit., Vol. I, pág. 35.
(8) — Idem, "Prólogo al lector", Vol. II, pág. 11.

desvía de la verdad en lo más principal de la historia." (9) Ao desmascaramento (metalingüístico) discursivo do Quixote-farsa, segue-se o desmascaramento pela ação concreta: ao saber que segundo Avellaneda, D. Quixote participara das justas do arnês em Saragoça, o D. Quixote de Cervantes muda seu caminho e segue para Barcelona: "así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo yo no soy el don Quijote que él dice." (10)

Uma leitura cuidada desta e de outras passagens demonstrará que Cervantes confere à metalinguagem explícita um pequeno sôpro que a torna única às variações anteriores pensadas por nós. Evidentemente, não se trata aqui de uma crítica reflexiva do produto sôbre si mesmo como em outras vêzes; por outro lado, embora se tenha uma linguagem-objeto fazendo-se metalinguagem de uma segunda linguagem-objeto, o fenômeno não se reduz a isso simplesmente. Afinal, o produto pensado pretendeu se fazer passar pelo produto que pensa: a metalinguagem de um deve suprimir a linguagem do outro; o D. Quixote de Cervantes envolve o D. Quixote de Avellaneda para recuperar e assegurar sua verdade sôbre êle.

A insistência de Cervantes na utilização desta nuança da metalinguagem explícita, por um lado revela certamente sua consciência a respeito da importância estética do artifício, e por outro nos entrega uma surpreendente geração de situações novas na sua exploração. No capítulo LXII, encontramos ainda o próprio D. Quixote como instrumento de instauração da metalinguagem sôbre Avellaneda: em visita a uma tipografia, o Cavaleiro da Triste Figura surpreende no prelo o D. Quixote apócrifo e profetiza-lhe um futuro pouco lisonjeiro. No capítulo LXX, D .Quixote interroga Altisidora a respeito das portas do Inferno que a jovem pretende ter visitado. Segundo ela, teria encontrado uma dúzia de diabos jogando bola com raquetes em brasa, sem porém utilizar bolas, mas livros. Um dêsses livros é a segunda parte do D. Quixote de Avellaneda, que um dos diabos ordena que lhe tirem dos olhos, por ser tão reles "que si de proposito yo mismo me pusiera a hacerlo peor, no acertava." (11) É surpreendente saber que o D. Quixote de Cervantes mobiliza o próprio diabo como instrumento metalingüístico para conservar sua verdade: se até mesmo os Infernos o repelem, onde estaria o lugar de existência

---

(9) — Idem, Vol. II, pág. 447.
(10) — Idem, pág. 449.
(11) — Idem, pág. 527.

do Quixote-farsa" Finalmente, no capítulo LXXII, Cervantes se apropria de uma das criaturas do universo **quixotesco** de Avellaneda, D. Álvaro Tarfe: D. Quixote e Sancho o encontram numa taverna e fazem-lhe ver a impostura das personagens com quem desempenhara anteriormente. D. Quixote suplica a D. Álvaro "por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuesa merced no me ha visto en todos los dias de su vida hasta ahora, y de que yo no soy el D. Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza, mi escudero, es aquel que vuesa merced conosció." (12) O engenho de Cervantes prepara a Avellaneda uma traição nascida em seu próprio romance: autotraição e suicídio, a negação é agora radical. O livro êle próprio se recusa.

Esta derradeira variação do processo de metalinguagem explicita no D. Quixote de Cervantes deve ser aproximado contemporâneamente de um certo momento dos quadrinhos de Maurício de Sousa. Mônica ao saber que seus amigos fundaram um clube, lamenta a Cebolinha a proibição quanto à entrada de meninas; e o Cebolinha retruca que a proibição não existe, porque êles não são influenciados pelos "pelsonagens" de outras histórias. M. Cirne põe aqui em relêvo uma possível resposta de Maurício de Sousa a certas críticas que chamam a atenção a respeito da influência de Margie (Bolinha e Luluzinha) sôbre o universo de Mônica. (13) Se numa primeira instância, a crítica se faz metalinguagem da linguagem-objeto, um segundo momento estabelece o retôrno e a linguagem-objeto se volta como metalinguagem sôbre a metalinguagem.

Estas aproximações entre certos processos técnicos dos quadrinhos e o D. Quixote de Cervantes estão muito longe de serem gratuitas. Dão bem a medida da amplitude de **possibilidades** estéticas dos **comics**, o que sem dúvida contribuiria para o desarraigamento de certos preconceitos em relação a êles. Afinal as histórias em quadrinhos participam obstinadamente das mesmas incursões que Borges reconhece em **D. Quixote**, em **Hamlet**, em **As Mil e Uma Noites**, estas inversões que tanto nos inquietam, porque "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios."

Franklin de Matos, L. F.

---

(12) — Idem, pág. 539.

(13) — CIRNE, M., "A Hora e a Vez de Maurício de Sousa", in Revista Vozes n.º 10, Ed. Vozes, 1970.

NOTÍCIA SÔBRE POP ART

Decorridos dez anos da eclosão da Pop Art nos Estados Unidos, é possível tentar estabelecer o alcance de suas inovações e refletir sôbre a maneira como retratou a sociedade contemporânea, pondo a nu seus mitos e fetiches.

A Pop Art foi radical e apareceu como uma surprêsa. Num período dominado pelas manifestações individuais e extremamente subjetivas do Expressionismo Abstrato, tentava impor não só a volta ao figurativo mas demonstrava uma grande fascinação pela imaginária comercial e pela nova (e vulgar) paisagem americana. O retôrno ao figurativo pareceu a muitos um retrocesso, mas, na realidade, era índice da necessidade de renovação sentida pelos jovens artistas, que se recusavam a produzir "à maneira de" Pollock e de Kooning, que pareciam ter esgotado as possibilidades criativas do Expressionismo Abstrato com suas imagens distintas e pessoais.

Os jovens artistas americanos demonstravam um conhecimento atento e apaixonado do presente e se dedicavam à exaltação ambígua da Atualidade, inspirando-se em fontes consideradas desprezíveis e vulgares: garrafas de Coca-Cola, supermercados, hot-dogs e hamburgers, produtos enlatados, mitos do momento, histórias em quadrinhos, filmes, cartazes publicitários, fotos de reportagens... Utilizando êste objetos, adotavam uma atitude fundamentalmente original: olhavam a realidade moderna de frente, sem preconceitos, sem dissimulações; aceitavam a alteralidade do objeto onipresente, seu fascínio, sua inumanidade, sua padronização, dispostos apenas a compreender o presente, a buscar uma nova dimensão para o banal.

A despeito do nome, não se pode defini-la um fenômeno popular: foi fruto de sensibilidades sofisticadas (apesar de parecerem o contrário) e foi absorvida pelos mesmos grupos que haviam apreciado a produção anterior. Entretanto, introduziu um nôvo tipo de sensibilidade, enfatizando a realidade visual na qual vivemos e criticando nossa cultura estética, baseada na supervalorização da **individualidade** e do **eu** e numa hierarquia de temas "artísticos". O objetivo dos artistas **pop** era intensificar nossa percepção e demonstrar que os objetos por êles escolhidos, apesar de banais, possuiam novas formas de beleza, misteriosos podêres e atributos. Ampliando

artificialmente a escala, exagerando ou complicando a forma, a côr ou a textura do objeto, conferiam-lhe uma "nova personalidade", transformavam-no numa obra com uma grande carga estética.

A Pop Art é consciente da mudança de percepção, causada pelo bombardeio de nossos sentidos pelas côres, luzes e sinais dos meios de comunicação de massa, que divulgam os "novos ícones", as "novas divindades míticas" que nos vigiam, nos seduzem, nos hipnotizam...

A presença dos meios de comunicação de massa diferencia a Pop Art do realismo do passado: entre o mundo e a obra interpõem-se os estereótipos gerados pela máquina fotográfica, pela imprensa, pela propaganda. Sua temática é tirada da "imagem" de nossa época mais que de suas realidades fundamentais, pois sua figuração se inspira numa informação de segundo grau (publicidade, cinema, fotografia) que já contém em si uma captura da realidade. Informa, portanto, sôbre uma informação pré-existente, representa o representado, reproduz "símbolos" e não "coisas". Longe de ser um realismo dos objetos ou dos conteúdos, mostra a relação do homem com a sociedade através de sua relação com as "**linguagens**", com as estruturas de transmissão dos conteúdos sociais.

Ao penetrar na linguagem dos meios de comunicação de massa, ao adotar suas imagens e sua sintaxe, o artista pop coloca em crise êste mesmo sistema: torna ainda mais convencionais suas convenções, ou isola o objeto e o apresenta de modo inesperado para que o espectador possa "vê-lo com novos olhos", subvertendo a linguagem comercial. Nesta manipulação, prova uma re-semantização radical do objeto, que é situado num nôvo contexto: dá-se, então na expressão de Lévi-Straus, uma "fissura semântica", uma vez que se faz explodir a relação habitual entre significante e significado. A inserção no nôvo contexto faz aparecer no objeto novas propriedades estruturais, anteriormente latentes, e provoca uma certa ambigüidade, pois se estabelecem novas relações formais que não chegam a constituir um sistema acabado.

Êste tipo de constatação é particularmente evidente na obra de Rosenquist e de Wesselmann, que penetram na linguagem publicitária para sublinhar suas técnicas mistificadoras, seu caráter de mito coletivo.

Rosenquist vale-se das mesmas imagens gigantescas, das mesmas técnicas, das mesmas côres, da mesma simbologia elementar da publicidade não para envolver o espectador em suas malhas, mas para levá-lo a tomar consciência da verdadeira realidade, do ambiente que o cerca. Utilizando a imagem fragmentada, justaposta, revela a precariedade e o caráter provisório da mensagem e do sis-

tema de comunicação, destrói e revela os significados convencionais do mundo da publicidade, transformando em "coisas", imagens concebidas como símbolos.

Wesselmann explora um dos grandes temas da publicidade — o nu feminino —, mas consegue despojá-lo de tôda sensualidade e apêlo erótico e transformá-lo num objeto-idéia despersonalizado. Seus nus não retratam o corpo feminino, não analisam um certo tipo de erotismo, mas constatam a obsessão, provocada pelo comércio, com seios, nudez, semi-nudez. Neste aspecto, não está retratando a vida, mas evocando o mundo da publicidade com seus materiais e tamanhos extravagantes e com seus vários tipos de sugestão.

Operação semelhante é realizada por Lichtenstein, que explora a técnica das histórias em quadrinhos, adotando suas côres e seus processos fotomecânicos de reprodução (pontilhados Ben Day). Ao transcrever, ampliado, o desenho familiar do quadrinho, torna-o "estranho", sem, contudo, dissolver seu forte clima familiar. A pequena distância entre o "original" e sua obra provoca uma grande tensão, pois o artista comenta o menos possível seu material. A técnica Ben Day ajuda-o neste sentido: possui uma precisão mecânica e uma fria regularidade que desmentem o conteúdo emocional ou sentimental da imagem, desnudam e expõem brutalmente o **fantasma** do estereótipo e fazem vir à tona a convenção estabelecida para suscitá-lo.

O domínio privilegiado de Oldenburg é o kitsch, falsificação intencional, ligada à oscilação da moda e dos estilos, e um dos aspectos mais típicos do objeto contemporâneo. Oldenburg estuda o objeto sob o prisma do "styling", demonstrando que a sua constante estilização é fruto do "desgaste" formal rápido e da fruição — prática e estética — imediata.

Sob êste aspecto, a sua obra mais característica é "O Quarto", contrafação dum interior com os elementos mais modernistas e mais descaradamente kitsch: os móveis e os abajures são monumentais, tôdas as superfícies são de materiais falsos, tentando imitar os objetos de elite.

A Pop Art demonstra uma certa preferência pelo "new cool", que deve ser encarado como uma rebelião contra a metafísica e o existencialismo, e uma vocação à expressão lacônica. Aceita o anonimato do homem, questiona o mito da "liberdade" e do "individualismo", e, ao repetir de maneira obsessiva e "enfadonha" uma mesma imagem fotográfica, intensifica os sentimentos de tédio e indiferença e nega todo ideal.

Sob êste aspecto, o artista mais radical é Andy Warhol, que não só questiona uma ideologia individualista em crise e todos os nossos

hábitos estéticos, mas chega a propugnar o suicídio artístico, ao negar a importância do estilo. E' o mais impessoal dos artistas pop: não só se recusa a comentar, mas, para exprimir a mecanicidade da vida do século XX, adota uma técnica mecânica — o **silk-screen** — para chegar a uma arte fria e objetiva. Com isto, refuta o papel tradicional do artista — "criador" por excelência —, exprimindo sua personalidade só parcialmente, ao selecionar um tema entre as milhares de sugestões que recebe ininterruptamente do meio urbano.

Em seguida o repete incessantemente segundo os métodos publicitários para chegar ao resultado oposto. Seu esquema iterativo, longe de adormecer a consciência do espectador e de convidar ao repouso, possui um ritmo estético preciso, que estabelece uma relação clara entre a imagem representada e o mundo histórico, e leva a uma percepção mais aguda dos aspectos visuais que nos cercam. Sua frieza é a indiferença do repórter, do investigador: não julga, limita-se a acumular provas, que põem a nu o mecanismo de desumanização de nossa sociedade.

Warhol enquadra, focaliza a imagem ou o objeto, mas não se pronuncia. A sua obra vive daquela imagem ou daquêle objeto dirigidos para a consciência do espectador. É uma antítese clara da busca do eu, um modo indireto de situar-se no mundo através das reações alheias.

Suas imagens multiplicadas, que vão dos produtos de consumo material aos produtos de consumo cultural revelam-nos o que as imagens reais escondem: que somos dominados pelos meios de comunicação de massa, que é difícil ser único num mundo dominado pela padronização, em que a arte e uma lata de sôpa estão no mesmo nível, em que os mitos não passam de meros produtos comerciais, cuidadosamente manufaturados, empacotados, vendidos...

A Pop Art não é um fenômeno isolado, nem tampouco o simples fruto duma nação super-industrializada, mas um dos aspectos da "visão do mundo" das últimas décadas do século XX. Neste sentido pode ser comparada ao Nouveau Roman, à "literatura do olhar". Ambos recusam a metafísica: não fazem especulações sôbre o destino e as responsabilidades do homem. Abandonaram a introspecção, explorando a **superfície** das coisas. Apresentando apenas a parte exterior do que é interior, **desmistificam o objeto**, devolvendo-lhe sua materialidade bruta, específica, reconhecendo sua alteralidade. O universo do homem é povoado de objetos, em cuja interioridade é impossível penetrar. Ao invés de revestir os objetos de significados, o homem deve colocar-se do lado de fora, ver na **superfície** das coisas que o cercam uma realidade a ser medida, situada, limitada, definida.

É necessário tentar ver o mundo com olhos livres, sem a camuflagem imposta pelas várias franjas de cultura: "o mundo não é nem significante nem absurdo. Êle é, simplesmente" (1). "A Pop Art olha para o mundo, parece aceitar seu meio, que não é nem bom nem mau, mas diferente — um outro estado de espírito." (2)

Apresentando-nos o mundo de maneira pouco habitual, tentam libertar-nos de nossas convenções, mostrar a imperfeição de nossa visão, nossa incapacidade de atenção: o mundo está diante de nós e cabe a nós interpretá-lo porque nossa visão é vaga e nebulosa. O universo dêstes dois fenômenos é o signo: nêles tudo é signo, não signo de algo perfeito situado fora de nossa esfera, mas signo de si mesmo, da realidade que nos cerca e que pede para ser revelada. A arte não deve repetir as fórmulas do passado, mas propor um modo de viver no mundo presente, abrir os olhos do homem para sua **situação real** no **mundo atual,** participar na criação permanente do mundo de amanhã. O compromisso do artista nesta tarefa não é de natureza política, mas reside na consciência dos problemas de sua linguagem. O único engajamento possível é com a arte, em que tudo muda incessantemente, em que há sempre algo de nôvo. O homem contemporâneo não deve apegar-se a padrões tradicionais e comodistas, mas fazer contìnuamente "tabula rasa", reorganizar incessantemente sua sensibilidade, adaptá-la aos códigos e aos esquemas artísticos em constante evolução.

A Pop Art não rejeita nada de nossa realidade, a não ser os cânones estéticos estabelecidos. Aceitou a nova relação homem-universo: o homem não é mais o centro do universo, mas sua parte integrante; não é superior ao objeto, mas seu parceiro, e com êle dialoga constantemente, reconhecendo sua personalidade, sua alteralidade. É uma visão antropológica da nossa época, dum momento particular da civilização ocidental e do século XX, dominados pelos meios de comunicação de massa e pela mecanicidade. É um envolvimento com as características mais evidentes da nossa cultura, uma projeção de tudo o que pode ser comprado e vendido, dos objetos transitórios que nos cercam e que nos atraem irresistivelmente pelo vigor e pela vitalidade do seu apêlo.

Annateresa Fabris

---

(1) — ROBBE-GRILLET, A. — **Por um Nôvo Romance — São Paulo, Ed. Documentos, 1969, pág. 15.**

(2) — SWENSON, G. R. — **What is Pop Art? — Art News, New York, :25, nov. 1963.**