

---

# Quino e o mito de Narciso

---

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

(*Professor titular da Escola de  
Comunicações e Artes da USP*)

## As expansões do sujeito

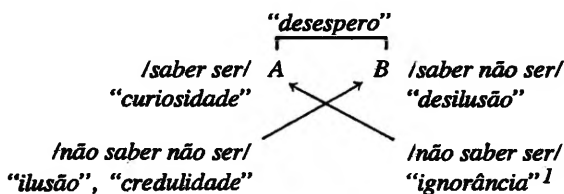
Uma primeira leitura de *Ni arte ni parte*, obra de Quino que a *Editorial Lumen*, de Barcelona, publicou em 1981, pode me causar, digamos, a impressão de que o conjunto de mensagens visuais ordenadas pelo conhecido cartoonista constitui, em síntese, uma espécie de comentário feito de imagens mediante o qual se fala a respeito de diferentes manifestações artísticas: música, pintura, literatura, escultura, maneiras de fazer humor e modos de construir prólogos. Em virtude dessas características, tal comentário imagético, montado, observe-se de passagem, com extremo esmero, transmite, para um leitor semiótico, a idéia de que sua incrível força comunicativa se engendra na transparência determinada pela função metalingüística, recurso fácil de surpreender em quase todas as “historietas” do livro. Assim, em sua tentativa metassemiótica de interpretar a pintura – melhor dito, a chamada pintura realista –, Quino mostra, com auxílio de uma fábula muito simples como um pintor, numa esplêndida manhã de sol, realiza o milagre de, após ter representado em sua tela as duas únicas árvores da paisagem natural que lhe serviam de referente, deixar sem sombra e em perplexa solidão a pacatez de um cidadão que, sonhadamente mansarrão, descansava ao amparo da altiva frondosidade daquelas arbóreas remanescências da mata: pintada, a realidade muda de lugar e se exige, orgulhosa, na superfície de uma tela indiferente ao estado de desconcerto em que fica o herói do bom senso ao se aperceber privado de seu objeto de valor.

Em outro de seus comentários visuais, Quino relata, com idêntica simplicidade, a fábula dos visitantes de uma exposição que, depois de se deter numa das obras, felicitam, cada um à sua maneira, o artista e se despedem com elogios em que se ressalta que sua arte possui a magia de Chagall, a poesia de Renoir, o vigor de Van Gogh, a liberdade de Picasso e a delicadeza de Modigliani. Aturdido com tamanha enxurrada de encômios à sua criatividade, o pintor, com desespero existencialista, exclama: “!Yo quería ser yo!”

Essa estória, comparada à anterior, apresenta, sem dúvida, explícitas diferenças. Vista com mais vagar, porém, ela mostra que tais diferenças se definem ao nível do aparential, já que, no atinente à narrativa, tanto o pintor existencialista quanto a personagem sanchopancesca fecham suas respectivas fábulas em estado de disjunção. Por outro lado,

se se exploram em pormenor alguns traços desse enunciado narrativo em que, em termos de Propp, se define a carência, não será difícil constatar que, por meio dessa operação, o narrador ancora suas criaturas de ficção numa **estrutura profunda determinada pela isotopia da identidade**. Somada a essa particularidade da narrativa, é de se reconhecer que, da perspectiva da modalização do fazer, os respectivos programas produzem, quando comparados, um efeito de simetrismo: o pintor assume, na primeira fábula, o papel de um sujeito operador, ao passo que, na segunda, o artista existencialista é tão somente sujeito de um enunciado de estado. Esse simetrismo sugere, conseqüentemente, uma relação especular que não aparece, no caso, de modo expresso como, amiúde, ocorre em outros cartoons de Quino. Ao nível da narratividade, contudo, a relação em jogo reitera, sutilmente, vagos lances do xadrez da identidade: de um lado, a perplexidade da personagem sanchopancesca manifesta um /saber ser/, isto é, uma **curiosidade**, e, de outro, a exclamação do pintor existencialista atualiza um /saber não ser/, isto é, uma **desilusão**. Ainda desse ponto de vista, as personagens das duas fábulas se identificam mais uma vez se as encarmos a partir do esquema montado por Fontanille quando diz que:

*“... a modalização cognitiva tem a vantagem de poder servir de intermediária entre as modalidades veridictórias e figuras passionais cognitivas como a “ignorância”, a “curiosidade”, a “ilusão”, etc. Na medida em que as posições veridictórias (“verdade” “mentira”, etc.) são juntos combinados, sua colocação no quadrado é problemática, e é conseqüentemente difícil construir um sistema passional diretamente a partir da veridicção. Eis o que se obtém a partir do /saber ser/, a título de sugestão:*



Assim sendo, o desespero se reveste das propriedades de uma figura passional complexa, o que me leva a pensar, considerando as características atribuídas às duas personagens de Quino, que os pintores das respectivas narrativas são **espaços figurativos** onde tal figura se manifesta em termos de perda de ilusão ou em termos de um desejo de saber. De qualquer maneira, porém, as expressões plásticas em que se realizam as personagens recolhem tanto os conteúdos colocados quanto os conteúdos invertidos das narrativas e com seus conflitos configuram uma espécie de

situação desesperante que, ao nível do enunciado, oscila em torno de formas contedufísticas sobredeterminadas por /saber ser/ e /saber não ser/. Tais formas, no entanto, podem ser relativizadas e, nesse caso, ampliadas semanticamente como, por exemplo, Parret faz quando define a curiosidade valendo-se da combinatória /querer saber ser/ <sup>2</sup>. Cabe, entretanto, admitir, de antemão, que, em virtude da natureza sincrética dos cartoons, o plano do conteúdo tem, evidentemente, possibilidade de se expandir e, com isso, formar sememas em que se impliquem elementos pragmáticos, cognitivos e típicos.

Diante dessas particularidades e pensando nas formas narrativas e discursivas como extremos do trecho do itinerário em que, segundo a teoria greimasiana, se efetuam os percursos de sentido, quero antecipar que dos fenômenos expansionais por que passam, durante os atos de leitura, os conteúdos de qualquer manifestação simbólica – no caso, os cartoons de Quino – me interessam, nesta ocasião, somente aqueles que mantêm conexão com aspectos das transformações típicas e cognitivas, o que me permite trabalhar com a idéia de que, ao definirem forçosamente programas narrativos, essas transformações foram sobredeterminadas por objetos de valor participativos, isto é, por objetos cuja principal propriedade advém da realização de revelações de conjunção em que, no mínimo, intervêm, simultaneamente, dois sujeitos. Tal posicionamento se deve, como pretendo demonstrar neste trabalho, a dois fatores fundamentais: de um lado, a isotopia do narcisismo, encarada, principalmente, como um modelo que me permita estabelecer um corpus representativo da obra de Quino e, de outro, a configuração da identidade que, mesmo sendo um conjunto de significações virtuais, se torna, nas criações do autor de Mafalda, uma espécie de invariável cuja presença, em virtude de possuir um alto teor poético, sobredetermina a ambigüidade dos percursos figurativos em que se localizam os traços responsáveis pelo inconfundível estilo do cartoonista argentino.<sup>3</sup>

## A contração dos objetos

Ao falar do sentido e da tarefa do semioticista, Greimas, em *Du Sens*, esclarece, em nota, o que, nessa oportunidade, ele entende por isotopia:

*Por isotopia, entende-se geralmente um feixe de categorias semânticas redundantes, subjacentes ao discurso considerado. Dois discursos podem ser isotópicos mas não isomorfos.”<sup>4</sup>*

Rastier, em *Le developpement du concept d’isotopie*<sup>5</sup>, considera esse entendimento genérico ao ponto de que ele permite afirmar, por exemplo, que todos os enunciados de uma língua que coloquem em jogo a categoria do número seriam, nesse sentido, isotópicos. Tal assertiva transforma a definição greimasiana em algo inútil ou quase inútil e, mesmo sem considerar a importância dos processos subjacentes, Rastier parte para a segunda definição de isotopia, citando, para tanto, a seguinte passagem da *Sémantique Structurale*:

---

*“Uma mensagem ou uma seqüência quaisquer do discurso somente podem ser consideradas como isotopia se elas possuem um ou vários classemas em comum.”<sup>6</sup>*

Essa segunda definição, sem dúvida, apresenta, em certa medida, maior grau de precisão, embora tenhamos de admitir, com base na fórmula ( $Sq = /N_1 + Cs_1/ + /N_2 + Cs_1/$ ), que ela também possui imprecisões. Assim, ao comentar a frase **le chien aboie**, Rastier, para mostrar a isotopia, diz que “o classema /animal/” se repete em **chien** e **aboie**, o que caracteriza a manifestação da isotopia. Mas esse entendimento, a meu ver, termina sendo inconveniente e estreito se não o relacionamos com os conceitos que Greimas exprime na segunda frase da primeira definição. Isto é, creio que para que a isotopia se configure devemos ter, certamente, a repetição de um **mesmo classema**, mas tal repetição produz sentido unicamente quando as frases ou os textos não forem isomorfos. Quero deixar claro, por conseguinte, que a isotopia de **le chien aboie** não me interessa pelo simples fato de que ela se realiza num espaço semiótico isomórfico ao nível da frase, o que faz com que a explicação de Rastier se impregne de certa obviedade tautológica. Por isso, já que não desejo me deter nessa controvérsia, a isotopia que me servirá de modelo é a que se engendra na redundância de classemas subjacente ao **desespero** cuja repetição, nas duas estórias que venho comentando, leva a efeito o conflito de sentido sobredeterminado por /curiosidade/ e /desilusão/.

Com base, pois, nesse modelo isotópico não me parece difícil montar um **corpus** que me permita descortinar alguns dos traços mais relevantes das inconfundíveis criações de Quino e entrever algo da trágica condição humana que se oculta nas máscaras do riso. E para que o leitor firme a idéia de que o **desespero**, entendido como uma perda definitiva da esperança, inscreve o humor do famoso cartoonista no âmbito do patético, é suficiente, acredito, transcrever a apocalíptica e derradeira cena da Foto 1 (no final do artigo).

Tenho para mim, porém, que as redundâncias subjacentes a que se refere Greimas podem, com certeza, servir para aperfeiçoar o modelo de isotopia e, conseqüentemente, fazer que de sua aplicação resulte, para benefício deste trabalho, um **corpus** mais reduzido e funcional. Vale dizer, por conseguinte, que o **corpus** não será estabelecido a partir de substâncias semânticas cognitivas ou tímicas, já que a isotopia somente é observável no espaço semântico constituído pelas formas do conteúdo – ou seja, no espaço semântico construído por combinatórias sememáticas diferentes em que a redundância se faz presente pela repetição de um sema ou classema que confere a cada uma das combinatórias um traço comum –.

Em *Sémiologie Psychoanalytique*, María Carmen Gear e Ernesto César Liendo, ao estudar os fenômenos de repetição em situações terapêuticas, mostram como os relacionamentos seguem, com frequência, moldes tipicamente narcisísticos: analistas e pacientes compartilham um imaginário simetrismo especular e, quando menos se espera, a narrativa que ambos vão construindo emerge desse jogo de espelhos onde os rostos

dos protagonistas, coadjuvados pelos fantasmas da psicose, se confundem e se emaranham em programas narrativos cujos objetos de valor são, no geral, autênticas crises de identidade. As perturbações do paciente são recebidas com certa passividade pelo analista e, com base nessa impressão, o próprio paciente contribui inconscientemente para criar uma atmosfera psicótica que, errática, invade os palcos da linguagem e envolve os sujeitos dessa encenação numa nebulosa diluição da identidade que faz com que o inconsciente domine, por completo, boa parte das cenas:

*“É clássico dizer que na psicose, o inconsciente está na superfície, é consciente. É mesmo por isso que não me parece que tenha grande importância o fato de que ele seja articulado. Nessa perspectiva, bastante instrutiva em si mesma, nós podemos de início notar que não é puramente e simplesmente, como Freud sempre sublinhou, por esse traço negativo de ser um Unbewusst, um não-consciente, que o inconsciente tem sua eficácia. Traduzindo Freud nós dizemos – o inconsciente, é uma linguagem. Que ele seja articulado, não implica portanto que ele seja reconhecido. A prova é que tudo se passa como se Freud traduzisse um língua estrangeira, e mesmo a reconstituisse por decupagem. O sujeito está simplesmente, no que respeita à sua linguagem, na mesma relação que Freud. Partindo da idéia de que alguém pudesse falar uma língua que ignore totalmente, nós diríamos que o sujeito psicótico ignora a língua que fala.”<sup>7</sup>*

Tal sucede, por exemplo, na situação plasticamente encenada pelo gênio de Quino que vemos na Foto 2 (no final do artigo). Aí a crise de identidade se torna visível e os gestos da repetição produzem condições significantes excelentes para que se manifeste o tipo de isotopia que realmente me interessa: trata-se da formação de conteúdos em que se integram em sememas comprometidos com a subjetividade ou com classemas subjacentes a mensagem dessa linguagem inconsciente que a personagem do cartoon reproduzido, enquanto sujeito semiótico de um enunciado narrativo, não sabe traduzir.

À vista do exposto, julgo legítimo contar com a premissa de que a repetição de sememas formalizadores do conteúdo de **desespero** reitera, em vários cartoons de Quino, um classema subjacente ao subconjunto de semas conotativos de cuja seleção depende o tipo de combinatória em que se manifesta a crise de identidade. No quadro dessa hipótese creio não ser difícil trabalhar com o pressuposto de que, em termos de conotação, a isotopia que será utilizada para a demarcação do **corpus** tem suporte em processos de analogia, isto é, em arranjos de sememas que remetem a significados especulares. Dessa perspectiva, parece pertinente

---

orientar a leitura dos cartoons para aquelas áreas das mensagens plásticas em que

*“a iconicidade em si será finalmente definida como a produção de um efeito de sentido de realidade, característico não de tal linguagem ou de tal signo mas de um certo tipo de discurso que explora as conotações sociais e, entre outras, o que tal sociedade pensa de suas diferentes linguagens quanto a suas relações respectivas à realidade.”<sup>8</sup>*

Para tal fim me é necessário, por conseguinte, lidar com mecanismos de categorização plástica que permitam, com certo grau de rigor, assinalar as áreas das mensagens em que a especularidade se explicita ou se implícita e, nesse particular, o corpus será constituído, principalmente, de imagens em que a especularidade explícita é uma constante. Mas, por outro lado, a isotopia da especularidade se reporta a um conteúdo em que a problemática do sujeito e da identidade sempre estarão em jogo e, nesse sentido, o corpus se reduzirá ainda mais, fazendo-se mais preciso na iconicidade cujo efeito de sentido provém não da realidade exterior, natural ou objetivamente fabricada, mas da realidade interior em que se localizam os reinos do inconsciente.

Em “Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, capítulo VII de *Problèmes de Linguistique Générale*, Benveniste, argutamente, observa que o analista

*“opera sobre aquilo que o sujeito lhe diz. Ele se considera no discurso que aquele lhe apresenta, ele o examina em seu comportamento locutório, “fabulador”, e através desses discursos se configura lentamente para ele um outro discurso que ele se encarregará de explicitar, o do complexo oculto no inconsciente. Da mise au jour desse complexo depende o sucesso da cura, que testemunha por sua vez que a indução era correta. Assim do paciente ao analista e do analista ao paciente, o processo inteiro se opera pelo porta-voz da linguagem.”<sup>9</sup>*

O que mais me impressiona dessa passagem é a lucidez com que o conhecido linguísta penetra num dos pontos relevantes e atuais da teoria de Freud. Mas, no atinente à cura, confesso que meu interesse é muito frágil, pois, a esse respeito, não gostaria de cair na armadilha doloridamente condenada por Antônio Machado quando constata que

*“En el corazón tenía  
la espina de una pasión;  
logré arrancármela un día;  
ya no siento el corazón.”*

Talvez em virtude disso, desejo rereer o fragmento de Benveniste procurando me desviar das trilhas por onde, tranqüila, costuma caminhar a ingênua clarividência. Prefiro vagar nas entrelinhas carregando sempre a expectativa de quem vive com a idéia fixa de se encontrar com os fantasmas da significância ou do sentido obtuso, como queria Roland Barthes. Ao proceder dessa maneira, sinto que as palavras de Benveniste me envolvem numa espécie de labirinto feito de espelhos – imaginários espelhos – e, de repente, sem saber exatamente o porquê, tenho a sensação única de quem convive com a certeza de que as imagens do “complexo oculto no inconsciente” se refletem, com mais ou menos nitidez, nesse outro sintagma em que se declara que “o processo inteiro se opera pelo porta-voz da linguagem”. Fico, enfim, seduzido pela visão de que essa primeira frase é a imagem que ganha fantasmagórica corporalidade através do “porta-voz da linguagem” e, ao atingir esse estado, me apercebo para entrar, com plenitude, nos domínios da significação que se vislumbram nas entrelinhas. Não creio, contudo, que tal atitude seja fruto de um excesso de fantasia ou de uma falsa alucinação. Acredito firmemente na minha intuição e acarício a certeza de que na questão da ordem simbólica, como reconhece Américo Vallejo<sup>10</sup>, está presente uma questão relativa ao ser do sujeito, uma espécie de carência constitutiva que, enquanto fenômeno do inconsciente, deixa marcas na enunciação e nos enunciados por onde circula o desespero do pintor existencialista do pacato cidadão sanchopancesco e, evidentemente, do atlético operário que, colérico e aturdido, não rompe sua aparente identidade no espelho porque o espelho não lhe devolve a imagem que ele, depois desses rodeios, possa estraçalhar.

Em suma, quero crer que, depois desses rodeios, possa, finalmente, apontar o traço responsável pela homogeneidade do corpus por mim estabelecido: trata-se de cartoons em que o espelho, de um lado, irradia efeitos de realidade aparenial produzidos pela iconicidade que faz deles objetos facilmente reconhecíveis e habituais, e, de outro, exhibe processos de ruptura onde se localizam marcas da enunciação que a teoria semiótica, em nome de paranóicas imanências, não quis, no geral, analisar.<sup>11</sup>

## As realizações do imaginário

A enunciação converte a língua em discurso ou, em outras palavras, a enunciação, enquanto operação semiótica, sobredetermina um sujeito e, conseqüentemente, traz à baila os enigmáticos sintomas da identidade camuflados no que Benveniste denominou instâncias discursivas. Nelas e mediante um constante jogo de contrastes, os indícios da identidade se escondem, assim como, desdenhada por Narciso, se escondeu, vergonhosa desse desprezo, a ninfa Eco, sutilmente sugerida nesta passagem de “De la subjectivité dans le langage”:

*“A consciência de si só é possível se ela se prova por contraste. Eu somente emprego eu me dirigindo a alguém, que será em minha*

*alocução um tu. É esta condição de diálogo que é constitutiva da pessoa, porque ela implica em reciprocidade que eu me torne tu na alocução daquele que por sua vez se designa por eu. É aí que nós vemos um princípio cujas conseqüências devem ser desenvolvidas em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como sujeito, devolvendo a si próprio como eu em seu discurso. Desse fato, eu postula uma outra pessoa, aquela que, sendo exterior a "mim", torna-se meu eco ao qual eu digo tu e que me diz tu. A polaridade das pessoas, tal é na linguagem a condição fundamental, em que o processo de comunicação, do qual nós partimos, não é senão uma conseqüência pragmática. Polaridade aliás muito singular em si, e que apresenta um tipo de oposição de que não encontramos em nenhuma parte, fora da linguagem, equivalente. Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: "ego" tem sempre uma posição de transcendência relativamente a tu; entretanto, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; eles são complementares, mas segundo uma oposição "interior/exterior", e ao mesmo tempo eles são reversíveis. Procure-se um paralelo: não se encontrará. Única é a condição do homem na linguagem."12*

Quero crer, por conseguinte, que a relação eu: tu não soluciona o problema da subjetividade: ela funciona, falando metaforicamente, como se fosse a entrada dos rochedos cavernosos em que a ninfa das águas se abrigou à espera de alguém que a chamasse, à espera, portanto, de uma voz que ela, do fundo do seu esconderijo, repetiria, distante, imitando, com sua resposta, a imagem sinestética do narcisismo. Agindo dessa maneira, Eco provava o que muitos e muitos séculos depois intuíra Freud ao dizer que, em essência, "uma palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida."13 Nesse aspecto, não há como negar a perspicácia e o alcance das intuições de Benveniste, embora seja de se admitir, por outro lado, que, em nome de uma semiótica geral, a grande maioria dos semioticistas que estudaram os processos de enunciação tenha caído na armadilha de se encantar, ingênuos, com o eco das palavras como se ele fosse a "realidade" De modo que, nesse quadro de valências, a relação eu:tu, enquanto máscara do sujeito e da sua identidade, foi utilizada, principalmente, para formular questões cuja solução nunca ultrapassou as fronteiras impostas pelo imperialismo do referente, já que, a partir de um entendimento relativamente estreito de alguns conceitos de Benveniste, os semioticistas da enunciação vincularam o chamado "appareil formel du discours" ao aqui e ao agora de uma dimen-



são espaço-temporal pertencente, segundo eles, ao sujeito da enunciação. Essa paradoxal atitude me levou a pensar que a dualidade eu:tu, quando vista em termos de um aqui-agora determinados única e exclusivamente pela exterioridade, constitui, na verdade, o plano da expressão de um sistema de relações cujos valores de semiose ficam sem definição, ao que tudo indica, pelo simples fato de que da oposição exterior/interior é considerada tão somente um elemento. Dessa perspectiva teórica, pois, da expressão da subjetividade faria parte o eco da identidade, razão pela qual a relação eu:tu seria, em termos freudianos, apenas uma representação de palavra desvinculada, ao que tudo indica, da representação de coisa.

Tenho para mim, diante do exposto, que uma leitura pautada por esses princípios empobrece o trabalho interpretativo do enunciatário. Tal se poderá constatar, por exemplo, se aplicarmos ao cartoon de Quino reproduzido na Foto 3 (no final do artigo) o modelo referencial da enunciação formulado desta maneira por Jean-Pierre Desclés:

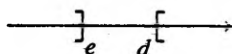
*“Os enunciados declarativos têm por valor referencial situações. Certas situações são estáticas, ou, mais propriamente, estativas, outras são dinâmicas. As primeiras permanecem estáveis durante um certo intervalo temporal onde nem começo nem fim são contemplados. Por exemplo o enunciado:*

**(1) João está em Paris**

*admite uma proposição subjacente:*

**(1’) “João estar-em Paris”**

*que é verdadeira sobre um intervalo temporal aberto ]e, d[:*



*Em cada instante do intervalo ]e, d[, o valor de (1’) é “o verdadeiro”*

*Sob o nome de proposição, nós entendemos aqui designar uma expressão constituída por operações de predicação; ela tem por valor lógico ora “o-verdadeiro”, ora “o-falso” Um enunciado é então uma expressão lingüística constituída por dois tipos de operações: as operações de predicação e as operações de enunciação. A enunciação contribui para fixar as coordenadas referenciais da proposição subjacente ao enunciado, quer dizer, para determinar a posição da proposição no espaço referencial do enunciator.”<sup>14</sup>*

Em primeiro lugar, se a enunciação contribui para fixar as coordenadas da proposição subjacente ao enunciado, o cartoon acima reproduzido coloca em questão, numa leitura baseada na isotopia narcisista, as

coordenadas referenciais de Desclês: assim, uma das proposições subjacentes ao enunciado poderia ser, usando os conceitos desse autor, 2 **senhores-sentar-à-mesa** e 1 **garçom-estar-em-pé em-bar-diante-dum-espelho**. No caso, a operação de enunciação conduz a um resultado dilemático devido ao fato de que, basicamente, a referencialização da proposição ou proposições em questão, a valorizar tão somente um espaço relativo à exterioridade do enunciador, projeta, no espaço semiótico propriamente dito, marcas que contradizem os valores da **dimensão ambiental ou exterior**: no espelho não se reflete a imagem de uma das personagens, fenômeno que, de modo explícito, contraria os princípios da realidade situacional representada pelo sujeito enunciador. Mesmo que, na condição de enunciatário dessa mensagem, eu tentasse analisar o plano do conteúdo seguindo o modelo de enunciação enunciada de Manar Hammad, seria

*“a distinção /enunciação/ vs /enunciado/ provém do plano do conteúdo, e ela é diferente a sua expressão.”<sup>15</sup>*

Prefiro, no que diz respeito ao trabalho desse autor, ficar com as idéias que me sugere o que ele chama de **l'effet de miroir du discours**, pois, nelas, encontro elementos metalingüísticos capazes de me auxiliar, de maneira decisiva, na compreensão do importante papel que desempenha o mito de Narciso – especialmente o **narcisismo primário** a que se refere Freud em seu estudo **Uma introdução ao narcisismo** – no cartoon de Quino.

O chapéu no cabide, a inclinação do garçom, a acentuada gestualidade da personagem que faz o pedido, o maço de cigarros sobre a mesa, enfim, os componentes da cena refletidos no espelho e a ausência da personagem de paletó preto na superfície desse mesmo espelho constituem, mesmo em conjunto, um “**effet de miroir du discours**”, mas, no caso, um efeito que produz uma espécie de configuração alucinatoria cujo conteúdo se relaciona, em certa medida, com o sentido procurado por Lacan em “**Le point de capiton**” quando diz:

*“O sujeito escuta com seu ouvido alguma coisa, mas o que ele escuta existe ou não existe? É evidente que não existe, e que por consequência, é da ordem da alucinação, vale dizer de uma percepção falsa. Isso é suficiente?”<sup>16</sup>*

Creio que o cartoon de Quino responde negativamente à pergunta lacaniana, embora o que me interessa não é precisamente a denotação da resposta: o que me intriga é o fato de que, mesmo sendo fruto de uma percepção falsa, a alucinação nasce de uma percepção. Ela se faz presente na representação plástica da cena do restaurante quando percebo que a imagem da personagem do paletó preto se ausenta da superfície do espelho: acredito, pois, que se noto a ausência é porque a percepção e essa percepção não é, exatamente, uma percepção verdadeira. Por outro lado, assim como o sujeito que escuta pode escutar algo que não

existe – o eco, por exemplo, não me prova a existência da ninfa das águas –, o sujeito que vê pode, por sua vez, ver algo que não existe ou que não está lá. A esse respeito é significativo constatar que o próprio Lacan afirma que

*“O olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, ser mascarados. O olhar não é o rosto de nosso semelhante, antes porém, a janela da qual nós supomos que ele nos espia. É um x, um objeto diante do qual o sujeito se torna objeto.”<sup>17</sup>*

Talvez a ausência da imagem refletida no espelho seja, na arquitetura da mensagem plástica, a abertura que deixa passagem para o lugar de onde o autêntico sujeito da enunciação espreita e, sendo assim, a percepção referida somente é falsa no que diz respeito aos referentes que integram o universo da exterioridade, já que, em termos de uma referencialidade pertencente à topologia do inconsciente, essa mesma percepção encontre razão de existência em perceptos que não são fixados pelos poderes da consciência. Nessa hipótese, o *effet de miroir* dos cartoons de Quino mereçam uma leitura que arme o tear com que o enunciatário entrelace contextos formadores das configurações da identidade.

No desenho da Foto 4 (no final do artigo) é possível observar esse *effet de miroir* em que a subjetividade se oferece ao leitor através das rupturas especulares: nem sempre o espelho reflete a “realidade” que lhe foi colocada na frente e nem sempre a “realidade” que lhe foi colocada na frente ocupa, na superfície do espelho, o lugar que os chamados fenômenos de ótica lhe determinam. Ocorre com essa realidade algo semelhante ao que Lacan assinala ao dizer que quando

*“você vê um arco-íris, vê alguma coisa inteiramente subjetiva. Você o vê a uma certa distância, atravessando sobre a paisagem. Ele não está lá. É um fenômeno subjetivo. E no entanto, graças a um aparelho fotográfico, você o registra sem dúvida objetivamente. Então, o que é isso? Nós não sabemos mais muito bem – não é? – onde está o subjetivo, onde está o objetivo. Ou então não seria que nós temos o hábito de fazer em nosso curto entendimento uma distinção muito sumária entre o objetivo e o subjetivo? O aparelho fotográfico, um aparelho subjetivo, inteiramente construído com o auxílio de um x e de um y que habitam o domínio onde vive o sujeito, quer dizer, aquele da linguagem?”<sup>18</sup>*

Parece, pois, que as idéias de Lacan não vão de encontro ao pensamento de Benveniste sobre a linguagem e a subjetividade. Nesse particular, creio que, no cartoon em questão, o *effet de miroir* estrutura,

com esse jogo de indefinições e rupturas, o percurso de uma configuração discursiva relacionada com a complexa problemática da identificação. Assim temos, em termos metalingüísticos, o seguinte esquema orientador da leitura:

- Configuração discursiva

["identificação"]

- Definida como

*Processo pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa, já que a personalidade se constitui e se diferencia por uma série de identificações.*

- Percurso figurativo

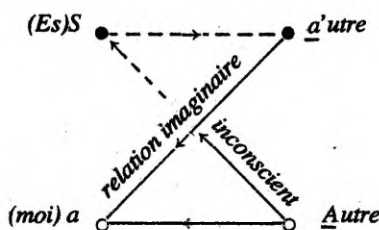


A identificação, enquanto aspecto virtual, permite que sejam realizadas tantas leituras quantos forem os percursos figurativos levantados. No que diz respeito ao corpus deste trabalho, é evidente que poderiam ser levantados muitos outros percursos figurativos, devido à opacidade poética da obra de Quino. Mas, sendo minha intenção me deter tão somente em percursos que atualizem particularidades semióticas relacionadas com o narcisismo, a tarefa de leitura ficará, evidentemente, reduzida, limitada mesmo às marcas da enunciação e à maneira como elas se deixam perceber em textos plásticos. Cabe advertir, no entanto, que as marcas que aqui me interessam fazem parte da interioridade, isto é, da subjetividade que se implica no que Lacan entende por sujeito barrado (\$). Justifico essa minha opção porque julgo que o narcisismo primário, tal qual pensado por Freud e estudado por Green e Lacan, se vincula a esse tipo de subjetividade. Quanto ao percurso do narcisismo secundário, minha proposta de leitura não lhe dará tanta atenção, já que ele, ao que tudo indica, constitui um iconismo de fácil percepção.

Ao situar a figura formada pela ausência da imagem refletida no espelho no percurso figurativo do narcisismo primário, tenho para mim que essa figura emparenta, no atinente ao significado, com algumas das idéias de que se vale Freud para definir o chiste, como, por exemplo se constata nesta passagem:

*"O chiste comporta no mais alto grau o caráter de uma "idéia súbita" involuntária. Ignora-se o instante que precede o traço cômico que se vai disparar e que não se necessitará revestir de palavras. Experimenta-se antes alguma coisa indefinível, que se assemelharia a uma ausência, a uma supressão súbita da tensão intelectual, depois de repente o chiste surge, quase sempre paramentado das palavras que o revestem."*<sup>19</sup>

Não é outra a impressão que fica quando notamos a ruptura que se estabelece entre o espelho e a personagem do paletó preto. Esse arranjo ou combinatória plástica faz rir, como faz rir um chiste. Mas, quando cessa o riso, percebemos que tanto na gestualidade da personagem quanto na ausência de sua imagem no espelho o **cartoon expressa algo indefinível**: de um lado, a perda súbita da tensão intelectual conota, ao nível da enunciação e do enunciado, a **presença de algo inconsciente** que projeta marcas na enunciação e se representa nas personagens, e, outro, o caráter involuntário de o chiste que se configura na cena denuncia a **invisibilidade presente do sujeito barrado**, isto é, Quino traz ao espaço material da expressão a dimensão imaginária do narcisismo primário. Não se trata, portanto, de representar, considerando a oposição exterior/interior, o que a semiótica, em geral, admite como referente. Trata-se de representar, isso sim, a subjetividade tal como definida por Lacan e, em parte, por Benveniste. Ou, para ser mais preciso, o que minha interpretação quer mostrar é que, nesse desenho e nos outros do corpus, aparece representada plasticamente a barra que a **relação imaginária** estabelece entre o sujeito (S) e o Outro (Autre) neste conhecido esquema laciano.



Af temos a interrupção

*"da fala plena entre o sujeito e o Outro, e seu desvio pelos dois mim, a e a', e suas relações imaginárias. Uma triplicidade é aqui indicada no âmbito do sujeito, que recobre o fato de que é o mim do sujeito que fala normalmente a um outro, e do sujeito, sujeito S, em*

*terceira pessoa. Aristóteles fazia notar que não se deve dizer que o homem pensa, mas que ele pensa com sua alma. Assim também, eu digo que o sujeito se fala com seu mim.”<sup>20</sup>*

Enfim, parece-me que o percurso figurativo do narcisismo primário abre possibilidades de leitura que não existem nesse jogo alucinatório que, em nome da pertinência semiótica, foi armado por alguns seguidores da teoria greimasiana aplicada às manifestações visuais. No caso dos cartoons de Quino que integram o *corpus* deste trabalho, a ruptura que o cartoonista cria ao quebrar o princípio de correspondência entre imagens referenciais e imagens especulares serve para provar que, mesmo parecendo paradoxal, as marcas da enunciação não se explicam tão somente a partir da relação com o aqui e o agora do enunciador: é necessário, se queremos penetrar em camadas mais fundas da significação, reconhecer que o inconsciente faz parte, também, do universo referencial. Dessa maneira, as **configurações da identificação** e a imensa riqueza de seus percursos figurativos na arte de todos os tempos e lugares descortina novos horizontes para as análises semióticas.

É mister, por consequência, trazer ao campo das práticas de leitura instrumentos teóricos que se engendrem num entendimento mais amplo dos processos de produção e recepção dos textos artísticos. Trazer, como fez Luc Régis em seu excelente ensaio *Le scarafíé et le tatoué. Approche d'un système semi-symbolique* (Documents, VII, 64, 1985), novas formas de homologação que auxiliem, de maneira original, nos exercícios de leitura. Por isso, e sem maiores pretensões, desejo finalizar este trabalho apresentando, com base no já exposto e tomando como texto objeto o desenho da Foto 5 (no final do artigo), uma, a meu ver, sugestiva forma de homologação. Para tanto, parto da idéia de que, nesse texto visual, o dilema da identificação, além de se tornar mais dramático em função de uma visão descontínua do presente, desencadeia, com a ruptura ditada pela não coincidência de imagens e momentos referências com imagens e ações refletidas no espelho, um processo de regressão mediante o qual a subjetividade passa a fazer parte do espaço semiótico. Outra vez, pois, o **sujeito barrado** (\$) é representado por esse tipo de rompimento, o que me permite estabelecer a invariável desta homologação:

*la identidade das imagens  
refletidas com as imagens  
referenciais externas!*

*la não correspondência  
de imagens por causa da  
ruptura!*

::

*“Narcisismo secundário”*

*“Narcisismo primário”*

Tal princípio, em suma, orienta uma leitura sistemática de boa parte da obra do famoso artista argentino. É só navegar com ele para viver a grande aventura de que a gente, enquanto enunciatário e sujeito da leitura, sonha estar singrando o *mare nostrum* da subjetividade.

- 1 Fontanille, J.: *Le Desespoir*, Documents, nº 16, 1980, p.21.
- 2 Cf. Parret, H.: *Éléments pour une typologie raisonnée des passions*, Documents, IV, 37, 1982.
- 3 Não faz parte deste trabalho, por razões de compreensão, um estudo pormenorizado das formas narrativas e discursivas dos cartoons.
- 4 Greimas, A.J.: *Du Sens. Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p.10.
- 5 Cf. Rastier, F.: *Le développement du concept d'isotopie*, Documents-, III, 29, 1981, p.6/9.
- 6 Greimas, A.J.: *Sémiotique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, p.53.
- 7 Lacan, J.: *Le Séminaire (Livre III – Les Psychoses)*, Paris, Seuil, 1981, p.20.
- 8 Floch, J.-M.: *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une Sémiotique Plastique*, Éditions Hades-Benjamins, Amsterdam, 1985, p.12.
- 9 Benveniste, É.: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966, p. 75/76.
- 10 Cf. Vallejo, A. e Magalhães, L.C.: *Lacan: Operadores de Leitura*, São Paulo, Perspectiva, p.78.
- 11 Utilizo, para a constituição do corpus, somente os seguintes livros de Quino: *Déjenne Inventar, Yo que usted..., Mundo Quino, Ni Arte Ni Parte, Gente en su sitio e Bien, Gracias Y Usted?*
- 12 Benveniste, É.: *op. cit.*, p.260.
- 13 Freud, S.: *O Ego e o Id (e outros trabalhos)*, O.C., v. XIX, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976, p.34.
- 14 Desclés, J.-P.: *Représentation des Connaissances*, Documents, VII, 69, 1985, p.5.
- 15 Hammad, M.: "L'énonciation: Procès et Système", in *Langages*, nº 70 1983, p.45.
- 16 Lacan, J.: *op. cit.*, p.293.
- 17 Lacan, J.: *Le Séminaire (Livre I: Les écrits techniques de Freud)*, Paris, Seuil, 1975, p. 245.
- 18 Idem, p. 91.
- 19 Freud, S.: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, p. 278.
- 20 Lacan, J.: *Le Séminaire (Livre III: Les Psychoses)*, *op. cit.*, p.23.

As reproduções fotográficas dos desenhos de Quino foram feitas por Eduardo Peñuela e as traduções dos originais franceses são da responsabilidade de Paulo Eduardo Lopes.

## RESUMEN

El presente trabajo se vale de un modelo isotópico inspirado en la teoría greimasiana para establecer un corpus que se compone de varios cartoons de Quino. El análisis de ese corpus tiene como principal objetivo la elaboración de un itinerario de lectura que nos pueda revelar que las marcas de la enunciación no son sencillamente signos del narcisismo secundario, sino, esencialmente en los mensajes especulares, vestigios de algo que, en la teoría freudiana, se relaciona con los procesos del narcisismo primario.

As fotos reproduzidas nesta página e na seguinte foram tiradas de:  
Quino. 1983. *Déjenme inventar*. Barcelona, Editorial Lumen



FOTO 1

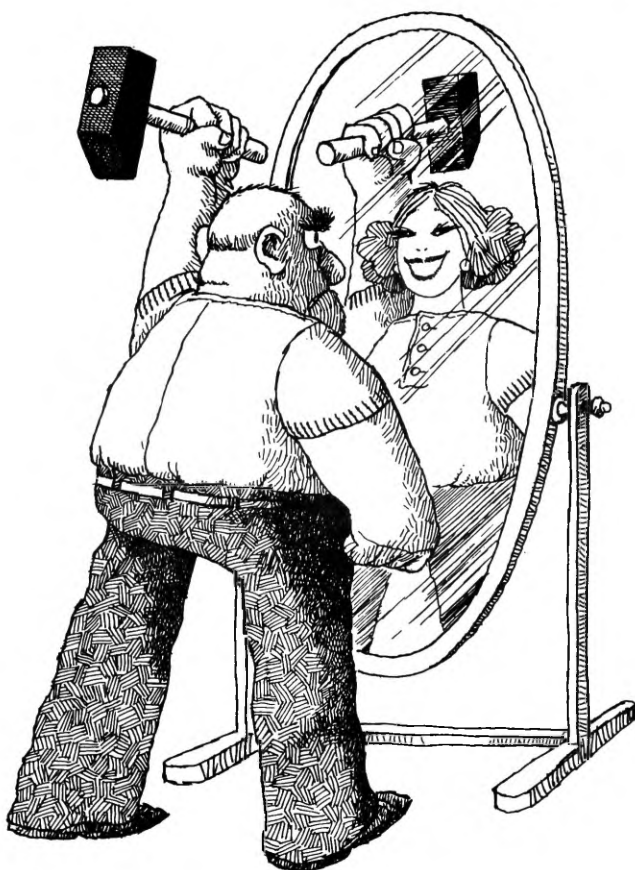


FOTO 2



FOTO 3

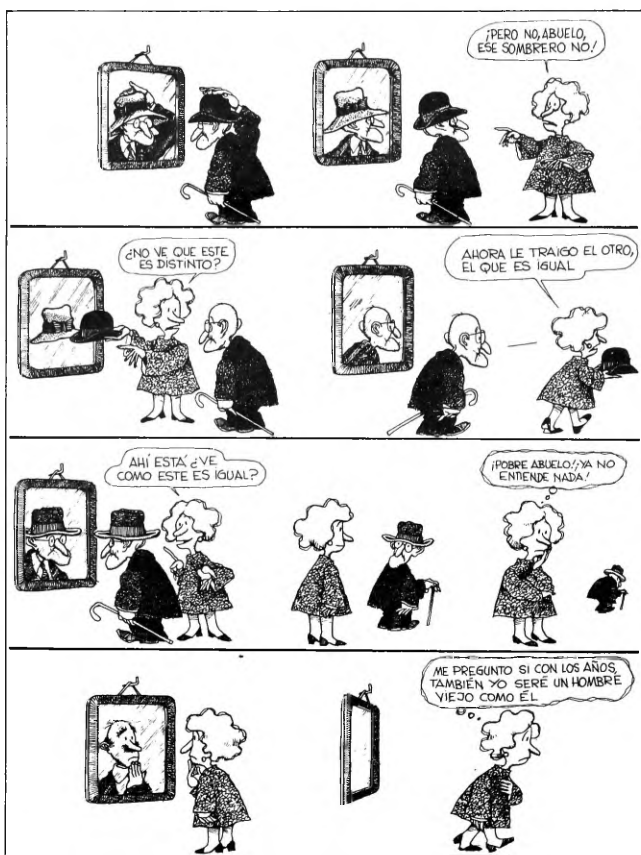
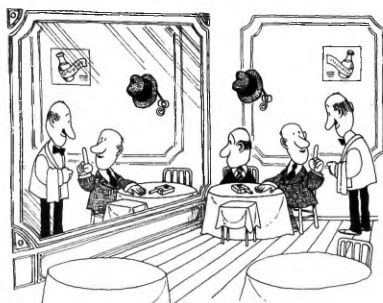
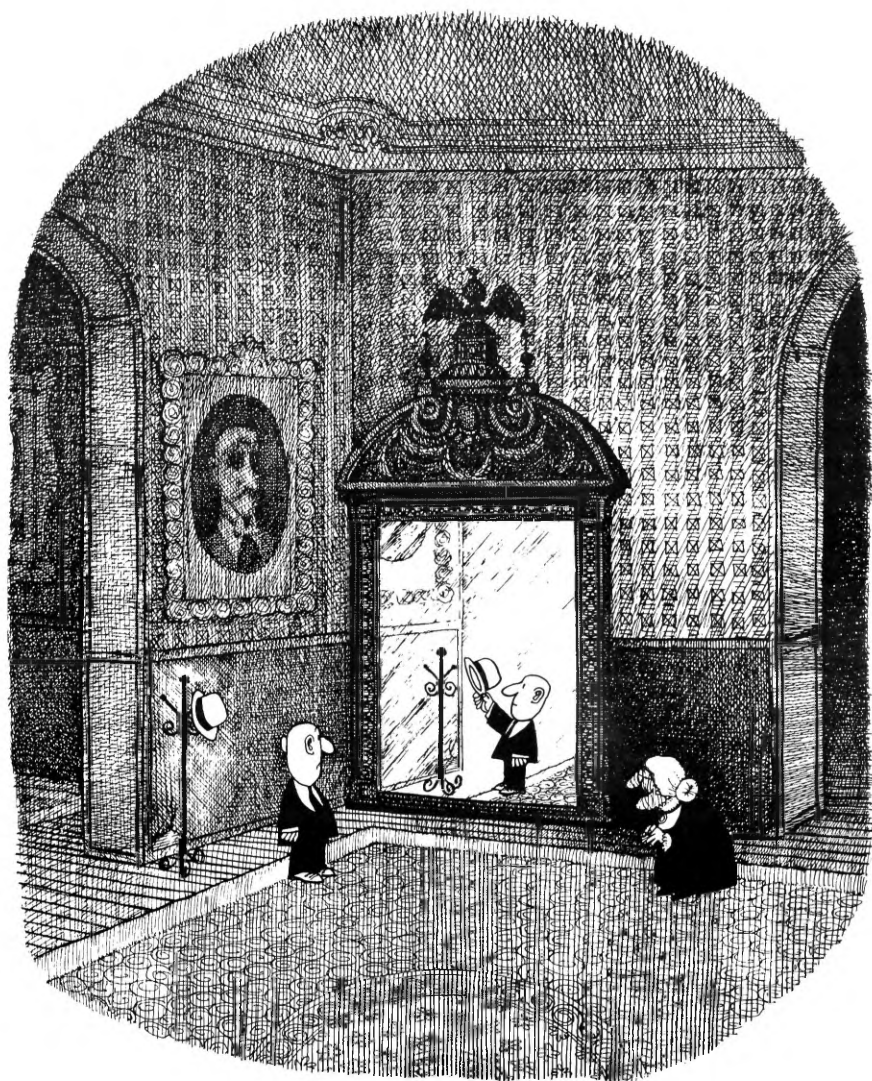


FOTO 4



CON LOS AÑOS QUE TIENE, ES LÓGICO QUE ATRASE UN POQUITÍN

FOTO 5