

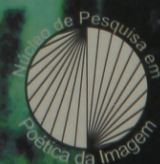
Revista Brasileira de Semiótica

revista brasileira de semiótica - março/91

18

Escola de Comunicações e Artes / USP
Biblioteca

Class. 301.16 S
V. - N. 13 Data 1999



Universidade
Tuiuti
do Paraná

ANNABLUMI

Ri £?n fH p.a.p.ã.n
revista brasileira de semiótica

Significação

revista brasileira de semiótica - março 1999 13

Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem

Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Eric Landowski

Kati Eliana Caetano

Maria Bernadette Cunha de Lyra

Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal

Geraldo Carlos do Nascimento

Edição de Imagens

Fernando Pasquale Scavone

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Projeto Gráfico

Alexandre Ragazzi

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná





CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal
Willi Bolle
Norval Baitello Junior
Carlos Gardin
Lucrecia D'Aléssio Ferrara
Ivan Bystrina
Salma T. Muchail
Ubiratan D'Ambrósio
Plínio de Arruda Sampaio
Maria Odila Leite da Silva Dias
Gilberto Mendonça Teles
Maria de Lourdes Sekeff

Coordenação editorial

Mara Guasco

Preparação de originais

Joaquim Antonio Pereira Sobrinho

Editoração eletrônica

Tarlei E. de Oliveira

Giuliano de Barros

impressão: março de 1999

ANNABLUME editora comunicação
Rua Padre Carvalho, 275 Pinheiros
05427-100 São Paulo SP Brasil
Tele Fax. (011) 212.6764
<http://www.annablume.com.br>

Sumário

7 Prefácio

SYDNEI LIMA SANTOS

9 Modos de Olhar (e Ouvir) o Outro

KATI ELIANA CAETANO

29 Vendo um Filme ou Atravessando um Território de Jogo

BERNADETTE LYRA

45 *Morangos Silvestres*: sob a Luz dos Devaneios Poéticos
da Casa Onírica Bachelardiana...

ANA PAULA MARTINS GOUVEIA

75 La Metáfora Visual en las Cartografías del Cuerpo

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

127 Métamorphose et Rationalité Mythique Chez Lygia Clark

I. Assis SILVA

143 O *Bandido à Luz* das Molduras

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO

1 63 Decifra-me ou te Devoro, ou do Enigma da Criação
em Greenaway

ROSANA DE LIMA SOARES

1 85 Susan Sontag: the Search for an Aesthetics of Interpretation

DENIZE CORREA ARAÚJO

209 Anotações sobre a Imagem e o Sujeito

MARIA LÚCIA BATEZAT DUARTE

227 A Interação Verbal: as Atividades de Apropriação
e de Objetivação

INGO VOESE

Apresentação



Ao longo de um percurso de mais de quarenta anos, nossa instituição vem trabalhando para investir em educação com o objetivo de atender a um compromisso estabelecido com a comunidade curitibana. Somos hoje uma Universidade em fase de intenso crescimento, com o propósito definido de se transformar numa referência nacional em ensino, extensão e pesquisa. E é neste preciso momento, quando assume publicamente um vínculo mais direto com a qualificação de seus docentes e com a implantação de cursos de pós-graduação *stricto sensu*, que a Universidade Tuiuti do Paraná incorpora, como mais um de seus deveres, o apoio à publicação da revista *Significação*, que já conta com tradição na divulgação de resultados de investigações científicas nas áreas de Semiótica, Comunicação e Ciências da Linguagem.

É, pois, com satisfação que participo, na condição de Reitor desta Universidade, de um empreendimento que tem como principal finalidade a divulgação da produção do conhecimento e que congrega trabalhos de grande interesse, produzidos por professores pertencentes a vários Programas de Pós-Graduação do País.

SYDNEI LIMA SANTOS

Reitor da Universidade Tuiuti do Paraná

Modos de Olhar (e Ouvir) o Outro

KATI ELIANA CAETANO
Universidade Tuiuti do Paraná



Resumo

Este ensaio analisa o caráter cultural de algumas posturas relacionadas aos processos de comunicação estabelecidos entre as comunidades surdas, seja pela utilização da linguagem de gestos, designada "língua de sinais", seja pela tentativa de oralização do português. Por desconhecerem os fundamentos da estrutura e do funcionamento desse sistema de signos, os chamados "ouvintes" apresentam uma percepção do outro, e de suas diferenças, calcada em suas próprias experiências simbólicas, com base nas quais analisam a pertinência e a eficiência das trocas comunicativas evocando categorias lingüísticas que estão presentes no debate tradicional da polêmica especificidade das línguas naturais.

Palavras-chave

alteridade; políticas lingüísticas; linguagem e contextos socioculturais; linguagem, comunicação e surdez.

Résumé

Cet essai analyse le caractère culturel de quelques approches faites à propos des modes de communication utilisés par les communautés de sourds; soit par le langage gestuel ("langue des signes"), soit par la tentative d'oralisation du portugais. Par méconnaissance des fondements de la structure et du fonctionnement de ce système de signes, les dénommés "entendants" présentent une perception de l'autre et de ses différences, calquée sur leur propre expérience symbolique de la réalité, sur la base de laquelle s'analysent les processus communicatifs fondant leur point de vue sur les catégories linguistiques présentes dans le débat traditionnel à propos de la spécificité des langues "naturelles"

Mots clés

altérité; politiques linguistiques; langage et contextes socioculturels; langage, communication et surdité.

Pouco interesse tem despertado aos semioticistas o uso de um sistema sígnico por certos grupos de nossa sociedade - a linguagem específica dos gestos utilizada pelas comunidades surdas.

Talvez por constituir o discurso de uma minoria, sua descrição tem-se restringido ao âmbito de pesquisadores da lingüística, empenhados em definir seu estatuto de língua e políticas lingüísticas para a educação de surdos.

Não é esse o propósito do presente ensaio, mas pode-se dizer que da leitura de textos variados em torno de tal tema, recluso a um círculo limitado e fortemente especializado, organizaram-se as idéias que ora direcionam estas reflexões. Elas fazem referência à leitura que o sujeito, designado "ouvinte" no âmbito da educação especial, faz do surdo, com base na qual se origina a polêmica em torno da questão de sua educação, de sua incapacidade ou não para o uso da língua e do estatuto do sistema semiótico de que se servem esses sujeitos para as interações comunicacionais.

Nesse caso, a diversidade sociocultural, apreendida no jogo da alteridade, está assentada na dicotomia natureza e cultura e na definição do outro pela sua incapacidade de comunicação. Definido pelo que não é, ou a quem faltam todos os atributos para o ato da fala, o sujeito surdo aparece para aquele que o observa como o "estado imperfeito de si

mesmo" (emprestando a expressão de T Todorov), do que decorre, na maior parte das vezes, a contraditoriedade de efeitos passionais motivada pela sua presença, passando do desconforto à pena e culminando, não raras vezes, com a intolerância. Nesse sentimento de encontrar-se no outro, em seu estado primário - anterior à qualidade de falante, ainda não "sujeito" pela intervenção da língua - ou em sua consciência de ser limitado, evidenciam-se os paradoxos da condição humana, ou como afirma J. Fontanille, "esse inferno em que só podemos nos definir com relação ao outro, esse paraíso que nos liberta do peso do nosso próprio *ser-em-si*" (1998, p. 146).

Para além do domínio lingüístico, portanto, o antagonismo dos discursos remete à maneira como os sujeitos se constituem e são constituídos pela linguagem na interação (ou impossibilidade de convivência) em presença - jogo que está ancorado no presente caso, sem dúvida, no ponto de vista do ouvinte sobre o mundo dos surdos. A leitura que se faz dos textos sobre o assunto permite, desse modo, delinear alguns caminhos para o conhecimento do que parece ser enfim esse mundo, ou melhor, que mundo é esse, assim visto e "reagido" pelos falantes ouvintes.

Vários aspectos são abordados sobre a surdez na sociedade, relacionados com a competência para a comunicação, e portanto para a convivência social, que se desdobram em três grandes vertentes: 1) a discussão do problema relacionado ao domínio de um código gestual particular; 2) a posição dos ouvintes com respeito à voz humana e 3) o fator propriamente socializante nas relações intersubjetivas.

A competência para a comunicação tem sido tradicionalmente discutida, fora do âmbito da educação dos surdos, como um saber lingüístico de incorporação das estruturas de uma língua, de propriedade vocabular e adequação às circunstâncias da comunicação.

No caso de pessoas surdas, no entanto, a questão extrapola os limites da investigação lingüística, que evidentemente se interessa também por

tais aspectos no ensino de línguas orais para crianças não-ouvintes, e toca esferas mais amplias relativas à mediação do sentido nos vínculos humanos.

O problema da surdez na sociedade coloca em questão, originalmente, o conceito de silêncio, a gama de significações que ele desencadeia e os limites de sua tolerância nos contatos humanos.

Extremamente conveniente ou exigido em algumas circunstâncias, cuidadosamente evitado em outras, o silêncio não é ausência, mas presença repleta de sentidos. Harmonizado aos intervalos da fala, ele impõe um ritmo necessário aos torneios das trocas comunicativas, colaborando para o preenchimento de orações incompletas ou para a completude de significações pragmáticas.

Na sua condição permanente, no entanto, fora das circunstâncias específicas que assim o exigem, o silêncio é constrangedor, intolerável no contexto das civilizações ocidentais modernas. A presença do outro implica troca comunicativa, compartilhamento de pensamento, ou a ilusão de transparência do pensamento.

A intervenção do silêncio faz a falta de simetria entre os interlocutores.

[...]

Quando se pensa o sujeito em relação com o silêncio, a opacidade do "Outro" se manifesta.

Assim, pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as "fissuras" que nos mostram efeitos de silêncio (ORLANDI, 1995, p. 50).

O silêncio completo impede, portanto, a transitividade lingüística do interior para o exterior, e na sua condição absoluta o preenchimento do

silêncio pelo sentido, mesmo aquele impregnado de ambigüidades e efeitos de sentidos. Trata-se para o interlocutor ouvinte da opacidade total, do que deriva a conclusão para a não-competência comunicativa do outro.

A competência para esse tipo de saber tem sido definida, no entanto, por referência à capacidade humana para o domínio de línguas orais, e não para a linguagem em geral.

Dentro desse quadro é que se inscreve a controvérsia sobre o reconhecimento e a importância de um código gestual particular utilizado pelas comunidades surdas, no âmbito de suas implicações pedagógicas.

O debate instituído nos meios educacionais sobre línguas orais e linguagens de gestos (línguas de sinais tal como se designam em geral) sustentou-se, desde sua origem, essencialmente na oposição natural *versus* convencional. Embora os avanços em pesquisa na área da linguagem de sinais tenha evoluído bastante, nas últimas décadas, em direção à descrição de suas estruturas, quando a polêmica se instala, a questão do natural e do artificial aflora, com os mais diferentes sentidos e axiologias.

Num primeiro momento, a aceitação da comunicação gestual decorre de sua possibilidade de integrar-se ao rol das chamadas línguas naturais; em seguida, constatado seu caráter convencional, de identificar na sua constituição as mesmas características atribuídas às línguas naturais, como a dupla articulação, a existência dos níveis morfossintático e semântico e de seu caráter universal.

No sistema de representações dos ouvintes, as comunidades surdas definem-se negativamente, no sentido de que é por oposição ao mundo da fala sonorizada que seu espaço está estabelecido na circulação de valores de troca discursiva. Essa definição, por ausência e não por presença distintiva, repousa sobre dois eixos temáticos na controvérsia entre gesto e fala: o tema do natural oposto ao artificial, ou da natureza em oposição à cultura, nos termos das categorias semióticas universais.

O natural, atributo da gestualidade para as práticas comunicativas, está associado ao primitivo ou ao animalesco, oposto ao domínio da sonoridade, apanágio do humano em sua condição de ser civilizado. Embora a polêmica em torno do assunto não seja unanimemente conduzida de forma esquemática, a axiologia para o natural pode ser invertida, passando o seu pólo a associar-se ao espontâneo ou ao original, o que de certo modo faz também recair nas armadilhas do esquemático.

Não é difícil concluir que a primeira axiologia do "natural" para o disfórico, quando relacionada aos gestos, é construída por tendências dominantes para o oralismo, que determinam a obrigatoriedade de o surdo aprender a falar apenas as línguas orais, com base na justificativa de sua integração no mundo dos ouvintes. Nesse contexto, inscrevem-se os lexemas "reabilitação", "deficiência", "déficit" e, da perspectiva das próprias entidades sociais de surdos, a expressão "surdos-mudos", que pressupõe a idéia de que, por não usar as línguas verbais, os surdos também não podem se comunicar.

A axiologia para o eufórico das linguagens gestuais provém dos grupos que privilegiam a aquisição de uma primeira "língua", considerada natural para os surdos, como meio de expressão principal e etapa intermediária fundamental de aquisição do oralismo, com valorização e reconhecimento dos códigos de sinais por eles utilizados. Obviamente, tais inclinações inscrevem-se sobre um contínuo, pontuado por posturas mais ou menos radicais.

Ferdinand Saussure, em seu *Curso de Lingüística Geral*, já havia mencionado essa controvérsia sobre o gestual e o oral, considerando-a secundária diante da tarefa a que se impunha a Lingüística na fase de sua consolidação como área de conhecimento.

Inicialmente, não está provado que a função da linguagem, tal como ela se manifesta quando falamos, seja inteiramente natural, isto é: que nosso aparelho vocal tenha sido feito para falar, assim como nossas

pernas para andar. Os lingüistas estão longe de concordar nesse ponto. Assim, para Whitney, que considera a língua uma instituição social da mesma espécie que todas as outras, é por acaso e por simples razões de comodidade que nos servimos do aparelho vocal como instrumento da língua; os homens poderiam também ter escolhido o gesto e empregar imagens visuais em lugar de imagens acústicas.

Sem dúvida, essa tese é demasiado absoluta; a língua não é uma instituição social semelhante às outras em todos os pontos; além disso, Whitney vai longe demais quando diz que nossa escolha recaiu por acaso nos órgãos vocais; de certo modo, já nos haviam sido impostas pela Natureza. No ponto essencial, porém, o lingüista norte-americano nos parece ter razão; a língua é uma convenção e a natureza do signo convencional é indiferente. A questão do aparelho vocal se revela, pois, secundária no problema da linguagem (SAUSSURE, 1975, p. 17-8).

Mas essa preocupação tem pautado, desde o século XVIII até nossos dias, os debates em torno da aceitação da linguagem de gestos e provocado polêmicas acirradas no âmbito educacional. É, portanto, no campo da língua que a discussão tem se estabelecido, uma vez que o problema reside na outorga ou não de seu estatuto de língua.

Para os adeptos das linguagens de sinais, elas são naturais às pessoas desprovidas de capacidade auditiva. Mas ao longo dos séculos os argumentos favoráveis a tal postura têm variado, assim como as soluções que preconizam para a metodologia de educação de crianças surdas.

Essa dissonância é relatada e analisada por meio de pródigos exemplos no livro de Michel Poizat, *La voix sourde*.

De acordo com seu levantamento, a mesma qualificação atribuída às linguagens de sinais determina orientações distintas: assim, por serem naturais, devem ser valorizadas e estudadas, garantindo as bases cognitivo-lingüísticas para a aquisição de uma segunda língua oral (Abade de L'Epée e seguidores); biologicamente naturais, devem servir de exemplo às línguas orais (Sachs); naturais na origem, passam a ser obstáculos uma vez tornadas convencionais (Fornari).

A sustentação de Fornari, no Congresso de Milão de 1 881, exposta por Poizat (1996, p. 86), é ilustrativa dessa última posição. Para ele, as línguas de sinais são na sua origem, enquanto manifestações mímicas, naturais, tornando-se ao longo do tempo, num processo similar ao das línguas faladas, signos convencionais. Adaptadas à "natureza defeituosa" e "próprias a todas as suas necessidades materiais", na concepção de Fornari, elas se apresentam limitadas no domínio da expressão espiritual ou moral, chegando mesmo a ser "um obstáculo" que convém eliminar para a aprendizagem das línguas orais.

A esse respeito comenta finamente Poizat:

Dans l'argumentaire oraliste déroulé au congrès de Milan, cette critique de la nocivité supposée des signes conventionnels va s'étayer sur l'affirmation répétée du caractère naturel de la parole. Exact retournement de la réflexion de Berthier qui affirmait en 1853 que la langue des gestes fonctionnait au plus près du naturel de l'esprit humain au contraire des langues orales qu'il qualifiait d'artificielles 'et donc il dénonçait' les lois capricieuses (1996, p. 87).

Para os opositores ao uso da linguagem de gestos, estas são ou artificiais ou identificadas pelo traço semântico "primitivismo", tomado em sua axiologia disfórica, mas servindo também, paradoxalmente, aos

discursos de certos gestualistas que concebem primitivo no sentido de "uma anterioridade mítica da linguagem mímica" (Poizat, 1996, p. 81).

No lastro desse debate secular é facilmente observável que os conceitos natural/artificial podem atender a propósitos diversos, para justificar ou injustificar posições divergentes, e que, uma vez atribuído um dos pólos dessa categoria à linguagem de sinais, ele terá apreciações positivas ou negativas, conforme o ponto de vista de seu defensor/ opositor.

Esses paradoxos evidenciam as armadilhas da língua em seu desdobramento metalingüístico, mas demonstram igualmente que os debates se desenvolvem antes no terreno ideológico do que no plano científico propriamente dito. Do ponto de vista semiótico, fica patente a dificuldade de se pensar os processos comunicativos fora dos parâmetros de base lingüística e de uma perspectiva que não seja aquela do falante-ouvinte no seu modo de observar o outro.

Não há dúvida de que as tentativas de definição da especificidade das línguas orais, em contraposição aos outros sistemas de signos, têm causado inúmeras dificuldades aos lingüistas. Como bem observa Silvam Aurox, "la conception de la spécificité du langage humain est donc souvent tributaire, chez les linguistes, des propriétés que leurs théories privilégient" (1996, p. 32).

E com muita agudeza, Greimas chama a atenção para o fato de que:

Os critérios intrínsecos que permitem distinguir uma língua de um dialeto freqüentemente não têm coerência e variam de um para outro caso: uma língua natural (cuja definição aplica-se também aos "dialeto") não é elevada à dignidade de "língua" a não ser em consequência de um "sentimento lingüístico próprio" à comunidade (1989, p. 259 - Verbetes Língua).

Não é nosso propósito validar uma ou outra posição, mas mostrar que elas encobrem a condição paradoxal do homem na tentativa de definir sua própria identidade e todos os atributos do humano, com as derivações que esse conceito possa ter na definição do tênue limite que distingue a "normalidade" da "anormalidade"

A confrontação entre uma axiologia coletiva, que expulsa para fora de seu espaço social as marcas da diferença (simbólica ou pragmaticamente), e a axiologia de grupos fechados, em certo sentido assimiláveis à ordem da individualidade conforme uma visão do sujeito observador, se efetiva com base numa norma do "natural", em relação à qual todas as outras manifestações se enquadram no rol das exceções. Essa norma determina o "ser" das coisas, das pessoas e das relações intersubjetivas ("as coisas são como são") e se estabelece como ponto de referência para a categorização de diversas modalidades instaladas em esquemas gradativos que vão do "dever e poder ser" e suas implicações (limites da possibilidade, da admissibilidade, da tolerância) ao "não dever e não poder ser" (do âmbito do interdito, do segregativo).

A polêmica suscitada em torno do tema em questão, sob a forma que assumiu em inúmeros discursos no decorrer dos séculos, é a expressão manifesta, portanto, de um jogo inscrito em outro nível de análise, o das relações intersubjetivas e da tolerância de suas diferenças. Em suma, trata-se do problema da alteridade relacionado à circulação de valores semióticos e à garantia de transitividade do(s) sentido(s) nos elos humanos.

Como bem ressaltou Greimas, com base nos postulados da antropologia estrutural, "a natureza não pode ser nunca uma espécie de dado primeiro, original, anterior ao homem, mas uma natureza já 'culturalizada', enformada pela cultura" Na tentativa de dotar a linguagem de gestos do traço natural ou convencional, segundo valorizações distintas, o debate permite constatar o percurso inverso do homem na busca incessante de separar da cultura o que é da natureza, sem perceber o caráter culturalizado do seu empreendimento.

Nesse sentido, vale retomar as conclusões de Edward Hall, em *La Dimensión Cochée*:

La culture est en majeure partie une réalité cochée qui échappe à notre contrôle et constitue la trame de l'existence humaine.

[...]

Et en définitive, la question se pose de savoir combien de temps l'homme pourra continuer d'ignorer sa dimension propre (1971, p. 231-2).

Marcada por uma perspectiva vertical, a abordagem da oposição natural/cultural, no presente caso, divide-se entre os pólos da superioridade ou da inferioridade. Observa-se uma tendência, seja à depreciação do humano, seja à apologia do cultural, e, nesse segundo sentido, a retirar do grupo "humano" tudo o que não se enquadre nos comportamentos e valores coletivos, supostamente tomados como referência da verdade absoluta. Daí o processo de metaforização do mundo animal que se reflete figurativamente na caracterização de certos seres humanos, e que tem como pressupostos os princípios da diferença entre humanidade/animalidade e superioridade/inferioridade.

Assim como alguns discursos sobre a linguagem de sinais instauram sua associação com a linguagem de animais, reações e comentários à voz dos surdos incorporam igualmente essa qualificação.

Com respeito à sua voz, algumas articulações se estabelecem. Mantendo os mesmos pressupostos do natural/artificial presentes no debate sobre linguagem de gestos e fala, os discursos sobre a voz do surdo alternam-se na referência aos poucos ou muito oralizados e em sua oposição com as modalidades aceitáveis da "voz humana" Assim, aos pouco oralizados atribui-se o traço animalesco, aos oralizados, um certo

artificialismo e automatismo ("voz morta"), também presente em alguns animais, como é o caso dos papagaios.

Qualquer que seja o grau de avanço da "domesticação" da voz, no entanto, ela se opõe ao caráter melodioso da voz "natural", ou seja, dos não surdos.

Também na obra de Michel Poizat, *La voix sourde*, são apontados diversos exemplos em que a voz do surdo oralizado é comentada, com apreciações negativas que demonstram o desconforto do ouvinte na presença de um interlocutor surdo. Em todos eles, como observa o autor, "la comparaison entre le sourd et l'animal est un leitmotiv du discours sur le sourd" (Poyat, 1996), havendo mesmo uma vertente que caracteriza o imaginário medieval que a associa, juntamente aos gestos, com o diabólico.

Dois exemplos, extraídos dessa obra, são ilustrativos para o presente trabalho. O relato de um milagre de "St. Bertin", em que um mendigo surdo-mudo é acolhido no monastério onde fazia retiro:

Le sourd-muet [...] guéri de sa surdité pendant l'office se prend à imiter la voix des psalmodians en blâterant (blaterando) alors que s'était installé un quasi silence [...]. Frappé par cet insolitum horrendumque sonum (ce son étrange et terrifiant) les moines ordonnent à l'économe de chercher d'où vient ce bruit et de le faire cesser (De Saint-Loup, Les Voies du sourd-muet dans l'Occident médiéval, apud Poizat, 1996, p. 45).

Outro, o testemunho de um professor surdo de Montpellier: "Plus que ma surdité, j'ai toujours ressenti ma voix comme une matérialisation phénoménale de ce que la société qualifie d'anormal" (*Actes du VIII Colloque A.R.I.E.D.A. Voix et surdité*, Montpellier, 1992, apud Poizat, p. 48).

É curioso que no imaginário configurado nos textos ou nos discursos de pessoas entrevistadas por Poizat, a voz do surdo está reiteradamente associada ao traço "rouquidão", característica questionada pelos ortofonistas que não vêem nenhuma semelhança entre as marcas acústicas da voz rouca e a voz identificada como sendo peculiar aos surdos. O tema parece ser tratado, portanto, para além das condições que lhe são próprias, no âmbito de uma estereotipia que torna homogênea a "voz do surdo" em contraposição a um protótipo da voz humana.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de que componentes extralingüísticos, até então omitidos ou considerados secundários no âmbito das explorações lingüísticas, tornam-se não só relevantes como direcionam opções educacionais, na história da educação de surdos, para o gestualismo ou para o oralismo (assim como o suporte gestual de materialização de uma língua).

Constata-se, então, que a relação estabelecida entre os sujeitos e as formas simbólicas passam pela mediação de suas substâncias de expressão, fortemente impregnadas pela cultura.

Apesar de truismo, pois são fatores dessa ordem que intervêm, com toda evidência, nos preconceitos relacionados à indumentária, aos adornos, aos modos de habitação, ao sotaque etc., essa afirmação pretende pôr em destaque o caráter ideológico do terreno em que se movem tais debates, quando instituídos para a definição de políticas lingüísticas.

As políticas lingüísticas, assim como as práticas comunicacionais, não se orientam obviamente apenas por critérios ou fatores lingüísticos, sejam eles verbais ou não-verbais, mas sofrem as injunções (ao mesmo tempo que os direcionam) dos valores ideológicos, determinados pela estrutura social.

Nesse sentido, a configuração da identidade/alteridade está sempre subjacente à dinâmica das relações interpessoais, seja na práxis comunicacional, seja no domínio multiforme dos vínculos culturais e sociais.

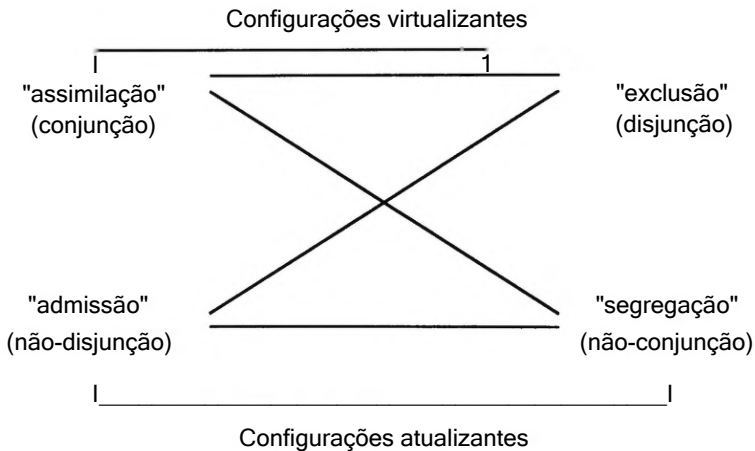
A respeito da alteridade social, E. Landowski (1991, p. 99-113) efetiva uma análise dos "grandes princípios reguladores da relação" Eu-Nós/ Eles, procedendo ao investimento no quadrado semiótico de suas figuras limites.

Sua abordagem é, de diversos pontos de vista, útil para este trabalho, sobretudo porque permite não só uma leitura do ouvinte em relação ao surdo, mas, como esquema especular, uma pressuposição da perspectiva do surdo que se sente visto e ouvido numa comunidade de ouvintes.

Partindo de figuras opositivas no âmbito das configurações "virtualizantes", o autor coloca no lado da conjunção as figuras da "assimilação" do Eles e, do lado da disjunção, como recusa de todo elemento estranho ou estrangeiro ao Eu-Nós, as figuras da "exclusão"

Apreendidas em suas relações de contraditoriedade, essas figuras podem desencadear percursos sintáxicos para um tipo não-conjuntivo de vínculos Nós/Eles, denominado "segregação", e a negação do pólo disjuntivo da "exclusão" pelo estabelecimento da "admissão"

Representados no quadrado semiótico, esses percursos podem ser assim organizados:



O pólo denominado de "assimilação" representa o enfoque do outro como um sujeito diferente, que pode ser aceito no seio de uma comunidade desde que assimilando os valores coletivos (entenda-se hegemônicos). A "segregação" consiste numa aceitação aparente do outro, desde que as divergências culturais e as fronteiras espaciais sejam rigorosamente observadas para a "harmonia da convivência". No pólo da "exclusão" integram-se todos os comportamentos que se recusam a reconhecer no outro a expressão da diferença, e que assumem, em consequência, uma perspectiva vertical ostensiva, orientando-se da superioridade do eu para a inferioridade do outro (V. a obra de T. Todorov, *Nous et les autres*). A "admissão" consiste, enfim, na valorização do outro pelos seus aspectos positivos, naquilo que, em sua similitude com o Nós, possa trazer de bom para a convivência social, reconhecendo-o porém sempre na sua *étrangeté*.

Se a "segregação" pressupõe, de um lado, o afastamento da parte maldita do Nós, do que é estranho ao eu na sua própria frágil condição humana, a "admissão" implica, em contrapartida, o movimento de aproximação do outro para o espaço representado pelo Eu-Nós.

Aplicando esse esquema aos diversos pontos de vista sobre a comunicação dos surdos, e retendo somente as posições extremas apontadas neste ensaio, observa-se que os pressupostos da oralização apontam a passagem da dêixis "exclusão" "segregação" (a localização em um ou outro pólo depende do grau de tolerância manifestado pela sociedade em cada momento sócio-histórico) para o seu oposto "assimilação"- "admissão", uma vez que, sendo oralizados, assimilam os valores do Nós e, ainda que oralizados, conservam as marcas de sua estranheza, expressas principalmente pela voz.

Com respeito ao uso da linguagem de sinais, por mais bem intencionados que sejam aqueles que o preconizam, verifica-se uma orientação da dêixis da "exclusão" "segregação" para a "admissão" dos surdos no mesmo espaço dos ouvintes, pois a coexistência aparece, nesse caso, delimitada pela presença de certos grupos fechados.

Esses percursos comportam várias especificidades, conforme se viu anteriormente, que estão condicionadas ao grau de oralidade, à articulação da voz, à pertinência do uso do código gestual, ao grau de aceitação desse sistema de signos e, enfim, ao seu conhecimento e intercâmbio lingüístico nas estruturas sociais.

Como o jogo da alteridade pressupõe a problemática da identidade, como uma de suas manifestações, focalizada do ponto de vista do sujeito que se sente categorizado por outro num dos ângulos do quadrado, o esquema da Landowski pode ser visto, "projetado em espelho", representando a posição assumida pelo surdo diante da sociedade.

Assim, a exigência da "assimilação" teria como correlata a atitude desejada (querer ser) de busca do saber oral ou da "imitação", na perspectiva dos que falam de uma fala "morta", "automática"; a exclusão e a "segregação" originariam duas reações gerais, seja a assunção de uma certa inferioridade, seja a da diferença marcada. A "admissão" não determinaria em essência a afirmação da diferença, mas a sensação de seus efeitos, se bem que a contingência de integração dos surdos na comunidade dos ouvintes possa acabar determinando uma práxis destinada a marcar a especificidade. Veja-se o discurso de uma organização atual de surdos contra o uso de certos tipos de próteses:

Mère nature a refusé de nous doter d'un système d'écoute mais elle nous a offert, en contrepartie, la possibilité de communiquer autrement. Une autre façon d'écouter avec nos yeux et de parler avec nos mains. Nous acceptons naturellement ce cadeau tandis qu'on nous demande de le refuser pour rêver à l'impossible (Organização "Surdos em Cólera", novembro 1993, *apud* Poizat, 1996, p. 77).

No mesmo plano de contestação, incluem-se as manifestações em cartazes ou panfletos, divulgados por algumas associações de surdos

brasileiros, que se opõem ao determinativo "mudo" associado a "surdo", e à denominação "deficiente auditivo", como forma de eufemização demagógica do designativo "surdo"

Em suma, aplicado ao tema da "sociedade face à surdez" ou "do surdo face à sociedade de ouvintes", o investimento semiótico das diferenças humanas sempre se deixa refletir na trama discursiva, evidenciando os diferentes valores da alteridade presentes no jogo de imagens recíprocas que cada um faz de si e do outro, e condicionados ao contexto sócio-histórico de que participam.

Como tal determinação nunca se revela explicitamente, uma vez que são vários os mecanismos discursivos de tradução de nossa experiência na realidade, e nem sempre conscientes, o debate em torno da linguagem dos surdos ampara-se em categorias extraídas da ciência linguística permeadas pelos filtros da estereotipia social.

Bibliografia

- AIMARD, P & MORGON, A. 1996. *L'enfant sourd*. Paris: Presses Universitaires de France.
- AUROUX, S. 1996. *La philosophie du langage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, J. 1998. Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II. *Nexos: Revista de Estudos de Comunicação e Educação*. São Paulo: Terra, II, 3 (resenha do livro de E. Landowski).
- GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. 1989. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- HALL, E. 1971 *La dimension cachée*. Paris: Editions du Seuil.
- JOUISSON, P 1995. *Ecrits sur la langue des signes française*. Paris: Editions L'Harmattan.
- LANDOWSKI, E. 1991 *Eux et nous: notes pour une approche sémiotique*

de quelques figures de l'altérité sociale, In: *Fremde der Gesellschaft : historische und sozialwissenschaftliche Untersuchungen zur differenzierung von normalität und fremdheit*. Frankfurt: Klostermann.

MOURA, M. C. *et al.* 1993. *Lingua de sinais e educação do surdo*. São Paulo: Tee Art (Série de Neuropsicologia, v. 3).

ORLANDI, E. P 1995. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da UNICAMP.

POIZAT, M. 1996. *La voix sourde. La société face à la surdité*. Paris: Editions M talli .

SAUSSURE, F 1975. *Curso de ling stica geral*. São Paulo: Cultrix.

TODOROV, T 1989. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.

Vendo um Filme ou Atravessando um Território de Jogo

BERNADETTE LYRA
Universidade Tuiuti do Paraná - ECA/USP



Resumo

A aplicação do modelo teórico do jogo ao filme *O Espelho*, de Andrei Tarkovski, serve para situar uma prática de análise filmica na área transicional de Winnicott.

Palavras-chave

cinema, leitura, jogo, filme, espectador e área transicional.

Abstract

The application of the game's model in *The Mirror*, a Andrei Tarkovsky's film, serves to create a background for a filmic analysis in the Winnicott's transitional area.

Key words

cinema, reading, game, film, spectator, transitional area.

*El campo lúdico es tan vasto que nos
asombra la poca atención que se le há dado.*

Jean Duvignaud. *El juego del juego.*

Anotações de Roteiro

De início, um filme: *Francisco* (1981), de Manoel de Oliveira. Assim que acabam os créditos, após um breve e explicativo interstício escrito, que introduz a imagem, o espectador se depara com uma cena no mínimo inusitada em questão de cinema: um homem imóvel, de pé, vestido com trajes da segunda metade do século passado, olha de maneira fixa e neutra para a câmera enquanto, ao som da animada música de um baile à fantasia, atrás dele, revolteiam de modo simétrico personagens cobertas de máscaras.

O homem, presume-se, é José Augusto, o fatídico amante de Fanny/Francisca, nessa história de amor infeliz. E esse olhar, vazio de sentido, unido à longuíssima duração de sua imobilidade, atravessa a sala de projeção e intriga quem, na frente da tela, se vê diretamente confrontado por ele.

Gesto interpelativo do filme, a que um demorado plano seqüência dá continuação. Naquele momento, o espaço fílmico se abre para inclusão explícita do espaço do espectador, pois, uma a uma ou em duplas, as estranhas figuras do baile de máscaras se aproximam da câmera e, de modo ostensivo, fazem acenos e caretas para esta. Caretas e acenos

destinados a alguém, um interlocutor que permanece *além* do espaço diegético em que se desenrola a história.

Manoel de Oliveira realiza, às claras, essa vertiginosa jogada sem temer os limites do tempo/espaço a que o cinema, por sua especificidade, constringe o espectador.

Incluindo no filme um lugar, ou a possibilidade de um lugar por natureza isolado - a sala de cinema com seus habitantes -, o diretor perturba as convenções da cinematografia tradicional. Dessa forma, fornece material ilustrativo intrigante para trabalhos que vêm se ocupando com a dimensão pragmática da comunicação.

Nesse terreno, aliás, as opiniões teóricas se encontram divididas por um território sem dono, no *man's land*, onde os espaços epistemológicos não se cruzam e, mutuamente, se excluem.

Se, em primeiro lugar, aparece o obstáculo físico intransponível, apontado por muitos: a separação entre a tela do cinema e a sala; em segundo, predomina a cisão das teorias: de um lado, as categorias internas dos estudos textuais, atribuindo tanto ao autor como ao espectador meras *posições* ou *papéis*; de outro, as categorias externas das preocupações sociológicas, privilegiando o público, efetuando uma reificação sobre os textos, reduzindo as suas unidades à condição de simples *estímulo*.

Deixando de lado algumas preocupações teóricas que pretendo desenvolver mais tarde em outros trabalhos e que dizem respeito ao segmento filme/espectador, aqui situado como um microsistema motivador de abertura, é com relação ao macrossistema, ao cinema como um todo, que desejo fundamentar este artigo. Pois, no meu entender, nem o cinema, dada a sua constituição complexa - aí incluídas as relações do diretor com o filme - nem o filme, em sua essência mesma de nexo com o espectador, por princípio não podem ser fundados nem de fora, nem de dentro. Dessa forma, é imperativo ter em mente a existência de um outro espaço que integre o *dentro e o fora*.

A esse espaço intermediário, uma espécie de terceira zona ou de terceira margem do rio, aplico a categoria *do lúdico*. Trata-se, então, de pôr em uso um modelo de jogo.

Advirto ao leitor que, ao falar em jogo, não estou usando uma simples metáfora. Antes, faço uma tentativa de conceber, efetivamente e estritamente, uma atividade que, dentro das diversificações requeridas, permita aplicações teóricas no lidar com as dificuldades evidenciadas (Cf. LYRA, 1996, p. 190-1).

Porém, existirá de fato uma *ciência do jogo* que, tomada como modelo interdisciplinar, possa ser aplicada aos relacionamentos sistêmicos'que vão do autor ao texto fílmico e deste ao espectador?

Antes que tudo, tentarei alinhar alguns dados.

Ainda que uma profusão de textos usem e abusem do termo, quase sempre as referências ao jogo, pelo menos com referência à leitura de produtos culturais em várias área de estudos (cinematográficos, literários, pictóricos e outros), se limita a metáforas e clichês como regras do jogo, entrada no jogo.... Parece que a idéia de usar o jogo como uma possibilidade de resolver alguns entraves teóricos se acaba na ligeireza com que os conceitos lúdicos sempre são encarados.

Convencionou-se que o jogo seria sempre o *recalcado* dos estudos científicos. No entanto, uma ligeira passagem sobre o assunto revela um estranho m/x em que uma profusão de disciplinas, nomes de relevância teórica e pontos de vista diversos dele se ocuparam. Benveniste, Derrida, Freud, Frobenius, Piaget, Huizinga, Caillois são alguns dos que dedicaram ao jogo suas atenções.

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um

sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida quotidiana
(HUIZINGA, 1993, p. 33).

Caillois retoma essa definição clássica para estabelecer uma estrutura própria do jogo, tido por ele como uma atividade que apresenta características particulares que lhe são determinantes. E a essa atividade o autor junta outros novos dados: de um lado, uma bipolaridade fundamental aos jogos, que ele designa pelos termos *paidia*, a exuberância, a fantasia, a improvisação, e *ludus*, a regra, a convenção; de outro lado, dominantes que determinam quatro tipos de jogos: a competição, o acaso, o simulacro, a vertigem (*agón*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*).

Um dos aspectos gerais observados na pluridisciplinaridade tecida em torno do jogo é, com variações, uma espécie de sua idealização.

Adivinha-se facilmente que tal idealização do jogo representa um certo sentimento de angústia diante de uma possível degradação da humanidade, o que contrariaria a ideologia humanista do Progresso. Assim, o jogo não poderia ser apresentado como algo selvagem e seria necessário preservar sua pureza ontológica.

Mas o jogo não é um objeto inocente. Sua famosa gratuidade, ressaltada por tantos, serve de alibi aos motivos reais das ações humanas não lúdicas.

Psicólogos não freudianos, como Piaget, Groos, Chateau, demonstram uma preocupação em relação ao papel do jogo como preparação para a vida adulta. Essa é uma armadilha ideológica de recalque do papel verdadeiro do jogo para além da atividade da criança. A qual apanha também freudianos para quem, os limites do espaço do jogo coincidem com o final da infância. "Freud o confina (o jogo) unicamente ao fantasma" (PICARD, 1986, p. 18).

Em outra vertente, se alguns estudiosos defendem, com veemência, a necessidade de privilegiar "uma região do ser que se abre a todo homem"

(DUVIGNAUD, 1997, p. 36), em clara referência ao jogo sem finalidades, o *play*, outros ainda afirmam que uma das chaves para compreender a importância científica do jogo está em sua ou suas funções específicas.

O texto de Caillois, por exemplo, faz menção a certos *impulsos essenciais e irredutíveis* presentes quando se está em atividade de jogo, os quais o levaram a estabelecer sua divisão poliglota:

Tratava-se desta feita de evidenciar o próprio sentido da classificação proposta, pois ela teria muito menos alcance se não fosse nítida a correspondência entre as divisões e impulsos essenciais e irredutíveis
(CAILLOIS, 1990, p. 33).

Impulsos essenciais e irredutíveis: necessidades que o jogo satisfaz. Tal proposição de funcionalidade do jogo remete ao protótipo freudiano do registro de uma brincadeira, um protótipo do funcionamento lúdico como sendo um *processo de adaptação do sujeito*.

O neto de Freud possui uma bobina atada por um fio que, alternadamente, ele lança para longe e recolhe: *Fort/Da*. Assim, a criança repete uma perda dolorosa (a ausência da mãe?) para dominá-la, por meio do uso da atividade, da simbolização, da linguagem. Da lição freudiana, podemos deduzir que mecanismos *defensivos e construtivos* se fazem presentes nesse jogo infantil.

É um trabalho que põe em movimento mecanismos ao mesmo tempo defensivos e construtivos e que evidencia a impotência da criança e a confronta com aquilo que os lacanianos chamam de entrada no Simbólico.

Dessa forma, o jogo do *Fort/Da* pode ser tomado como modelo para o funcionamento de toda a vida humana, à qual não faltarão frustrações e necessárias compensações, do nascimento até a morte.

O jogo deve reduzir as brechas e fraturas que surgem da perda da integridade narcísica do ser. À diferença do simples sonho acordado ou

do fantasma, dispositivos automáticos e silenciosos de reafirmação e de compensação, o jogo implica uma atividade deliberada mais complexa, mais excepcional mas também mais determinante na perpétua construção do Ego (Moi) face às múltiplas agressões pessoais.

Assim, um modelo esquemático de uma ciência do jogo poderá ser esboçado a partir das descrições e hipóteses citadas e fundamentalmente já aceitas.

As funções do jogo poderão ser definidas por sua relação manifesta com a simbolização, o que o torna ao mesmo tempo defensivo e construtivo, atuando em um campo de domínio específico; além disso, o jogo ocupará um lugar de integração tanto externa quanto interna. O jogo poderá definir as suas formas enquanto visto como atividade, absorvente, incerta, tendo ligações não só com a fantasmática, mas também com o real, vivida como fictícia e, no entanto, submetida a regras. Quanto à sua gama, ela será extensa, indo das manifestações mais arcaicas e espontâneas às buscas mais complexas.

Mas na constelação de interesses científicos diversificados que envolvem o jogo, a contribuição oferecida por Winnicott me parece a mais fulgurante e a que melhor se presta para exemplificar o lugar de onde pretendo partir ao dizer que é possível aplicar uma espécie de ciência do jogo aos estudos cinematográficos.

Nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião etc.). Essa área intermediária está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se "perde" no brincar (WINNICOTT, 1975, p. 28-9).

Ao acrescentar às duas áreas conhecidas e admitidas pela ciência, a da realidade psíquica pessoal (ou interna) e a do mundo real em que o indivíduo vive (ou externa), uma terceira área, a da experiência cultural, por ele vista como um derivado da brincadeira, área essa que estaria na intersecção do mundo interior com o mundo exterior, Winnicott oferece o dado mais precioso e que melhor se encaixa aos problemas suscitados pelas preocupações teóricas que tento neste trabalho esboçar.

"Introduzi os termos objetos transicionais e fenômenos transicionais para designar a área intermediária de experiência" (WINNICOTT, 1975, p. 14).

Para as buscas que este trabalho inicia, o importante é a existência dessa área intermediária e transicional, pois é nela que se arma o jogo do cinema, entre diretor e filme, entre filme e espectador.

Demarcação de uma Área de Jogo

Ver um filme é como um corpo a corpo, um lúdico confronto.

De um lado, está o espectador interessado, de alguma forma, em dominar o sentido daquilo que se sucede no tempo, projetado em uma tela luminosa à sua frente; do outro, o filme, resultante de uma conjunção de recursos específicos, som imagem, fotografia, movimentos de câmara, montagem, enquadramento etc., produto do trabalho cinematográfico de alguém.

Entre eles, está armado um espaço que chamarei de espaço *de jogo*. É nessa área *entre*, que se dá a percepção, a compreensão e a representação de um filme. Ou seja, o ato de dar sentido aos seus sentidos: a sua leitura.

A palavra leitura entra aqui como uma atividade que envolve a produção e a reprodução (ou melhor, seria a co-produção) de sentidos em um filme.

Há muito o cinema deixou de ser um simples espetáculo para passar a ser qualificado como rede de discursos.

Um `ligeiro passeio pela história teórica do cinema nos permite dizer que, desde os anos vinte, a atividade cinematográfica deixou de ser considerada a reprodução servil de realidades em movimento para ser tida como linguagem artística, baseada na reprodução da realidade. Mais recentemente, reconheceu-se a capacidade que o cinema apresenta não só de reproduzir realidade mas de reconstruí-la também, de modo original.

Acredito que ninguém contestará que, munido de várias combinações da linguagem cinematográfica, um filme comunica alguma coisa que, em certa medida, o espectador poderá decodificar, graças à sua particular competência. Mas é incontestável, também, que tal decodificação não se submete a um rigor científico e implica circunstâncias interpretativas que ultrapassam o simples e direto modelo tradicional da comunicação. Sobretudo no que diz respeito ao sujeito receptor que, de longe, supera o papel de decodificador.

A complexidade da leitura de um filme também não se satisfaz apenas com os princípios estudados por diversas teorias, como por exemplo, de um lado pela semiótica ou poética do texto e de outro pela sociologia ou estética da recepção, ainda que os dados obtidos por meio da aplicação dessas metodologias sejam extremamente valiosos ao modelo que tento aplicar.

Por sua vez, o modelo da comunicação, aquele que preconiza a comunhão entre o texto e o leitor, remete ao mito de que há um sentido original a ser restabelecido. Tal busca ao sentido original acaba por remeter de maneira simplista ao autor ou ao contexto do quadro histórico-social do autor. Equivale a, diante de um filme, indagar: O que *ele* (o diretor) quis dizer com isso?

Quanto ao espaço em que ocorre a leitura fílmica por parte do espectador é o espaço mesmo de jogo. Parodiando a lição freudiana (sobre

o poeta), eu diria que o *espectador faz como a criança que joga*. Quem não percebe que a criança que joga situa a sua brincadeira fora do real e, ao mesmo tempo, dentro, em relação com ele? Pois o jogo adulto do espectador (assim como o do poeta) se situa entre o fantasma e o real. Ou seja, no espaço potencial winnicottiano, espaço esse que oscila e se integra tanto à exterioridade quanto à interioridade fixas do ser humano:

Minha reivindicação é a de que, se existe necessidade desse enunciado duplo (externo/interno) há também a de um triplo: a terceira parte da vida de um ser humano, parte que não podemos ignorar, constitui uma área de experimentação, para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa. Trata-se de uma área que não é disputada, porque nenhuma reivindicação é feita em seu nome, exceto que ela exista como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas (WINNICOTT, 1975, p. 15).

Desse modo, a atividade lúdica estende-se para além da infância. O aval de Winnicott dá ao jogo o estatuto de algo inquestionavelmente presente em toda a existência da humanidade, algo inseparável do imaginário e de todas as formas de criação de que a mente humana é capaz.

Jogando Através do Espelho

- Eu posso falar- diz um adolescente curado pela hipnose na primeira breve seqüência de *O espelho* (1974), filme de Andrei Tarkovski.

Podemos ver esse adolescente do prólogo. Mas, durante todo o resto do filme ouvimos a voz de Aliocha, personagem principal que narra a história, sem que jamais possamos ver sua face.



Será mesmo a voz de Aliocha que ouvimos ou a do próprio Tarkovski? Qual é a face desse homem que adquire o poder de falar? Em que espelho o espectador pode reconstituí-la? Na lâmina especular da narrativa brilha o rosto de uma personagem fictícia ou aquele

do próprio diretor? Que tipo de visão especular o espectador, sujeito posto frente a frente com o objeto, poderia adotar?

Assim, é introduzida uma área em que o protocolo regular de leitura se perde, e o espectador não consegue identificar se, em *O espelho*, configura-se um filme de ficção ou uma espécie de autobiografismo.

Se, por um desenvolvimento de formação histórica, o espectador tem a informação que a mãe do cineasta se chamava verdadeiramente Marrússia como a mãe da personagem (nome significativo pois em si já inclui o da Rússia), ou que como Aliocha e Natália, os pais do cineasta também se separaram e disputaram a guarda do filho quando ele tinha apenas três anos, a interpretação sofre interferências de operadores capazes de modificar e tornar ainda mais ambíguo o estatuto da ficção.

Porém, além das circunstâncias autobiográficas, as quais, como vimos, podem ser escamoteadas, dependendo do tipo de constituição do espectador, o que melhor confere essa mobilidade à leitura é o tom confessional adotado. Sobretudo porque, para o conhecedor da história do cinema, esse tipo íntimo de voz é fato raro no cinema russo contemporâneo.

Pode-se afirmar que o primeiro lance, a primeira jogada do filme vem com o título: *O espelho*. Afinal, de que espelho se trata? No nível

plástico, externo, o filme apresenta uma notável recorrência de planos de imagens de espelhos, portas vitrificadas, superfícies lisas, refletoras e brilhantes. Serão essas as referências a que o título lança o espectador? Ou serão outras, aquelas do nível interno, psíquico, que leva a consciência do espectador à confusão pelo número excessivo de cenas que fundem as imagens da mãe do narrador com a de sua mulher Natália, vividas ambas por uma mesma atriz?

Deslocando a percepção para outras representações que ocorrem na narrativa fílmica, o espectador poderá ainda per-



ceber um outro espelho: a tensão entre duas dimensões temporais que se refletem: presente e passado; e duas dimensões de estado que se espelham: real familiar e onírico. Aqui, a memória do espectador cultivado poderá acessar mais um dado cinematográfico introjetado nele: nesse instante, o filme remete a *Providence* (1976), de Alain Resnais.

Hábil jogador, Tarkovski não dispensa artifícios para conferir ao filme possibilidades lúdicas que se ofertem atrativamente ao espectador para além daquelas de um jogo cinematograficamente mais comum. Um exemplo é o tratamento de sucessivas mudanças de cores, a que submete a película fílmica para sugerir as múltiplas passagens de idas e vindas entre o passado e o presente. Assim, foge ao recurso mais comum e conhecido do *flashback*.

O presente, com exceção de uma única seqüência, aquela em que Aliocha e sua mulher perguntam ao filho com quem ele quer morar, é sempre visto em cores.

Já o passado é tratado de modo extremamente complexo, dependendo das lembranças, dos sonhos ou da memória que estão sendo evocados.

Quando as lembranças aparecem registradas na realidade de outrora,

as cores dominantes são o branco e o verde, como nas duas primeiras seqüências (aparição de Marrúsia jovem ; Aliocha e sua mãe adormecidos) ou nas seqüências de adeus do pai, da iniciação ao tiro de fuzil, durante a guerra. Quando as lembranças são evocadas como a relação de um modo de vida imaginado por Aliocha criança, a imagem toma o tom sépia de fotos envelhecidas (a seqüência do trabalho de Marrúsia, em 1937).

Quando o passado vem transcrito em forma de sonho, o tom sépia se une ao preto e branco (Marrúsia, jovem, flutua no espaço, Aliocha bate a uma porta que não se abre).

Quando a memória faz retornar os fatos históricos que marcaram a infância do narrador/cineasta (guerra da Espanha, Segunda Guerra Mundial, bomba de Hiroshima), os tons são os de velhos documentários.

Dessa forma, pela impossibilidade de firmar-se relacionalmente com a realidade de uma só cor, o espectador se vê confrontado com o vaivém do relato. Qual seria o dado principal e mais importante desse filme no jogo? Seria o passado (a infância reencontrada e apresentada expressivamente de forma caleidoscópico e multifacetada) um arquétipo que serve de parâmetro para a situação atual de Aliocha, ou seria o presente (a situação *atual* de Aliocha enquanto narrador, com um tratamento *normal* de filme em cores) a âncora narrativa?

Posto ainda, diante das marcas imagéticas identificatórias espalhadas por todo o filme: a totalidade da profusão das imagens da natureza (rio, fogo, vento nas folhagens), que estão cinematograficamente tratadas pelo *estilo* de Tarkovski (por exemplo, o longo e lento *travelling* lateral sobre os pinheiros ao longo da última seqüência), associada ao tema do reencontro com a mulher/mãe (figura arquetípica, início da vida, enraizada na infância e duplicada na maturidade de Aliocha durante o relato), o espectador, ele próprio dúbio em aspectos que o tornam um sabedor da real origem do cineasta e um acompanhante do relato ficcional, vacilará para atribuir, para além da dimensão espacial do território e da paisagem russa figurados no filme, um papel decisivo à pátria do cineasta.

Confundido com o seu próprio jogo pessoal, jogador que é jogado, em cumplicidade dionisíaca imaginária, o espectador não esquecerá as imagens jubilosas em que o filho está associado à mãe no filme (de uma certa forma, o filme é a mãe boa, o elemento maternal, no dizer de Winnicott, que fornece alimento à fome do espectador), tal como pensa ser o cineasta associado à mãe Rússia. O que leva, pelo avesso, à castração da fala (ou do falo?) daquele adolescente mencionado, não de forma aleatória, em se tratando de Tarkovski, na seqüência inicial de *O espelho*.

Onde o filme vai construir o espectador e onde o espectador vai construir o filme, construindo-se a si mesmo e ao mesmo tempo, senão no entre-espaço que se abre à sua frente, à medida que ele vai reconhecendo uma alteridade que joga com ele e é capaz de forçá-lo a entrar no jogo?

Na seqüência analítica acima, efetuo, assim espero, meu jogo com o leitor. Colocando-me eu mesma no lugar de espectadora, recorro ao conceito de área transicional para pensar como se dão as relações nesse espaço lúdico que se abre entre espectador e filme. Pois, para mim, em práticas de leitura, o importante é marcar o lugar preciso daquilo que Winnicott nomeia por *brincar*.

Afinal, ver um filme ocorre em um lúdico espaço que é o simulacro de outro espaço de jogo onde, como faz a rendeira pintada por Vermeer, se desfia e fia, indefinidamente, a própria existência de cada criatura.

Bibliografia

CAILLOIS, Roger. 1990. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*.

Lisboa: Cotovia.

CASETTI, Francesco. 1996. *El film y su espectador*. Madri: Catedra.

- DUVIGNAUD, Jean. 1997. *El juego dei juego*. Colombia: Fondo de Cultura Econômica.
- HELMAN, Alicja. 1991 Los modelos dei receptor cinematográfico. *Cráterios*. La Habana, 30, jul.-dez. p. 220-37
- HUIZINGA, Johan. 1993. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- LYRA, Bernadette. 1996. Jogando nos campos de Greenaway. *Significação*; Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, Annablume, n.º 11/12 set. 1996, p. 190-201
- PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit.
- WINNICOTT, D. W. 1975. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Morangos Silvestres
sob a Luz dos Devaneios Poéticos
da Casa Onírica Bachelardiana...

ANA PAULA MARTINS GOUVEIA
Núcleo de Poética da Imagem - ECA/USP



Resumo

Este artigo se propõe a fazer uma leitura do filme *Morangos Silvestres* de Ingmar Bergman com base na concepção fenomenológica de Gaston Bachelard em *La Poétique de l'Espace*.

Palavras-chave

cinema, poética, espaço.

Abstract

The goal of this article is a reading of the film *Smultronstället* by Ingmar Bergman based on the concept of phenomenology discussed by Gaston Bachelard in his book *La Poétique de l'Espace*.

Key words

cinema, poetics, space

*Fazer filmes é também mergulhar
até as mais profundas raízes,
até o mundo da infância.*

INGMAR BERGMAN

Introdução

*Com toda a imprudência de uma
primeira leitura, escrevo sob a influência
de um Bachelard que não conheço...*

Nesta breve introdução, gostaria de escrever um pouco a respeito de minhas impressões iniciais a respeito de Bachelard, que tem me enfeitiçado cada vez mais. As sensações que vim tendo ao longo das leituras fizeram-me lembrar um trecho de Oscar Wilde:

Era um livro cheio de veneno. Um odor pesado de incenso parecia aderir-se às páginas e transformar o cérebro. A simples cadência das frases, a monotonia sutil de uma música tão cheia de complexos estribilhos e de movimentos sabiamente repetidos produziam no espírito do jovem, enquanto avançava de capítulo em capítulo, uma espécie de devaneio, de sonho doentio, que não o deixava perceber que entardecia e que as sombras invadiam furtivamente o aposento (WILDE, 1972, p. 153).

Embora a descrição pareça a da leitura de um fabuloso livro de poesias ou um romance, e de Bachelard escrever inúmeras vezes que o trabalho de um filósofo não consegue ter uma intensidade poética de devaneio comparável à dos poetas, creio que somente alguns poucos romances me fizeram devanear em torno da escrita de um escritor com a mesma profundidade que o fez Bachelard.

Outra observação inicial é que o cineasta que "pretendo descobrir" à luz bachelardiana é Ingmar Bergman, diretor capaz de contemplar com suas poderosas imagens um mundo tão universal e ao mesmo tempo tão particular (na perspectiva de uma dialética do interior e do exterior).

Bachelard e Bergman, mas o quê?

De Bachelard, entre algumas outras coisas, *A poética do espaço*, livro que diz:

Um filósofo que formou todo o pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. Aqui o passado cultural não conta; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, da adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no êxtase da novidade da imagem (Bachelard, 1989, p. 1).

De Bergman, *Morangos silvestres*, que, entre outras coisas, nos remete à questão da casa onírica, que é um dos principais temas de discussão do livro de Bachelard. Além disso, acredito que para podermos fazer uma incursão baseada nos princípios fenomenológicos de Bachelard - a não ser que seja para demonstrar uma falta de embasamento material - é necessário uma obra que tenha suficiente profundidade poética e metafísica para enriquecer a argumentação.

A partir destas duas obras, decidi fazer uma abordagem em contraponto, isto é, por um lado tomarei o relato do filme, seguindo a ordem das seqüências, e por outro as sugestões de Bachelard; além disso, também farão parte desta mesma abordagem o contraponto entre reproduções de fotogramas e citações do autor, tentando assim reunir tanto a proposta de estudara "fase noturna"¹ de Bachelard, o Bachelard poético, quanto o Cinema. Claro que tudo isso não passa de um pretexto para entrar em dois mundos intensamente, profundamente, alucinadamente poéticos. Sem a necessidade de paliativos da ordem das drogas, talvez apenas com "uma pequena loucura experimental, como um grão de haxixe virtual, sem cuja ajuda não podemos entrar no reino da imaginação" (BACHELARD, 1989, p. 222).

Poder devanear junto as estes dois "bem fatores da humanidade" é, incontestavelmente, um grande privilégio. Nem todos os trajetos me trazem tantas alegrias, o próprio fato de estar escrevendo já é uma espécie de sofrimento, um sofrimento saudável. "Para escrever um livro é preciso refletir" (BACHELARD, 1989, p. 22), para escrever um trabalho, ainda que pequeno, também.

1. Como definiu José Américo Motta Pessanha em seu prefácio à obra *O direito de sonhar* de Bachelard (1985).

A Viagem

*Nada mais aconchegante que o silêncio, uma
candeia, um bom livro e um cálice de vinho...*

Para iniciar a incursão, tentarei expor, através de alguns fragmentos de textos bachelardianos, alguns possíveis devaneios poéticos que possam ter levado Bergman a desenvolver o roteiro de *A^lorangos silvestres*.

[...] por ocasião de uma viagem de carro a Uppsala, de manhã, bem cedo [...] fui tomado pelo desejo de visitar a velha casa onde vivera minha avó, na Trädgardsgatan (Rua do Jardim). Como permaneci do lado de fora da porta de entrada para a cozinha e, num instante mágico, senti a possibilidade de regressar à minha infância. Claro que isso é uma mentira inocente. A verdade pura e nua é que vivo continuamente na minha infância, passeio pelas silenciosas ruas de Uppsala, vejo-me diante da casa de veraneio e escuto o murmúrio da folhagem da bétula gigantesca que ali havia. Desloco-me a uma velocidade incrível, pois no fundo vivo permanentemente em meu sonho e faço visitas à realidade.

[...]

A força motora de Morangos silvestres é [...] uma tentativa desesperada de me justificar perante meus pais que me voltaram as costas e a quem dera dimensões desproporcionadas, míticas, tentativa esta de estar condenada a falhar [...] (BERGMAN, 1996, p. 21-2).

Suponho que um dos motivos mais fortes que se esconde atrás de Morangos silvestres está justamente nisso. Eu fazia uma idéia da minha pessoa a partir da pessoa que meu pai era e procurava uma explicação para os conflitos acérrimos que tinha com minha mãe. Percebia que eu fora um filho não desejado, parido durante uma crise psíquica de minha mãe. Seus diários confirmaram, mais tarde, minhas suposições: perante o filho que teve, e que quase morreu de debilidade, minha mãe revelou uma terrível atitude ambivalente (BERGMAN, 1996, p. 17 e 20).

Com estas introduções que abordam um lado mais psicológico da personalidade de Bergman e do roteiro de *Morangos silvestres*, não quero, de forma alguma, mostrar o "embasamento psicológico" sobre o qual a obra foi concebida, atitude esta que iria totalmente contra as premissas de Bachelard para uma análise fenomenológica do filme. Quero apenas mostrar um pouco do caráter "familiar" deste filme, o que pode nos servir de entrada à casa onírica descrita por Bachelard. O que tem de ser trabalhado é a concepção de um espaço, como percebemos na primeira frase citada, mas acredito que este penetrar na infância e, conseqüentemente, na casa onírica da infância, também pode ter entrada a partir da ligação com os pais.

Lanço-me à descrição de aspectos do filme, com a finalidade de que o leitor tenha condições de localizar melhor momentos fundamentais do relato. Devo ressaltar também meu intuito de fixar as relações dos aspectos por mim descritos, com a teoria do espaço poético bachelardiano, com a qual trabalharei mais detidamente.



O filme começa com Isak Borg (Is = gelo e Borg = fortaleza - Bergman, 1996, p. 20), o protagonista, sentado em seu escritório com um cão a seu lado. É interessante notar que muitos personagens solitários nos filmes são acompanhados por seus cachorros. Tomo como exemplo o personagem-título *Stalker*, do filme de Tarkovski, em que o cão, além de companheiro, é um guia.

É de se lembrar a este respeito que o Deus Hermes muitas vezes aparecia na terra em forma de cachorro, e que também, ao longo de minhas viagens por vários países americanos e europeus, encontrei muitos *junkies*, viciados em drogas, que andavam, em sua extrema solidão, sempre acompanhados por um cão fiel, usualmente um pastor alemão. Voltando ao filme. O professor Borg escreve, ouvimos ao fundo sua voz interior - "O ser não se vê. Talvez se escute" (Bachelard, 1989, p. 218):

Nossas relações com outras pessoas consistem em discutir e avaliar seus caracteres e comportamentos. Foi isso que me fez afastar por minha vontade própria de praticamente todas as formas da dita vida social. Minha vida diária era cheia de trabalho duro, e sou grato por isso (ele acende um cigarro). Ganhar a

vida começou como um trabalho e acabou como amor pela ciência.

É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos (BACHELARD, 1989, p. 29).

A partir daí, a câmera começa a percorrer a sala, mostrando retratos com fotos dos parentes de Borg, que faz pequenos comentários sobre cada um. Uma belíssima forma, cinematograficamente perfeita, de nos introduzir no mundo interior e exterior do personagem.

Em continuação, a governanta vem chamá-lo para almoçar, continuam os diálogos internos.



"Tenho sorte de ter uma boa empregada, sou um velho muito meticoloso, o que tornou minha vida bastante penosa. Amanhã receberei o prêmio de professor honorário da universidade de Lund..." Começam os letreiros.

Inicia-se o primeiro sonho (ainda não os devaneios) que o professor tem ao longo do filme. Isak dorme e ouvimos uma voz ao fundo: "Naquele domingo do dia dois de junho - "Mais urgente que as determinações

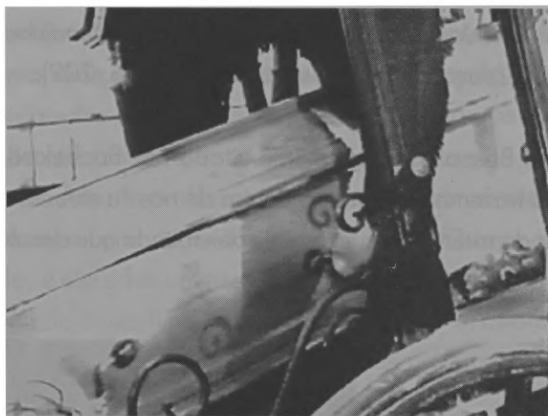
das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade" (Bachelard, 1989, p. 29) - tive um sonho estranho e desagradável"



Durante o sonho, o professor Borg caminhava por um local desconhecido da sua própria cidade, só que as ruas estavam desertas. O relógio da calçada não tem ponteiros, ele olha o relógio de pulso, que também está sem ponteiros. Ao fundo, o barulho de um coração pulsando bastante forte e alto. Close no rosto assustado de Borg, o som pára. Ele volta a caminhar.

Dá meia volta e vê um homem de costas, anda em direção ao homem e o vira. O homem não tem rosto, cai e vai sangrando até esvaziar. Badaladas do sino da igreja. Ele continua a caminhar. Uma carroça puxada por dois cavalos vem em sua direção, uma das rodas se prende em um poste da calçada, até que se desprende e vai de encontro ao professor.

Os cavalos retomam o galope, no entanto, o caixão, que se encontrava dentro da carroça, cai. Uma mão aparece fora do caixão, Isak se aproxima, a mão o agarra, até que a tampa do ataúde se abre e vemos que quem está dentro do caixão é o próprio professor. O sonho acaba.



Embora a análise proposta por Bachelard esteja mais voltada para os devaneios do que para os sonhos, convém não esquecer que este sonho, criado por Bergman, é na verdade, dentro dos parâmetros bachelardianos, um devaneio do artista e não um sonho noturno. De qualquer forma, faremos apenas alguns apontamentos, pois esta ainda não é a parte do filme em que temos mais interesse em nos deter.

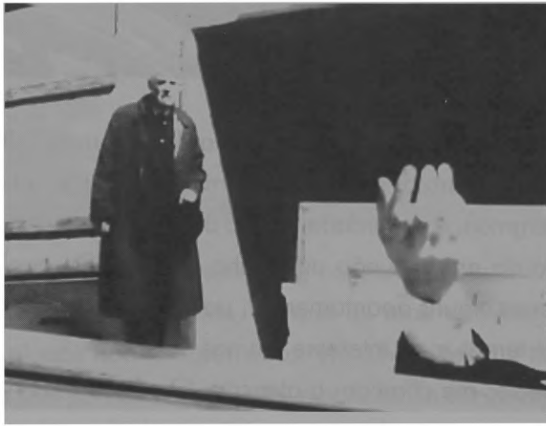
Dois aspectos me chamam a atenção. O caixão e as ruas desertas, dois espaços que podem levar os espíritos sonhadores às mais diversas regiões.

Este deserto, por mais que não seja o

*deserto convencional, isto é, um deserto de areias es-
caldantes, oníricamente não deixa de nos remeterás
grandes regiões de solidão [...] a imensidão do deser-
to vivido repercute numa intensidade do ser íntimo [...] todo esse universo que tem o signo do deserto está
"anexado" ao espaço interior. Por essa anexação, a
diversidade das imagens é unificada na profundidade
"do espaço interior" Fórmula decisiva para a de-
monstração que quero fazer da correspondência entre*

a imensidade do espaço do mundo e a profundidade do "espaço interior" (BACHELARD, 1989, p. 209).

Para Henri Bosco constantemente citado por Bachelard, no deserto que por vezes trazemos escondido dentro de nós "a extensão da alma se perde através da extensão infinitamente desabitada que desola as solidões da terra" (BACHELARD, 1989, p. 209).



O caixão, assim como

o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados - (como é o caso do caixão) -, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 1989, p. 91).

Não é o caixão a morada dos dráculas, de mortos-vivos, o próprio sarcófago egípcio não está envolto em uma enormidade de mistérios?

Este caixão, onde inicialmente vemos apenas uma mão para fora, é capaz de sugerir uma série de devaneios: quem será o morto que se mexe - que Bergman resolve de maneira surpreendente -, o que aquele caixão estará fazendo ali no meio da rua, entre vários outros?

Após o pesadelo, o professor Borg acorda sobressaltado e decide que não irá mais a Lund de avião, e sim de carro. Chama a governanta para ajudá-lo, e ela o faz um tanto quanto contrariada. Durante o café, a nora, esposa do único filho do professor, Marianne, aparece na sala e pergunta se pode ir com ele de carro. Surpreso, ele responde que sim. Dá-se início à viagem.

Primeiro os dois passam pela cidade (Estocolmo), que deve ser a dos sonhos de Isak, só que agora ela está cheia, com carros, bicicletas, pedestres, badaladas. Logo em seguida, já estamos na estrada.

A primeira conversa entre o professor e Marianne não é muito amena. Marianne diz que não gosta dele, pois embora fosse chamado de um grande bem-feitor da humanidade, era um egoísta; que quando ela havia lhe pedido para ficar em sua casa por alguns dias, ele lhe havia respondido que não respeitava os sofrimentos de uma alma, e que se ela fosse se queixar, não o fizesse a ele, e sim a um padre ou um psicanalista que estavam muito em moda. Isak fica um tanto chocado consigo mesmo e tenta contar a ela seu sonho. Marianne responde: "– Não me interesso por sonhos"

A viagem prossegue e o professor faz um pequeno desvio: quer passar pela casa em que passou seus verões até completar 20 anos. "Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências" (BACHELARD, 1989, p. 111).

Chegam ao local, Marianne vai até o lago para se banhar e o professor fica sozinho, vai até o canteiro de morangos silvestres e os cheira. "É possível que eu tenha ficado meio sentimental, talvez estivesse cansado

ou meio melancólico, foi então que vi que pensava em coisas ligadas à minha infância" (neste exato momento, com um corte seco, temos a visão da casa - primeiros indícios da casa como orientadora de devaneios). "É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais" (BACHELARD, 1989, p. 29). "Não sei como isso aconteceu, a claridade do dia inundou a claridade maior das muitas lembranças que passaram por meus olhos com a força de eventos atuais" Neste instante começa o devaneio, cortes de imagens vão nos mostrando: primeiro uma árvore que balança, depois nuvens e finalmente os morangos silvestres.

Vale a pena interromper por alguns momentos minhas descrições do relato para observarmos, um pouco mais a fundo, como Bergman irá nos conduzir para o mundo dos devaneios. Em primeiro lugar ele nos mostra a casa, logo no instante em que Isak percebe que está começando a se recordar de sua infância

para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] luzes fugidias de devaneios que iluminam a síntese imemorial da lembrança (Bergman também se refere à claridade). Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar (como veremos mais à frente nas lembranças imaginárias de Isak). Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelo sonho, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam

os *tesouros dos dias antigos*" (BACHELARD, 1989, p. 25).

"A casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma" (BACHELARD, 1989, p. 84). Depois Bergman nos mostra a imagem de uma *árvore*



a árvore e seu sonhador, juntos, ordenam-se, crescem. No mundo do sonho a árvore nunca se estabelece como um ser acabado. Ela busca a sua alma. (citando Jules Supervielle) Uma longa árvore fremente sempre toca a alma, a árvore tem sempre um destino de grandeza.

Este destino, ela o propaga. A árvore faz crescer aquilo que a rodeia. Se assim podemos dizer, os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento (BACHELARD, 1989, p. 205).

O terceiro elemento são as nuvens. "Diante desse mundo de formas mutáveis, em que a *vontade de ver*, superando a passividade da visão, projeta os seres mais simplificados, o sonhador é mestre e profeta. É o profeta do minuto" (BACHELARD, 1990) "[...] o devaneio da nuvem não é

inteiramente analisado pela contemplação das formas. O devaneio da nuvem é uma participação mais profunda; atribui à nuvem uma matéria de doçura ou de ameaça, um poder de ação ou um poder de supressão da paz" (BACHELARD, 1990, p. 198).



Por fim, antes do início do devaneio propriamente filmado, temos novamente a imagem dos morangos silvestres, que tanto lembram, na visão do personagem, a sua infância e que também são responsáveis pelo início do devaneio. Bachelard escreve, citando Milosz:



"Eu contemplava o jardim de maravilhas do espaço com o sentimento de olhar o mais profundo, o mais secreto de mim mesmo" (BACHELARD,

1989, p. 194). Mas não podemos esquecer, levando em conta a afetividade que tais morangos despertam, que

o espaço vivido como um espaço afetivo, não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia (Bachelard, 1989, p. 206).

Assim sendo, o professor Borg começa a devanear ainda como velho (ele é um senhor de 78 anos)... "Isak revit une scène, qui a eu, dans son passé, une extrême importance, mais à laquelle il n'avait pas assisté" (SICUER, 1960, p. 143). Ele vê seus primos de infância como eram naquela época e presencia cenas, que em sua vivência cotidiana, não havia visto. Tenta dizer algo, mas seus personagens não o escutam. Reencontra Sara, sua prima com a qual iria se casar, mas que acabara por escolher seu irmão Sigfrid. Isak ouve as dúvidas e os sentimentos da prima - aqui temos um exemplo do bachelardiano "misto funcional de imaginação e memória" (BACHELARD, 1989, p. 34).

Subitamente ele é acordado por uma jovem, que vem lhe pedir carona. Tal jovem também se chama Sara e é desempenhada pela mesma atriz da Sara da juventude, Bibi Anderson. Junto a ela outros dois jovens, Victor e



Anders, que são seus amigos-namorados (ou algo que valha), apanham carona e a viagem reinicia.

Todos conversam, até que um outro carro vem em direção a eles e ocorre um acidente. O casal do outro automóvel são Sr. e Sra. Altman, que acabam também pegando carona com os cinco, uma vez que o veículo deles não conseguiu funcionar após o acidente. Estes, no entanto, logo são expulsos por Marianne do carro, por discutirem de forma extremamente repugnante. Mais à frente, este casal entrará em um dos sonhos de Isak.



A viagem prossegue, eles param em um posto para abastecer. Lá, o frentista (o ator Max von Sydow, protagonista de *O sétimo selo*) oferece a gasolina por consideração ao professor, que muito fez pela cidade. Em seguida, todos param para o almoço.

A cidade é a cidade natal de Isak, onde mora sua mãe (e onde já morara sua avó, "a maior casa da cidade"), a verdadeira casa da infância de nosso protagonista. "A infância é certamente maior que a realidade" (BACHELARD, 1989, p. 35). Bergman escreve:

Sou muito atraído por minha infância. São imagens, impressões claras e sensíveis. Às vezes, posso per-

correr a paisagem de minha infância, os quartos, os móveis, os quadros da parede, a luz. É como um filme, pedaços de filmes. Posso reconstruir até o odor. Muitos artistas assemelham-se a meninos grandes. Tomemos Picasso, por exemplo, há um rosto de criança. Churchill é a mesma coisa. Stravinski, Orson Welles, Hindemith. Poderíamos também citar Mozart: certo, não conhecemos exatamente seu rosto, mas pelos quadros, podemos dizer que é um menino grande; e o rosto de Beethoven é o de uma criança zangada. Tomo consciência disso, quando entro no local das filmagens, ou quando estou com uma câmera entre as mãos e os técnicos em torno de mim. Então digo para mim mesmo: "Venham, nós vamos começar uma brincadeira" Me lembro exatamente quando eu era pequeno, tirava, um por um, meus brinquedos do armário antes de brincar. Tenho a mesma impressão num local de filmagens. Há uma certa analogia. Só que, por uma razão inexplicável, hoje, me pagam para organizar a brincadeira, certas pessoas me respeitam, elas seguem minhas instruções, o que



não deixa de me emocionar de tempos em tempos
(LOPES, 1988, p. 331).

Isak vai visitar sua mãe e Marianne o acompanha.

Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar (BACHELARD, 1989, p. 34).

Logo ao chegarem à porta, ouvimos um barulho de trovoadas, ouve-se também o barulho de pássaros sobrevoando.

Lorsqu'ils arrivent à la porte de la maison, un coup de tonnerre annonce un orage proche. En fait, à cet instant, la lumière baisse, devient comme sulfureuse, inquiétante. Par ce changement sensible d'éclairage, légitimé sur le plan de la réalité par la montée de l'orage, Bergman cherche à traduire un changement d'atmosphère avant l'entrée en scène de la vieille femme, dont on sait déjà par le propos du garagiste qu'elle a 95 ans et vit seule dans un coin perdu. Un changement d'état aussi dans l'esprit d'Isak et de Marianne, qui viennent de se détendre avec les jeunes gens. Ils quittent le domaine de la vie. Ils entrent dans celui de la Mort (SICLIER, 1960, p. 147).

Além da tempestade, Bergman também se utiliza dos pássaros para antecipar esta atmosfera tenebrosa (veremos em outras cenas mais à frente).



Em seu filme anterior a este, *O sétimo selo*, Bergman vai tratar da morte, e logo na primeira cena do filme temos: nuvens, música e um pássaro.

Os pássaros sempre tiveram para mim algo de demoníaco, de misterioso e de perigoso. Tenho e sempre tive medo dos pássaros. Desde a minha infância. Se um pássaro entra numa sala onde me encontro, abandono o local terrificado. Depois o pobre pássaro desembaraça-se o melhor que pode. No melhor dos casos pode ser que lhe abra a janela. No verão passado aconteceu que alguns pássaros bateram contra as vidraças da casa onde eu me encontrava, em Farö. Uma das salas é envidraçada de dois lados e, estando as janelas iluminadas, os pássaros em vôo esbarravam nos vidros e caíam no solo. Mas eu nunca me teria aproximado para lhes tocar. Não ousaria fazê-lo. Há demasiado tempo os receio (WILDE, 1969).

Isak e Marianne entram na casa; a velha, após haver estranhado Marianne, confundindo-a com Karin, a esposa morta de Isak, a deixa

entrar, e lhe pede que apanhe sua "caixa de memórias" Nessa *caixa* estão os mais variados tipos de objetos, porta-retratos, boneca (que Marianne segura entre as mãos, alusão ao filho que carrega na barriga), livros, um relógio, idêntico ao sonhado por Isak: um relógio sem ponteiros,



que ela irá dar de presente a um de seus netos. Na caixa da mãe de Isak, assim como nos cofres

estão as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente e o futuro nele se condensam. E assim o cofre (e esta caixa) é a memória do imemorial. No momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não-têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade (BACHEIARD, 1989, p. 97-8).

Marianne e o professor Borg voltam ao carro, onde apenas Sara se encontra, os dois jovens pelem ao discutirem sobre Deus e Ciência. Marianne vai buscá-los e a viagem reinicia. Isak adormece e recomeçam seus sonhos. "Dormi, mas fui atormentado por sonhos e aparições que me pareciam muito tangíveis e humilhantes, mas não posso negar que havia imagens poderosas, que entravam em minha consciência com determinação."

O sonho se inicia com uma enorme quantidade de pássaros sobrevoando o céu, o que já nos antecipa um pesadelo. Primeiro Isak reencontra com Sara (de sua juventude). Por fim acaba vendo-a entrar na casa onde se encontra com o irmão de Isak, seu marido. Esta casa termina por se transformarem um tribunal onde a competência profissional de Isak será posta à prova. Ele falha em todos os exames, exames estes que são feitos pelo Sr. Altman. Depois ambos vão até o lado de fora da casa - a cena,



maravilhosamente - não encontro palavra mais adequada - construída, é feita de modo que acompanhamos o andar deles através do reflexo da água de um lago "[...] o lago é o próprio olho da paisagem, o reflexo sobre as águas é a primeira visão que o universo tem de si mesmo, a maior beleza de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico" (BACHELARD, 1989, p. 213) - onde podem observar um bosque.

Ouvimos alguns risos, é a esposa de Isak, morta há trinta anos, quem aparece. Por trás dela, surge um homem que a beija no pescoço. Karin começa a olhar-se em um pequeno espelho que tem em suas mãos.

Os espelhos de vidro [...] dão uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los à água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte do rio. Percebemos aqui um dos elementos do sonho natural, a necessidade que o sonho tem de inserir-se profundamente na natureza. Não se sonha



profundamente com objetos. Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa. A nosso ver, a experiência poética deve ser posta sob a dependência da experiência onírica (BACHEIARD, 1989a, p. 24).

- creio que nosso poeta Bergman antecipou as águas da fonte para poder reutilizá-las em forma de espelho.

O homem se aproxima de Karin e percebemos o que irá acontecer. Borg nunca teve certeza de que Evald era realmente seu filho. Depois da insinuação, Karin e o amante desaparecem. O Sr. Altman diz a pena do professor: Solidão.

Isak acorda e percebe que adormecera no carro. Olha para Marianne. Os três jovens estão no campo apanhando flores para o professor, pois querem homenageá-lo pela condecoração de Professor Honorário. Ele diz: "Nestes últimos meses tenho tido sonhos estranhos, absurdos, é como se quisessem me dizer algo que não quero ouvir acordado. Que estou morto apesar de vivo" Mariane diz que Evald, filho de Isak, fala exatamente a mesma coisa - sobre estar morto apesar de vivo - e lhe conta o que aconteceu quando ela disse ao marido que estava grávida.



Na cena contada por Marianne, que é mostrada ao espectador, ela leva Evald até uma praia deserta, chove. Depois que, dentro do carro, conta sobre o filho, ele sai. Ela vai atrás dele, os dois são posicionados em frente a uma árvore que tem sua parte superior quebrada. O marido não quer o filho, não quer deixar aquela vida se expandir, crescer, como já havíamos citado, "a árvore e seu sonhador, juntos, ordenam-se,

crecem." E ainda em Bachelard, referindo-se à árvore, "Dar espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo" (BACHELARD, 1989, p. 206). Não seria uma ótima forma de mostrar este não-querer-expansão utilizar-se de uma árvore quebrada, que não se dirige aos céus?

A viagem recomeça e eles finalmente chegam a Lund. É dia da homenagem. Bem resumidamente, depois da cerimônia, o professor volta à casa do filho (que mora nesta cidade) e vai dormir, suas últimas palavras são: "Quando me sinto ansioso ou triste durante o dia, tento relaxar com as lembranças de minha infância. Foi isso que fiz esta noite" Ele começa a sonhar com Sara que mostra a ele onde estão seus pais.

A cena final de Morangos silvestres contém uma forte dose de saudade e nostalgia: Sara toma a mão de Isak Borg levando-o para uma clareira na floresta, na qual bate sol. Do outro lado do canal ele pode avistar seus pais, que lhe acenam (BERGMAN, 1996, P- 20).



Considerações Finais

*Não quero o silêncio surdo,
quero um silêncio de ouvidos aguçados,
absolutos, não quero confundir nenhuma nota
quando o silêncio entoar sua lira...*

Faço a seguir algumas considerações finais, uma vez que uma conclusão seria algo não condizente com o compromisso assumido por mim no início deste artigo. Escrever conclusões, parece-me algo como dar uma interpretação final a tudo o que foi dito anteriormente, o que seria colocar-me numa atitude antibachelardiana, e também antibergrmaniana, se assim podemos dizer.

O que comunicamos aos outros não passa de uma orientação para o segredo, sem, contudo, jamais podê-lo dizer objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total. Neste caminho, orientamos o onirismo, mas não o concluímos (BACHELARD, 1989. p. 32).

Além disso, o que tentei fazer, neste artigo, não foi desvendar ás intenções de Bergman ao realizar o filme, tentei apenas, a partir da poética do espaço de Bachelard, abrir algumas possibilidades de percepção que, de algum modo, conduzam até à poesia dos devaneios de Bergman. De Bergman, que também não entende as interpretações que muitos fazem a respeito de seus filmes.

*As pessoas te fazem belos desenhos, com linhas
claras à direita e à esquerda e depois vêm te dizer:
"Ah, eu entendo, nesta cena, você quis dizer isso e*

aquilo, é evidente e pode ser relacionado com..."
Isso me paralisa completamente. Não sei mais o que dizer. Vejam que talvez vocês tenham razão! É possível. Não digo isso a vocês para me proteger ou para desviar a questão, não! É simplesmente porque os temas dos quais vocês me falam não se apresentam absolutamente da mesma forma para mim (BJÖRKMAN, 1978, p. 203).

Diante da narrativa do filme, entendida como um processo em que se integram ações, personagens e maneiras de contar, quis tão-somente registrar uma tentativa de aproximação que nasce em mim a partir da fascinante mundividência de Bachelard, "Pois é preciso também dar um destino exterior ao seu interior" (BACHELARD, 1989, p. 30).

Bibliografia

- BACHELARD, G. 1985. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel.
- _____. 1989. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1989a. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1990. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- BERGMAN, I. 1996. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.
- BJORKMAN, S., MANNS, T. e SIMA, J. 1978. *O cinema segundo Bergman*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Lopes, C. A. M. 1988. *O planeta Bergman*. Belo Horizonte: Oficina de livros.
- SICUER, J. 1960. *Ingmar Bergman*. Paris: Editions Universitaires.
- WILDE, O. 1972. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Abril Cultural.
- _____. 1969. Coletânea de entrevistas agrupadas no livro *Cinema sueco*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Ficha Técnica

Filme: Morangos *silvestres*

Título Original: *Smultronstället*

Produção, distribuição: Svensk Filmindustri

Direção e Roteiro: Ingmar Bergman.

Diretor de produção: Allan Ekelund

Fotografia: Gunnar Fischer

Música: Erik Nordgren

Cenografia: Gittan Gustafsson

Montagem: Oscar Rosander

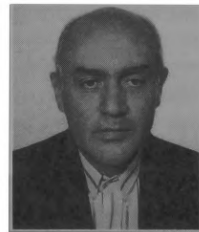
Estréia: 26/12/1957 Nos cinemas Roda Kvarn e Fontän

Duração: 91 minutos

Atores: Victor Sjöström (Isak Borg), Bibi Anderson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björstrand (Evald), Folke Sundquist (Anders), Björn Bjelfvenstam (Viktor), Naima Wifstrand (a mãe de Isak), Julian Kindahl (Agda), Gunnar Sjöberg (Sr. Altman), Gunnel Broström (Sra. Altman), Gertrud Fridh (Karin), Ake Fridell (o amante de Karin), Max von Sydow (frentista, Akerman), Sif Ruud (a tia), Yngve Nordwall (tio Aron), Per Sjöstrand (Sigfrid), Gio Petré (Sigbritt), Gunnel Lindblom (Charlotta), Maud Hansson (Angelica), Lena Bergman (Kristina), Per Skogsberg (Hagbart), Göran Lundquist (Benjamin), Eva Norée (Anna), Monica Ehrling (Brigitta), Ann-Mari Wiman (Eva Akerman), Vendela Rudbäck (Elisabeth), Heide Wulff (reitor).

La Metáfora Visual en las Cartografías del Cuerpo

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
Universidade de São Paulo – USP



Abstract

The space of representation in pictorial and photographic portraits is crucial for the structure of bodily expressiveness. Considering the role for painters and photographers in stimulating meaningful expansions, this essay is an attempt to identify an iconographic metaphor as a result of the interpenetration of two different plastic figures and to analyse its surrealist attachments to an androgynous configuration.

Key words

portraits, iconographic, metaphor, epistemological metaphor of Surrealism.

Resumo

O presente trabalho é uma tentativa de identificar, a partir da representação da corporalidade em retratos pictóricos e fotográficos, um tipo de metáfora resultante da interpenetração de duas figuras plásticas diferentes, e, ainda, analisar as relações surrealistas que tal tropo mantém com uma configuração andrógina.

Palavras-chave

retrato, metáfora iconográfica, metáfora epistemológica do Surrealismo.

El ya clásico ensayo de Roland Barthes (1986, p. 133-51) sobre el arte pictórico de Arcimboldo, si lo releemos¹ teniendo en cuenta ideas recientes acerca de la metáfora visual,² plantea algunas cuestiones retóricas que, en virtud de las sutilezas semántico-expresivas de los fenómenos poéticos, requieren atención. Para el famoso semiólogo, buena parte de los cuadros del pintor italiano obedece los principales parámetros de

-
1. El texto del presente trabajo tiene sus raíces en los presupuestos de relectura de la metáfora arcimbollesca formulados en la ponencia que, con el título de “Arcimboldo e la metáfora visiva”, presenté en el *Vº Congresso dell'Associazione Internazionale di Semiótica Visiva*, celebrado en Siena, Italia, de 24 a 28 de junio de 1998. Deseo, en primer lugar, expresar mi gratitud a la Fundación Capes, pues sin su auxilio habría sido imposible mi participación en el evento y al CNPq por la beca de productividad académica que me concedió, ya hace más de tres años, para investigar los aspectos poéticos de las imágenes de la contemporaneidad y, en segundo lugar, advertir que esta primera versión del trabajo que publico en *Significação* tiene, asumidamente, un cariz erudito y se destina a lectores que no sean amantes del apresuramiento. Por eso, siempre que me pareció indispensable, coloqué los presupuestos teóricos fundamentales e informaciones adicionales en forma de notas, evitando paráfrasis del pensamiento de otros autores, manera más transparente y responsable de respetar lo ajeno, de dialogar, casi en silencio, con textos de que, cuando me fue posible, mantuve, en los fragmentos citados, la lengua en que originariamente fueron escritos. Claro que el lector con conocimientos de semiótica, podrá leer el trabajo sin tales auxilios. Agradezco también de manera muy especial a Fernando Scavone por la cuidadosa reproducción técnica de las imágenes.
 2. Me refiero, principalmente, a los modelos construidos en el libro *Traite du signe visuel*, del Groupe I (1992). Y como pienso también en la cartografía del cuerpo, confieso mi preferencia por un librito que me fascina porque su autor, ya en la introducción,

género³ retratístico y pone de manifiesto el arte de manipular dispositivos para singularizar configuraciones en que se congregan, ingeniosamente, componentes de varios sistemas signícos. El uso artístico de esa diversidad de códigos determina, por supuesto, modalidades expresivas sobre las cuales cada época hace recaer gustos y preferencias. Tomando por ejemplo el lenguaje de la gestualidad, desde el final de la Edad Media no solamente nobles y autoridades eclesiásticas eran los protagonistas de un ritual de poses⁴ legitimador de los retratos, sino que también mercaderes, artesanos, banqueros y artistas habían conquistado semejante privilegio.

susurra: "In discussing physics as metaphor, I suggest that the metaphoric act transcends language and vitalizes creativity in science. It is generally acknowledged that scientists often use creative analogies and comparisons to extend theories and even to make new ones. Modern elementary particles are extensions and elaborations of the Greek *átomos*, and William Harvey found in the centralized sun of Copernicus a model for the heart as the center of the circulation of blood. But I go beyond these relations in form alone and suggest that scientists (and indeed all who possess creative consciousness) conjure like the poet and the shaman, that their theories are metaphors which ultimately are inseparable from the physical reality, and that consciousness is so integral to the cosmos that the creative idea and the thing are one and the same" (JONES, 1983, p. 4-5).

3. Nome parece oportuno discutir en esta ocasión la diversidad de conceptos utilizados para definir la idea de género. Mi única intención aquí es entenderlo como si fuese algo semejante a lo que Eric Landowski cree que sea la opinión pública: "De cet ensemble de relations se dégagent finalement deux types essentiels d'interventions de l'opinion publique, les unes visant l'action des 'héros', les autres les convictions de l'auditoire. De ce point de vue, l'opinion n'est pas, comme on le dit souvent, 'manipulée' - elle est au contraire la grande manipulatrice" (LANDOWSKI, 1989, p. 32). Por lo tanto, el género, inserido en ese contexto, se presenta como un concepto manipulador que sirve no sólo para reunir en un conjunto universo objetos culturales que comparten propiedades comunes, sino también como un subcódigo que conduce a los receptores de esos objetos a significados previamente establecidos: esto es un retrato, esto es un paisaje etc
4. Según el diccionario de la Real Academia, pose es un galicismo utilizado con frecuencia para significar posición, postura o actitud. En el contexto de este trabajo significa simultáneamente todo eso y algo más. La pose, entendida como postura o actitud, remite a dos sistemas de signos comprometidos estrechamente con las cartografías del cuerpo: el de la gestualidad y el de la proxémica - algunos autores escriben prosémica, pero a mí me parece ser proxémica la grafía correcta. La gestualidad ordena, en la representación del cuerpo, volúmenes y órganos confiriéndoles un determinado significado y la proxémica lidia con las distancias y los trayectos. Pero, además de eso, la pose, en cuanto actitud, proviene, en el caso de la pintura, de la paralización del movimiento en un punto



Durante los siglos XV, XVI y XVII, muchos de los gestos plasmados en cuadros que, aun en nuestros días, despiertan admiración, se revisten de un bisemismo singular. En *El casamiento de Giovanni Arnolfini*, de Jan Van Eyck, el entrelazamiento de las manos denota el afecto de la pareja

punto estratégico. El concepto de *tableau* de Diderot valora ese principio. A ese respecto, Burgin observa: “As the painter of “histories” had to show in a single instant that which took time to unfold, then that instant had to have a singularly privileged position within the total action. It was therefore recommended that the moment selected by the painter for visualization should be the *peripeteia*, that instant in the course of an action when all things hangs in the balance” (Burgin, 1989, p. 86). Resulta curioso el hecho de que Aaron Scharf, al hablar de las poses para retratos, nos cuente la historietta de Topaz, un mono brasileño que decide ir a París para estudiar pintura y termina entendiendo que el arte exige imaginación y no imitación de posiciones o actitudes; mas, reconociendo su falta de tino artístico, Topaz remedia esa situación comprando “una cámara de daguerrotipo y vuelve a su tierra natal, donde funda el primer estudio de retratos fotográficos, lo cual le permite actuar como un auténtico hijo de la madre naturaleza” (Scharf, 1994, p. 50). Yo, particularmente, estoy convencido que Topaz, a pesar del gran éxito que tuvo con “la buena sociedad de la jungla”, terminó aprendiendo que el secreto poético de las poses fotográficas depende, también, de la *peñpateia*.

y reproduce en pormenor la iconografía del *dextrarum junctio*, impregnándolo, consecuentemente, con las connotaciones que tal ademán tenía en el culto mariano. Las velas, el candelabro y las frutas matizan, como observó Schneider,⁵ aspectos del marianismo.

Mas la opacidad que gana la representación de las cosas en esa especie de cuadros aleja los signos de su referencialidad inmediata. En cuanto resultados de un desmenuzamiento, por decirlo así, del sistema denotado en que la costumbre implanta los valores y la identidad cotidiana de los objetos, tales contenidos sobreviven a esos destrozos semánticos e instauran, reorganizándose con el auxilio eficaz de ciertas figuras retóricas, procesos de significación más densos. Así, si nos detenemos en el sistema de los objetos, el espejo convexo, fijo en la pared del fondo de la habitación de los Arnolfini, no sólo plantea un intrincado problema de enunciación,⁶

-
5. “The burning candle in the chandelier, a wedding candle, cites traditional Annunciation iconography. It underlines the Mariological character of the painting. Addressed specifically to women, Mariolatry was a constitutive factor in fifteenth-century conjugal mores. The apples lying on the window-sill are allusion to the Fall and a warning against sinful behaviour” (SCHNEIDER, 1994, p. 35).
6. “The painting is a visual record of the event; indeed it even acts as a wedding certificate, since it documents the artist's attendance and consequent witness of the ceremony in the inscription on the far wall (*Johannes de Eyck fuit hic*). Along with a second witness, van Eyck is reflected in a convex mirror on the same wall. The mirror enlarges the room and is framed by ten painted scenes from the Passion” (SCHNEIDER, 1994, p. 33). Mucho se ha escrito sobre la influencia de esta obra de van Eyck en *Las meninas*, de Velázquez, uno de los cuadros más complejos, como se sabe, en lo que se refiere a los procesos de enunciación. José López-Rey admite que el pintor sevillano conocía la obra de van Eyck, mas, amparándose en detalles enunciativos de cada uno de los lienzos, afirma que la composición obtenida por Velázquez “is essentially different from Van Eyck's, where the convex mirror on the rear wall reflects not only the two men coming in through a door at the opposite end of the room, but also, and equally distinctly, the other three walls and the back view of the two sitters, none of whom is related by action or gesture to the space lying out of the picture frame (cat.n.º 124). Grouped together, indeed, they centre about themselves the space of the interior, which the reflection in the mirror makes the more definite. This has little in common with Velázquez composition [...]” (LÓPEZ-REY, 1996, p. 214). En la recreación que Fernando Botero hace del lienzo de van Eyck, es posible encontrar variables que ayudan a ver otros aspectos del problema enunciativo (ANTOINE, 1995, p. 13-7).

sino que configura, también, una especie de metáfora - *speculum sine macula* - cuyo destino, en términos poéticos, es el de establecer una relación posible entre la castidad de la novia y la pureza de la Virgen.

Al comentar el retrato de Carlos V que actualmente se encuentra na Alte Pinakothek, de Munich, Panofsky admite la existencia de retratos autóno-



mos⁷ cuando, en este género pictórico, los objetos no se comprometen, a lo que parece, con otros valores a no ser los de uso. La silla en que está sentado el emperador es sencillamente una silla, o sea, un objeto cuyo valor de uso no permite otras interpretaciones. Esa liberación de los utensilios tiene, sin embargo, en el género retratístico, algunas particularidades notables. En el caso específico de *Mujer pesando oro*, varios de los principales autores⁸ que analizan el famoso cuadro de Veermer oscilan entre la interpretación de la balanza como metáfora de un equilibrio transcendental y la interpretación de la balanza como un objeto doméstico que remite a la interioridad de la casa y de la mujer.⁹

7. “Si ce portrait de Charles Quint dans son fauteuil constitue le premier exemple de portrait autonome, ni allégorie ni oeuvre de cérémonie (par opposition aux monnaies, sceaux, enluminures de livres, portraits allégoriques, tombeaux,, monuments publics ou portraits de groupes), qui représente le sujet assis mais en pied, de même le portrait de Charles Quint sur son cheval constituit le premier portrait équestre autonome - ni allégorique, ni oeuvre de cérémonie - de l'histoire de la peinture” (PANOFSKY, 1990, p. 121).

8. Me refiero a críticos como John Michael Mondas (1989), Arthur K. Wheelock (1995), Christopher Wright (1976) y Eugene R. Cunnar (1990).

9. Los siguientes fragmentos de *Veermer and the art of painting* ilustran esa posición: “The woman s white cap and blue morning jacket contrast with the. dark painting. Her figure

No se debe rehuir la idea de que estos retratos tienen también fuertes vínculos con ese otro género pictórico que se manifiesta en los llamados interiores holandeses. En este tipo de obras, lo que predomina es la representación de gestos de lo cotidiano, de personajes absorvidos en quehaceres domésticos y, en ese caso, los objetos quedan liberados de sus compromisos alegóricos. Libres, aparentemente, de lo alegórico y hasta de las circunstancias de lo histórico,¹⁰ las cosas pintadas se abren

is aligned with the central axis of the *Last Judgment*, and her head lies at the middle of its composition, directly beneath the oval mandorla of the Christ in majesty. Her right hand, holding the balance, coincides with the lower corner of the frame. The position of her head and the central gesture of her hand are thus visually bound with the *last judgment*, and a seeming moment of quiet contemplation becomes endowed with symbolic associations. [...]. ‘The visual juxtaposition of the woman and *the Last Judgment* reinforced by thematic parallels: to judge is to weigh. [...] Nevertheless, the woman’s pensive response to the balance she holds suggests that her act of judgment, although different in consequence, is as considered as that of the Christ behind her. Her mood is in sharp contrast to the violent scene of salvation and damnation in the *Last Judgment*. Her serene countenance belies no fear of the consequences of the final day of judgment. [...]. Most interpretations of this painting have focused on the act of weighing and have assumed that the pans of the woman’s balance contain certain precious objects, generally identified as gold and pearls. Consequently, throughout its history the painting has been alternately titled *Goldweigher* or *Girl Weighing Pearls*. Behind these diverse interpretations of the painting lies considerable confusion as to whether the woman is weighing pearls, gold, weights, pearls *versus* gold, jewels, or whether she is merely balancing the scales. Questions concerning the nature of her action are closely intertwined with the broader question of the symbolic intent of the juxtaposition of the woman and the painting of *the Last Judgment*’ (WHEELER, 1995a, p. 97-8).

10. Claro que al historiador del arte le interesa tener informaciones precisas sobre el momento en que un determinado objeto entra en el ámbito de lo cotidiano y, ciertamente, los significados que tal información fornece pueden ser de mucha utilidad para quien se dedica a una interpretación de los valores diacrónicos y sincrónicos del sistema de los objetos representados en un cuadro. Prueba de ello la encontramos en el capítulo IV, que tiene por título “Réflexions sur le temps”, del libro *Le Titien. Questions d’iconologie*. Véase, para tener tan sólo una idea del asunto, lo que nos dice Panofsky en este fragmento extraído del mencionado capítulo: “Je commencerai la discussion sur ses réflexions de peintre sur le temps, en faisant d’abord remarquer un fait qui, pour n’être pas évident, n’en est pas moins significatif à mon sens: dans sept, peut-être huit des portraits du Titien - en commençant par celui d’Eleonora, duchesse d’Urbino, la fille d’Isabelle d’Este (fig. 93), et en passant par le triple portrait de Pauli III et de ses petits-fils - apparaît un objet extrêmement rare dans les autres portraits de la Renaissance: une pendulette.¹

paso hacia los recintos tímicos a que se alude en la representación pictórica y que constituyen, a lo que parece, una suerte de diagnóstico de la imaginada psicología de los personajes. Se sabe que el interés científico y filosófico por cuestiones de psicología crece especialmente en Italia a partir de la segunda mitad del Quattrocento. Las interpretaciones de la expresión corporal podían ser útiles para conocer el carácter de un comerciante y, consecuentemente, se podrían transformaren indicios que facilitaban o dificultaban la realización de un buen negocio. Sin embargo, en lo que se refiere a la obra de Vermeer, esos rasgos adquirirían connotaciones más transcendentales, aunque la liberación de los objetos de compromisos alegóricos y la carnalidad de los personajes engendraran fuertes simulacros de realismo. Ese matiz ya aparece de manera bien acentuada en la obra de van Eyck, pues, como observa Schneider, este pintor reproduce "the texture of his sitter's skin in microscopic detail", procurando, con eso, acercarse al nominalismo filosófico de su tiempo, captar la "contingente fisicalidad" de los individuos retratados.

Lo que sin duda se consagra en esa tradición retratística es una especie de invariable instituida por la relación complementaria entre la corporeidad y la ambiencia, sea ésta constituida por un espacio habitacional recluso o por un paisaje natural abierto, frecuente, como se sabe, en la pintura

Comme la plupart des attributs, celui-ci est porteur de significations multiples. Cette version 'miniaturisée' de l'horloge mécanique - innovation datant elle-même du début du XIV^e siècle - était d'apparition assez récente (environ 1440) et de prix élevé à l'époque. On peut donc considérer qu'il s'agissait d'une sorte de symbole de statut social, comme la clochette à main du *Portrait de Uon X et ses neveux* de Raphaël (fig. 78); mais la pendulette a également des implications morales.

Henry Suso avait intitulé l'un des ses traités les plus populaires *Horologium sapientiae* (en français Horloge de Sapience²). En raison de son mouvement parfaitement régulier (nous parlons encore aujourd'hui de 'régularité d'horloge') l'horloge mécanique, qui mesurait encore plus d'un mètre cinquante de haut, était pour Christine de Pisan (1363-1431) un symbole spécifique de la tempérance; et à partir du milieu du XV^e siècle et jusqu'à Peter Bruegel, la pendulette devient, sur les supports les plus variés, et en particulier dans la sculpture funéraire (fig. 92) un attribut de cette vertu dans tous les médias imaginables" (PANOFESKY, 1990, p. 130).



italiana de este género desde el Renacimiento. El conocido cuadro de Hans Memling titulado *Hombre con moneda romana*, inspirado, sin duda, en obra de Sandro Botticelli,¹¹ muestra esa relación a través de una combinatoria en la que un paisaje campestre con río, cerros y árboles se reviste de un bisemismo, semejante al que se manifiesta en los objetos del ambiente casero de los cuadros de Vermeer, que sirve para representar no sólo el mundo de la naturaleza sino también aspectos interiores de la personalidad del individuo retratado. En la obra de Memling, los cisnes que se deslizan sobre el río evocan, recuérdese el motivo de la tristeza

11. Me refiero al cuadro en que se representa a un joven que mantiene entre las manos una medalla y del cual Ronald Lightbown, en su hermoso estudio sobre el pintor italiano, nos dice: “Botticelli's other surviving early portrait in an open setting is the mysterious picture in the Uffizi of a young man holding a medal of Cosimo de' Medici (plate 21). An ambitious essay in a manner ultimately Flemish, it seems to have been painted around 1474-75, since it shows a subtler modeling than the bold, smoothly rounded oval of Botticelli's first heads” (Lightbown, 1989, p. 54).

Rendaría de su canto, algo que despierta en la memoria de un alma ¡vota motivos dramáticos de la Pasión de Cristo. Eso pone en evidencia, gún la lectura que varios historiadores del arte han hecho de esta tela, le el paisaje refleja el estado mental y emocional del personaje retratado.

Arcimboldo, con sus "teste composte", introdujo alteraciones de monta i las combinatorias proxémicas¹² que plasman la expresións pictórica ; las relaciones entre los personajes y las cosas. En los retratos del tista italiano, los elementos de la naturaleza o los objetos del ambiente eservan la función de comple-entar los significados individuá-adores de las personas represen-das. Pero, vistos en el contexto presivo del cuadro, esos mismos elementos u objetos, depués de iber sido sometidos a un radical oceso de desplazamiento, pasan integrar las formas significantes sponsables por la configuración i que se plasma, analógicamen-, el rostro o el cuerpo entero de s personajes retratados. Así, en *bibliotecario*, para citar un ejem-



En la nota 11 del capítulo V del hermoso libro *Beyond culture*, Edward T. Hall nos dice que la proxémica “refers to man’s use of space as an aspect of his culture: i.e., conversational distance, planning, and use of the interior space, town layout, and the like” (HALL, 1976, p. 218). Los cuadros que Arcimboldo dedica a las cuatro estaciones del año realzan, de modo bastante intrincado, las relaciones entre el espacio y el tiempo. Claro que, como observa Kaufman (1987, p. 99-100), para comprender algunas de las bases ideológicas de esas pinturas es necesario revisar el sistema de pensamiento en que se inspiran, la conexión de los lienzos con los poemas de Fonteo y, aún, el papel que desempeña el cuerpo político de los Habsburgo en esas y otras telas del artista. Pero, por otro lado, es innegable la existencia en todas esas obras de una organización espacio-temporal cuya hondura significativa puede ser estudiada de manera apropiada

pío, los libros, tras de abandonar los anaqueles de una estantería, conquistan una disposición que les permite simular la anatomía de la cara y los hombros de una supuesta persona que trabaja en una biblioteca.

Hay que reconocer, por consiguiente, que el hecho de que las hojas de un libro abierto imiten la melena de un bibliotecario no sólo representa una ruptura de la invariable determinada por la relación complementaria entre la corporeidad y la ambiencia, sino que el proceso de desplazamiento instituye, también, un proceso de condensación en el que cohabitan rasgos estéticos y oníricos. Pontus Hulten (1987) propone una lectura de la obra de Arcimboldo fundamentada en tres maneras interpretativas diferentes: la primera, inspirada en el fascino que ejerce sobre el espectador de la magia de la pintura de este artista, sería la que se engendra en una "amusing curiosity"; la segunda, conforme a datos acerca de la vida intelectual de la corte de los Habsburgo, estaría montada sobre las alegorías del Imperio y de la Ciencia; y la tercera tendría como fuente las premisas de una transformación metafísica. Hulten reconoce, sin embargo, que esas tres maneras de interpretar no satisfacen la inquietud del lector de nuestro tiempo, pues hay que admitir que la pintura de Arcimboldo se relaciona no sólo con lo racional, sino con lo inconsciente también. Aun así, una cosa es clara para este autor:

Arcimboldo's pantheistic concept of the world - in which all beings are treated with equal reference and attention - is certainly in contradiction to the rather dry, academic, and mechanical presentation of the ancients' universe created by the mannerists. Thus Arcimboldo can be thought of as anti-mannerist (HULTEN, 1987, p. 31).

a través de la proxémica, ya que "one of the most basic organizing systems of life, for all situational behavior has a temporal and spatial (proxemic) dimension" (HALL, 1976, p. 119).

Tal vez por oponer el embrujo de las incógnitas vitales a lo mecánico, esa cartografía de los retratos arcimbolescos que dibuja los contornos de exuberantes condensaciones en que el cuerpo representado, fantástico mapa de microcósmicas maravillas, se integra con las cosas del mundo, reúna en su pictórica estructura algo de ese misterio onírico al que se refiere Lyotard cuando atisba la extensión corporal como algo que va más allá de las dimensionens mundanas y que exige

prendre en considération le fait que nous dormons en rêvant, et que justement la connaturalité du corps et du monde est suspendue par une immobilité qui n a pas seulement pour fonction d'élimier le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps [...]
(Lyotard, 1974, p. 275-76).

Las imágenes construidas de esa manera reviven sentidos poéticos enmarañados en un denso contexto estético, observable, por ejemplo, en las prestidigitaciones alegóricas¹³ que diseminan prodigios, derroches de fantasía en ese laberinto de imágenes que se aglomeran en *Vertumnus*.

Además de eso, tales imágenes convierten, como ya observó Barthes, el entramado de la pintura arcimbolesca

en una auténtica lengua, la dota de una doble articulación: la cabeza de Calvino se puede descomponer, primero, en formas que son ya objetos con un

13. "The portrait's intention is even more pronounced in Arcimboldo's *Vertumnus*. The god of vegetation referred to here is Rudolf II who, according to Lomazzo, had asked the artist to make something amusing for him. The protean versatility which mythology ascribed to *Vertumnus* is attributed in this act of homage to the Emperor, with his vast variety of different fields of influence and activity. At the same time, the painting refers us to a principle of aesthetic metamorphosis which Comanini explains in 257 lines of verse in his somewhat verbose 'Canzoniere' (1609)" (SCHNEIDER, 1994, p. 123).



nombre, es decir, en palabras: una carcasa de pollo, una mano de mortero, una cola de pescado, legajos escritos; estos objetos, a su vez, se descomponen en formas que, por sí solas, no significan nada; volvemos a encontramos con la doble escala de las palabras y los sonidos. Es como si Arcimboldo modificara las reglas del sistema pictórico, lo desdoblara abusivamente, hipertrofiara su virtualidad significativa, analógica, y produjera así una especie de monstruo estructural, origen de un malestar sutil (por lo intelectual), más penetrante aún que si el horror procediera de una simple exageración o de una simple mezcla de elementos: el hecho de que todo significativo, a dos niveles, es lo que hace que la pintura de Arcimboldo funcione como una negación algo terrorífica de la lengua pictórica (BARTHES, 1986, p. 138).

Las metáforas que ensartan las relaciones de semiosis de semejante entramado sígnico son, según Barthes, generalmente *sensatas*. *O sea*, que entre los dos términos que constituyen la comparación en que se basa la figura metafórica subsiste un rasgo común, un eslabón, una cierta analogía: los dientes, por ejemplo, se parecen a guisantes en su vaina, la nariz se parece a una mazorca, por su forma oblonga y abombada. En fin, la metáfora arcimbolesca es, por así decirlo, de dirección única: nos convence de que la nariz se parece naturalmente a una mazorca, porque nadie diría, de manera natural, que la mazorca es una nariz. Pero, parafraseando el pensamiento de Barthes, la metáfora arcimbolesca también es *audaz*: desmembra objetos familiares para producir otros, nuevos, extraños, gracias a esa auténtica imposición que es el trabajo del visionario. Es posible que la audacia no esté en estas metáforas improbables, sino en las que podríamos llamar desenvueltas, esto es, en las que resultan de cambiar el objeto de lugar: es lo que ocurre cuando Arcimboldo, en *L'Acqua*, sustituye los clientes del personaje que representa el agua por los dientes de un escualo. La metáfora aquí es una tautología: los dientes son los dientes, lo que hubo fue sólo un cambio de lugar, un cambio de contexto.

Tales ideas permiten afirmar que la visión semiótica de Roland Barthes, al igual que la metáfora arcimbolesca, es, por un lado, sensata y, por otro, audaz.¹⁴ Sensata cuando, basándose en el modelo de la dupla articulación, establece relaciones entre la pintura de Arcimboldo y la lengua. Audaz cuando nos dice que el pintor italiano trabaja como si modificara las reglas del sistema pictórico, como si lo desdoblara abusivamente e hipertrofiara su virtualidad significativa. Se sabe que la doble articulación fue, durante mucho tiempo, la condición indispensable para conferir a lo pictórico las propiedades de un lenguaje y que mucha

14. Hal Foster, con perspicacia, destaca, en el primer capítulo de su libro *The return of the real* (1996, p. 1-34), el papel de las audacias críticas (aunque el autor no use este término) en las tareas de valorar y revalorizar los significados de una obra de arte.

tinta se derramó sobre esta cuestión.¹⁵ La virtualidad significativa, en cuanto audacia semiótica, se conecta a problemas más complejos de cuya solución depende, en buena medida, el poder rescatar aspectos fundamentales de la relevancia de la heterogeneidad¹⁶ en los textos no verbales. Por eso, si la sensatez hace pensar en la posibilidad de existencia de lexemas pictóricos o fotográficos, la virtualidad del significante no verbal nos conduce a otros planteamientos. Específicamente al que resulta de la imbricación de elementos de diferentes sistemas actualizados en un mismo espacio expresivo.

No cabe duda de que esas dos posturas afectan la constelación de presupuestos con los que trabaja la semiótica europea. Puede decirse, pensando en la manifestación, que, en la *Sémantique structurale* (1966),

-
15. Aun en días más cercanos, esa sensatez pasó a ser vista con otros ojos, como se puede constatar en el libro *Cinéma et production de setis*, principalmente en el capítulo 3º, titulado “Recherches sur les unités élémentaires du langage cinématographique. Approche en termes d'ardculadons” (ODIN, 1990, p. 61-90).
16. En la perspectiva de la semiótica europea de la Escuela de Tartu, el término heterogeneidad significa que en un texto visual se manifiestan varios sistemas signícos. Así, por ejemplo, en una imagen pictórica se estructura el sistema de la forma, el del color y el de la textura, para no citar otros. Cada uno de esos sistemas proyecta en el texto sus unidades, lo que quiere decir que una metáfora puede manifestarse en el sistema de la textura y no necesariamente en el de la forma. Todo eso le confiere a la metáfora visual una gran complejidad. En la retórica del Groupe (I, un texto puede presentar un grado zero, esto es, sentido denotado de los signos, caracterizable como general o local. La ruptura de ese grado es responsable por la producción de efectos poéticos y, siendo así, parece coherente admitir que un retrato de Arcimboldo, fiel al compromiso de reproducir con verosimilitud la configuración de un rostro, provoca, a primera vista, una fuerte impresión de realidad, o sea, una imagen en la que el grado zero general se ofrece al espectador sin ambages. Pero a medida que la mirada se fija en determinados lugares del cuadro, el espectador empieza a notar que las imágenes que se manifiestan en esos lugares se desvían del grado zero local, provocando, por consiguiente, rupturas de sentido cuyas modalidades sobredeterminan, en muchos casos, el surgimiento de la metáfora. Sin duda, esas rupturas afectan los significados del grado zero general, mas, de manera precisa, alteran los contenidos del grado zero local y tales alteraciones pueden manifestarse a través de las unidades significantes del sistema de la forma o del sistema de la textura (o de cualquier otro sistema: gestualidad, vestuario, etc.). Esas particularidades plasman, por supuesto, la complejidad semiótica de las metáforas visuales a la que aquí me refiero.

Greimas trabaja a partir de la premisa de que los semas se acurrucan, por decirlo así, en la completud de nido que toman los signos en sus formas lexemáticas. Sin embargo, en *De l'imperfection* (1987), la aparente estabilidad de la semiosis adquiere, en el "nuevo" pensamiento greimasiano, otros alcances, ya que las partículas de sentido, agitadas por las energías de una realidad más profunda, producen irradiaciones capaces de sobrepasar las fronteras - arbitrarias igual que todas las fronteras - del significante estético para alojarse en las entrañas del sujeto que, en cuanto destinatario, el texto atrapa. Porque, concordando en este punto con Raúl Dorra, Greimas, en su último libro, describe el hecho estético a la manera de

un acontecimiento que tiene lugar en la conciencia del sujeto, como una especie de accidente cuya irrupción introduce un desvío o una fractura y al mismo tiempo propicia una apertura sobre la plenitud del sentido. Ese accidente, que convierte al sujeto en sujeto pasional, traza también su camino sobre el cuerpo: la temperatura aumenta, la respiración se modifica. Pareciera que la experiencia estética - y todo aumento de la tensión afectiva - no puede realizarse sino haciéndose lugar entre la entrada y la salida del aire que significa la vida (DORRA, 1997, p. 64).

En *Sémiotique du visible* (1995), Fontanille afirma que, para el Greimas de la semiótica narrativa, la intencionalidad se lee a *posteriori*, siendo que para el Greimas de la semiótica estética - mejor sería decir poética -, la intencionalidad tiene su fuente en la imperfección del ser.¹⁷ Por otro lado,

17 Fontanille, citando Husserl, alude a la idea de que la intencionalidad se vincula a la incompletud y a la desilusión: "c'est à dire á un décalage sensible entre la manifestation offerte et celle qui a été attendue" (FONTANILLE, 1995, p. 7-8).

Ignácio Assis Silva (1995, p. 34-5) ecuaciona atinadamente esta cuestión al considerar que la relación entre la figuratividad profunda y la de superficie, denominada figurativización, instituye un duplo juego: el de Eco y el de Narciso. A raíz del carácter metafórico de esos dos personajes míticos es posible, por consiguiente, defender el principio de que las figuras de superficie sean eco de la estructura profunda o, entonces, que la relación entre esos dos niveles sea una especie de relación narcísica, un intrincado juego de espejos, de espejos tal vez opacos, inventados por no se sabe quién, para que los seres humanos se enreden en las urdimbres de la significación y sientan, cada uno a su modo, el sobresalto, paradójicamente placentero, de haber caído en las extrañas contingencias de una inmensa trampa.

Quizás todo eso se deba al hecho de que nuestra

idolatrous notion of an objective world, independent of our minds, is sustained by the qualitative, subjective feel of our senses, corroborated by objective measure. The raw data of my senses is largely interpreted by me in terms of a construct of reality based on the measurement of physical properties. I do not see a table. What I perceive is an oddly shaped brown area in my visual field. I do not see its height, breadth, and width. I infer these by fitting my touche and visual sensations into a predetermined construct for a table which has certain spatial properties with measurable dimensions. I cannot even feel the thickness of the tabletop or its solidity. I feel only a sensations in my fingers (called pressure) when I try to close them, or an abrupt resistance to my fist swung down before me. These constructs are bolstered by the knowledge that I can measure, and therefore verify, the table s

height, weight, thickness, and so on (JONES, 1982, p. 14-5).

Pero puede ser también que ese juego especular entre la figuratividad profunda - hondura de lo real de la que procede esa energía irradiadora a la que me he referido hace poco - y la figurativización encuentre una formulación adecuada en la tradición glosemática, en esas ideas de la significación de los no-lenguajes que Fontanille, valiéndose del ejemplo de la música, recupera cuando dice que

il faut se demander résolument si la perception a un sens, et, si elle en a un, d'où elle tient. La question se pose depuis longtemps dans certaines sémiotiques, que Hjelmslev classait parmi les "non-langages"; il en est ainsi de la sémiotique musicale, qui se présente comme une sémiotique monoplane, et dont les seuls signifiés ne peuvent être que connotatifs, soit sur le mode évanescent et insaisissable des effets de sens individuels, soit sur le mode massif et stéréotypé des poncifs musicaux, des scies et des rengaines. C'est dire que si les non-langages signifient, ce ne peut être, une fois mis entre parenthèse les effets connotatifs, qu'à partir de la perception: la signification émerge non pas d'une relation de type classique entre un plan de l'expression et un plan du contenu, mais, pour commencer, au cours du processus qui permet de passer d'une sensation sonore à une perception musicale, puis à une interprétation musicale. En d'autres termes, dans les cas des non-langages, le parcours génératif de l'expression aboutit à un acte d'énonciation (une interprétation

musicale, par exemple), et le sens de ce parcours n'est autre que celui qui se réalise dans cet acte: ce qui est, dans ce cas, modalisé, narrativisé, aspectualisé, spatialisé, etc., c'est l'acte même de l'énonciation, et non pas, comme d'ordinaire, des contenus énoncés attachés conventionnellement à des expressions (FONTANILLE, 1995, p. 24).

Al margen de las muchas cuestiones que derivan de la discusión de esas ideas, el interrogante que aquí me interesa se insiere en la concepción que Greimas nos legó al decir que la única presencia concebible de la significación es

su manifestación a través de la "sustancia" que engloba incluso al hombre: lo que llamamos el mundo sensible se convierte así en el objeto, sin exclusión de ninguna parcela, de la búsqueda de la significación: el mundo se revela, en su conjunto y en sus articulaciones más menudas, como una virtualidad de sentido, a condición que sea sometida a una forma por lo menos mínima. Por obra de esta forma, la significación puede introducirse bajo todas las apariencias sensibles. Así, detrás de los sonidos, de las imágenes, de los olores y de los sabores, sin que por ello esté en ellos en cuanto puros soportes informes de nuestra percepción formadora (GREIMAS, 1973, p. 49-50).

Definida en esos términos, la significación no puede entenderse sino como algo que debe ser construido, sea cual fuere la dirección que tome esa construcción. Mas, en esta oportunidad, lo que deseo es explorar

algunos aspectos de la capacidad que tiene la metáfora visual de construirle formas poéticas a la significación y, en especial, colocar sobre las cartografías que los lenguajes nos hacen del cuerpo marcas que indiquen posibilidades de qué rumbos tomar para llegar - o al menos vislumbrar vestigios - hasta los bordes de la fantasmagórica carnalidad de un cuerpo primario, de un cuerpo del que no tenemos mapas, pues, en general, la cartografía remite a una corporeidad secundaria y de ella representa accidentes, cordilleras, valles y ríos, porque este cuerpo secundario, conquistado y culturalizado, tiene significado, instituye códigos, funciona como un lenguaje, con sus signos, su léxico, su sintaxis, su lógica y su retórica. Pero que, por tras de todo eso, existen, de acuerdo con el pensamiento de Dubois (1988, p. 7-9), indicios del *desaparecimiento progresivo* de un cuerpo real, de un cuerpo primitivo y primario, de un cuerpo, en fin, del que sólo alcanzaremos algún que otro remanso de sus orillas siguiendo las huellas de los senderos tortuosos que la metáfora traza en las cartografías del soma en que, atemorizada, se refugia la inalienable existencia de cada uno.

Siendo, según los autores de la *Rhétorique générale*, un fenómeno metasememático,¹⁸ la metáfora, cuando es sensata, para retornara las

-
18. “D'une part, le néologisme métasémème, que nous adoptons autant par symétrie que parce qu'il désigne mieux la nature des opérations en cause, recouvre en gros ce qu'on appelle traditionnellement les 'tropes', c'est-à-dire notamment la métaphore, figure centrale de toute rhétorique” (Groupe 1, 1970, p. 91). Como se sabe, el semema, en la semiótica greimasiana, resulta de la combinación de una figura semica - recuérdese que para Hjelmslev la figura es un término que designa partículas expresivas o semánticas que no son signos - con un clasema, o sea, con un sema contextual. Así, por ejemplo, en el caso de *Vertumnus*, dos espigas de trigo forman las cejas del personaje: tanto las espigas, por el hecho de haber sido cortadas y extendidas, como las cejas tienen semas comunes, en ambos términos se manifiesta la *horizontalidad*. Pero la combinatoria sememática que estructura la forma del contenido de cada uno de esos lexemas no es la misma. En espiga se actualiza la combinatoria *horizontalidad + vegetalidad* y en cejas *horizontalidad + animal + humano*. Al colocar esas dos imágenes - la de las espigas y la de la cejas - en relación metafórica, los semas o clasemas de un semema son sustituidos por semas o clasemas de otro semema. Para los autores de la *Rhétorique générale*, ese proceso de sustitución caracteriza lo metasememático. Esto es, para esos semioticistas,

palabras de Roland Barthes, encuentra, en el viaje que emprenden sus semas rumbo a la manifestación, lugares de reposo en lexemas previamente contruidos. En el caso de la metáfora audaz, el viaje de los semas se hace mucho más largo y misterioso, pues, al final de cuentas, vienen de parajes remotos y nunca se sabe con exactitud cuál es el lugar de su destino. No es lo mismo buscar el término de llegada de una metáfora cuyo punto de partida es una unidad lexemática en la que ocasionalmente toman albergue esos semas viajeros. Por añadidura, los lexemas, en el caso de los lenguajes no verbales, no ofrecen la misma estabilidad habitacional que las palabras de una lengua, unidades siempre claramente delineadas, sin la estructura laberíntica de las problemáticas unidades de un texto pictórico o fotográfico, siempre fabricado con los componentes de diversos sistemas signícos.

Desde esa perspectiva, las metáforas arcimbolescas que Roland Barthes considera sensatas son aquéllas en que la analogía construye, para los semas viajeros, pasajes entre la aparente naturalidad de las dos orillas de ese flujo de turbias diferencias por el que navega la significación. Así, como dice el semiólogo francés, Arcimboldo nos convence de que la nariz se parece de una *manera natural* a una mazorca.¹⁹ Al contrario, las

un metasemema es la sustitución parcial de un semema por otro. La metáfora, por consiguiente, es un fenómeno metasememático. Las espigas-cejas del personaje arcimbolesco representan un proceso de humanización de lo vegetal, rasgo caracterizador de buena parte de las metáforas creadas por el artista italiano.

19. No se debe entender que la metáfora sensata sea una figura monosémica. Como cualquier metáfora, ella tiene también una fuerte propensión a la polisemia, a la plurisignificación. Algunas de las metáforas sensatas de Arcimboldo, inseridas en otros contextos, tienen significados muy diversos. Véase, por ejemplo, este pasaje de Thomas DaCosta Kaufman: “Vi sono molti altri aspetti che consentono di rivelare parallelismi nei dipinti. Uno implica un messaggio d’armonia: tutto quanto, frutta, verdura, animali e altri oggetti sono armoniosamente congiunti in ogni testa, e così elementi e stagioni coesistono armoniosamente per costituire ogni serie. Tale rapporto d’armonia rispecchia il governo armonioso degli Absburgo” (KAUFMAN, 1987, p. 100). A este respecto, no puedo dejar de citar aquí el siguiente trozo de “Le passioni del volto”: “È la posterità di Arcimboldo: la liberazione degli oggetti consente la proliferazione immanente della combinatoria plastica, della resa sensibile. L’emozione si darà allora come iscrizione topologica,

otras metáforas arámbolescas, las audaces, son, según Barthes, fruto de la desenvoltura, resultado, diría yo, de un proceso que, en la teoría freudiana, sería clasificado como ominoso: cambiar las cosas de lugar, ponerle, por ejemplo, a Herodes, las nalgas de un niño en el lugar de las orejas.²⁰ Tal desequilibrio produce algo extravagante, una violación, como la que hace Magritte, usando el procedimeinto arcimbolesco en la composición que lleva, precisamente, el título de *Le vio/*. Esos dos mecanismos metafóricos, esas dos maneras de organizar la significación

volumétrica, cromatica, non come lettura fissa, patognomica del mondo e degli uomini. L'emozione si muta in sensazione e viceversa nella autonomia delia pratica artistica. Passione profonda che precede ogni investimento figurativo, polimorfa e multisensibile, iscritta nelle sostanze e nelle forme, nei processi e nei ritmi” (FABBRU, 1987, p. 271-2).

20. Es sabido que la metáfora se fundamenta en un juego de identidades semánticas y, en ese sentido, el factor de la repetición de lo igual juega en ella importante papel. Desde tal punto de vista, puede decirse, por consiguiente, que la metáfora posee una índole ominosa, principalmente sí, conforme a lo que nos dice Freud, admitimos que “la repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso acaso no sea aceptado por todas las personas. Según mis observaciones, bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias se produce inequívocamente un sentimiento de esa índole, que, además, recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos. Cierta vez en una calurosa tarde yo deambulaba por las calles vacías, para mí desconocidas, de una pequeña ciudad italiana, fui a dar en un sector acerca de cuyo carácter no pude dudar mucho tiempo. Sólo se veían mujeres pintarrajeadas que se asomaban por las ventanas de las casitas, y me apresuré a dejar la estrecha callejuela doblando en la primera esquina. Pero tras vagar sin rumbo durante un rato, de pronto me encontré de nuevo en la misma calle donde ya empezaba a llamar la atención, y mi apurado alejamiento sólo tuvo por consecuencia que fuera a parar ahí por tercera vez tras un nuevo rodeo. Entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo puedo calificar de ominoso [...]” (FREUD, 1992, p. 236-7). En un texto artístico, la metáfora tiene algo de esas mujeres pintarrajeadas: inquieta y atrae, pues, por las ventanas de sus casitas semánticas, se asoman significados que perturban el, casi siempre moralista, sentido común que se adapta comodamente al trazado aparentemente protector de las callejuelas que circundan lo poético. La metáfora asombra y, cuando menos el lector espera, le atraviesa las entrañas, dejándole en los surcos abiertos por su travesía travesía la simiente de lo ominoso. La metáfora es una especie de machacona de la identidad: la repite con insistencia hasta destruir las diferencias, ya que la “métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée para l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection” (GRODJK p., 1970, p. 107). En esa propiedad reside precisamente su índole ominosa, la impresionante capacidad de libertar la realidad que el sentido común, siempre testarudo,

determinan, en fin, el interrogante al que deseo dedicarme, en esta oportunidad, con más ahínco.

Las metáforas sensatas se encajan perfectamente en los modelos formulados por los autores de la *Rhétorique générale*. Así, si en *L'Autunno*, la copa de un cogumelo se transforma en una oreja, la metáfora que ahí se forma es, sin duda, una metáfora por suma lógica, resultado de la combinación de dos sinécdoques: una generalizante y la otra particularizante. La metáfora constituida por la imagen de las nalgas como equivalente de orejas se hace, si seguimos rigurosamente la fórmula del Groupe p, más problemática. Sería, en principio, una metáfora por producto lógico²¹ como parece que lo son las metáforas del cuadro de Magritte *Le viol*. Hay en este tropo un juego de permutaciones y la permutación, como dicen los autores del *Traité du signe visuel*, es

une figure rare, sans doute en raison de l'effet violent et quasi tératologique qu'elle produit. Il n'est donc pas étonnant d'en trouver l'exemple le plus net chez un peintre surréaliste comme Magritte: dans Le viol (1934), le visage féminin représenté (et identifiable comme tel grâce à la chevelure et à sa position sur un cou) voit ses yeux figurés par deux seins. [...] Dans ces figures, "paire d'yeux" ou "paire de seins"

se empeña en ocultar. Esa invasión arrolladora de los territorios del hábito que la metáfora efectúa con el auxilio de los rasgos semánticos de un vislumbre de realidad no reprimida forma la comba de que necesita lo ominoso para saltar.

21. Para los autores de la *Rhétorique générale*, la descomposición por producto lógico ocurre cuando, por ejemplo, dividimos un árbol en partes - ramas y hojas y tronco y raíces -: "Les parties sont entre elles dans un rapport de produit logique II (conjonction et) et nous désignerons l'ensemble par décomposition sur le mode II" (Groupe IX, 1970, p. 100). Así, si tomamos la metáfora que nos dan como ejemplo - *bateau* usado en lugar de *veuve* -, el punto intermediario sería *voiles*, elemento que, colocado en relación con *bateau*, constituye una sinécdoque particularizante por producto lógico, sucediendo que *veuve*, puesta en relación con *voile* instauro una sinécdoque generalizante. La metáfora por



peuvent s'intervertir. Chaque organe est parfaitement reconnaissable, et le reste du corps également: le seul écart réside dans l'emplacement des parties, qui trouble à la fois la coordination et la subordination. [...] Et la base de ces métaphores est comme toujours la copossession de quelques traits, par exemple ceux-ci: "vont par paires", "apparaissent comme demi-sphères", "possèdent un point sombre centrale" A ces traits s'en ajoutent d'autres comme "objet d'attraction", "mous et pleine de liquide", ces traits typologiques n'étant pas visuels, mais figurant dans la compétence encyclopédique des usagers (Groupe I, 1992, p. 303).

producto lógico se estructura, pues, según la fórmula siguiente: (Sp + Sg)II. O sea, las velas de una goleta permiten - en francés la palabra *voile* significa vela y velo - establecer una relación con viuda, ya que la vela, en cuanto lienzo, es una parte de la goleta y de la viuda.

Por lo que se dice en el pasaje transcrito, la metáfora en cuestión, si la enfocamos desde un punto de vista estrictamente visual, es una metáfora por producto lógico. En otras palabras, el término intermediario de la metáfora senos-ojos podría ser la combinatoria pezón-córnea,²² pues estos dos vocablos, en cuanto partes de los órganos corporales puestos en relación, poseen algo en común. La córnea tiene la forma de disco abombado y el pezón es el vértice de la mama, de forma de botón. Ambas conformaciones se sitúan en el exterior de los órganos a que pertenecen. El subconjunto de intersección que se instaura mediante la combinatoria pezones-córneas crea las condiciones necesarias para la identificación de una metáfora por producto lógico, ya que, como se puede comprobar con relativa facilidad, el término intermediario así definido instituye, en su relación con el término de partida - los pezones son parte de los senos -, una sinécdoque particularizante y, a su vez, el término de llegada, vinculado al punto intermediario, establece una sinécdoque generalizante por el hecho de que los ojos incluyen las córneas.

Claro que si consideramos el sema de la "redondez", podremos leer esa metáfora según el molde de una descomposición por suma lógica,²³

22. Podría establecerse una correlación más precisa todavía si relacionásemos pezón-aréola-mama con córnea-pupila-ojo.

23. "Nous pouvons également considérer notre arbre - recuérdese que para explicar la descomposición por producto lógico, los autores utilizaron el vocablo árbol, como se señaló en la nota 20 de este trabajo - comme une classe constitué d'individus équivalents sous le rapport choisi: la classe des arbres est constitué par les peupliers et les chênes et les bouleaux, etc., mais un arbre particulier, individu quelconque de la classe Arbre sera

arbre x = peuplier *ou* chêne *ou* saule *ou* bouleau...

Ces éléments sont à la classe dans une relation d'espèce à genre; ils sont donc mutuellement exclusifs. Les disjonctions par lesquelles on crée les espèces au sein du genre, placent celles-ci dans les rapports mutuels de somme logique. Les genres sont décomposés en espèces grâce à des attributs 'distinctifs', c'est-à-dire grâce à des sèmes nouveaux non pertinents dans la définition du genre. La décomposition n'est pas distributive, mais attributive, chaque partie étant un arbre et possédant tous les sèmes de l'arbre plus des déterminants particuliers. Les parties sont dans un rapport de somme logique S (conjonction *ou*) et nous désignerons cet ensemble par *décomposition sur le mode X*" (GROUPE I, 1970, p. 100).

esto es, en base a un modelo en que el término intermediario constituido por la "redondez" permite, cuando lo relacionamos con el término de partida - senos -, formar una sinécdoque generalizante y el término de llegada - ojos - asume, si lo ponemos en relación con "redondez", la función de una sinécdoque particularizante.

Cada una de esas construcciones determina especies diferentes de metáforas. Unas - las formadas por producto lógico - determinan una práctica de lectura centrada fundamentalmente en la visualidad, o sea, en imágenes que percibimos a través del sentido de la vista. Otras - las formadas por suma lógica - determinan, al contrario, una práctica de lectura arraigada en el humus de las llamadas imágenes mentales, o sea, de imágenes que pertenecen al intelecto o a la memoria. Las primeras, como ya fue observado por los autores de *la Rhétorique générale* (1970, p. 100), propenden, al privilegiarse hecho de ponerla mirada en dirección de una de las partes de un todo, a lo exocéntrico. Eso es precisamente lo que sucede con la metáfora goleta-viuda, pues, sin duda, a su creador se le ocurrió la idea de armar la relación entre los dos términos a partir de una de las partes que ambos tienen en común: vela/velo. Las segundas propenden, a su vez, a lo endocéntrico: el atributo de la "redondez" subyuga, en sus dominios semánticos, un número enorme de términos. A la "redondez" pertenecen, por ejemplo, las colinas, los senos, los ojos, la pelota, la manzana y, para no citar más, la cebolla. De modo que, a medida que se trabaja con modos diferentes de descomposición, el término intermediario de la metáfora cambia y, en razón de ello, el tropo, al actualizarse a través de diferentes estructuraciones semánticas, desencadena tensiones en un campo de significación que oscila entre lo genérico y lo particularizado, esto es, entre una inclinación de la carga significativa hacia el todo o hacia las partes.

Tal constatación puede resultar relevante para el estudio de ciertas características del género retratístico, género en que las relaciones cuerpo-mundo e individuo-mundividencia asumen un papel fundamental, como los rápidos comentarios a retratos clásicos de la pintura occidental aquí

esbozados ya dejan entrever. En el caso de *El bibliotecario*, Arcimboldo propasa el paradigma clásico que se delinea en las propuestas pictóricas de Zeuxis²⁴ al hacer que, en las hojas de un libro abierto, el espectador del cuadro *vea* la melena de un hombre.²⁵ Los bordes afilados de unas

24. En sus *Imágenes*, Filóstrato comenta sabrosamente una especie de bodegón diciendo: “Oscuros higos chorreando jugo y amontonados sobre hojas de parra aparecen pintados con grietas en su superficie, algunos justo en el momento de abrirse para descargar su miel, otros partidos ya de tan maduros. Junto a ellos hay una rama, y por Zeus que no está pelada ni carente de fruto, pues a su sombra pueden verse más higos, unos aún verdes e inmaduros, otros arrugados y pasados de sazón, otros entreabiertos y destilando lo mejor de su zumo; y en lo alto de la rama un gorrión hunde el pico en el higo que parece más dulce” (FILÓSTRATO EL VIEJO, 1993, p. 90). Esta descripción de lo que hoy llamaríamos una naturaleza muerta y que los griegos denominaban *xenia* (ofrendas de hospitalidad), nos coloca en la pista de lo que sería la propuesta pictórica de Zeuxis tal cual fue, en parte, relatada por Plinio en su *Historia natural* al contarnos que Parrasio y Zeuxis tuvieron, un día, una disputa sobre el realismo de sus respectivas obras. Zeuxis exhibía, con incontenido orgullo, la pintura de unas uvas tan realistas que los pájaros se aproximaban al lienzo con la intención de picotearlas. Pero Parrasio, ni corto ni perezoso, expuso ante los ojos de su rival el cuadro de una cortina tan realista que Zeuxis, considerándose vencedor por el veredicto de los pájaros, creyó que su contrincante tendría que correr la cortina y empezar a pintar su obra. Mas al descubrir que se había engañado, tuvo que reconocer su derrota, pues si él había engañado a los pájaros, Parrasio fue mucho más lejos al coseguir engañarlo a él mismo. Norman Bryson, en el ensayo precisamente titulado *Xenia*, comenta el legendario episodio relatado por Plinio de la siguiente manera: “The story has been cited so often in the annals of art history, as a parable of realism, that it is easy to miss its most remarkable feature, the strangeness of the episode's *location*. One can begin to indicate this strangeness by dividing the story into two halves, around its two pictures. The ‘still life’ of the grapes brings birds out of the sky: perhaps one thinks of the birds as flying up against the painted surface and, so to speak, hitting a pane of glass. Yet the wording of the text has another emphasis: the painted grapes were so successful (‘uvas pictas tanto successu’) that the birds flew ‘up to the walls of the stage’ (‘ut in scaenam aves advolarent’). Zeuxis picture is in fact an instance of what the Greeks termed *skenography*, painting for the theatre” (BRYSON, 1990, p. 30-1). De modo que la naturaleza muerta, vista como un género pictórico en que se encuadra perfectamente la propuesta de Zeuxis, mantiene con el género retratístico una estrecha relación, una relación que si, por un lado, sirve para preservar la tradición, por otro, se ofrece como algo fuertemente codificado que propiciará - eso se verá más adelante- la formación de un espacio semiótico cuya solidez constituye un factor favorable a la irrupción de las rupturas poético-metafóricas.

25. Al comentar el lienzo *Vertumnus*, Schneider observa precisamente eso cuando afirma que “Arcimboldo, whose art, according to Comanini, outdoes even that of antique

hojas de papel simulan unos hilos de pelo y, en ese juego de analogías, los fillos y los cabellos conjuntan partes comunes para construir una figura, en el sentido retórico del vocablo, cuya principal característica parece residir en el hecho de que el cuerpo conquistó la capacidad de acoger, en los diversos y diferentes territorios de su anatomía, las cosas que no le pertenecen. Si es verdad que los bordes afilados de las páginas de un libro forman, cuando los relacionamos con los cabellos, una metáfora por producto lógico, también es verdad que los términos de esa metáfora, vistos desde el ángulo de los semas atributivos, actualizan, al mismo tiempo, una metáfora por suma lógica.

Ese vaivén entre lo endocéntrico y lo exocéntrico, sin embargo, debe ser pensado en términos de una tensión dialéctica, ya que las metáforas arcimbolescas por producto lógico ocasionan rupturas en el sistema de relaciones del cuerpo con los elementos del mundo físico o de las circunstancias configuradas por los objetos artificiales. En los retratos renacentistas, las cosas que rodean la coporeidad, como ya se ha observado, mantienen con el cuerpo una relación complementaria. Mas, en el caso de Arcimboldo, esas mismas cosas o elementos de la naturaleza, se desplazan desde sus sitios para ocupar un lugar preciso en las cartografías somáticas armadas por el pintor. Puede decirse, por consiguiente, que en esos retratos mágicos y caprichosos, *el mundo se hoce cuerpo*. Y todo eso porque en ese tipo de metáforas "le seul écart réside dans l'emplacement des parties"

A todo eso hay que añadir que la imagen de los ojos y la imagen de los senos no son, si consideramos la heterogeneidad semiótica del texto visual en que ocurren, exactamente unidades lexemáticas. Los propios autores del *Traité du signe visuel*, lidian - dígase, por cierto, que de

painter Zeuxis, creates the illusion that we are looking at parts of the body when he is really showing us spiked ears of June corn, summer fruits etc. In this sense, the apparent chaos of the composition forms a unity, just as Rudolf II comprises many different things in one person" (SCHNEIDHR, 1994, p. 123).

manera muy eficaz - con tres sistemas semióticos básicos: el de la forma, el de la textura y el del color. Evidentemente que cada uno de esos sistemas engendra sus unidades sígnicas específicas y, como parece claro, la imagen de los senos, que puede ser vista como el término de partida de la metáfora, es una imbricación de varios signos, fenómeno que determina una cierta inestabilidad en las formas expresivas de los textos visuales,²⁶ hecho que, en el fondo, dificulta el intercambio que presupone la idea de que *"paire d'yeux"* y *"paire de seins"* peuvent s'intervertir. Consecuentemente, el plano de la expresión en que se manifiesta este tipo de metáfora adquiere las propiedades de un soporte expresivo cuya principal característica radica en su heterogeneidad semiótica. En tanto resultante de una combinatoria en que se imbrican diferentes unidades sígnicas, la semiosis que ahí instaura sus relaciones de presuposición multiplica la significación de la misma forma que los espejos de un calidoscopio multiplican las imágenes. El contenido que se manifiesta en una de las extensiones significantes puede también "mirarse", por decirlo así, en la superficie especular de otra de las extensiones o "escuchar" el sonido lejano que se refleja, amortiguado, en cualquier extensión significativa de ese calidoscopio expresivo. Tal vez la singularidad que en semejante proceso asume la significancia sea un buen motivo para pensar en el papel que el doble juego, el de Narciso y el de Eco, desempeña en ese hervidero de significaciones en que se forja la metáfora visual.

A causa de ello, las metáforas de los senos/ojos y de las nalgas/

-
26. Obervése, para elucidar aspectos de esta cuestión, que la percepción, por parte del espectador de un cuadro, está sujeta, con a reglo a la distancia entre el observador y la obra observada, a oscilaciones. Por ejemplo, en el caso del sistema de la textura, un elemento de textura "se caractérise par une dimension réduite, dimension telle qu'on ne puisse pas en faire une forme, car la peception individuelle de ces éléments cesse à partir d'une certaine distance, et est remplacée par une appréhension globale grâce à une opération d'intégration. Ceci implique une distance type entre le spectacle et le spectateur."¹⁷ La texture du plafond de Sant'Iganizio, vue à trente mètres, sera déterminée par des éléments bien plus grands que ceux d'un timbre-poste examiné à la loupe" (GROUPE H, 1992, p. 197-8).

orejas no sólo favorecen el hecho de que "l'écart réside dans l'emplacement des parties", sino también la constitución de un plano expresivo propicio a los fenómenos de condensación, lo que confiere a sus calidoscópicas formas significantes una índole onírica.²⁷ Conviene agregar a lo dicho que, considerando los cuatro modos metafóricos establecidos por los autores del *Traité du signe visuel*,²⁸ cada una de tales modalidades metafóricas matiza las relaciones estructurales de los dos términos que integran la figura retórica propiamente dicha. Si en ellas revelamos extravagancias, audacias u ominosidades es porque los términos puestos en conexión pasan por entre los invisibles vacíos de una urdimbre hecha con las hebras de la presencia o de la ausencia de las cosas relacionadas, con las tensiones de las cosas que se unen o se separan. Cuando Barthes dice que la metáfora de los dientes es una tautología apunta, con las armas de su habitual argucia, a uno de los matices más característicos del tropo arcimbolesco.

A primera vista, los dientes del escualo se confunden con los del personaje retratado. Eso significa colocar al espectador del cuadro frente a una metáfora en que los dos términos que la integran estarían presentes y, además, mantendrían entre sí una relación de conjunción. O sea, esa figura tiene todas las características de una metáfora *in praesentia*

27. En más de una oportunidad he estudiado este aspecto y en mi trabajo "La metáfora visual" (1992, p. 69-86) trato de defender la hipótesis de que la auténtica metáfora visual se diferencia de la literaria porque el significante en que se manifiesta asume todas las características de una condensación.

28. El Groupe |I, al estudiar las cuestiones paradigmáticas de la retórica icónica, establece cuatro modos metafóricos: 1) *in absentia conjunta* (IAC), que se da cuando en los ojos de un borracho pintamos, en lugar de las pupilas, dos botellitas; 2) *in praesentia conjunta* (IPC), que ocurre, según el ejemplo de los autores, cuando una cafetera semeja un gato; 3) *in praesentia disyunta* (IPD), que puede ser ilustrada por la tela de Magritte titulada *Les Promenades d'Euclide*, cuadro en el que aparecen dos conos sombreados - uno corresponde al tejado de una torre puntiaguda y el otro a la perspectiva de una avenida; y 4) *in absentia disyunta* (IAD), como ocurre cuando las corvas de varios cuerpos femeninos imitan las ondulaciones de una cadena de montañas (GROUPE |I, 1992, p. 273-8). Cf. SONESSON (1997, p. 49-76).

conjunta. Pero si detenemos la mirada en esa configuración, nos convencemos, con relativa facilidad, de que los dientes del escualo no son los dientes del personaje. Nos convencemos, por consiguiente, de que los dientes del personaje están ausentes, no hacen parte de la extensión significativa en que la metáfora se manifiesta. Sin embargo, la sensación de su presencia persiste, pues, a pesar de la veracidad de la ilusión, el espectador continúa viendo los dientes del personaje. En otras palabras, la oscilación entre la percepción de una metáfora *in praesentia conjunta* y de otra *in absentia disyunta* produce un sentimiento ominoso, un sentimiento que insinúa la posibilidad de existencia de un tipo de metáfora en que las dos modalidades cohabitan en las entrañas de una misma extensión significativa.

En ese contexto, la metáfora que me parece más insinuante es la que se presenta bajo la modalidad de un *a absentia disyunta* en que se camufla una *praesentia conjunta*. Ésta, en verdad, es una figura en que la ominosidad es uno de sus rasgos más definidores y, aunque sus raíces se encuentran en la metáfora arcimbolesca,²⁹ sea más o menos sensata o más o menos audaz, alcanza su plenitud en el Surrealismo. En la obra de Magritte aparece con inusitada frecuencia y, en algunos cuadros - *La philosophie dans le boudoir*, *Le soir qui tombe*, *La condition humaine...* - las imágenes adquieren un cariz inquietante en el que se ponen al abrigo figuras poéticas cuya opacidad semántica contribuye para crear un clima de misterio. David Sylvester achaca a la muerte de la madre del artista el entrañable origen de los rasgos ocultos de gran parte de su obra:

Whatever its formation, Magritte's fantasy about his mother's death has many echoes in his paintings.

There are several which evolve death by water; there

29. Acerca de esta cuestión, la lectura de la "Antología di testi del XX secolo", trabajo en que Piero Falchetta reúne una serie de textos de artistas y críticos del siglo XX dedicados a Arcimboldo, es recomendable (FALCHETTA, 1987, p. 207-34).

are numerous instances of faces which are somehow concealed or absent. Examples began to appear as soon as he rejected the formalism of his early work and turned in 1925 to using painting as a means to the realization of a poetic image (SYLVESTER, 1992, p. 14).

Sin querer esquivar en nada la importancia de esas ideas, lo que me interesa en tales particularidades expresivas es subrayar los indicios de una de las actitudes más significativas de la imagen surrealista. Me refiero específicamente a ese procedimiento de ocultación del rostro o al hecho de trasladar los órganos corporales de un sitio para otro, arrancarlos de sus lugares propios para incrustarlos violentamente en inesperados puestos de la corporeidad. Ya se ha visto que, en *Le viol*, Magritte muestra un rostro y al mismo tiempo nos oculta otro, desplaza órganos de modo a transformar el ombligo en esperpento de nariz y la vulva en boca.

En ese proceso, como en los sueños, el cuerpo se hace mundo y, consecuentemente, medida de todas las referencias. Por eso, la cartografía que lo representa fija, en las configuraciones icónicas de sus mapas,³⁰ índices y señuelos que atraen nuestra curiosidad, que nos fascinan y, a veces, nos provocan una extraña inquietud.³¹ En general, el fascinio que nos causa ese tipo de cartografía radica en el erotismo de que se impregnan sus accidentes corpográficos y la sinuosidad de sus relieves. Porque, en el fondo, todas esas configuraciones en que se realiza el tipo de metáfora de que estoy hablando tienen una fuerte conexión con lo simbólico y, especialmente, con isotopías sexuales, ya que en esas

30. No se puede negar que la extensión significante que traza los rasgos del rostro arcimbolesco observable en el cuadro de Magritte reproduce, *analógicamente*, la forma de la faz, o sea, instaura un signo icónico.

31. Para sentir el alcance de esta inquietud, recomiendo, como imprescindible, la lectura de "Beyond the pleasure principle?", primer capítulo del libro *Convulsive beauty* (FOSTER, 1997, p. 1-17).

figures, les types identifiés à première lecture donnent un sens satisfaisant à l'énoncé, mais nous avosn tendance à réinterpréter ce sens à la lumière des isotopies projetées.

Ces isotopies sont bien souvent sexuelles, une obsession libidineuse étant à la base de notre esprit perpétuellement mal tourné. L'image visuelle ne leur échappe pas, où abondent les allusions phalliques ou vaginales (Groupe JX, 1992, p. 275).

Además, en *Le viol*, los índices tienen un fuerte parentesco con lo fotográfico. Poco importa si el tema de este cuadro, como ya fue observado,³² no es nuevo. Lo relevante, en este caso, reside en la estructura de la configuración poética de un mapa facial hecho con signos indiciales e imágenes iconográficas. Para algunos, la fotografía se define como una emanación del referente³³ y esa es la definición de que se sirve Philippe Dubois para valorar los aspectos indiciales del acto fotográfico:

32. "Rigour and economy of realization are what make *The rape* spellbinding, for its basic idea is nothing new - that a frontal female torso suggests a face, an idea exploited by the Surrealists, an idea which (as Patrick Hughes pointed out to me) was melodramatized one summer evening in 1816 at the Villa Diodati on Lake Lemán. The Shelleys were there talking of ghost stories with Byron... [...] *The rape* partakes of that sense of horror, while at the same time being hilarious. Every detail is incisively meaningful. Isolated at its centre is a navel which is a nose eaten away by tertiary syphilis. The pubic hair acts like the fur adorning Meret Oppenheim's cup, saucer and spoom. And, if this takes us as we look into reveries of cunnilingus, it becomes embarrassing suddenly to realize that this delicious pubic beard is also a comical little beard on a man's face. The head-hair, on the other hand, is not at all comical but shaped so that it is horrfyirig in a way which brings Shelley's hallucination to mind [...]". (SYLVESTER, 1992, p. 230-1).

33. Cuando me refiero al parentesco de la pintura de Magritte con la fotografía, no quiero decir, es obvio, que la pintura sea una emanación del referente. Lo que quiero decir es que el pintor *belga* parece haber asumido el compromiso de crear conformaciones pictóricas que *simulan* un efecto de referente.

Pour l'instant, je soulignerait simplement ceci: c'est que la photographie, avant toute autre considération représentative, avant même d'être une "image" reproduisant les apparences d'un objet, d'une personne ou d'un spectacle, est d'abord, essentiellement, de l'ordre de l'empreinte, de la trace, de la marque et du dépôt (marque déposée, dirait Denis Roche). En ce sens, la photographie appartient à toute une catégorie de "signes" (sensu lato) que le philosophe et sémioticien Charles Sanders Peirce appelait "index", par opposition à "icône" et à "symbole" (DUBOIS, 1988, p. 59).

El texto fotográfico termina siendo, por consiguiente, el resultado de la combinación de una intrincada pluralidad de sistemas semióticos que evidencia la primacía de los signos indiciales e icónicos.

En el caso específico de la fotografía erótico-fetichista, los índices y los signos icónicos establecen sugestivas relaciones comparativas, como se constata en esta foto de Christian Vogt.

Aquí la armonía de líneas del cuerpo femenino rima con el equilibrio geométrico del objeto. La proporción y la correspondencia de las cosas comparadas erigen, en principio, un símil caracterizado por la presencia de los dos términos cotejados. Pero



la exposición velada de las partes íntimas de la mujer comparada con el boquete del cajón sin tapadera forman, de modo subrepticio, una metáfora cuya praesentia disyunta de los dos componentes se ofrece a la percepción visual tenuamente. La hendidura entre las nalgas que, sin rodeos, conduce la vista hasta ese oscuro borrón en el que el espectador presiente el blando terciopelo de la vulva encuentra, casi que de repente, la ilusoria explicación del imaginado misterio de su interioridad en el vértice, también oscuro, sobredeterminado por los dos triángulos que esbozan ranuras en la geometría interior del cubo.

En la articulación de esas dos figuras, el símil es el umbral de una metáfora cuyos sentidos remiten, creo, a las imprecisiones de un referente invisible en el que se apoya la imaginación de los hombres para armar devaneos y sublimar sensaciones. Todo eso porque, en el fondo, los resquicios de la referencialidad somática que se enredan en la polisemia de ese tipo de metáfora tienen origen, a lo que parece, en nociones que, desde el Renacimiento, arraigan en saberes acerca del cuerpo. Uno de los que se injerta perfectamente a la espinosa semiosis del tropo en cuestión es, sin duda, el que retoñó con la idea de que las representaciones del cuerpo constituyen una construcción simbólica, pues, como señala Le Bretón, el cuerpo

parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural.

La concepción que se admite con mayor frecuencia en las sociedades occidentales encuentra su formulación en la anatomofisiología, es decir, en el saber que proviene de la biología y de la medicina.

Está basado en una concepción particular de la persona, la misma que le permite decir al sujeto "mi cuerpo", utilizando como modelo el de la posesión

(LE BRETÓN, 1995, p. 14).

A los surrealistas les interesa esa inaprehensibilidad.³⁴ No sólo porque tal concepción presupone la existencia de imágenes del cuerpo que se ocultan, sino porque semejante proposición se presenta como un desafío, un reto que desencadena un conjunto de tentativas poéticas integradas todas en el propósito de conseguir formas expresivas capaces de enriquecer la construcción simbólica de lo corporal y, al mismo tiempo, plasmar entidades artísticas a partir de las cuales el ser humano se acerca un poco más a sus fantasmas, a la realidad espectral en que se disuelven las falsas concretudes de lo cotidiano. Entre otras cosas, eso es lo que nos muestra Le *viol*, ya que, en sus metáforas, se exhibe, con cierto alarde irónico, el desencanto provocado por la rigidez de los modelos anatómofisiologistas. Preñadas de ominosidad, las formas expresivas más típicas del Surrealismo revelan un incontenible deseo de buscar modelos que conviertan la representación del cuerpo en la cartografía de un sueño ancestral. Ese vaivén tenso entre los signos indiciales e icónicos que se alberga en las metáforas del cuadro de Magritte tiene raíces en las honduras de la idea de que el inconsciente es un lenguaje,

*mais un langage qui a oublié tous ses mots et ses
signifiants de chose, et qui tente presque en vain de*

34. La preocupación por lo *informe* puede ser uno de los indicadores de tal actitud. Rosalind Krauss afirma que los fotógrafos surrealistas “furent les maîtres de l'*informe* obtenu, comme Man Ray s'en était rendu compte, par simple rotation et par là même, désorientation du corps. C'est ce que fit Boiffard pour son nu tragique publié dans le magazine de Bataille *Documents* (fig. 54), ou Brassai dans l'extraordinaire image choisie pour 'Variétés du corps humain', essai publié en 1933 dans le premier numéro de *Minotaure* (fig. 48). Brassai utilise la même stratégie que dans *Anatomies*: le regard de la caméra remonte en contre-plongée le long de la forme étendue afin de capter, de fabriquer (ou est-ce d'imaginer?) le corps nu révélé en tant qu'animal. Car la lumière, qui plonge les hanches et les cuisses dans une obscurité faite d'ombres, de même que l'angle de vue qui fait disparaître la tête derrière le haut du torse et les épaules, se conjuguent pour donner l'image d'un animal inconnu: les seins protubérants suggèrent les touffes cornées du front, le torse et le bras lumineux tiennent lieu de visage et d'oreille” (KRAUSS, 1985, p. 60).

les reconstituer. C'est-à-dire que la pulsion, exprimant un besoin et un désir, est toujours inconsciente mais cherche sans cesse sa satisfaction. C'est l'estimulant incessant qui mène à la production des processus secondaires, comme les appelle Freud, c'est-à-dire ceux qui construisent les oeuvres de culture: le langage, la pensée, les arts, les sciences, les techniques, etc. La pulsion ne trouve les meilleurs chemins de la satisfaction, à travers les processus de sublimation, qu'en se liant à des nouveaux représentants de chose ou de mot, différents mais analogues, sous certains aspects, aux représentants primitifs refoulés (Saint-Martin, 1997, p. 16).

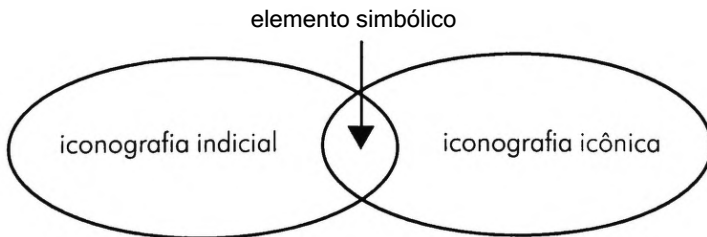
En el lienzo de Magritte, la geografía del rostro se transforma. La individualidad captada en la tradición del género retratístico sufre cambios radicales. Las referencias a lo circunstancial se diluyen,³⁵ no hay necesidad de un gesto de manos para hablar del matrimonio de dos personajes y el mundo establece sus fronteras en el mundo del cuerpo. Por todo eso, el retrato del pintor belga coloca al espectador ante una imagen que funciona como representante de cosa y, consecuentemente, como representante de una corporeidad reprimida. Pero visto desde una perspectiva retórica, ese representante de cosa, en tanto extensión significativa, transmuta la estructura habitual de la metáfora. Los índices, casi fotográficos, dialogan pictóricamente con la finalidad de aproximar los elementos distantes - piénsese en la metáfora de los pezones/ojos -, sin eliminar, empero, su

35. El proceso de disolución del referente concreto, en cuanto mecanismo indispensable para la creación de formas significantes que hagan la vez de representantes de cosa, tiene una estrecha ligazón con el principio surrealista centrado en la idea de eliminar del signo su sujeción a la cosa representada. Breton lo define de varias maneras en sus Manifiestos y, principalmente, en *Li Surréalisme et la Peinture* (1965).

conexión con una referencialidad concreta, mientras que los signos icónicos, manipulados por las fuerzas del simbolismo, pueden trascender esa referencialidad para remitir a una iconografía arcimbolesca. Sin embargo, la mediación entre unos signos y otros, o sea, la construcción retórica de un campo de intersección entre dos términos de la metáfora es matizada por el encuadre y el ángulo de visión. Esos dos factores sobredeterminan cargas simbólicas y, en muchos casos, son directamente responsables por los efectos de ominosidad.

En base a todo lo expuesto, creo que el representante de cosa, tal como se presenta en las imágenes más genuinamente surrealistas, tiene la traza, en primera instancia, de lo que yo llamaría una *metáfora iconográfica*. En otras palabras, de una metáfora en que el término de partida es una iconografía indicial y el término de llegada una intrincada configuración iconográfica. Todo eso ordenado a través de formas expresivas en las que el encuadre y el ángulo de visión ejercen fuerte interferencia simbólica. *Le vío/* pone eso en evidencia al armar una construcción simbólica del cuerpo en que la vulva, sitio de apetitos no alimentares, ocupa el lugar de la boca. A nivel meramente perceptivo, esa metáfora tiene sus fundamentos más sólidos en la iconografía determinada por los signos indiciales. Mas, en segunda instancia, el retrato ominoso que Magritte consigue usando el recurso de desplazar los índices, es, a su vez, término de partida para una metáfora que define su término de llegada a través de una configuración iconográfica que reproduce un retrato a la manera arcimbolesca.

Una metáfora que, según el siguiente esquema,



los índices funcionan como términos de partida, el encuadre/ángulo de visión como elemento intermediario y las iconografías como imágenes que sugieren el retrato "íntimo de una mujer"

Creo, pues, que la extensión significativa así construida engendra un representante de cosa en el que bajo la modalidad de una ausencia disyunta se camufla una presencia conjunta. Tal representante de cosa insinúa, si mi intuición no se engaña, la existencia de referentes que no hacen parte de esa reducida circunstancia de lo visible en el que hábitos y costumbres suelen poner en órbita la capacidad perceptiva de los seres humanos. Con el objetivo de ampliar ese universo, los movimientos de vanguardia de los primeros 50 años de este siglo realizaron experimentos extraordinarios en el terreno de la pintura y de la fotografía. El despliegue de nuevas formas retratísticas fue, sin duda, espectacular. Al hacer retratos o autorretratos, muchos de los artistas trabajaron la convicción de que era tras el rastro de las partes desconocidas e invisibles donde el fotógrafo y el pintor se encuentran con referentes insólitos.

En este retrato de Salvador Dalí que nos dejó Philippe Halsman, el espectador es colocado ante una composición retratística en que la



metáfora iconográfica conseguida por la combinación de varios cuerpos femeninos sirve, entre otras cosas, para "hacer visibles" rasgos del temperamento y del ingenio del pintor catalán. La disposición de los cuerpos configura la imagen de una calavera, pero, al mismo tiempo, expone a la mirada de quien contempla la fotografía gestos y actitudes que irradian erotismo.

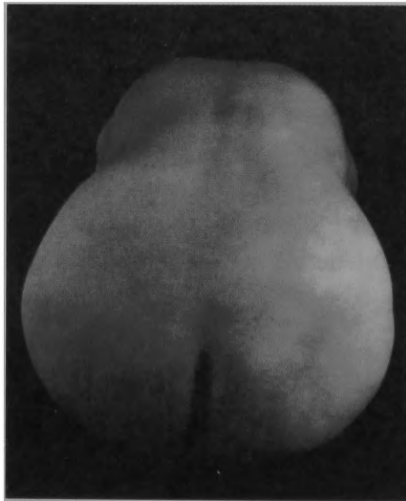
En ese remolino de simultaneidades, la metáfora iconográfica activa los resortes de la pulsión de muerte al permitir que su presencia se haga notable a través de un intenso juego de intermitencias. Las imágenes son una cosa y otra, se confunden y su confusión suelta la chispa, la ráfaga de luz que ilumina, de repente, algo que nos era invisible, algo que tal vez tenga como referente el esbozo de bulto que nos acompaña desde tiempos inmemoriales, de un bulto que es, a la vez, parte de las entrañas y parte del cuerpo.

Además, las prácticas retratísticas del Surrealismo, sean pictóricas o fotográficas, mantienen con lo erótico una relación muy singular. La exposición que, con el título *féminimasculin-Le sexe de l'art* tuvo lugar, de 24 de octubre de 1995 a 12 de febrero de 1996, en el Centre nationale d'art et de culture Georges Pompidou, consiguió reunir un impresionante conjunto de obras en las que esa relación es patente. El sinnúmero de procedimientos utilizados en ellas no sólo evidencia el ingenio de los artistas, sino que prueba también la pujante expansión de la substancia de que están formadas las figuras eróticas. Los objetos relacionados para construir las metáforas son de ídoles muy diversas, pero, en general, portadores de marcas fetichistas.

En ese mar de imágenes que se preservan en el hermoso catálogo de la exposición publicado por la editora Gallimard, me detendré, para no desviarme de mis propósitos, en aquéllas que tienen como protagonista el cuerpo, porque, como dice Marina Warner al centrar su atención en las connotaciones del pelo, el cuerpo, inagotable fuente de mitos,

ne produit pas une gamme de symboles immuables, figés dans une structure rigide. S'agissant d'un matériau aussi riche et complexe que le cheveu, il ne saurait être question de revenir sur quelque vérité fondamentale ou signification donnée, de type archétypal. Reste que les symboles naturels présentent - ainsi que Mary Douglas l'a analysé - une structure de relations issues de leurs propriétés matérielles². Le corps, avec ses différentes composantes, ses sécrétions, ses substances, offre une sorte d'alphabet ou de système chromatique dont les modèles d'agencement, bien que quasiment infinis, forment néanmoins des groupes et des figures reconnaissables de la même façon que les accords ou certains syntagmes du langage (Warner, 1995, p. 303).

Pensando, pues, en los acordes y en los sintagmas de tal lenguaje, deseo detenerme, motivado por su desconcertante cartografía, en este *Desnudo* que Edward Weston obtuvo con el auxilio de cuidadoso



encuadramiento en leve picado. A primera vista, el torso femenino ahí representado crea la sensación de que el espectador tiene ante los ojos una metáfora visual cuyo término de llegada podría ser una fruta: una pera, por ejemplo. Pero, ése es mi caso, luego el espectador presente que detrás de esta metáfora in *absentia disyunta* se esconde el cosquilleo de otra figura. A quien conozca las convulsiones poéticas del Surrealismo no le será difícil, pienso, tirarse desde la configuración metafórica de la mujer-fruto para caer en los dominios que se entrevén desde la metáfora instituida a partir del instante en que se percibe la relación torso-pene, o sea, a partir del instante en que nuestra mirada atina con la sutil conformación de una metáfora in *praesentia conjunta*.

En la poética surrealista, el tropo resultante del entrelazamiento de esos dos tipos de metáforas tal vez sea uno de los trazos más característicos del vanguardismo de este movimiento artístico. Aparece con extraña insistencia en las fotos de Man Ray, Jacques-André Boiffard, Léo Malet, André Kertész, Hans Nellmer, Roger Parry y Lee Miller, para citar tan sólo nombres bien conocidos. En la pintura, las obras de Magritte, Ernst y Dalí son las más representativas. Apesar de sus muchas variables, esta conformación metafórica presenta algunos rasgos permanentes, pues, en tanto representante de cosa, siempre o casi siempre se refiere a analogías antagónicas y a una imagen preedípica³⁶ de la que es necesario encontrar una forma signifiante para posibilitar su manifestación. La primera característica es más perceptible en las metáforas por producto lógico: una parte del cuerpo sustituye a otra, un órgano sexual se

36. Al inicio de su estudio de la muñecas de Bellmer, Hal Foster se refiere, en cierto sentido y aunque sus propósitos no sean exactamente los mismos que se persiguen en mi trabajo, a esos dos rasgos cuando dice: "In *Die Puppe* he speaks of the first doll as a way to recover 'the enchanted garden' of childhood, a familiar trope for a pre-Oedipal moment before any impression of castration. Moreover, in *Petite anatomie de l'inconséquent physique, ou l'Anatomie de l'image* (1957), he locates desire specifically in the bodily detail, which is only real for him if desire renders it artificial - that is, if it is fetishized, sexually displaced and libidinally overvalued. Such is the 'monstrous dictionary of the image'. Bellmer writes, 'a dictionary of analogues-antagonisms'" (FOSTER, 1997, p. 103).

transforma en su contrario. Con respecto a la segunda, la significación parece tener una polisemia más amplia. La extensión expresiva que funciona como representante de cosa se impregna del humus de lo animal o del protonarcisismo fetal.

De cualquier manera y aun admitiendo que la multitud de partículas semánticas que integran el universo de esos rasgos permite la formación de un sinnúmero de combinatorias sememáticas, forzoso es reconocer que todas esas formas del contenido tienen como substancia lo que, a falta de una denominación más precisa, se puede llamar ideología surrealista. Una ideología que, sin duda, dispone en primer plano las formas del erotismo y de la ominosidad. Todo eso quiere decir que, en el fondo, la convulsión poética de los artistas del Surrealismo nace de un complejo juego cuya regla principal se infiere de la inversión de las imágenes y de las cosas que el sentido común de los seres humanos confunde con la "realidad" Trastornar, por tanto, el orden establecido, "girar" las imágenes, tal cual, en *La puberté proche*, hace Max Ernst con una foto - a lo que parece de Gala desnuda extendida en un sofá - que le habría dado Salvador Dalí. Rosalind Krauss describe así el proceso:

Pero más tarde gira la fotografía y, por ende, también el cuerpo; de manera que, con una rotación de 90 grados, vuelve nuevamente a pender, como una vertical ingravida suspendida en un extraño material, el éter aterciopelado del guache que cubre la superficie de la fotografía como una piel tersa. Erecto y sin cabeza, el desnudo aparece dentro de este campo espeso convertido en la mismísima imagen del falo, esto es, transformado en sujeto y objeto de esa inconfundible fantasía edípica, tener y ser el sexo de la madre (KRAUSS, 1997, p. 57).

Sólo que, en el caso de la foto de Edward Weston aquí reproducida, las inversiones y transtornos generan un representante de cosa cuya referencialidad no es, en principio, edípica. La intermitencia de las imágenes del torso y del pene crea, de algún modo, un instante de *peripateia* que permite que el espectador "vea" el referente preedípico a que tal configuración visual subrepticamente se refiere. Esa extensión significativa, con sus acordes y sintagmas, remite a una configuración que tiene por probable contenido el universo de significado de que nos habla Pacteau en este pasaje:

The androgynous-looking figure presents me with an impossibility, that of the erasure of difference, that very difference which constructs me as a subject. From the instant my biological sex is determined, my identify is defined in difference - I am either a boy or a girl. I shall consequently take up my position in society on one side of the sexual divide, behave according to the genderized codes, reaffirm the difference. The androgynous "position" represents a denial, or a transgression, of the rigid gender divide, and as such implies a threat to our given identity and to the system of social roles which define us. How can I reconcile the observation of threat with that of desire? Desire here has to be understood in a particular psychoanalytic acceptance of the term: an unconscious wish, indissolubly attached to memory traces, evoked though certain stimuli and associations; desire born out of the first loss of the mother's breast - and whose subsequent demands may require the hallucinatory reproduction of the traces of those earliest perceptions which have become the signifiers

of lost primal satisfactions. In this context the wish corrélative to the androgynous fantasy would be attached to archaic memories of early childhood; the disavowal of sexual différence therefore represents the fantasized re-enactment of an early pleasurable perception [...] (PACTEAU, 1989, p. 63).

En cuanto arquetipo errante, el andrógino vaga por las regiones sombrías del ser. Atraviesa los espacios interiores y, siendo una especie de jinete de los caballos del deseo, su efigie, es, en verdad, un referente imposible, un referente que fascinó, desde siempre, a los surrealistas. De tal manera ese hechizo es entrañable en los seres humanos de las más diversas culturas que resulta asombroso constatar que la androginia, en el sentir de millones de personas, se centra en el corazón, en donde las palabras no se traducen, sino que se sienten como se deslizan y se internan en el espacio que hay entre ellas.

Las metáforas animalescas de *Les Chants de Maldoror*, obra tan admirada por los surrealistas,³⁷ expresan, en lo que tienen de poesía profunda, un incontrolable deseo de androginia. El viento,³⁸ presente en

37. Rosalind Krauss no se refiere directamente a la androginia en este pasaje que transcribo a continuación, mas destaca: “Qui plus et depuis la découverte enthousiaste du bestiaire fantastique de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, publié en 1869, l'exploration de la notion d'animalité humaine était devenue un des lieux commun du surréalisme. Mais ce serait ignorer le processus exact de ce *comme si*: sa réalisation grâce à la syntaxe de l'emprise de la caméra sur son objet, son renversement du corps, sa prise d'angle ascendante, son raccourci et son massicotage extrêmes, de sorte que cette expérience particulière de l'humain/animal se produit au moyen d'un procédé spécifiquement spatial, procédé qui suggère le vertige dont parle Dali, qui projette l'image dans le domaine du tournoiement et est une démonstration de la chute. Le corps ne peut être vu comme humain puisqu'il est redevenu animal” (KRAUSS, 1985, p. 60).

38. “Écoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils que se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête” (LAUTRÉAMONT, 1987, p. 9-10).

muchas de ellas, esboza rumbos, atraviesa fronteras - yo creo que las ignora por completo - y sólo descansa de tantos viajes solitarios en la unidad andrógina de lo cósmico. Quizás por eso no extraña que Gastón Bachelard (1958, p. 6-15) se entregue a la explicación de la poética de Lautrémont a partir de lo que él denomina *complejo de la vida animal* y nos diga, ya en el primer capítulo, que las formas animales que aparecen en la obra del gran poeta estén mal dibujadas. No son formas reproducidas, sino producidas, esto es, son formas inducidas por las acciones, ya que una acción crea su forma, así como el obrero inventa su herramienta. En ese sentido, creo que el encuadre³⁹ y el ángulo de cámara son, en innumerables fotos surrealistas, acciones que inducen las formas y son, asimismo, responsables por el complejo de la vida animal⁴⁰ que emana de las cartografías del cuerpo forjadas por Man Ray, Salvador Dalí, René Magritte y tantos otros.

Desde esa perspectiva, la forma andrógina hay que inventarla también si se quiere que ella sea auténtica, pues nos es auténtica la forma del andrógino reproducida según las indicaciones que fornecen las descripciones literarias. El complejo de animalidad se manifiesta a través de acciones viscerales, como viscerales son las metáforas de la foto de Edward Weston. Me refiero al movimiento que los órganos internos realizan en las cavidades pectoral y abdominal del cuerpo.⁴¹ Movimientos en

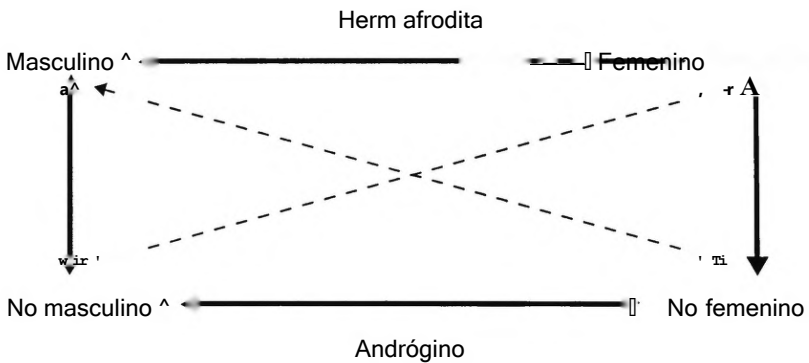
39. "Le cadrage, de même que le redoublement des phonèmes dans 'papa', est 'significatif d'un signifiant', le signal d'une brèche ouverte dans la perception simultanée du réel, d'une rupture débouchant sur le successif. Le cadrage est toujours ressenti comme un hiatus dans le continuus du réel. Mais, chez les surréalistes, il assume un rôle considérable et se déchiffre lui-même comme un signe - un signe vide, il est vrai, mais néanmoins un facteur intégral dans le calcul du sens" (KRAUSS, 1985a, p. 35).

40. Recuérdese la famosa foto de Man Ray hecha en contrapicado en que el tórax de un ser humano se transforma en la figura de un minotauro y, también, las famosas tapas de la revista *Minotaure*. Las fotos de Brassai son, a lo que parece, las que explotan la animalidad en la corporeidad humana de manera más explícita.

41. Creo que muchas de las metáforas animalescas elaboradas por Lautrémont tienen como término de llegada referentes de los visceral: "Je me connais à lire l'âge dans les lignes

principio invisibles, pero que las cartografías metafóricas proyectadas por la tecnología ofrecen a los ojos con increíble nitidez. No se puede olvidar que tales configuraciones sirvieron para estudiar aspectos fundamentales de la narrativa, como es el caso de la relación establecida por semióticos rusos entre alimentación/defecación y funciones narrativas. Quiero decir, por consiguiente, que las metáforas de la foto de Weston crean un constante vaivén y, además de eso, instauran una pluralidad retórica, una pluralidad que alude a los recónditos dominios de la androginia.⁴²

En suma, la extensión significativa construida por Weston en su fotografía crea un representante de cosa en el que se imbrican, como ya



se ha visto, dos tipos metáfora que tienen por referente lo andrógino, o sea, el término neutro que, en el esquema transcrito, ocupa un punto de

physognomoniques du front: il a seize ans et quatre mois! Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure [...]" (LAUTRÉMONT, 1987, p. 392).

42. "Le soin que prend l'auteur sacré d'utiliser le pluriel n'est-il pas une allusion à la tradition antérieure de Pandrogyné que commémorent à l'envi les mythologies, le *Banquet* de Platon et l'héritage alchimique? Sans parler, évidemment, du tantisme que chacun nourrit en secret dans l'intimité de son désir!" (Bril, 1994, p. 205).

la tensividad existente entre lo no maculino y lo no femenino. Me parece, por consiguiente, que el retrato surrealista, una de sus especies al menos, genera un representante de cosa a través de una metáfora iconográfica cuya figurativización, con todo lo que tal proceso significa, instituye, sin duda, un doble juego: el de Eco y el de Narciso. Aquellos semas viajeros a los que me refería cuando mencionaba lo remoto de su origen se reúnen, pues, para formar combinatorias de la figuratividad profunda, de la figuratividad de una corporeidad simbólica cuya cartografía esboza acordes y sintagmas de la imagen perseguida por Narciso, de la imagen, en fin, de un cuerpo primario, primordial y preedípico, que la poesía transformó en mundo.

Considerando, por tanto, que el tropo de esa extensión significativa instituye un fenómeno de semiosis en el que se condensan conocimientos de la ideología surrealista - obsérvese que no se toma como referente el hermafrodita -, me parece defensible la hipótesis de que tal figura se presenta asumiendo todas las características de una metáfora epistemológica, esto es, de una metáfora que refleja, para usar las palabras de Zavala (1991, p. 193), "el modo en que la ciencia y la cultura de una época comprenden la realidad"

Bibliografía

- ANTOINE, Veronique. 1995. *Artists face to face*. New York: Barron 's.
- BACHELARD, Gastón. 1978. *Lautrémont*. París: José Corti.
- BARTHES, Roland. 1986. Arcimboldo o El retórico y el mago. *In: Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós.
- BRETON, André. 1985. *Le Surréalisme et la peinture*. París: Gallimard.
- BRIL, Jacques. 1994. *Petite fantasmagorie du corps*. París: Éditions Payot & Rivage.
- BRYSON, Norman. 1990. *Looking at the ovedooked. Four essays on still*

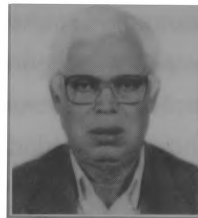
- life painting*. Cambridge: Harvard University Press.
- BURGIN, Victor. 1989. Diderot. Barthes, *Vertigo*. In : *Formations of fantasy*. New York: Routledge.
- CUNNAR, Eugene R. 1990. The viewer's share: Three sectarian readings of Vermeer 's *Woman with a Balance*. *Exemplaria* 2, p. 501-31
- DORRA, Raúl. 1997. *Entre la voz y la letra*. Puebla: PlazayValdés Editores.
- DUBOIS, Philippe. 1988. *L'Acte photographique*. Bruxelles: Editions Labor.
- DUBOIS, Philippe y Winkin, Yves. 1988. *Rhétorique du corps*. Bruxelles: Éditions Universitaires.
- FABBRI, Paolo. 1987 Le passioni del volto. In: *EffettoArcimboldo*. Milano: Bompiani.
- FALCHETTA, Piero. 1987 Antologia di testi del XX secolo. In: *Effetto Arcimboldo*. Milano: Bompiani.
- FILÓSTRATO el VIEJO. 1993. *Imágenes*. Madrid: Ediciones Siruela.
- FONTANILLE, Jacques. 1995. *Sémiotique du visible*. Paris: Puf.
- FOSTER, Hal. 1996. *The return of the real*. Cambridge: MIT.
- _____ . 1997 *Compulsive beauty*. 2 ed. Cambridge: MIT
- FREUD, Sigmund. 1992. Lo ominoso. In: *Obras completas*, XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Greimas, A. J. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- _____ . 1973. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- _____ . 1987 *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac.
- GRUPE p. 1970. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- _____ 1992. *Traité du signe Visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- HALL, Edward T. 1976. *Beyond culture*. New York: Anchor Press/ Doubleday.
- HULTEN, Pontus. 1987 Three different kinds of interpretation. In: *The Arcimboldo Effect*. Londres: Thames and Hudson.
- JONES, Roger S. 1983. *Physic as metaphor*. New York: Meridian Books.

- KAUFMAN, Thomas DaCosta. 1987 Le allégorie e i loro significati. In: *Effetto Arcimboldo*. Milano: Bompiani.
- Krauss, Rosalind. 1985. Corpus delicti. In: *Explosante-fixe: photographie et surréalisme*. Paris: Centre Pompidou.
- KRAUSS, Rosalind. 1985a. La photographie au service du Surréalisme. In: *Explosante-fixe: photographie et surréalisme*. Paris: Centre Pompidou.
- _____ 1997 *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Landowski, Eric. 1989. *La société réfléchie*. Paris: Seuil.
- LautrÉMONT. 1987 *Les chants de Maldoror* Paris: Bibliothèque Lattès.
- Le BRETON, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LIGHTBOWN, Ronald. 1989 *Sandro Boticelli. Life and work*. Londres: Abbeville Press Publishers.
- LÓPEZ-Rey, José. 1996. *Velázquez. Painter of painters*. Londres: Taschen.
- Lytard, J-F 1974. *Discours, figure*. Paris: Editions Klincksieck.
- Montias, John Michael. 1989. *Vermeer and his Milieu: a web of social history*. Princeton: Princeton University.
- Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
- PACTEAU, Francette. 1989. The impossible referent: representations of the androgyne. In: *Formations of fantasy*. New York: Routledge.
- PANOFSKY, Erwin. 1990. *Le Titien. Questions d'Iconologie*. Paris: Fiazan.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. 1992. La metáfora visual. *Anàlisi*, 14. Barcelona: UAB.
- Saint-Martin, Fernande. 1997 Esthétique et psychanalyse. L'Imagem du plein et l'image du flou. *Visio*, v.I, n° 3. Montréal: Université du Québec.
- Scharf, Aaron. 1994. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schneider, Norbert. 1994. *The art of the portrait. Masterpieces of european portrait-painting 1420-1670*. Londres: Taschen.
- Silva, Ignácio Assis. 1995. *Figurativização e metamorfose*. São Paulo: UNESP.

- SONESSON, Göran. 1997. Approches to the lifeworld core of pictorial rhetoric. *Visio*, v.1, n° 3. Montréal: Université du Québec.
- SYLVESTER, David. 1992. *Magritte*. Londres: Thames and Hudson.
- WARNER, Marina. 1995. Le vil et le vigoureux, la toison et le poil: des cheveux et de leur langage. In: *Féminimasculin-le sexe de l'art*. Paris: Gallimard.
- WHEELLOCK, Arthur K. 1995a. *Vermeer and the art of painting*. New Haven: Yale University.
- _____ . 1995. *Dutch painting of the seventeenth century*. Cambridge: University Press.
- WRIGHT, Christopher. 1976. *Vermeer*. Londres: Oresko Books.
- ZAVALA, Iris M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe.

Métamorphose et Rationalité Mythique Chez Lygia Clark

I. Assis Silva
FCL - UNESP, Araraquara, SP (Brésil)



Résumé

En admettant, avec Cassirer, que le mythos est bien le volet du langage où "non seulement le mot garde son pouvoir figurateur originel, mais en plus il le renouvelle, par sa transformation en expression artistique", je me propose de rechercher les primitives figuratives de ce qu'on a coutume d'appeler, depuis l'exposition tenue en 1967 au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, la nouvelle objectivité brésilienne. Ce qui, dans la dite objectivité, retient mon attention, ce sont les métamorphoses spatiales mouvantes et incessantes mises en avant par Lygia Clark. Partant de l'affirmation de Suely Rolnik, que "Lygia épure les objets jusqu'à un presque-rien", je vois les métamorphoses clarkiennes comme des exploitations systématiques des atavismes morphiques du corps, soit des virtualités figúrales à l'oeuvre dès l'intérieur de l'objet - en l'occurrence, le corps propre de l'observateur.

Mots clés

virtualité figúrales, métamorphose, corps

Resumo

Admitindo, com Ernst Cassirer, que o *mythos* é a vertente da linguagem em que "a palavra não apenas conserva seu poder figurador original, mas o renova, ao se transformarem expressão artística", proponho-me à busca dos primitivos figurativos do que se convencionou chamar, a partir da exposição realizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nova objetividade brasileira. O que, nessa objetividade, retém minha atenção são as metamorfoses espaciais instáveis e incessantes propostas por Lygia Clark; vejo-as como explorações sistemáticas dos atavismos mórficos do corpo, ou seja, como virtualidades figurais que atuam desde o interior do objeto, no caso, o corpo próprio do observador.

Palavras-chave

virtualidades figurais, metamorfose, corpo.

Le temps' est désormais révolu où la Sémiotique avait pour soucis majeurs les systèmes de signes et leur stabilité structurelle. Cette Sémiotique privilégiait des procédures telles que la catégorisation, l'identification d'unités, ainsi que la mise en évidence de différences significatives; elle avait pour but les descriptions, les classifications, bref, il s'agissait d'une Sémiotique à dominante taxinomique. Lorsqu'elle attaquait l'explication, elle le faisait selon le versant du XoyoÇ, où, d'après Ernst Cassirer, "les mots se ramènent à de simples signes conceptuels" (1972, p. 105). S'inspirant à présent de l'affirmation de Louis Hjelmslev selon laquelle on ne peut rien faire de bon dans les sciences du langage sans dépasser le signe, la Sémiotique s'ouvre vers l'infra-signique pour y contempler un autre versant aussi radical et important du langage, celui du |JA)0oÇ, en vue d'y définir les stratégies par lesquelles "non seulement le mot garde son pouvoir *figureur* originel, mais en plus il le renouvelle, lorsqu'il se transforme en expression artistique"

Parmi les publications portant sur le mouvement néo-concrétiste, j'aimerais attirer l'attention sur *A invenção de Hélio Oiticica*, de C. F. Favaretto, "Lygia Clark: uma experiência radical", de F. Gullar, *Obra-*

* Este texto é uma transcrição de palestra proferida no VI Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual (AISV), realizado em Siena (Itália) em junho de 1998.

trajeto, de M. A. Milliet, *Lygia por Lygia*, de M. Duarte (org.), et enfin "Um singular estado de arte", de S. Rolnyk; ce sont là les principaux inspirateurs de l'inflexion de ma recherche vers ce qu'on a convenu d'appeler, depuis l'exposition tenue en 1967 au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, la *nouvelle objectivité brésilienne*.

A l'instar de ce que j'avais développé dans *Figurativização e metamorfose. O mito de Norciso* (1995), où j'ai abordé, d'un côté, la métamorphose dédensifiante de Constantin Brancusi, et, d'un autre côté, les métamorphoses exacerbées d'Henri Michaux, ce qui m'a d'abord frappé dans cette objectivité c'est, d'un côté, la gestualité patiente, dédensifiante de la production d'Anna Maria Maiolino, toujours attentive à la volonté plastique de l'objet - expression par laquelle Ugo Boccioni (1975, p. 102) désigne la potentialité plastique de la matérialité même de l'objet -, et, de l'autre côté, les métamorphoses spatiales agitées, incessantes, proposées par Lygia Clark.¹

Pour scander l'entrée sémiotique dans l'univers clarkien, je me laisse guider par les ritournelles utilisées par S. Rolnyk (1994) pour parler de *Baba antropofágica (Bave anthropophagique)*, datant de 1973:

- mémoire du corps,
- corps flux-bave,
- dé-réification de la subjectivité du spectateur,
- épuration de l'objet jusqu'à un presque-rien.

La mémoire du corps (laquelle "ne vise pas à chercher une forme ni dans le passé, ni dans le futur, mais l'expérience de vivre le participe présent de l'*évolution incessante* des formes" - c'est moi qui souligne)

1. "[...] nous ne composons pas dans une surface, mais celle-ci est utilisée pour exprimer un temps intérieur de l'espace même qu'elle exprime. Il y a donc une dynamique constante: l'espace se fait, se défait et se refait en permanence" (CLARK, "Trajetória até o movimento neoconcreto", *apuei Duarte, 1995*).

intéresse la compréhension sémiotique de la métamorphose eu égard au privilège accordé par Rolnyk à ladite évolution et à l'acte de la vivre dans l'ici et maintenant.



Nostalgia do Corpo - Corpo Coletivo, 1965-1988 - Foto Sérgio Zalis.

Le corps flux-bave se conçoit (sous l'inspiration du corps sans organes d'Artaud-Deleuze-Guattari²) comme "une agitation bouillante de flux de salive, de lignes, de bouches, de mains, dans des mouvements d'attraction et de répulsion, qui produisent des constellations"

Ce que je rebaptise comme dé-réification de la subjectivité du spectateur, c'est la principale stratégie discursive pour atteindre le *singulier état d'art sans art*: "En secouant la position individuelle et collective du spectateur, Lygia veut la dé-réifier, de façon à l'amener à se laisser découder et coudre par le bouillonnement du travail souterrain des forces et des flux de notre *Bicho* (bête) [...]"

2. Cf. Mauro Sá R. Costa, *O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento*, in: Assis SILVA, 1996, p. 97-107.

Subsumées par la remarque générale sur la subjectivation, ces ritournelles me conduisent à l'hypothèse que *les métamorphoses clarkiennes seraient l'exploitation systématique d'atavismes morphiques*, c'est-à-dire des virtualités figuratives agissant depuis l'intérieur de l'objet lui-même:

un presque-rien qui reste et qui est l'essentiel de ce qui dans l'objet mobilise... ce qui opère, dans le corps, l'expérience de la déstabilisation de la subjectivité du spectateur, tout en lui permettant de vivre la forme au moment même de son naufrage, lequel moment est aussi celui d'une germination.

Envisagés sous l'angle de la Sémiotique post- *De l'imperfection*, ces propos nous font admettre que l'expérience clarkienne, dans le trajet de l'Art vers l'état d'art sans Art, problématise des aspects de la production discursive touchant de près aux questionnements suivants:

- plutôt que de faire ressortir la stabilité de la structure qui engendre et soutient les termes discrets (visée discrétisante), cette Sémiotique se soucie de mettre en lumière non seulement les processus qui mènent à la stabilité structurelle, mais aussi ceux qui la minent (FONTANILLE, 1992, p. 12). Miner la stabilité structurelle, c'est bien ce que visent Hélio Oiticica et Lygia Clark, les principaux proposants de la *nouvelle objectivité brésilienne*. Lorsque Lygia veut amener son spectateur à (re)-éprouver l'expérience de la déstabilisation de la subjectivité, elle met en oeuvre une façon d'énoncer bien différente de la conception d'énonciation en tant qu'appropriation individuelle d'un système sémiotique: elle propose une praxis énonciative qui sélectionne, actualise, convoque plus d'un système sémiotique et qui, tout en les travaillant, les constitue en même temps qu'elle s'en nourrit (FONTANILLE, 1992, p. 11). Conduisant le spectateur à "se laisser découdre par le

bouillonnement du travail souterrain des forces de notre *Bicho* (bête)", Lygia remplace le rôle de l'artiste qui produit pour la jouissance et la consommation d'autrui par celui de *production-en-groupe* stimulée et accueillie par le "propositor" (proposant).³ A en croire Fontanille, nous aurions là une praxis énonciative extrêmement sensible à l'analyse sémiotique, dans la mesure où elle déstabilise le système sémiotique et son usage, défaisant les découpages propres à telle ou telle culture, si bien qu'elle en dessine de nouveaux pour finalement réinventer les cultures (Fontanille, 1992, p. 11, adaptation).⁴

La capacité de déstabiliser, de déconstruire, de défaire des découpages, rend la praxis énonciative (aussi bien celle que *propose* Lygia que celle conceptualisée par Fontanille), sinon identique, du moins très voisine des conceptions de métamorphose que j'ai avancées à l'occasion de ma lecture du mythe de Narcisse d'après Ovide, J. Lacan/A. Vallejo, Brancusi, Henri Michaux et Salvador Dali (ASSIS SILVA, 1995), développant les concepts suivants:

3. "Nous sommes les 'propositores': nous portons en nous un grand vide. Nous vous proposons de donner du sens à ce même vide. Ce n'est pas que nous n'ayons pas le courage de le formuler, mais nous ne trouvons plus de sens dans une proposition complète.

Nous sommes les 'propositores': nous demandons votre aide. Faites usage de ce vide, et complétez-le, car nous nous en trouverons pleins de sens. Nous sommes le moule de la vie. Il vous appartient de souffler dans notre moule le sens de notre existence.

Nous sommes les "propositores": nous enterrons l'œuvre d'art en tant que telle, et nous vous demandons la parole, pour que la pensée survive au moyen de l'acte.

Nous sommes les 'propositores': nous ne sommes pas allés le chercher dans le passé; nous ne vous proposons pas non plus de rencontre dans le futur, mais il s'agit du maintenant.

Nous sommes les 'propositores': thermomètre n'affichant pas la température, car celle-ci est en vous" (CLARK, *Neoconcretismo, irr.* DUARTE, 1995).

4. Les *Manifestações ambientais* reproposent la "réalisation créative" tout en y intégrant le collectif par le redimensionnement culturel des protagonistes (artiste et participants) (Favaretto, 1992, p. 121).

- la renaissance incessante, ainsi que l'idée de production issue de la destruction: la métamorphose implique, d'une façon générale, la destruction, ou plutôt la déconstruction d'une forme antérieure qui ne disparaît pas complètement (p. 31);
- la métamorphose radicale en tant que parole du monde, en tant que transformation d'un état de choses dans un état de signe (p. 64);
- le support figurai profond, jouant le rôle d'une sorte de sténogramme à partir duquel sera générée la nouvelle forme. Ce support fonctionne à la manière d'une matrice figurale⁵ (p. 94);
- le passage d'un état à un autre contraint par les possibilités constructives de l'objet lui-même: celui-ci porte en lui-même ses possibilités de transformation (p. 180);
- la métamorphose en tant que circulation infinie: chez le dernier Michaux, le sujet, comme un Narcisse-Protée, devient un monde ouvert jusqu'à la mort; la diversité et la multiplicité y régissent souveraines (p. 217);
- *last but not least*, l'exploitation systématique des atavismes morphiques dont cette stratégie recommande de retenir la vigueur figurative et de la lire à la lumière des possibilités constructives internes de l'objet: il existe à l'intérieur de chaque forme des forces ataviques (= renvoyant à un étymon archaïque⁶) lesquelles soutiennent, depuis l'instance profonde, l'engendrement de la forme; chez Dali, l'exploitation de ces atavismes est une éclosion libidineuse, carnivore et en même temps divine (dionysiaque), en pleine conformité donc avec l'oralité cosmique,

5. Concept apparenté, bien que non identifiable, au figurai lyotardien: registre primitif récurrent, matrice cellulaire où s'inscrit le trauma des premiers rapports de l'être à l'environnement. Pour moi, le figurai consiste en un dépouillement de la figure hjelmslevienne.

6. Pour illustrer cela, je renvoie à Henri Michaux, *Postface à plume-*. "Le jeune puma naît tacheté. Ensuite, il surmonte les taches. C'est la force du puma contre l'ancêtre, mais il ne surmonte pas son goût de carnivore, son plaisir à jouer, sa cruauté". Ou bien à Lemoine-Luccioni: "Des mots anciennement reçus comme des choses à un âge sans langage codifié. Ils sont amalgamés aux pulsions les plus primaires et en restent indépassables" *{Ij: rêve du cosmonaute, cité par WILF.MART, in Assis SILVA, 1996, p. 160}*.

mortelle et cannibale de sa profession esthétique: *la beleza será comestible o no será* (p. 235).

Le poids de la mémoire du corps chez L. Clark demande à être examiné dans l'optique de l'ouverture vers la corporalité, posée par le Greimas de *De l'imperfection* comme un élément constitutif du sujet du discours.

Sur l'axe corps-langage, cette ouverture est pensable en termes de médiation entre la macrosémiotique de la Langue Naturelle et celle du Monde Naturel. Y tiennent une place centrale les concepts de figure et de figurativité. Une fois rompue, la figurativité - qui "n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens" (GREIMAS, 1987, p. 78) - pointe vers un sensible immanent, au statut mythique, sous-jacent ou glissant sous les exfoliations du discours; mythique car il s'y produit la transformation fondamentale de la relation Sujet-Objet, événement unique, extraordinaire, établissement instantané d'un "état de choses" Ce que Greimas y aperçoit, ce n'est pas la morphologie modale, ni la sémantique passionnelle, même pas la sémantique thématique, mais le statut figuratif de la métamorphose instantanée de l'état de choses. La pensée sémiotique rejoint ici l'intuition du plasticien. Pour Boccioni, "la réalité n'est pas l'objet, mais la *transfiguration* que celui-ci subit lorsqu'il s'identifie au sujet" (1975, p. 69) (c'est moi qui souligne). J'ai déjà fait allusion à A. M. Maiolino, qui dit: "Moi et elles (les lignes), nous nous entendons bien dans l'intimité du faire" - révélant ainsi non seulement l'obéissance de la matière à ses pulsions d'artiste, mais aussi une sorte de fusion entre sa volonté et les impositions du matériau choisi.⁷ Pour Lygia Clark, l'œuvre est un non-

7. "Dans les simples gestes manuels [il se produit] la saisie première de la matière et sa transformation significative. Il en sourd un concept premier en forme de madère, un *concept-argile*, concret, tactile... une forme de langage, un *objet-langage*" (VENÂNCIO FILHO, 1995, adaptadon).

objet, c'est-à-dire, non pas une représentation, mais une présentation dont la signification s'enrichit de la participation du spectateur, stimulée par l'objet lui-même... Plutôt que contemplé, celui-ci est mis en action par le spectateur qui, tout en libérant les potentialités contenues dans l'objet même, est du même coup libéré par celles-ci (Cf. MILLIET, 1 992, p. 85).⁸

On pourrait ajouter à ces convergences que Lygia aussi bien que Hélio opposent à ce qu'ils appellent réductionnisme rationaliste dans le Concrétisme, ce que Merleau-Ponty nomme "sujet voué au monde":

Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites. La vérité n'habite pas seulement l'homme intérieur, ou plutôt il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît (apud MILUET, ibidem, p. 26).

Curieuse et suggestive convergence à rebours: Lygia et Hélio in-corporant à l'œuvre la signification corporelle, sous le patronage du même Merleau-Ponty dont la présence insémine les premiers chapitres de *Sémantique structurale*, écrit en 1964, et imprègne tout le petit-grand livre de Greimas paru en 1987, *De l'imperfection*.

Envisagée sous l'opposition *AoyoÇ/juvOoÇ* qui structure le langage, la

8. Aussi semble-t-il intéressant de rapprocher ces propos de ce que dit H. Oiticica au sujet du *Parangolê*: "Ce n'est pas une chose à mettre sur le corps, à exhiber. L'expérience de celui qui s'habille pour quelqu'un qui le regarde du dehors, ou celle des gens qui mettent simultanément les choses, ce sont là des expériences simultanées, ce sont des multi-expériences. Il ne s'agit donc pas du corps en tant que support de l'œuvre; au contraire, c'est l'incorporation du corps dans l'œuvre et de l'œuvre dans le corps. J'appelle cela 'in-corporation'" (Oiticica, *Aspiro aogrande labmto, ápud* Favaretto, 1992, p. 107).

façon dont Lygia et Hélio opposent leur faire au Concrétisme appelle une relecture en termes de constitution d'une poétique où se syncretisent le penchant pour le *hoyoÇ* de l'épistémè concrète et le penchant pour le *ji\0oÇ* de l'épistémè néoconcrète. Dans cette optique, les traits sous lesquels Milliet (1992, p. 24-6) et Favaretto (1992, p. 39) décrivent une telle opposition peuvent et doivent être repris dans le cadre du projet et des recherches en cours sur la constitution et le fonctionnement des configurations semi-symboliques. Le *XoyoÇ* tout comme le *fiVGoÇ* entrent dans la formation des poétiques concrète et néoconcrète.

La première met l'accent sur la dédensification, le dépouillement de l'objet, par la recherche de ses qualités plastiques; la seconde, quant à elle, insiste sur le remplissage participatif de l'objet, tout en privilégiant la mobilisation du "spectateur", de façon à le faire partager avec le proposant l'entreprise éthico-politico-esthétique de remplissage du vide de l'objet en y investissant des sens existentiels (nous-ici-maintenant) trempé dans le découpage que le Tropicalisme - et, en son sein, le Néoconcrétisme - opère dans l'imaginaire brésilien.⁹

Pourquoi faire? Pour dévorer l'importation des "-ismes", en démontant l'usage élitiste et marchand de l'art. Clark, Oiticica, tout comme les participants à l'Exposition Rio/67 résistent farouchement à leur rangement comme "ingénieurs de l'oisiveté de l'avenir" par une société en décomposition.

9. "Nous sommes les 'propositores': nous demandons votre aide. Faites usage de ce vide, et complétez-le, car nous nous en trouverons pleins de sens. Nous sommes le moule de la vie. Il vous appartient de souffler dans notre moule le sens de notre existence" (LYGIA CLARK).

Schématiquement:

dés-incorpo-ration
dépouillement
contemplation

1

épistémè concrète

in-corpo-ration
épaississement
participation

1

épistémè néoconcrète

La production de Lygia Clark comme un ensemble apparaît comme un chantier privilégié pour l'étude, de la figurativité dans le rôle que lui assignent les recherches actuelles sur la figurativisation et le semi-symbolisme: celui d'une *matrice fondant l'imaginaire*. J'insiste ici sur la figurativité profonde, conçue en tant qu'instance d'une métamorphose radicale (ou métaphore vraiment radicale selon le mot de Cassirer), où les percepts, figures du monde engendrées par la perception, se transmutent en sèmes. A cet égard, l'épuration de l'objet jusqu'à un *presque-rien* par Lygia Clark s'avère être un terrain intéressant pour la vérification et le questionnement de la quête d'une *intersémiose fondamentale* précédant toutes les pressions que fait peser le verbal sur le sujet de l'énonciation. Le moment est donc venu pour la Sémiotique de reprendre cette question à partir d'une *objectivité immanente*, d'une protoforme constitutive du sujet et de son intentionnalité, ou bien, comme le suggèrent Greimas et Fontanille (1991, p. 25), en termes d'une valence qui, comme une ombre, suscite le pressentiment de la valeur: la relation sujet-objet, si persistante dans les propositions clarkiennes, apparaît sous un jour spécial dès qu'on la conçoit à partir d'une *proto-objectivité* de nature figurale laquelle attire le sujet avant même sa constitution modale, établissant par là le lien premier entre l'intelligible et le sensible.¹⁰

10. Nous en trouvons un bon exemple dans la petite main-Echo tenant un œuf minuscule au sommet de la montagne située à droite dans le tableau de Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso*. Parole et image inextricablement mêlées dans un jeu-lutte de vie et de mort,

En bref, les objets et les non-objets clarkiens intéressent la Sémiotique dans la mesure où ils pathémisent le sujet ou se font pathémiser par celui-ci, dans et par la médiation du corps. Si nous acceptons que non seulement nos "âmes", mais également nos corps se trouvent culturalisés à l'intérieur d'une culture (Greimas, 1991), et que la praxis énonciative déclenchée par Lygia opère la mise en place d'une nouvelle sensibilité et d'une nouvelle passionnalité, nous pouvons y voir une sorte de révolution: leur mise en texte est re-proposée non pas comme mise en forme mais comme mise en place exercée comme une mise en contexte, au sens jakobsonien.¹¹

De telles considérations nous mènent à conclure que la recherche sur la métamorphose et la rationalité mythique chez Lygia Clark, et, par extension, dans la nouvelle objectivité brésilienne, peut avantageusement être conduite en tenant compte de la suggestion de Petitot:

La compréhension de l'articulation entre le registre pulsionnel hérité de la régulation animale et le registre d'idéaux faisant des pulsions non plus des "instincts" mais des opérateurs symboliques est sans doute la clef de j'élucidation des processus dialectiques de croyance, de passion, de manipulation et de

ayòv, mais qui, *in extremis*, lorsqu'ils atteignent la couche figurale où dort le mythe, se soutiennent sténogrammatiquement et réciproquement. A ce niveau-là, la voix pas plus que l'image ne peut mourir... Sujet et objet s'entrelacent dans la petite main, objet-lien, métaphore profonde, point de jonction/basculé des traits du Monde Naturel avec/dans des traits de la Langue Naturelle (Assis SILVA, 1995, p. 259).

11. L. Clark se met à partager avec les autres sa création, se déplaçant de l'espace institutionnel vers l'espace social; cela est affirmé avec autrement d'emphase par Oiticica: "A quoi bon cela servirait de jeter un 'pénétrable' dans un endroit quelconque, même sur une place publique, sans rechercher la moindre intégration et préparation à opposer à son sens unitaire? Il s'agit là d'un besoin profond et important, non seulement eu égard à l'origine de l'idée elle-même, mais en plus pour éviter que celle-ci ne s'égare dans des gratuités d'emplacement, de lieu, etc." (OITICICA, 22e Biennale Internationale de São Paulo).

séduction, bref, en définitive, des processus relevant de la véridiction (1982, p. 32).

Véridiction, dire-vrai non-individuel dans un entre-deux, mais collectif ou plutôt communautaire. Discourant sur l'organisation sociale indo-européenne, Benveniste a pu dire que "chaque membre de (l'unité sociale) ne découvre son soi que dans l'entre-soi" (1969, v. 1, p. 321). Actualisant Benveniste par l'intermédiaire de Lucrèce pour qui (selon PARRET, 1996, p. 65) "l'être-au-monde et l'être-avec-les-autres sont un intercorps de besoins et de sensations dont le plaisir nous dit la vérité", nous sommes autorisés à conclure:

Le corps ne découvre son soi que dans l'entre-corps.

Bibliographie

ASSIS SILVA, I. 1995. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*.

São Paulo: Edunesp.

_____. 1996. *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo:

Edunesp.

BIENAL DE SÃO PAULO (FUNDAÇÃO) (s/d). 22a *Bienal Internacional: Hélio*

Oitica, Lygia Clark. Salas especiais. São Paulo: Fundação Bienal.

BOCCIONI, U. 1975. *Dynamisme plastique*. Lausanne: L'Age d'Homme.

CASSIRER, E. 1972. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva.

CLARK, L. s/d. Memória do corpo - o "dentro" e o "fora" *Arquivo Lygia*

Clark. Rio de Janeiro: MAM.

DUARTE, M. 1995. *Lygia por Lygia* (versão preliminar). Rio de Janeiro:

MAM.

FAVARETTO, C. F. 1992. *A invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: Edusp.

FONTANILLE, J. 1992. Les figures de l'instabilité. *Projet d'Association au*

CNRS.

- GREIMAS, A. J. 1987 *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- _____ & FONTANILLE, J. 1991. *Sémiotique des passions*. Paris: Seuil.
- GULLAR, F 1959 Lygia Clark, uma experiência radical. *Jornal do Brasil*.
Rio de Janeiro, 22 mar..
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris:
Gallimard.
- MILLIET, M. A. 1992. *Lygia Clark. Obra-trajeto*. São Paulo: Edusp.
- Museu de Arte Moderna. 1967 *Nova objetividade brasileira*. Rio de
Janeiro: MAM.
- OITICICA, H. 1986. *Aspiro ao grande labirinto* (textos selecionados por L.
Figueiredo, L. Pape e W. Salomão). Rio de Janeiro: Rocco.
- PARRET, H. 1996. A verdade dos sentidos. Aula de semiótica lucreciana.
In: ASSIS Silva. Corpo e sentido: a escuta do sentido. São Paulo:
Edunesp, 1996, p. 45-65.
- Petitot, J. 1982. Sur la décidabilité de la véridiction. *Actes sémiotiques -
Documents*, v. 4, n. 31, p. 21-40.
- Rolnyk, S. 1994. Um singular estado de arte. *Folha de S. Paulo*. São
Paulo, 4 dez..
- Venâncio FILHO, P. 1 995. A mão que faz. Anna Maria *Maiolino, Exposição
itinerante* (catálogo).

O *Bandido* à Luz das Molduras

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Tuiuti do Paraná



Resumo

Este trabalho propõe uma leitura de *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, a partir de um instrumental teórico criado pelo *Groupe p.* para a análise de quadros. Embora possa parecer extravagante, tal aproximação tem caráter investigativo-experimental e visa, em termos mais imediatos, dar conta das inusitadas articulações retóricas que se podem vislumbrar neste texto fílmico à luz da noção de moldura.

Palavras-chave

moldura, retórica, cinema.

Abstract

This work proposes a reading of *Red light banditi*, a film by Rogério Sganzerla, departing from a theoretical background created by *Groupe p* for the analysis of paintings. Although it seems to be uncommon, this approach has the nature of an experimental investigation, and aims, in a first instance, at the study of the unusual rhetorical articulations that can be apprehended in the filmic text within the notion of the frame structure.

Key words

frame, rhetoric, cinema.

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções.
Mesmo miseráveis os poetas
Os seus versos serão bons.
Mesmo porque as notas eram surdas
Quando um deus sonso e ladrão
Fez das tripas a primeira lira
Que animou todo os sons [...]*

EDU LOBO E CHICO BUARQUE

Um

O *bandido da luz vermelha*,¹ filme de Rogério Sganzerla, lembra uma colagem na qual se podem distinguir, com relativa facilidade, vários ícones; mas se torna difícil estabelecer, pelo menos num primeiro momento, relação entre eles. Como nas obras pop dos anos sessenta, encontramos em *O bandido os* emblemas da sociedade pós-industrial urbana - automóveis, aviões, televisores, cinema, TV -, mas há também, em grande quantidade, objetos *kitsch*, como uma instigante representação de uma esfinge e enigmáticas figuras e imagens de São Jorge. No áudio, sucedem-se boleros, tangos, sambas-canção, rumbas; e nas locações, entre mansões e arranha-céus paulistanos, emergem, em sucessão de rápidos cortes, a penumbra dos inferninhos, a escuridão dos becos, a

1. Este texto foi desenvolvido durante o curso “Cinema Brasileiro: Alegoria e Tropicalismo”, ministrado pelo professor Ismail Xavier, no primeiro semestre de 1991, na ECA/USP. Mais tarde, depois de sofrer uma ou outra modificação, foi aproveitado para compor parte do *corpus* de minha tese. O filme foi produzido em 1968 (Urano), com 92 min de duração, e tem no elenco, entre outros, os atores Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares e Pagano Sobrinho. Segundo o pesquisador Fernão Ramos, “*O bandido* é um filme marco que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal [...] A capacidade de deglutição é exatamente o que, a meu ver, distingue *O bandido* do Cinema Novo [...]” (1987, p. 78).

pobreza da favela. Nas largas avenidas, nas ruas apertadas, o grito lancinante e a pulsação luminosa da sirene da polícia tomam conta da noite, que se fragmenta.

Essa justaposição do moderno com o que parece ou sugere arcaico é uma postura que acaba de ser posta em voga pelos tropicalistas - o filme foi produzido em 1968. Não há, no entanto, como acontece muitas vezes na música popular, nenhum resquício de saudosismo nostálgico, nem muito menos deslumbramento com os ícones modernos. Tudo parece se equivaler e se integrar no que se evidencia como uma metáfora da sociedade brasileira: a Boca do Lixo.

É nesse sentido que o filme de Sganzerla ganha um forte cunho antropofágico e vai encontrar suas raízes no modernismo oswaldiano.

Seria por mero acaso que a primeira imagem "congelada" do filme, que entra logo após um painel eletrônico ter anunciado os créditos principais, tenha sido a da devoradora esfinge? Parece-me que não, mesmo porque será justamente essa a postura do autor do texto fílmico em relação ao material recolhido e ao seu tratamento. Tudo é deglutido com um apetite voraz, do qual não se exclui o próprio pai - a referência ao mito edipiano sinaliza isso -, mesmo que seja por meio de sua herança cultural, representada, no caso, principalmente pela obra de Glauber Rocha, à qual Sganzerla insistentemente retorna, embora nem sempre de maneira explícita.

Do ponto de vista narrativo, o filme evolui aos saltos, que subvertem as noções naturalistas de tempo e espaço, e a própria identidade do protagonista fica comprometida. O resultado são ações fragmentadas e desconexas, que são "alinhas" por narradores intra e extradiegeticos. Em vez de esclarecer, no entanto, esses narradores confundem a inteligibilidade da ação, pois se contradizem e divergem uns dos outros. Mais do que isso, parecem narrar não só de pontos de vista diferentes, mas também a partir de temporalidades diferenciadas.

O ponto de vista de Jorge, o personagem narrador, é retrospectivo e

onisciente em relação à ação: fala a respeito de seu passado, de coisas que já viveu, embora não tenha "certeza de nada" O casal de radialistas narra de um tempo presente, mas suas especulações, suas contradições e enumeração de fatos desconexos comprometem a veridicção do seu relato. O painel eletrônico, ao qual se pode considerar um terceiro narrador,² parece tudo registrar em sua aparente imparcialidade, mas seu fluxo contínuo nada articula e sua emergência no texto enunciado é extemporânea. O conteúdo de seu relato também diverge do apresentado pelos demais narradores, não propriamente nos temas tratados, mas na sua versão, no seu enfoque distanciado e supostamente objetivo.

O grau de insegurança que esses narradores criam para o espectador é tal que, como acontece com o personagem narrador na diegese, ninguém tem certeza de nada. O bandido nasceu na favela?, em Bauru?, no Mato Grosso?, ou no Paraguai? Ele é apenas um, ou são dois? É um bandido comum, assaltante e tarado, ou um terrorista político? E o que significa um JB, o candidato à Presidência saído da Boca do Lixo?

Considerando-se essas lacunas não há como escapar de uma interpretação alegórica do filme, ou seja, uma leitura que vai buscar no contexto social imediato o seu interpretante, como acontece, aliás, com várias produções cinematográficas dessa época, período em que se colocava na mesma vala comum todos os marginalizados. Assim, se a Boca podia ser o Brasil, o bandido da luz vermelha era o terrorista; JB representava os políticos; o delegado Cabeção, a repressão...

Em 1968, quando o filme foi lançado não era nada difícil, acredito, estabelecer tais homologações. Os bem informados, certamente, chegavam um pouco mais longe: identificavam o que o filme devia a Glauber, a Orson Welles, a Godard, e podiam avaliara cultura cinema-

2. Em alguns momentos, no entanto, como quando apresenta os créditos principais do filme, o painel eletrônico extrapola suas funções de narrador. Mas é mesmo neste momento inicial, ao intercalar informações sobre a diegese com dados da produção do filme, que ele se revela como narrador. A bem dizer, a narrativa começa com a frase "um gênio ou uma besta" que o painel eletrônico veicula antes mesmo dos créditos.

tográfica do autor. Ou seja, apesar das rupturas e das surpresas, o filme de Sganzerla sempre foi legível. Fez sucesso e ganhou prêmios.³ Não obstante, continua a intrigar e suscitar novas leituras.⁴

Dois

Por me parecer um instrumento adequado para desvendar certos procedimentos da complexa linguagem deste filme, resolvi lançar mão de um arcabouço teórico criado pelo Groupe p para a análise de quadros.⁵ Os retóricos belgas partem da distinção de Meyer Shapiro de que o quadro é "um fechamento regular que isola o campo da representação da superfície circunstante" e introduzem dois novos conceitos que permitem, como enfatizam, o aprofundamento da questão: *o contorno e a moldura*.

3. O *bandido da luz vermelha* conquistou o Prêmio do Festival de Brasília em 1968.

4. Mais de vinte anos depois do lançamento do filme, em 1991, Jean Claude Bernardet lança o livro de ensaios *O vôo dos anjos*, e analisa cinco filmes do período que se seguiu ao fim do Cinema Novo - um deles é *O bandido*. Pouco depois (1993), em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier também dedica um de seus ensaios a *O bandido*. Claro que essas retomadas, em função de seus objetivos, ocupam espaços não explorados na época do lançamento do filme e chamam a atenção para a incompreensão da crítica especializada daquela época, como destaca Jean-Claude na introdução de seu livro. No entanto, embora certamente o tempo tenha contribuído para deixar mais evidentes as inovações do filme e o que foi mobilizado pela sua fatura, as condições para a sua legibilidade, acredito, estavam lá, e é a isso que me refiro quando digo que o filme sempre foi legível.

5. Por acaso, na oportunidade em que este trabalho estava sendo idealizado, ainda me debatia com uma cópia xerográfica de "Sémiotique et rhétorique du cadre", texto que o professor Peñuela Cañizal indicara no curso Poética das Mensagens Não-Verbais, proferido na ECA/USP no ano anterior, para servir como um dos instrumentais teóricos para leitura de objetos não-verbais, entre os quais quadrinhos de Quino e telas de Dalí e Magritte. Talvez ainda motivado pelo incentivo à experimentação, que foi a tônica daquele curso, comecei a ler *O bandido* a partir do instrumental criado pelos teóricos de Liège para analisar quadros. Para minha surpresa, a leitura se revelou produtiva, o que me levou a prosseguir e registrar o que considero seu esquema básico para que o leitor, se estiver disposto, possa entrar nesse jogo e, quem sabe?, ir às fontes para delas fazer melhor proveito (ver Bibliografia).

Entendem por contorno o traço não material que divide o espaço em duas regiões, para criar, em termos gestálticos, o fundo e a forma. O contorno distingue-se do simples limite; topologicamente apresenta um interior e um exterior, embora pertença perceptivamente à imagem identificada. É, pois, um percepto que intervém na delimitação de unidades e de conjuntos icónicos e/ou plásticos. Pode ser mais ou menos marcado, segundo a imagem se destaque do fundo em maior ou menor número de planos (cor, textura etc.).

A *moldura*, por sua vez, designa o artifício que, num espaço dado, determina uma unidade orgânica: um enunciado de ordem icónica ou plástica. Embora se manifeste materialmente (um traçado quadrangular, triangular ou oval; de madeira ou de metal; abstrato ou icónico), não se define por sua aparência ou substância, e sim por sua função semiótica. A moldura é um signo da família do ícone, e seu significado pode ser glosado:

- a) tudo o que está compreendido em seus limites recebe estatuto semiótico (quer dizer, é significativo);
- b) constitui um enunciado distinto daqueles que poderiam ser percebidos no espaço exterior a esses limites;
- c) é sobre o conjunto de signos contidos nesse espaço que a atenção do espectador deve se focalizar;
- d) mesmo um vazio, quando envolvido por uma moldura, recebe um estatuto semiótico;
- e) um objeto do mundo, como uma escada ou um sapato, é desqualificado pela moldura enquanto objeto do mundo ou de outro discurso para se converter num signo de um enunciado específico.



A função indiciai da moldura poderá ser orientada nesta ou naquela direção e enriquecida semânticamente por um processo retórico. E, como toda retórica, a do quadro supõe o estabelecimento de uma norma que, no caso, tem o pressuposto já anunciado: o espaço referido pela moldura é o lugar de um enunciado explicitamente dado. Em relação a esta norma, podem se estabelecer figuras retóricas porsupressão, *adjunção*, e porsupressão *adjunção*. E, como se pode pensar em *Figuras do contorno*, *Figuras da moldura/significado*, *Figuras da moldura/significante* e, ainda, *Figuras da relação entre moldura e enunciado*, os retóricos do Groupe J. montaram um quadro de relações que apresentamos abaixo, com adaptações:

	12		3	4
	Fig. do Contorno	Fig. da Moldura/ Significado	Fig da Moldura/ Significante	Fig. da relação Moldura/ Enunciado
Norma	Redundância de demarcações	Concomitância entre espaço da moldura/ espaço do enunciado	Ocultamento da Moldura	Disjunção Conjunção
Supressão	Expansão Expansão multi-estável	Transbordamento	Destruição	Moldura Rimada Mold. Representada Moldura Icônica
Adjunção	—	Delimitação Encolhimento	Hipérbole	—
Supressão/ Adjunção	,	Compartimentagem	Substituição Deformação Delimitação Policromia	--

1. *Figuras do contorno* - Tendo como base a *norma* dada pela redundância das demarcações do contorno, há duas possibilidades para a criação de figuras, ambas por *supressão*, com o conseqüente

comprometimento do nível de redundância do contorno, resultando na expansão do enunciado no espaço (*Expansão*) ou expansão na intersecção entre enunciados (*Expansão multiestóvel*).

2. *Figuras da moldura/significado* - O significado da moldura, convém reiterar, é sua função indiciai. Ou seja, designa um espaço à atenção e, portanto, cria uma distinção entre interiore exterior. A norma, neste caso, é a *concomitância* entre o espaço emoldurado e o espaço do enunciado. A partir desta norma, criam-se três tipos de figuras: 1) por uma operação de *supressão* obtém-se o *Transbordamento*, no qual o enunciado ultrapassa os limites da tela, com apropriação do espaço exterior; 2) por uma operação de *adjunção* chega-se à *Delimitação* e ao *Encolhimento*; no primeiro caso (*Delimitação*), os limites do enunciado são produzidos pela moldura; no *Encolhimento* (exato contrário do *Transbordamento*) ocorre o inverso, o espaço emoldurado não é ocupado inteiramente pelo enunciado; 3) por *supressão-adjunção* constrói-se a *Compartimentagem*, figura em que o enunciado básico do quadro fica subdividido por molduras interiores, permitindo várias leituras, visões ou pontos de vista.

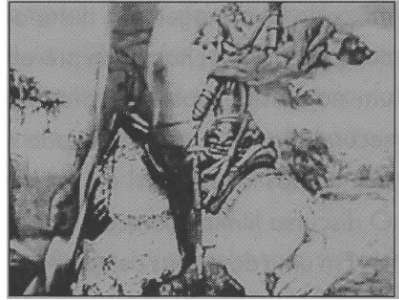
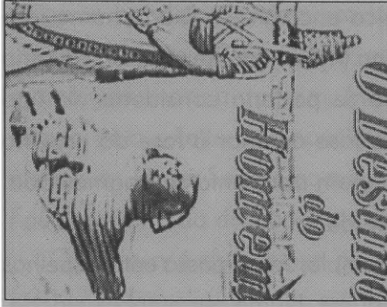
3. *Figuras da moldura/significante* - Há figuras que afetam não a função indiciai da moldura (seu significado) mas sim a moldura enquanto objeto significante. A norma, neste caso, é de natureza convencional e histórica. Por exemplo: material - madeira ; forma - retangular ou oval. A norma histórica, no entanto, tende ao *Ocultamento* da moldura; isto é, ela passa a não ser percebida como tal. Por *supressão*, obtém-se a *Destruição*, uma figura pouco notada como desvio da norma em nossos dias. As figuras por *adjunção*, no caso, são mais freqüentes. No limite, a moldura pode sufocar o enunciado emoldurado a ponto de o fazer desaparecer. O efeito obtido é o da *Hipérbole*, semelhante ao efeito hiperbólico encontrado nas chamadas molduras *Representada e Icônica ostensiva*. As operações por *supressão-adjunção* (ou substituições) são, no caso, complexas e requerem (mais uma vez) o concurso da oposição

icônico/plástico. *A Substituição e a Deformação* transgridem o efeito plástico da moldura - afetam a forma ou a textura, substituindo-as por novas formas e texturas. A outra alternativa consiste em fazer da moldura um signo icônico que vale por um enunciado, colocando-se, assim, sua função indiciai em questão.

4. *Figuras da relação moldura/enunciado* - A moldura tem um estatuto paradoxal: pertence e não pertence ao espaço indicado, ao enunciado. Mas, evidentemente, não pode se integrar totalmente nele, sob pena de desaparecer enquanto moldura. Considerando apenas a distinção entre moldura e enunciado, percebe-se que sua relação normal é, ao mesmo tempo, *conjuntiva edisjuntiva*. Conjuntiva porque de acordo com a norma a moldura deve ser pertinente ao enunciado; disjuntiva, para não se confundir com ele. As figuras possíveis serão sempre obtidas por uma operação de supressão. Baixando-se o nível de disjunção entre a moldura e o enunciado, obtém-se a chamada *Moldura Rimada* ou a *Moldura Representada*. Na *Rimada*, a moldura recebe características do enunciado: cor, motivos, textura; na moldura *Representada*, é o enunciado que recebe características da moldura.

Três

A moldura, como vimos, é indiciai, indica um interior e um exterior, delimitando o espaço enunciado. Pois bem. O *bandido da luz vermelha* praticamente começa com uma imagem congelada de uma esfinge (já nos referimos a ela) e termina, pode-se dizer, com a imagem de São Jorge em chamas. Estas duas imagens delimitam um espaço; bastante amplo, é verdade, e repleto de fissuras, mas no qual podemos vislumbrar um enunciado.



A função desta moldura, no entanto, vai além da simples delimitação deste espaço, ela está investida - é o que procuraremos mostrar - de um conteúdo figurado. Trata-se de uma figura que os retóricos do Groupep classificam como *Moldura Representada*, que atua na relação entre a moldura e o enunciado (ver quadro). Ela, ao mesmo tempo, diminui o nível de disjunção entre o enunciado e a moldura e confere àquele seus atributos. No filme de Sganzerla, o enunciado que ela delimita define o programa narrativo de Jorge, tanto do ponto de vista de seu ser quanto de seu *fazer*.

Quando a imagem da esfinge surge na tela, no áudio coloca-se pela primeira vez a questão que será várias vezes reiterada ao longo do filme, direta ou indiretamente: "quem sou eu?" Enigmáticamente, a imagem da esfinge é apresentada após sofrer um giro de noventa graus para a direita. A figura humana, que veste trajes típicos da antiguidade, fica agigantada dada a perspectiva do desenho, e pode-se ler, na vertical, a inscrição "O Destino do Homem". Ao que tudo indica, o autor fotografou uma capa de revista em quadrinhos barata. Não obstante à improvisação grosseira, que deixa transparecer certa ironia, certa esculhambação na própria fatura do filme, a remissão a Édipo fica evidente, e essa vertente norteará todo percurso narrativo do personagem que procura pelo seu ser, pela sua identidade. E, como sugere este Édipo da esfinge, que ainda não sabe ou tem consciência de seus crimes neste ponto da narrativa

mítica, o personagem da história filmica encontra-se fixado numa fase que poderíamos chamar de pré-edipiana (no sentido freudiano). Ele seria um narcisista, mas um narcisista que se poderia considerar do tipo secundário,⁶ que teria se fixado numa fase anterior à fase do espelho (em termos lacanianos) e sua auto-imagem apresenta-se fragmentada. O discurso filmico parece enfatizar esse dado.

Em uma das cenas de assalto, por exemplo, Jorge passa entre espelhos e sua imagem se desdobra em várias figuras. Numa outra oportunidade, quando faz a barba, praticamente divide o espelho em dois com o lenço molhado e, não contente, o lambuzo com o creme de barbear, de modo que de seu corpo apenas o rosto seja reproduzido; mas há um espelho grande às suas costas e outro menor na sua lateral, à esquerda, que continuam, *malgré lui*, a multiplicar sua imagem. Como se não se reconhecesse depois de barbeado, ele usa o creme para embaçar completamente o espelho à sua frente e, em seguida, num gesto ao qual se pode atribuir uma conotação erótica, mas também de dispersão, no sentido que lhe deu Melanie Klein, segundo Lacan (1986), espalha o creme com o aspersor por todo o banheiro.

Esse processo de busca da identidade que empreende Jorge só termina quando ele se identifica, já no final do filme, com um retrato falado divulgado por um jornal, e toma a decisão de suicídio.

A outra imagem da moldura do filme, a de São Jorge, que antes de aparecer no final da narrativa foi reiterada várias vezes, como figura impressas e como imagem de gesso, revela o outro lado do personagem, o lado bandido de Jorge. Que não por acaso tem esse nome. No roteiro do filme, que não faz referência ao uso das figuras que identificamos como componentes da moldura, o nome de Jorge era. atribuído ao jornalista chefe de reportagem. O que teria feito Sganzerla mudar de idéia? Seu faro de artista ou uma atitude consciente? Pouco importa.

6. Consultar o texto "Os dois narcisismos", in: *Seminário - I* (Lacan, 1986).

Jorge, o bandido desclassificado, marginal, pária da sociedade, seria um santo guerreiro? A moldura, parte dela pelo menos, já que é composta e ambígua, insinua que sim. Mas seu destino não é ser glorificado, foi selado pelo sujeito da enunciação que queima a imagem do santo e eletrocuta Jorge. Sugere com isso, além da evidente citação à *Pierrot le Fou*,⁷ a vitória do dragão, cuja arma mortífera é o fogo?

O curioso é que quase na mesma época, provavelmente sem ter conhecimento e nem muito menos ter feito leitura semelhante do filme de Sganzerla, Glauber Rocha usava a mesma imagem de São Jorge para emoldurar o seu *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filme lançado em 1969. Mas se isso que acabamos de apontar pode ser visto como um possível acaso, muitas outras referências a Glauber em *O bandido* certamente não o são.⁸

O enunciado que "amarrar" o duplo programa narrativo de Jorge, porém, não ocupa todo o espaço disponível da película. Uma outra narrativa, embora atípica, fundada antes no mostrar indicial do que na ação direta, se insinua - inicialmente ocupando apenas a banda sonora - nos temas musicais, na voz dos locutores da rádio Continental de Itapeirica e na do próprio Jorge que a ela se refere com certa freqüência.

É preciso não confundir essa, digamos, segunda narrativa com as histórias paralelas ou interpoladas, como a campanha de JB à Presidência, o caso de Mr. Schmidt, a conferência (brevíssima) que alude aos terroristas mineiros, a invasão dos discos voadores, entre outras, embora estas

7. Como bem lembram tanto Ismail Xavier quanto Jean-Claude Bernardet, o personagem de Godard, Ferdinand, suicida-se amarrando em seu corpo bananas de dinamite e se faz explodir, ato similar ao tresloucado gesto de Jorge ao se amarrar em fios elétricos para se eletrocutar, embora este ato também faça remissão à morte na cadeira elétrica de que foi vítima o "bandido da luz vermelha" norte-americano, Caryl Chessman, fato presente no imaginário de Jorge, que projeta como seu possível destino a morte na cadeira elétrica.

8. Ismail Xavier (1993, p. 76) chama a atenção que já Corisco, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, ao expressar a consciência de seu próprio fim, expõe sua teoria sobre o renovado retorno de São Jorge, e assinala que "tal lembrança foi alimentada ao longo de *O bandido*"

também ganhem uma outra conotação e, talvez, melhor se expliquem quando se tem ciência de sua existência.

A segunda narrativa começa com o anúncio "Decretado Estado de Sítio no País", nas primeiras seqüências do filme, com a "música de candomblé" de Terra *em transe*, que vai aos poucos subindo até se tornar intensa. Não muito tempo depois, vestígios desta segunda narrativa aparecem com o anão sendo preso e gritando: "O Terceiro Mundo vai explodir... quem tiver de sapato não sobra" É bom ressaltar que a imagem do anão sendo preso é apenas mais um caso de polícia, uma das mazelas a que tem de se dedicar o já cansado delegado Cabeção. É a voz *over*⁹ do anão que se refere a esta segunda narrativa.

Como imagem, a segunda narrativa surge pela primeira vez num rápido *flash* de policiais militares a cavalo. O caso de Mr. Schmidt, que teria provocado queda na Bolsa e fuga de capitais, a ela está relacionado, embora também esteja imbricado com as atividades de Luz, que, matando a mulher e a filha do empresário, teria detonado todo o processo que culmina com o suicídio de Mr. Schmidt (a versão do narrador painel eletrônico omite o episódio que envolve Jorge, lembrando apenas que o industrial, que já havia morado no país, suicida-se em Hamburgo).

A moldura do enunciado básico desta segunda narrativa é constituída pela música de Terra *em transe*; ela aparece logo na abertura do filme e se prolonga no final invadindo a apresentação dos créditos secundários, além de ter várias inserções no decorrer do filme. Seu significado de luta, transe e transformação é obvio para que assistiu ao filme de Glauber. Talvez para grifar essa intenção e facilitar a leitura do espectador, Sganzerla tenha sentido necessidade de reiterar de inúmeras maneiras o seu significado, e acaba acrescentando a ele um dado que nos parece de grande importância para esta segunda narrativa: a sensação de

9. Ao contrário da chamada voz *off*, que se refere ao que está sendo visto na tela, a voz *over* diz respeito a algo que se passa em outro espaço, em outro tempo, em outro assunto.

absurdo, que é enfatizada pelas descontinuidades espaço-temporais, ausência de protagonistas e situações insólitas.

Constituída por vários enunciados emoldurados (figura da *Compartimentagem*, na linguagem dos retóricosdo Groupe |i, a segunda narrativa acentua-se no momento da chegada de JB ao país, vindo de uma viagem à Espanha e em campanha eleitoral para a Presidência - precisamente no momento em que seu avião aterrissa. Na cena em que Jorge, depois de revelar comportamentos estranhos num de seus assaltos, ao que tudo indica, tenta suicidar-se ingerindo tinta a óleo, na banda sonora ouvem-se ruídos de animais selvagens, de metralhadoras, de explosões. Pouco depois da entrevista de JB no aeroporto, os locutores da rádio anunciam: "A situação do país parece ter se agravado..."A imbricação entre as duas narrativas intensifica-se.

No passeio à praia que Jorge faz com Janete Jane - o episódio mais rico do ponto de vista do entrelaçamento das duas narrativas - ele revela um lado político até então insuspeito ou, pelo menos, só perceptível retrospectivamente, quando se dá conta, por exemplo, do sentido ambíguo da reiterada frase "Quem tiver de sapato não sobra..." Na praia, Jorge, que ouve rádio e conversa descontraidamente com a namorada em seu carrão conversível, estranhamente responde a uma pergunta formulada pelo locutor, que pergunta: "Qual é o seu jogo?", e ele responde "Não faço jogo nenhum", como se se dirigisse à Janete Jane.

Pouco depois, há inserção de uma cena onírica, na qual Jorge aparece ao lado de presumíveis membros do bando Mão Negra (ou agentes da repressão?), a vozaparentementeoff: "Meu negócio era o poder. Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha." Grito evidentemente em over logo a seguir, como se ele estivesse sob tortura. Pouco depois, Jorge repete a mesma frase, mas está em outro lugar, na cena da tentativa de suicídio no mar, que também é onírica. Volta a dialogar com a namorada. Quando diz, quase gritando, "Mas isto vai acabar", desta vez é o locutor do rádio que responde: "Claro que vai acabar"

Nova cena onírica, mas desta vez realizada com extremo realismo, como se se tratasse de tempo real da narrativa: Jorge aparece procurando por Jane, grita por ela e vai encontrá-la no alto de uma pedra da praia. Jorge ajuda a moça a descer, toma-a nos braços e beija-a apaixonadamente; há um corte imperceptível, seguido de fusão, e o beijo prossegue e termina com os namorados no banco do carro.

Na próxima cena, já é noite, e Jorge e Jane conversam deitados lado a lado na areia da praia. A conversa termina, sem corte perceptível, já no elevador de um prédio, presumivelmente do hotel em que mora Jorge. Ele, então, se abre com a namorada: fala sobre sua vida. Em *off*, depois de se referir à sua atividade internacional, revela: "Pra mim a solução era o terror, agora não é mais. A terceira guerra..." Conta que a mãe quis abortá-lo. E se desculpa: "Vai me desculpar se isso que estou dizendo é verdade ou simples mentira..." Recorda-se - agora em pormenores - da tentativa de suicídio na praia. Vozes em *over*: "É a bomba. É a fome." Jorge ainda grita: "Separaram o Terceiro Mundo do resto da Terra!", como se estivesse sendo torturado.

Depois do passeio, Jorge descobre que Janete Jane o trai com outro homem, e ele entra em conflito com o bando Mão Negra e JB, a quem atribui o comando daquela organização. O modo como mata JB, colocando uma bomba no porta-malas do carro do político-bandido, é totalmente inverossímil se se considera o seu perfil de ladrão de mansões e tarado. Além disso, a cena preparatória do atentado vem com uma legenda: "Minha última bomba", insinuando outras que a precederam, evidentemente.

Fica claro então que as duas narrativas acontecem simultaneamente. E Jorge, neste momento que prepara o atentado à bomba, estaria mais para santo guerreiro do que nunca... Mas seu suicídio põe fim à primeira narrativa e a segunda, que prescindia dele, invade a película, soberana. A imagem de São Jorge se queima, a "música de candomblé" toma conta da banda sonora, caindo para *background* de vez em quando

para permitir as últimas frases dos locutores da rádio. Os discos-voadores, atores não humanos de uma narrativa interpolada, relacionada com a segunda narrativa, aparecem agora por todos os lados, "vindos do Leste", segundo o locutor da rádio de Itapeceira, que ainda informa que "o céu está avermelhado" Favelados dançam em transe; no áudio a frase "Sozinho a gente não vale nada", e a voz feminina grita uma resposta: "E daí..."

O fogo aumenta na tela, destrói a figura de São Jorge.¹⁰ Corte. Enquadramento da lua no céu. A música de Terra *em transe* sobe. Só faltou aparecer na tela o fragmento do poema de Mário Faustino que Glauber cita no seu filme:

*Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura*

.....

*Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura)*

Comparar o desclassificado Jorge com o poeta Paulo Martins, personagem de Terra *em transe*, pode ser lido como um sacrilégio, como uma atitude de humor negro de Sganzerla, ridicularizando a postura glauberiana, e com ela a do Cinema Novo. Afinal, não teria sido à toa, entre outras coisas que Sganzerla colocou o delegado Cabeção discursando contra a arte moderna e os intelectuais no episódio em que trata do roubo de uma mansão. Não pretendemos trazer para aqui esta polêmica, mas é inevitável levantara questão: é o bandido assaltante ou o político terrorista que está sendo identificado com o personagem Paulo Martins? Seja como for, não é para essa direção que nossa leitura aponta.

10. Bernardet (1991, p. 206) vê neste ato enunciativo uma evocação do *Rosebud*, de Orson Welles.

Quatro

Se pudéssemos pensar a segunda narrativa como uma moldura da primeira, vislumbraríamos na relação entre elas a figura do *Encolhimento*, que ocorre quando o enunciado não ocupa inteiramente o espaço do quadro. Só que esse encolhimento agora é dinâmico e, em vez de termos um vazio envolvendo o enunciado, um outro enunciado, vindo do exterior, vai ocupando o seu lugar, até fazê-lo desaparecer, como os teóricos do Groupe já previam que pudesse acontecer numa situação limite, praticamente impossível de ocorrer nas artes plásticas. Nesse processo, a figura do *Encolhimento* ganha uma conotação hiperbólica e transforma-se na moldura *lúcida ostensiva*, na qual, pode-se dizer, o índice torna-se a mensagem.

Teríamos, assim, em *O bandido* uma espécie de alegoria *in praesentia*, na qual os dois discursos que a constituem, o comparante e o comparado, encontram-se manifestados no texto, pelo menos em parte. Isso obrigaria o leitor do texto fílmico a encontrar relações entre esses dois discursos imanentes à obra antes de relacioná-los com outros discursos transcendententes, mesmo quando implicados (pensamos numa precedência lógica, não fatural). Evidentemente, o discurso fílmico de *O bandido* não prescinde das relações intertextuais - as remissões a Glauber, Godard, Orson Welles e ao contexto político-ideológico em que ele se insere saltam aos olhos. A questão nos parece - e essa é a questão que queremos deixar no ar - é de como operar os mecanismos de intertextualidades para estabelecer essas "pontes" sem forçar o filme a dizer o que não disse ou, ao contrário, fazê-lo dizer apenas o já dito.

Bibliografia

- Bernardet, Jean Claude. 1991 O vôo *dos anjos*. São Paulo: Brasiliense.
- Greimas, A. J. 1973. Os atuantes, os atores, as figuras. *In: Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo.
- GROUPE p. 1970. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo.
- _____ 1989 Sémiotique et rhétorique du cadre. *In: Dossier: topologie de l'énonciation*, n.º5, Paris (cópia xerográfica).
- _____ 1992. *Traité du signe visuel - pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. 1986. O *seminário*. Livro I - Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ramos, Fernão. 1987. *Cinema marginal (1968/1973) - a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, I. s/d. *Alegoria, modernidade, nacionalismo* (separata em cópia xerográfica).
- _____ 1993. *Alegorias do subdesenvolvimento - cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense.

Decifra-me ou te Devoro, ou do Enigma da Criação em Greenaway

ROSANA DE LIMA SOARES
ECA/USP



Resumo

Partindo da idéia de texto como trama geradora de sentidos, este artigo aborda o curta-metragem *M is for man, music and Mozart* (dirigido em 1991 por Peter Greenaway para a televisão inglesa) em busca de alguns de seus possíveis e múltiplos intertextos. Nesta viagem, chega-se ao Renascimento italiano e alguns de seus mestres, metáfora feliz de Greenaway sobre a gênese do homem e de seus mitos.

Palavras-chave

cinema, intertextualidade, texto fílmico, criação, mito.

Abstract

From the idea of text as a generative texture of signification, this article approaches the short film *M is for man, music and Mozart* (directed by Peter Greenaway in 1991 and produced by the English network BBC) in order to trail some of its possible and multiple intertextual images. This journey leads to the Italian Renaissance and some of its masters, Greenaway's happy metaphor on the creation of mankind and its myths.

Key words

cinema, intertextuality, visual text, creation, myth.

*A importância de um texto não é a sua significação,
o que quer dizer, mas o que faz e faz Jacçer.¹*

J.-F. LYOTARD

As imagens, como as palavras, *fazem fazer*. Para além da oposição imagem-palavra, inscrevem-se os textos filmicos de Peter Greenaway, gerando efeitos de sentido múltiplos. O fazer desses textos, ainda com Lyotard, pode ser definido como a carga de influências que detêm e comunicam. O que tais filmes fazem fazer? Metamorfoses de si em outros textos, sejam eles livros, fotos, quadros ou filmes. As metamorfoses de Greenaway, ao mesmo tempo fascinantes e aterrorizantes, no limiar do gozo e do horror, *fazem fazer*, entrelaçando-se a textos de outros autores e aos textos de seu interlocutor.

Com Barthes, evoco a idéia de texto como tessitura, trama e laço. Os textos filmicos de Greenaway, assim pensados, tornam-se verdadeiras teias de aranha, redes de cruzamentos múltiplos encadeando significantes:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acen-

1. A epígrafe escolhida - Lyotard e seu *fa^{er}finçer*- foi mote e motivo do curso *Paródia, jogo e artifício nos filmes de Peter Greenaway*, ministrado pela professora doutora Bernadette Lyra na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1994 e um dos pré-textos que motivou a escrita deste artigo.

fuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo [...] (Barthes, 1996, p. 83).

Essa concepção, no tocante à escrita (do autor) e à escuta (do leitor), aponta para a existência de uma colaboração imprescindível e indissociável entre um texto e seu interlocutor. Nas palavras de Eco, o texto e seu interlocutor "precisam aparecer juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tomam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra" (Eco, 1994, p. 30), não apenas em relação a textos narrativos mas a qualquer tipo de texto.

Um texto dialoga sempre com outro texto, retomando-o. Os intertextos, ainda que camuflados - deslocados, condensados -, assim como os interditos, não estão ausentes do lugar onde se manifestam. "É aqui que jogo com o equívoco - esse saber impossível é censurado, proibido, mas não o é se vocês escreverem convenientemente, *inter-dito*, ele é dito entre palavras, entre linhas" (LACAN, 1985, p. 162). Entre os ditos do dizer de Greenaway, começo minha viagem em busca da esfinge cheia de enigmas a se decifrar.

Na busca desses intertextos - fragmentos espalhados por entre o texto fílmico de Greenaway - lanço-me à escuta do curta-metragem *M is for man, music and Mozart*, ou simplesmente *M*. As primeiras incursões em *M* mostraram-no como labirinto indecifrável e confuso, pois um filme, ao mesmo tempo que mostra, esconde; revela para novamente velar. O enigma de que fala o título deste artigo, com o qual me deparei ao assistir *M*, poderia ser dito pela esfinge da seguinte forma: o homem cria os mitos ou os mitos é que criam o humano?

Após sonhos e adivinhações, atalhos e ruas sem saída, comecei a vislumbrar um mosaico, possível resposta ao enigma. Um caleidoscópio de imagens, sons, imagens sobre imagens, sons sobre sons, sons sobre

imagens, imagens sobre sons e dezenas, centenas, milhares de informações por quadro e por segundo. O trabalho de descoberta e alquimia passaria por longas horas diante do filme e da busca por elementos que se destacassem e se repetissem. As pistas estavam todas lá, *entre os ditos*; restava escolher aquelas que gostaria de seguir.

Seguir as pistas de Greenaway, as marcas de sua enunciação, é uma jornada fascinante. Que traz em si também a possibilidade de não segui-las, ou de reinventá-las ao infinito. Às vezes, foram horas, dias até, tentando decifrar apenas uma das palavras escritas na tela, as letras do calígrafo, os nomes citados, as referências visuais, sonoras, artísticas, humanísticas, culturais. As pistas que levassem - ou não - ao Mozart do título. Cada imagem, cada cena, cada gesto, cada objeto, cada palavra, cada referência, cada som, cada letra de M levam a inúmeros caminhos e interpretações. Ao assisti-lo, nunca temos a mesma impressão, parece não se tratar do mesmo filme: novos elementos surgem ou são inventados.

Dessa forma, a filmografia de Greenaway, da qual M é apenas um de seus vestígios, é portadora de inúmeras possibilidades para aquele que a percorre. Ao final, sei que este texto poderia continuar sendo feito, repetidamente. Mesmo com algumas idéias e palpites ensaiados, a cada vez que assisto me vêm novas idéias e palpites. Trabalho inesgotável, sempre inconcluso. Por isso a característica deste artigo, ele também um texto em permanente escritura: limitado por um tempo e um espaço específicos, mostra-se incompleto. O que se apresenta aqui, portanto, são apenas algumas dessas pistas, itinerários destacados de um todo complexo. Entremos, então, nas tramas desse texto.

M foi realizado em 1991 (logo após o longa-metragem *A última tempestade* e antes de *O bebê santo de Macon*) e transmitido pela rede de televisão inglesa BBC. Naquele ano, comemorava-se o bicentenário da morte de Wolfgang Amadeus Mozart. Este compositor, nascido a 27 de janeiro de 1756, em Salzburgo (Áustria), morreu a 5 de dezembro de 1791, em Viena. O grande gênio e talento de Mozart - um dos compo-

sitores preferidos de Greenaway - manifestou-se desde muito cedo: aos três anos de idade, já demonstrava habilidade para a música. Aos seis anos, partiu com seu pai em tumê por diversas cidades da Europa, e a partir daí suas viagens e composições jamais pararam (cf. Tranchefort, 1991).

De produção rica e variada (óperas, sonatas, sinfonias, divertimentos), Mozart foi acolhido por diversas cortes européias e sua biografia é marcada por conturbações, desentendimentos e polêmicas, talvez reflexos do espírito irrequieto de todo criador. Mozart morreu na miséria, aos 36 anos. Posteriormente, passaria a figurar como um dos maiores compositores de todos os tempos. Em entrevista à BBC de Londres, Greenaway explica o início de seu envolvimento nesse projeto:

A maioria dos projetos com os quais eu estive envolvido, fossem eles filmes ou produções para TV, sempre foram gerados a partir de minhas próprias idéias. Neste projeto específico, a situação se inverteu e eu fui procurado pelo compositor holandês Louis Andriessen para colaborar com ele; neste projeto, a música viria em primeiro lugar e as imagens em segundo. [...] Eu fiz uma proposta relacionada a idéias gerais do teatro musical e baseada no título M is for man, music, Mozart. O fio condutor era que pretensas deusas, ao criar, hesitaram na 13.ª letra, a letra "M", no meio do alfabeto, e decidiram que o melhor uso que poderiam dela fazer seria criar o homem. E tendo criado o homem, a melhor coisa possível que poderiam fazer seria a música; e, tendo criado a música, o melhor que poderiam fazer seria criar o supremo e magnífico compositor, Mozart.

O compositor holandês Louis Andriessen aprovou a idéia e o trabalho pôde ser desenvolvido da forma como ficou conhecido. Em síntese, o filme apresenta uma linha narrativa mínima que pontua uma seqüência da gênese do homem, de sua criação e de seu poder criador - a criação do próprio Mozart, ou do *mito*. É na história do filme que tratarei de apontar, ainda que brevemente, este percurso. Uma possível epígrafe de *M*, nas palavras do próprio Greenaway, anuncia o que esperar do texto fílmico, e, metonimicamente, deste texto sobre ele, uma de suas possíveis metamorfoses: "Aural and visual variations on a conundrum² of the apotheosis of the spirit of Mozart" ("Variações auditivas e visuais sobre um enigma da apoteose do espírito de Mozart"). É, portanto, pelos enigmas de Greenaway e de seu mito da criação que tecerei este texto, apresentando nele minhas próprias variações, que podem levar-quem sabe - a outras e novas metamorfoses.

Do Homem ao Mito, do Mito ao Homem

Passemos à história: mesmo caracterizando-se como a passagem do homem ao mito, o filme apresenta-se como um anti-Mozart, a começar pela música; a não ser por um breve momento no início do filme, pouco ou quase nada pode ser reconhecido como sendo referente ao estilo grandioso e harmônico do compositor. Greenaway aponta o trajeto da construção desse mito pela humanidade criticando-o, sem exaltar Mozart ou os mitos em geral.

No início do filme, uma primeira imagem: a silhueta de Mozart, mas sem rosto. Logo abaixo da figura, a inscrição: "Not Mozart" Estranhamente, a forma da silhueta apresentada lembra aquela largamente utili-

2. *Conundrum* questão que geralmente contém um trocadilho em sua resposta, perguntada por divertimento; adivinhação; quebra-cabeça; *enigma*.

zada em Salzburgo na comercialização dos mais diversos produtos relacionados ao compositor, estampando-o: postais, livros, camisetas, cartões, bebidas alcoólicas, chocolates. A mesma roupa vermelha, a mesma peruca usada pela nobreza de sua época, a mesma pose de perfil.

O filme apresenta, em seguida, duas mulheres nuas, numa espécie de dança ritualística. A nudez aparece como um traço característico dos trabalhos de Greenaway e, especificamente, desse filme. Como explicado pelo diretor em entrevista à BBC, "a figura humana possui uma continuidade permanente e persistente. Essa é a única continuidade que temos através de todas as culturas, todas as áreas geográficas do mundo. Podemos colocar tudo isso junto em um corpo nu" A representação do corpo humano e suas implicações serão retomadas posteriormente.

As duas mulheres são descritas por Greenaway como "pretensas deusas", que representariam a própria humanidade em seu ato de dar nomes, designar objetos às letras: "AdeAdão, Ede Eva...". Acitação bíblica acaba aqui, já que o gênesis proposto por Greenaway apresenta-se como extremamente "humanizado", algumas vezes marcado pela racionalidade e pela matematização do espaço e do tempo, próprios da Renascença. Começa aqui uma viagem pela Itália, e dela virão muitas outras imagens. As mesmas deusas que criam as coisas, ao parar na letra "M" criam o próprioM/fo ("M" de mito...) e, posteriormente, apresentam sua criação aos outros humanos, à platéia dentro do filme e àquela fora dele.

Antes de prosseguir, gostaria de destacar alguns aspectos: em primeiro lugar, o pré-texto - ou mote - de M é Mozart e a música, que neste caso não serve apenas como acessório mas é elemento principal do filme. Em M a música desempenha o mesmo papel que outras artes possuem nos diversos filmes de Greenaway: em *The belly of an architect*, a arquitetura; em *Prospero's books*, a literatura; em *The draughtsman's contract*, o desenho; em *Drowning by numbers*, a pintura; em *The cook...*, o canto. Em todos eles, as referências imagéticas são inúmeras. Música e imagem compõem, portanto, um todo harmônico e integrado, e é para chegar à

música - ou à música em seu estado mais sublime - que o "homem ideal", como passarei a chamá-lo, é criado.

Após o prelúdio, em que a dança das mulheres se interrompe e as imagens e a música se tornam mais vigorosas, a ópera continua em quatro atos, todos iniciados pela letra "M": "M de homem" (em inglês, man), "M de movimento" (*movement*), "M de música" (mus/c), "M de Mozart" (*Mozart*). A repetição dos "M's" pode ser estendida às duas mulheres anteriormente descritas se estas forem pensadas como "M's" invertidos - "W's", de women e de Wolfgang, primeiro nome de Mozart. Mistura de gêneros e de gênios.

O primeiro ato-*Man* -, é longo e saturado de citações sonoras e visuais. Diversas tentativas são realizadas para se conceber o homem - moldá-lo com fogo, água, farinha, óleo, gases - e diversos "homens" são inutilizados até que se chegue ao corpo perfeito, imagem que remonta à concepção clássica de beleza retomada por Michelângelo em seu *Davi*. Ao final deste ato - ato de criação -, lá está o homem - imóvel, construído, concluído.

O segundo ato - *Movement* - não integra o título de "M", talvez por simbolizar um ritual de passagem: da imobilidade ao movimento, do sono à vigília, do homem ao mito, da letargia à criação. Sobre ele falarei mais tarde. O terceiro ato-*Mus/c*-traz imagens reveladoras. O homem, ser já existente, passa a receber "lições" de como aprender a *fazer música*. Chega-se ao elemento central do filme e, talvez, à sua síntese mais completa. O homem ideal, perfeito, criado, já é intuído não como um homem comum - todos nós - mas como um mito - Mozart. Sentados em um anfiteatro, outros seres preenchem a cena e circundam o mito, simples rascunhos - tentativas de criação - com aparência defeituosa e irregular, algumas vezes repugnante. Esses seres retratam as paixões do humano e de seu próprio corpo, com todas as suas imperfeições: eles gritam, cospem, movem-se com deselegância, rastejam - um contraste enorme frente à assepsia e harmonia do "homem ideal" recém-concluído.

Sobre essa platéia que ocupa o anfiteatro e passa a acompanhar os passos do "homem ideal", imitando-o em seus gestos para, talvez, tornar-se como ele, Greenaway declarou em sua entrevista à BBC: "Todos os corpos que povoam o anfiteatro deveriam ser considerados como restos, como tentativas fracassadas na confecção deste corpo ideal" Mais do que restos, tais corpos representariam os "homens comuns", ou seja, todos aqueles que vivem e se movem sem traços de genialidade ou de loucura.

Durante todo o filme Greenaway faz referências a grandes mitos da humanidade: Mozart, Leonardo da Vinci, Michelângelo, Cellini, Vesalius, entre outros, contrastando-os com os simples mortais, homens comuns. Tal contraste torna-se ainda mais grotesco nesse momento de aprendizagem do sublime da música e da entrada em seu universo criativo. Os demais seres, apenas eles mesmos, tentam imitar o "homem ideal", o ideal de homem, numa espécie de paródia do mito e de sua criação. Nesse momento, apenas o mito tem identidade; os outros, seres comuns (que supostamente o teriam criado), apenas tentam copiá-lo.

No quarto ato - *Mozart* -, a platéia é paralisada - congela-se - e tal artifício abre espaço para a contemplação de um gênio criador, talvez em seu estado de pura inventividade e imaginação, revelado através da música, concisa e limpa, e dos movimentos ensaiados de uma dança precisa. Como criação, Mozart mantém a platéia parada, pois não precisa dela. Como aquele que concretiza o que criou, necessita de um grupo ativo e participante, que o contemple. Este o caminho de toda obra de arte, que só se completa a *posteriori*, em dobradura sobre si mesma ao encontrar seu interlocutor, momento pulsante de fechamento que imediatamente leva a uma nova abertura.

Entre a paralisia e o movimento, a platéia se mostra confusa, talvez ainda mais patética: a todo momento, os seres do anfiteatro trocam entre si, e de um lado para outro, pequenas placas de papel com palavras escritas, a maioria referindo-se a órgãos do corpo humano, como se os

homens estivessem perdidos em suas próprias limitações, sem saber onde se localizar. É aí que o "homem ideal" (mítico) surge no meio deles, como que para reorganizá-los: a arte em meio ao caos, como destacado por Pally ao escrever sobre *A zed and two noughts*:

Paralelamente a este conto darwiniano encontra-se uma homenagem ao pintor holandês Vermeer, cujos esforços para produzir arte sugerem ainda um outro caminho para manter controle sobre a natureza. Os gêmeos e Vermeer encontram seu fim, mas - como a pintura de Hals em Cook thief, as paisagens em Drowning, e as construções em Belly - a arte permanece, e é com isto que Greenaway, assim como todos os artistas, conta (Pally, 1991, p. 5).

A obra de arte, assim concebida, sai de seu processo criativo para adentrar o "homem comum", e transformá-lo. Coloca-se, nesse momento, a idéia do anti-mito, do anti-gênio: o homem, que inicialmente teria criado o mito, modifica-se através dele. É importante notar que o anti-mito não surge como mera negação do mito mas como aquele que, fugindo à convenção estabelecida que lhe destina um lugar de *criação* humana, ao contrário, *cria o* próprio homem. Não mais o homem idealizado do humanismo (com uma série de atributos a ele inerentes) mas um homem com todos os seus limites, secreções, pequenezas.

Evoco aqui o *inumano* de que fala Lyotard, também não no sentido de mera oposição ao humano, mas de algo que o ultrapassa, contendo-o - uma espécie de pós-humano. O inumano, em contraste com a concepção "humanista", é dito dois: "Existiriam dois tipos de inumano. É indispensável mantê-los dissociados. A inumanidade do sistema em curso de consolidação, sob o nome de desenvolvimento (entre outros), não deve ser confundida com aquela, infinitamente secreta, de que a alma é

refém" (LYOTARD, 1989, p. 13). Lyotard se refere aqui ao conceito de *Umheimlich* de Freud,³ algo ao mesmo tempo familiar e insólito, um hóspede próximo e desconhecido que "agita [o homem], fá-lo delirar mas também pensar" (Lyotard, 1989, p. 10).

Não se trata mais, portanto, do humano criando o mito, mas do mito. Como arte - no caso de *M*, a *música* -, criando/recriando o homem. Enigmas da criação do homem e da criação artística. Entre as duas inscreve-se o mito. Em seu poslúdio, o filme mostra o "homem ideal", criatura/criador, novamente ensaiando seus movimentos. A estética é, mais uma vez, a de rascunho, como se depois de haver penetrado o interior dos homens através da música voltasse àquilo que era inicialmente: apenas um esboço, uma tentativa. A perfeição, embora não exista de fato, pode existir através do gênio criador humano. Nessa perspectiva, enreda-se em *Ma* citação à obra *As proporções do homem*, de Leonardo da Vinci, relação ensaiada a seguir.

Entre a Racionalidade e o Caos

Em meio ao aparente caos sonoro e visual de *M*, alguns elementos emergem: pequenos números aleatoriamente distribuídos, telas quadriculadas, movimentos de relógio, uma constante simetria de ruídos e imagens. A combinatória desses vestígios, o corpo do homem de proporções perfeitas de Michelângelo e os pequenos esboços espalhados ao longo do filme - parecidos com os desenhos feitos por Leonardo em seu trabalho de sistematização e organização do mundo -, levaram-me ao século XVI e ao Renascimento, em que a matematização das artes, a concepção de simetria e a perspectiva - a partir do conceito de ponto de

3. Ver "O estranho", de Sigmund Freud (1974).

fuga surgem e ganham força. A simetria de que se trata aqui, assim como aquela do Renascimento, não é sinônimo de linearidade; antes de tudo, apresenta quebras, interrupções, reviravoltas. Em M, música e imagem se fundem em uníssono, simétricas mas não idênticas, como em um espelho.

Leonardo da Vinci nasceu numa aldeia Toscana em 1452 e morreu em 1519. Em meio a tantos aspectos a ele relacionados, gostaria de destacar seu talento:

Numa oficina capaz de produzir obras-primas, o jovem Leonardo pôde certamente aprender muita coisa. Foi introduzido nos segredos técnicos do trabalho de fundição e outras tarefas metalúrgicas, aprendeu a preparar quadros e estátuas cuidadosamente, fazendo estudos de nus e de modelos vestidos. Aprendeu a estudar plantas e animais curiosos para incluir em seus quadros e recebeu fundamentos básicos sobre a óptica da perspectiva e o uso de cores. No caso de qualquer outro rapaz talentoso, esse treinamento teria sido suficiente para fazer dele um respeitável artista [...] Mas Leonard o era mais do que um jovem talentoso. Era um gênio cujo intelecto poderoso será eternamente objeto de assombro e admiração para os mortais comuns (GOMBRICH, 1993, p. 221).

A amplitude de sua criação estende-se a vários domínios, marcando em sua época, ao mesmo tempo, a incipiente disjunção e a eterna junção entre arte e ciência, invenção e técnica - como em Mozart, e como nos próprios filmes de Greenaway. Genialidades que se aproximam, cada uma a seu tempo. No Renascimento, esboça-se uma nova concepção de mundo, em oposição à concepção medieval. Uma nova classe social

ascende e introduz novos valores. O espaço é dividido e matematizado, a arte é levada a extremos de planejamento e sofisticação técnica. Entretanto, é ainda arte, em suas mais variadas formas e manifestações.

De acordo com Pally (1991), Greenaway vê a cultura como uma tentativa humana para ordenar o caos, e o cinema seria sua tentativa para ordenar a cultura:

A busca desordenada do homem pela civilização aparece em todos os trabalhos de Greenaway. Em cada um, o protagonista tem algum sistema pelo qual ordenar a vida, e em cada um deles, este sistema glorioso e racional é destruído através da ação do homem ou da deterioração causada pela natureza (PALLY, 1991, p. 4).

Em sua aproximação, por meio do cinema, às diversas artes - no caso de *M*, a música -, coloca-se este contraponto ordenação/desconstrução.

Durante toda a fase de criação e aprendizado do homem e do homem-mito, é a racionalidade que predomina do ponto de vista estético - visual e musicalmente -, com referências e lembranças constantes a Leonardo no que diz respeito a formas, cores, posições. Entretanto, ao enfatizar o anti-mito - o mito que não é estático e recria a humanidade, a arte restaurando o humano -, Greenaway aponta para a impossibilidade do absoluto e do controle total sobre o caos. A vida e o mundo estariam, assim, permanentemente enlaçados pela ordem e pelo caos e pela ordem e pelo caos... e assim infinitamente. Fecha-se aqui mais um intertexto, e outro se abre. Nas trilhas do Renascimento, siga mais, ainda, as pegadas de Greenaway.

Da Arte e da Técnica

Em *M*, o homem nasce/renasce até a criação do pós-humano (o *inumano* de Lyotard), criação mítica seja na música, na pintura ou na escultura. Nesse amarrar e desamarrar de laços, chego a Cellini. Este artista insere-se na passagem do Maneirismo ao Barroco, e, como as referências a Michelângelo e Leonardo acima apontadas, traz em sua origem o próprio Renascimento. Sigamos as pistas que levaram até ele.

Nas telas multifacetadas de *M*, em certo momento aparecem números, a princípio indecifráveis, e que, por isso, chamam a atenção de quem os vê. Seriam possivelmente uma data - 1 5 4 3 - e, somados, resultam no número treze (a letra "M"). 1543. Depois deles, surge uma palavra também enigmática, escrita à mão, à primeira vista em inglês. É o próprio Greenaway, em sua entrevista à BBC, quem esclarece mais um enigma.

O diretor afirma que, por questões de economia de cenários, trabalhou com apenas um set de filmagem - aquele efetivamente visto no filme: um tipo de anfiteatro usado nas autópsias de corpos, principalmente nas antigas aulas de anatomia (e é neste anfiteatro que os seres "comuns" se agrupam ao redor do "homem ideal"). Ouçamos as palavras de Greenaway: "Já faz algum tempo que eu tenho me interessado bastante pela anatomia em suas mais variadas formas. Para mim, talvez o mais bem sucedido e extraordinário anatomista tenha sido *Andréa Vesalij*, que trabalhou na Europa do Norte por volta de 1540"

A ligação não foi instantânea, mas voltei ao filme para checar a data. Olhei novamente a palavra escrita ao lado de 1543: Vesalius. Andreas Vesalius, nascido em Bruxelas (Bélgica), é considerado o pai da anatomia moderna. A nomenclatura anatômica descende diretamente daquela adotada por Vesalius, que entre 1539 e 1542 preparou sua obra-prima, o tratado *De human corporis fabrica*. Também no filme *A última tempestade*, do próprio Greenaway, entre os livros de Próspero há um, de número 8, no qual se lê: "O livro de anatomia do nascimento de

Vesalius" Anatomia. Nascimento. Nascimento do homem. Nascimento do mito. Renascimento.

Em *M* há o corpo esquadrihado e matemático, como os quadros de Leonardo ou as composições de Mozart, corpo mítico. No prólogo do filme, opera-se a criação do corpo ideal, perfeito em suas formas, dissecado em suas origens antes de tornar-se corpo humano, nas tentativas travadas nas aulas de anatomia. Os observadores no anfiteatro, todos humanos mas não-perfeitos, sentados ao redor do "homem ideal", estão prontos para a autópsia. Mas talvez se trate aqui de uma autópsia invertida: fechar ao invés de abrir, construir após dissecar. Ou da confirmação de uma impossibilidade: no fundo, todos os corpos humanos apresentam-se como que dissecados, incompletos, imperfeitos, o corpo completo e ideal - o do gênio - não passando de um mito. A anatomia, portanto, aparece em *M* - e nele se insere - também como anti-mito.

O número 1543, visto na tela, levou ainda a outros caminhos. No ato *Movimento*, uma lenta passagem do humano recém criado, até a música apresenta um ritmo lento e cadenciado, suave se comparado às outras seqüências musicais, quase estridentes, do filme: "Foi preciso muito, muito tempo, para que o corpo respondesse à música e viesse à vida - algo como uma espécie de Frankenstein", afirmou Greenaway em sua entrevista sobre *M*. Nesse momento do filme, o homem se move lentamente, experimentando seu novo corpo. A música ao fundo, cantada melodiosamente por uma mulher, repete sempre as mesmas palavras:

M is for man, a phenomenon oiled by blood, made of unequal parts like a Cellini saltcellar. A little gold and a little charcoal. A little bone, a little wax. A little alcohol, a little horror, and a little gum. A little ivory, a little sulphur, a little damp dust, a juice of fluids. Twenty-four pulleys, one hundred counterweights, two lenses, dark shadows, swivels, a syringe, chords,

strings, sins, shit, teeth, nails and various random, in voluntary motions.

[M de homem, um fenômeno untado por sangue, feito de partes desiguais como um saleiro de Cellini. Um pouco de ouro e um pouco de carvão. Um pouco de ossos, um pouco de cera. Um pouco de álcool, um pouco de horror, e um pouco de cola. Um pouco de marfim, um pouco de enxofre, um pouco de poeira úmida, um líquido fluido. Vinte e quatro roldanas, cem contrapesos, duas lentes, sombras escuras, pivôs, uma seringa, acordes, cordas, pecados, merda, dentes, unhas e acasos, em movimentos voluntários.]⁴

Saleiro de Cellini. As palavras ressoaram por vários dias em meus ouvidos, não pelo seu significado - que eu desconhecia -, mas pela sua força significante, as imagens acústicas de que falava Saussure. Seria Cellini um músico? Um pintor? Nas buscas por Cellini, encontrei algumas referências em enciclopédias - associando-o ao Barroco -, mas nenhum saleiro. Inadvertidamente, Antonio Calado me iluminou. No segundo parágrafo de um texto publicado no jornal *Folha de S. Paulo* - que naquele momento se entrelaçou a outro talvez nunca sonhado - lia-se: "Pensei nela [Lolita] porque outro dia encontraram, entre antigas ficções inéditas de Vladimir Nabokov, um pequeno conto. Ora, para muitos nabokovianos uma descoberta assim é como achar, em algum esquecido antiquário de Florença, um saleiro, digamos, da autoria de Cellini. Ou quase isso" (CALADO, 1995). Parei de ler sobre Lolita e voltei a Cellini.

O saleiro de Cellini. Existia realmente, era mesmo um saleiro, que se revelou famoso pois fora feito para o rei Francisco I, da França, em ouro

4. Tradução livre feita a partir de entrevista concedida à BBC.

cinzelado e esmalte, sobre base de ébano. E... no ano de 1543. O saleiro, inteiramente concebido por Cellini, é uma delicada e engenhosa peça de escultura. Representando a Terra e o Mar, as duas figuras têm nele suas pernas entrelaçadas, conforme descrito pelo próprio artista:

O Al ar, representado como homem, timoneava um barco finamente lavrado e que era suficiente para conter boa quantidade de sal; coloquei por baixo quatro cavalos-marinheiros e dei à figura um tridente. Modelei a Terra como uma bela mulher, a mais graciosa que me era possível fazer. A seu lado coloquei um templo ricamente decorado para guardar a pimenta (GOMBRICH, 1993, p. 279).

Cellini foi escultor e ourives. Natural de Florença, nasceu em 1500 e morreu em 1571. Diz-se que "em sua vaidade, extravagância e temperamento irrequieto, que o levaram de cidade em cidade, e de corte em corte, criando conflitos e brigas sem conta e conquistando louros, é um verdadeiro produto do seu tempo" (GOMBRICH, 1993, p. 279). Produto de uma época em que ser artista já não era ser o "respeitável e acomodado" proprietário de uma oficina, mas sim um *virtuoso* por cujo trabalho príncipes e cardeais deveriam competir. Qualquer semelhança com Mozart não é mera coincidência. As composições de Cellini, assim como as de Mozart - cada uma a seu tempo -, podem ser descritas como sendo "típicas das febris e irrequietas tentativas do período para criar algo mais interessante e incomum do que as anteriores gerações tinham feito" (GOMBRICH, 1993, p. 280). O espírito das artes e dos grandes criadores através dos tempos.

Greenaway compara o homem, recém criado e ensaiando seus movimentos antes de chegar à música, com um saleiro de Cellini, o primeiro formado por partes tão desiguais quanto este último. Desiguais porém

complementares, interdependentes até, como a terra e o mar. Durante toda a música cantada, a mulher repete elementos que constituiriam o homem - ouro, carvão, ossos, cera, álcool, horror, borracha, marfim, enxofre, poeira, fluidos, e muitos outros. Partes desiguais que, em conjunto, constituem a beleza das formas entrevista por Cellini e, quem sabe, o próprio ideal de beleza e de perfeição, ainda que impossível, da criação de Greenaway.

Algumas Considerações Impuras

Percorrido este trajeto, A4 se desvela como uma referência às artes e à criação, em que a música ocupa, com as outras artes, uma posição de efervescência e transformação. Mozart, duzentos séculos antes, vivera esta passagem através de sua música, sal para des-temperar as óperas, pimenta nos olhos dos outros.

Filmes como os de Greenaway nos levam a exercitar todos os sentidos, em suas múltiplas fusões, que, por serem excessivas, se tornam impuras, quase promíscuas: visão, audição, paladar, tato, olfato, lembranças do passado e do futuro. Os elementos espalhados são tantos que, à primeira vista, tem-se a impressão de que tudo está poluído demais. Com o tempo, aprende-se a olhar: pedaço por pedaço, elemento por elemento, parte por parte. Ao final, revela-se um labirinto cheio de entradas e saídas, incompleto, mas por isso mesmo sempre fascinante por sua capacidade de renovação. Aí, talvez, outra beleza nos textos filmicos de Greenaway: ao mesmo tempo que convidam quem os vê a desvendar enigmas, permitem que se escolha o limite no qual se quer avançar.

Na narrativa singular de Greenaway, tanto em seus longas metragens como nos curtas produzidos para a televisão inglesa, podem-se vislumbrar as palavras de Lyotard citadas no início deste texto: o mais importante não é o que cada um desses muitos elementos colocados na tela quer

significar, mas o que fazem e o que fazem fazer. Com certeza "fizeram fazer", também deste texto, uma colcha de retalhos, costura de fragmentos, janelas apenas entreabertas ou sobrepostas.

Para terminar sem concluir, retomo Barthes e seu texto-tecido: "Todo mundo pode testemunhar que o prazer do texto não é seguro: nada nos diz que este mesmo texto nos agradará uma segunda vez; é um prazer frível, cortado pelo humor, pelo hábito, pela circunstância, é um prazer precário [...]" (BARTHES, 1996, p. 68). O prazer do texto de Greenaway, ainda que precário e fugidio, não se desnuda ao olhar ingênuo, aquele que olha mas não se deixa capturar. Como um detetive, o espectador, como interlocutor dos filmes, deve descobrir pistas e persegui-las, tentativa também precária de que seus textos - e outros - se cruzem com os do autor. Viagem que é sempre um começo, eternos detetives em busca da imagem.

Bibliografia

- Artpress. 1995. Peter Greenaway: when the image has the last word. N.º 202, p. 22-30.
- ALLMONT, J. *et al.* 1995. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus (col. Ofício de Arte e Forma).
- BARTHES, R. 1996. *O prazer do texto*. 4.º ed. São Paulo: Perspectiva.
- CALADO, A. 1995. Lolita já é uma senhora de 40 anos. *Folha de S. Paulo*, 25/11/95, 5-12.
- COSTA, A. 1989 *Compreender o cinema*. 2.º ed. São Paulo: Globo.
- Eco, U. 1994. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FILM Quartely. 1990. The cook, the thief, his wife and her lover. Vol. 44, n.º 2, p. 42-50.

- FILM QUARTELY. 1992, Prospero's books - word and spectacle. Vol. 45, n.º 2, p. 111-19.
- FREUD, S. 1974. O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. V. XVII. São Paulo: Imago.
- GOMBRICH, E. H. 1993. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- GREENAWAY, P. s/d. *Entrevista à BBC de Londres* (gravação em fita de vídeo).
- LACAN, J. 1985. Mais, ainda. *O seminário. Livro 20*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LYOTARD, J.-F. 1989. *O inumano, considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa.
- PALLY, M. 1991 Order vs. chaos: the films of Peter Greenaway. *Cinéaste*, XVIII, n.º 3, p. 3-11
- POSITIF 1994. Peter Greenaway: rien que le lieu, de préférence le lieu architectural. Junho de 1994, p. 43-48.
- SANT'ANNA, D. B. (org.). 1995. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- SEVCENKO, N. 1986. *renascimento. 4º ed.* São Paulo/Campinas: Atual/Unicamp.
- TRANCHEFORT, F.-R. (org.). 1991 *Cuia da música sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- VANOYE, F & GOÛOT-LÉTÉ, A. 1994. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus (col. Ofício de Arte e Forma).
- VÁRIOS. 1988. *Dicionário do renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- XAVIER, I. (org.). 1983. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

Susan Sontag: the Search for an Aesthetics of Interpretation

DENIZE CORREA ARAUJO
Universidade Tuiuti do Paraná



Abstract

This study intends to investigate the nature of Susan Sontag's concept of criticism and the reception her proposal for an aesthetics of interpretation has had. Her call for an "erotics of art" dismisses hermeneutics to privilege a perceptual-emotional response. Her emphasis on form and avoidance of a "rooted" criticism seem to have "deterritorialized" (in Deleuze and Guattari's terminology) some critics. The suggestion of this essay is that Sontag's fragmentation is the very realm of postmodern exegesis, a kind of "stream of consciousness manqué," a post-Joycean or post-Woolfian technique which points out a new form in order to express a not-so-new content.

Key words

erotics of art, rooted/rhizomatic criticism, deterritorialization.

Resumo

Este estudo pretende investigar a natureza do conceito de crítica proposto por Susan Sontag e a reação que sua estética da interpretação provocou. Sua chamada para um "erotismo da arte" rejeita a hermenêutica para privilegiar uma resposta "perceptivo-emocional". Sua ênfase na forma e a rejeição de uma crítica "enraizada" parecem ter "deterritorializado" (usando a terminologia de Deleuze e Guattari) alguns críticos. A sugestão deste ensaio é que a fragmentação da autora é a verdadeira essência da exegese pós-moderna, uma espécie de "fluxo-de-consciência manqué", uma técnica pós-Joyceana ou pós-Woolfiana para ressaltar uma nova forma que venha a expressar um conteúdo não tão novo.

Palavras-chave

erotismo artístico, crítica enraizada/rizomática, deterritorialização.

*'There is no such thing as a monogamous collector.
Sight is a promiscuous sense. The avidgathe always
wants more.*

The Volcano Lover

he statements above, taken from *The Volcano Lover* (1992), can well define the author, Susan Sontag, an avid writer who is well known as a critic and essayist, interested in photography, science-fiction, movies, happenings, fascist aesthetics, camp sensibility, and diseases, among other contemporary topics. Due to the diversity of her interests and the unsystematic nature of her work, Sontag does not really belong to any school and does not have followers (KENNEDY, 1990, p. 23). Among her many interests, Sontag has attempted to define an aesthetics of interpretation, which would not undermine or replace the work of art. When her essay "Against interpretation" was published, in 1964, the title misled many readers. The author is, in fact, against a certain kind of criticism, but as she herself points out: "I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased. They can be. The question is how" ("AI", 1966, p. 12).¹ More concerned with style than with content, Sontag revives this old antithesis and questions whether the two concepts are really indissoluble. The purpose of this paper is to investigate the nature of Sontag's concept of criticism and the reception her proposal for an aesthetics of interpretation has had. In Sontag, the emphasis on form over content and the concept of fragmentation should not be overlooked.

1. For the sake of easier reference, "AI" stands for the essay "Against interpretation", AI for the book of essays, and USS for the book *Under the sign of Saturn*.

Sontag, much as Walter Benjamin, in his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," has to face the problem of "duplication." For her, criticism should not be a faithful restatement of the work of art in terms of content, but a way to "read" that allows the work of art to seduce, to express its power upon reason. Her call for "an erotics of art" ("AI", 1966, p. 14) was not repeated in other essays and this fact was used against her many times. However, a careful reading of her multiple references concerning the issue of criticism, proves that Sontag, following Benjamin's model, demystifies the "aura" of academic criticism to propose a kind of interpretation which can liberate art and rescue it from two other ways that are not ideal: "The old style of interpretation was insistent but respectful; it erected another meaning on top of the literal one. The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys" ("AI", 1966, p. 6).

Ultimately, Sontag has an aestheticized view of the world and implies that form should reveal content. She classifies high culture as basically moralistic, avant-garde as a struggle between moral and aesthetic passion, and camp as wholly aesthetic. The new sensibility she suggests is based on "synesthesias" such as perception, taste, sight, touch. Her idea of interpretation follows the approaches she uses for plots, which never have the usual linear inducements. She is against criticism which is "rooted" (as Deleuze and Guattari would call it)² and in search of "rhizomatic" criticism whose intention is not to dissect each component of the text but to apprehend what the text is in its totality.

Contrary to the pedagogic use of criticism, Sontag claims that, in serving as intermediary between the text and the audience, criticism undermines the autonomy of the work and reduces its power. Disavowing academic and scientific theorizing - the "rooted tree" of Deleuze and Guattari - Sontag proposes their "rhizome" - a pluralistic perspective that opens up

2. Deleuze and Guattari oppose the terms "rooted" and "rhizomatic" to differentiate works of art that have fixed roots and follow rigid rules from works that have no hierarchy.

other ways of seeing. Contrary to the kind of criticism that institutionalizes fixed rules or roots, Sontag's cultural criticism opens up new territory of thought and is as concerned with experience of form as with forms as experiences (KENNEDY, 1990, p. 39).

Richard Lacayo, in his essay "Stand Aside, Sisyphus," believes that all Sontag's work "aims at defining a vaporous but crucial notion, the modern sensibility." In his view, Sontag combines a "metropolitan taste, omnivorous and hard to satisfy, with a transatlantic mind, drawn to European writers and filmmakers" (LACAYO, 1988, p.86). In her pluralistic international sense of reviewing literature, Sontag attacks Anglo-American writers for being philistines, and praises James Joyce and Virginia Woolf, who she considers the two greatest English prose writers of the twentieth century (GORDIMER *et al.*, 1992, p. 140).³

Her negative attitude towards American writers and critics provoked reactions and she was accused of trendiness and submissiveness to the European tradition. She was also misinterpreted when charged of equating "art with style" and "thought subordinate to sensuality" (LACAYO, 1988, p. 88). Bruce Bawer, in his essay "That Sontag Woman," accuses her of cultural elitism:

Susan Sontag is the sort of cultural elitist for whom the term often seems primarily to designate not selfless devotion to certain valued things that exist apart from oneself but, rather, membership in a select class of people, an aristocracy of the mind. It sometimes seems as if Susan Sontag's chief priority as an essayist is not to clarify, persuade, or illuminate, but to demonstrate

3. "On Literary Tradition: A Symposium" is an article about discussions of literary tradition held at George Mason University on April 4th and 5th, 1992. The panelists were Nadine Gordimer, David Kalstone, James Merrill, William Matthews, Myra Sklarew, Susan Sontag, D.M, Thomas, and Edmund White.

to the world that she is the highest of the highbrows, an intellectual's intellectual, a breed apart from lesser scribblers (BAWER, 1992, p. 30).

It is interesting to observe that Sontag is also criticized for her interest in pop culture. "The pseudoaristocratic patrilineage of camp can hardly be overstated," says Andrew Ross, in his essay "Uses of Camp." He implies that Susan Sontag likes the "three most questionable categories of American cultural taste: schlock, kitsch and camp," and that none of the three are of Anglo origin, or of a fixed category (ROSS, 1988, p. 9).⁴

Bower's deeper criticism, however, is of Sontag's "dubious, pretentious, self-evident provocative-sounding assertions," which, Bower complains, are never fully supported. He finds that what she herself said, that she doesn't have the patience to develop an argument from *a* to *b* to *c*, is an excuse for her essays' discontinuity (BAWER, 1992, p. 30). This discontinuity or the fragmentation which characterizes her text is exactly what is considered her best feature by some critics and what links her to Roland Barthes.

"For Sontag, fragmenting and playing with her critical discourse is a formal response to the limits of interpretation," says Kennedy. "For Susan and Barthes, the interruptions of causality and chronology, the hovering between silence and language, are means not only of defamiliarizing, but of fending off any easy appropriation of their thoughts" (KENNEDY, 1990, p. 37). Both Sontag and Barthes are concerned with the pleasure of the text. For Barthes, "the opposing forces are no longer repressed but in a state of becoming: nothing is really antagonistic, everything is plural" (BARTHES, 1975, p. 31). For Sontag, art's sensual capabilities should

4. Ross explains the origin of the three words: schlock is from Yiddish (literally, "damaged goods" at a cheap price), kitsch is from German, meaning petty bourgeois, and camp, more obscurely from the French "se camper," has a long history of upper-class English usage (Ross, 1988, p. 9).

provoke a dynamic reaction and trigger a continuum of sensibilities which is, as for Barthes, a state of becoming, never a static thought.

In "The Death of the Author," Barthes suggests the abolishing of the author, the critic, and the interpretation, "Everything is to be disentangled, nothing deciphered... the space of writing is to be ranged over, not pierced, writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning" (BARTHES, 1977, p. 147). The consequence, according to Patrick Parrinder, is to abandon "reading for meaning in favour of reading for pleasure" (PARRINDER, 1991, p. 62). As for Sontag, Parrinder believes that she argues that "criticism of modern art should revert to the tasks of formal analysis and surface description, to a recovery of the sensory immediacy of the works concerned," privileging evaluation over interpretation (*Idem, ibidem*, p. 63). Frank Kermode, in Parrinder's opinion, "recuperates and validates interpretation not only by conceding its necessary plurality, but by removing it from the sphere of cultural politics which Sontag invokes by her references to a cultural context" (*Idem, ibidem*). Kermode and Sontag, however, have a point in common: both redefine criticism as interpretation. In fact, in her essay "Against Interpretation," Sontag uses both terms interchangeably.

Another critic concerned with a definition for criticism is Lionel Trilling. For him, "the pleasure of criticism makes literature and its pleasure the more readily accessible." He believes that "the experience of the teacher proposes the possible experience of the student" (TRILLING, 1970, p. ix). While Barthes is interested in the reader's pleasure and Sontag in what the text is, not what it means, Trilling considers criticism a bridge between the text and the audience. What differs here is that, for Trilling, culture bring us "into accord with humanity" whereas for Sontag culture "should not be appealed to as a transcendental signified" (Kennedy, 1990, p. 26). She finds humanism an outmoded ideology.

Steven Connor mentions that poststructuralist critical theory "has the effect of focusing attention exclusively on matters of meaning, reading

and interpretation" (CONNOR, 1992, p. 52), having the work of Derrida as its main representative. Sontag's approach, however, differs from Derrida and Foucault. While the latter believes in transgression, Sontag sees no value in it. In relation to Derrida, Sontag refuses his idea of the "abyeme" where "no fixing of meaning is possible" (KENNEDY, 1990, p. 30).

Martin Green, in his essay "A New Sensibility?" compares Susan Sontag and Philip Rieff. He states that both "think that the art of the future will return to its essential function of releasing man's sensuality." Sontag identifies the dilemma of our culture – "the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability" (GREEN, 1966, p. 55), and "rejoices in the decline of conscience and the rise of aesthetic autonomy in the arts" (*Idem, ibidem*, p. 56). But in her perspective, Art should not be assimilated into thought or, even worse, into Culture. She does not dismiss a reading of *Anna Karenina*, for instance, as an investigation of problems of love, marriage, and adultery, but she points out that "putting art to use" is trying to reduce it to a mere state of pedagogic or moral object. She again insists that the aesthetic sensibility is what Art is all about and how it should be evaluated. While Green criticizes Sontag's new ideas on interpretation based on aesthetic values, Robert Mazzocco praises Sontag's "ingenuous turns and twists" and her concern with a new, more open way of looking at the world and the things in the world (MAZZOCCO, 1966, p. 22). He defines Sontag's emphasis on form: "Miss Sontag thinks she is responding rightly and directly to a mood, while others are merely reacting to a clinical phrase." The point in discussion here is whether the tank patrolling the deserted street in *The Silence* was used as a phallic symbol by Bergman or not. A Freudian approach would certainly assert it, but this is the kind of interpretation Sontag tries to avoid because she believes it imposes meaning in an authoritative way. In this case, Mazzocco agrees with her, but he nonetheless criticizes her inconsistency: "in most of the essays (in 'AI'), these distinctions between pure form and impure meaning are subject to around-the-clock alterations, some simply spidery, and some highly significant" (*Idem, ibidem*).

Mazzocco agrees with Sontag when she criticizes Ionesco's early plays because they are "about" meaninglessness: "In much of modern art one can no longer really speak of subject-matter.... Rather, the subject-matter is the technique" (*Idem, ibidem*, p. 23). In fact, Sontag praises Samuel Beckett for "showing" the meaninglessness in an almost empty stage in *Waiting for Godot*, instead of "talking" about it. On the other hand, Sontag declared in an interview about her version of *Waiting for Godot* in Sarajevo: "This is the anti-Beckett-as-director *Godot*. .he [Beckett] got exactly what he wanted from the German actors but it's not the way I saw *Godot*. I wanted to direct it for all the emotions the play inspires in me, which are very passionate" (MUNK, 1993, p. 31 -6).⁵ Judging from this attitude, Sontag may be said to have imposed her own reading to Beckett's play. The difference is that instead of using a well known approach (Marxist, Freudian, feminist), she uses her own "perceptual-emotional" response to the text. In this context, Sontag could be offending New Critics, whose major principle? are "the autonomy of the work of art, its resistance to paraphrase, its organic unity, its inevitably ironic use of language, and its welcoming of close reading" (MAKARYK, 1993, p. 120). She would be violating the work's resistance or the act of reading in the interpretation of texts. Interpretation is explained as "a subjective construction of knowledge" (*Idem, ibidem*, p. 1 70) which seems to be the case in Sontag's own version of *Godot*.

Stephen Koch, in his essay "On Susan Sontag," defines her as the "pragmatist of estheticism...probably the most interesting (certainly the most disputed) general critic of the arts now writing in America" (KOCH, 1966, p. 153). He places her method as derived from the phenomenological critique that descends from French neo-Hegelianism. In fact, Sontag, though may not go as far as to say that art expresses

5. Erika Munk interviewed Susan Sontag on August 19, 1993, in Sarajevo, following an afternoon performance of *Waiting for Godot*.

divine meanings, seems to agree with Hegel's idea that "art's peculiar feature consists in its ability to represent in sensuous form even the highest ideas, bringing them thus nearer to the character of natural phenomena, to the senses, and to feeling" (RICHTER, 1989, p. 346). Koch implies, however, that she cannot be compared to Barthes because the American literary world is not the French one. At this point, the issue may not be one of comparison but of influence, since it was Sontag who first "discovered" Barthes for the American public.

By attacking a cold exegesis of meaning and reductionism, Sontag is not stating anything new, complains Jack Behar, in his essay "Against the Self" (1966, p. 349). His argument is that art has always had the power to modify consciousness and to organize modes of sensibility, from Dante to the Beatles. He wonders whether Sontag's "new sensibility" isn't just a "catchword in search of its redeeming reality." He believes that Sontag praises the novel that celebrates the moral of the individual life, "hence her attraction to Artaud, to the literature of violence, insanity, nightmare, and the cool suicidal ego of Michel Leiris." By comparing Sontag to Marshall McLuhan (though much less daring) in her commitment to the Lawrentian project of the transcendence of the Ego, Behar criticizes Sontag's "weakness" and "naivete" in proposing an art "that through a severe reduction of means gives us the inexplicably transparent" surfaces of life [*Idem, ibidem*, p. 350].

In regard to Sontag's claim for the need of an aesthetic experience in replacement of the "effusion of interpretation," Louis D. Rubin Jr. counterposes his argument: "In what way does thinking necessarily impoverish one's experience? Lousy thinking does, to be sure; but so does unexamined, irresponsible feeling impoverish our experience." Rubin is concerned with what he calls Sontag's "built-in objection to the application of any thought whatever in the creative process" (RUBIN, 1975, p. 506). The example he gives is Sontag's complaint when rereading *Vanity Fair* and *Buddenbrooks*:

I could not stand the omnipotent author showing me that's how life is, preaching about what life is, making me compassionate and tearful; [...] the confidential air of perfectly knowing his characters and leading me, the reader, to feel I knew them too...I no longer trust novels which fully satisfy my passion to understand (RUBIN, 1975, p. 506).

Commenting upon the "overcooperative" author, Sontag is not necessarily implying that one has to stop thinking, but she would rather be taken by the narrative in a more sensorial way which is not so explanatory or melodramatic. Undoubtedly she offended many American critics and readers with her dismissal of authors who for a long time belong to the "canon." And more, with her avowal of the new sensibility provided by Camp.

Rubin goes much farther with his argument, though. He accuses Sontag of treason:

(...) the desperate refusal of the educated human being to think, the resort to glittering subterfuge in order to justify mental and moral laziness. "In place of a hermeneutics we need an erotics of art"; could one possibly find a better example of the treason of the learned than such a sentence, using as it does the very vocabulary of learning in order to destroy it? Yet I would insist that, for all her dauntless talk, Susan Sontag is not really an exponent of pure feeling in the arts. Erotics aside, she is purveying ideas, not emotions. They are not always complex ideas, to be sure; but Susan is an intellectual all the way (RUBIN, 1975, p. 508).*

Peter Brooks, on the other hand, attempts to portray Sontag at her best. He believes that she "wants to preserve the Dionysiac joy of a certain modern art - the revolutionary joy of Dada, for example, still alive to some extent - while she also feels drawn to the asceticism of form characteristic of much contemporary experimentation." She is against interpretation as "the revenge of the intellect upon art," the attempt of culture to "domesticate, digest and disarm that art which radically calls into question its own perceptions of the world" (BROOKS, 1966, p. 440). Brooks praises Sontag's "case studies for an aesthetic" - her critical views on Bresson, Sartre, Camus, Lévi-Strauss, Robbe-Grillet, Resnais, and others - but he points out that her theoretical essays - mainly "Against Interpretation" and "On Style" - fail in logic, language, and historical understanding "casting doubt" on Sontag's understanding of her critical models. He criticizes her limited range of theorists given as examples (mostly Marx, Freud, and Walt Whitman), and her underdeveloped (though good) argument concerning Anglo-American formalists' ability to deal with poetry but "less fertile" about the novel and the film, and unprepared to respond to European innovation in these genres (*Idem, ibidem*, p. 442). Brooks ultimately tries to explain what Sontag calls the "formal function of content." He believes she means that "we must perceive the internal structures, both organizing and significant, of a work of art," and he concludes by stating that Sontag admires criticism which "dissolves considerations of content into those of form" (*Idem, ibidem*).

The two most important points about Sontag's concept of interpretation – the emphasis on form and the avoidance of a "rooted" criticism – seem to have puzzled some critics. Alicia Ostriker assertively claims that "content" makes a difference and that Sontag's kind of criticism

fails to understand that great artists may want to change our lives by changing our vision; that Socrates would not have been content for Alcibiades to follow

him around awestruck but still corrupt; that the only complete response to a work of art is to have one's life changed by it, to create or become another work of art, to see visions like Dante and Blake, or to become incredibly flexible, comprehensive, and compassionate like Shakespeare (OSTRIKER, 1966, p. 84).

This is exactly what Sontag is trying to prevent, but it seems that her fragmented style, which is a positive aspect for some critics, makes it more difficult for people to grasp her points, especially because she does not seem to care whether she is presenting enough evidence to validate her statements. Another explanation for her lack of support is the reliance Sontag may have on readers' ability to perceive in all her texts the practice of her theories. The inability to understand her views can also be credited to some critics' own unwillingness to accept her proposal of a new perspective.

Susan Sontag can, in fact, "deterritorialize"⁶ readers and critics. With her interests in many areas and her intense activity, she is not so concerned with being "overcooperative" ("AI", 1966, p. 8) nor is she worried about perpetuating the canon by providing a well-behaved analysis of well-behaved texts written by well-behaved writers. Her main concern is to develop a criticism in which

form is no longer understood as either decoration, organization, seduction, justification of content or its quasi-mystical Platonic redemption, but as the means of apprehension that isolates states of feeling and

6. "Deterritorialization" is a term coined by Deleuze and Guattari to refer to the process of "getting lost," by destabilizing familiar grounds. Presently the term is used to describe border writing, in the sense that these works do not follow Western rules and can therefore "deterritorialize" readers who are not familiar with this kind of structure.

knowledge, promoting their specificity and undercutting their vulnerability to generalization
(KOCK, 1966, p. 156).

As regards her most controversial trilogy, "Against Interpretation," "On Style" and "Styles of Radical Will," she allows room for complaints, first because she uses the terms criticism and interpretation interchangeably. In fact, she does not differentiate the two terms, although she implies in what sense she is using them when she mentions that she is not criticizing interpretation in the "broadest sense, the sense in which Nietzsche (rightly) says, 'There are no facts, only interpretations.' By interpretation," she adds, "I mean here a conscious act of the mind which illustrates a certain code, certain 'rules' of interpretation" ("AI", p. 5). She may have adopted Heidegger's terminology. He has two words which are translated as interpretation: "Auslegung" and "Interpretation." "Auslegung" is used in a broad sense to define any activity in which something is interpreted "as" something, whereas "Interpretation" seems to apply to theoretical or systematic analyses, as in the exegesis of a text (HEIDEGGER, 1962, p. 1).

Another controversial point is her dismissal of hermeneutics, which functions as a shock therapy, a disavowal of centuries of criticism which has, according to Sontag, tried to impose meanings, to offer solutions, to create rules, to manipulate consciousness and to put art to the service of social, moral or political ideologies. Her refusal of the kind of rooted-tree criticism, the kind which is manichean or authoritative, has provoked a reaction from conservatives; her limitations in exposing radical views as Marxist or Freudian perspectives have encountered many barriers; her non-committal attitude has aroused negative comments on the reliability of her knowledge and taste. Moreover, her flexibility, in changing themes and subjects, has turned her qualities into handicaps, in some critics' views.

Another point which can be criticized is her "pluralistic"perspective. It

seems that Sontag wants people to recognize the value of pop culture but she herself does not accept the value of "rooted" art, for instance. Her criteria to, again, discriminate and differentiate "good" and "bad" criticism are too subjective. Moreover, since she does not support her views, her arguments are not well accepted, especially among critics who are not open to new trends. Paradoxically, what she preaches in theory about pluralism - to accept and try to understand the value and coexistence of many styles - she hardly practises.

The critics' reactions to Sontag's proposal varied radically from very positive to very negative. Among the very negative, Gary Houston describes her as a "tendentious writer, to be imagined as a heroine of a Hollywood film of the 40's" (HOUSTON, 1970, p. 272), and Vernon Young goes to the extreme to say that Sontag is so narcissistic that she would criticize anything that did not conform to her way of evaluating things:

She [Sontag] is a natural for periods of breakup, when manifestoes are as common as tea leaves [...] when artists sell their depleted expression as a new mode of perception; [...] she is preoccupied with the burden of language and the urge to "destroy it"; [...] every essay is a "ruse de guerre" [...] a strenuously argued attempt to hold an untenable position; [...] her repeated effort to impose herself as an apostle of the multiple point of view scarcely attains the stature of deception, for she is rarely able to play attention to an alternative point of view of any subject she takes up ... she wants others to extend their latitude in order to embrace the tiny sector of experience to which she is confined (YOUNG, 1969, p. 513-4).

On the other hand, Leon S. Roudiez, in his essay "Against the

Ideological Grain" implies that Sontag, as well as Barthes, though likely to arise controversy, will be recognized as a great essayist. He believes that Sontag in her proposal for a new aesthetics, is striving for a moment "when one reaches a state of uncertainty, a balance between purity and substitution, when the critic can give a sense of the text as it is and can also communicate the ideas and emotions that it intimately provokes" (ROUDIEZ, 1983, p. 221). Regarding "Against Interpretation" and "Notes on Camp," Roudiez reveals his admiration: "It is indeed unusual to find a critic who, at the very outset of his or her career, was able, in two related but nevertheless separate domains, to capture the essence of a sensitivity and of a trend" (*Idem, ibidem*, p. 222). He concludes by mentioning the fact that Sontag, being born in Arizona, educated at Chicago and Harvard, her life split between Paris and New York, became "both a spatial and intellectual wanderer" (*Idem, ibidem*, p. 223).

Sohnya Sayres, in her book *Susan Sontag: the elegaic modernist*, studies in detail Sontag's essays and books. She believes the writer wants to "guard arts against the demand for utility and to preserve the art's ideal domain" (SAYRES, 1990, p. 81). She points out that "Against Interpretation" is a hallmark of the sixties, a controversial essay which revealed Sontag's nasty comments about some critics who are "like leeches," anxious to reveal the "hidden" meanings of their "prey." Sayres classifies Sontag's calls for the "transparent" work of art as New Criticism: "Criticism has become as much an act of creation as an act of criticism" (*Idem, ibidem*, p. 83). What Sontag aims for is to "overcome the dichotomy between freedom of the aesthetic apprehension and the strictures of the moral." Sontag classifies some works as "exemplary," and criticizes American artists who tend to generalize ideas to engage in a social enterprise or who confuse moral with religion (*Idem, ibidem*, p. 85). Contrary to the work of art as a functional or purposeful element either in the social or the political realm, Sontag prefers to define art as a way "to make us see or comprehend something singular, not judge or generalize" ("AI", 1966, p. 29). Sayres

points out that Sontag does not value the artist's creative source, purpose or perspective; art is successful when intelligence rises out of and suppresses the brilliance of the work's conception. "The new sensibility sweeps past literary culture to mimic the sensory extension of modern technology" (SAYRES, 1990, p. 89).

In "Notes on 'Camp'," Sontag mentions that it is easier to capture the ideas of an epoch than the sensibility. She differentiates sensibility from ideas.

Most people think of sensibility or taste as the realm of purely subjective preferences, those mysterious attractions,, mainly sensual, that have not been brought under the sovereignty of reason. They allow that considerations of taste play a part in their reactions to people and to works of art. But this attitude is naïve... A sensibility is almost, but not quite, ineffable. Any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea ("AI", 1966, p. 276).

According to Mary Ellmann, what Sontag rejects in the nineteenth-century convention is "its encroachment upon ideas, its involvement with those social, psychological, and moral judgments which she considers the property of the intellectual life" (ELLMANN, 1966, p. 61). On the other hand, she privileges works in which "words have given up as much as possible of their rational meanings to what is seen, gone as far as they can go as spectacle" (*Idem, ibidem*, p. 63).

Although many critics would not agree on Sontag's merits as a critic, her perspectives about art should be evaluated in relation to her way of seeing life. For her, criticism is a way of seeing art, a way of seeing life.

She could be defined in the same way she defined Barthes in her essay "Remembering Barthes":

Everything he wrote was interesting - vivacious, rapid, dense, pointed. Most of his books are collections of essays...he wrote about every thing...he wanted to be, and was often, reduced by a subject...his temperamental dislike for the moralistic became more overt in recent years...he had an intense but businesslike concern that readers received a regular ration of pleasure. ...he enrolled the invention of sense in the search for pleasure...he was a great lover of life ("USS", p. 171).

Moreover, in her introduction to *A Roland Barthes Reader*, Sontag praises Barthes for the same reasons she would probably want to be praised: his suspension of conventional evaluations (the difference between major and minor literature), his subversion of established classification (the separation of genres, the distinctions, among the arts), his "itineraries of topics rather than unified arguments," his exploration of the ludic, and "a distinctive modern stylistics (having Sterne and the German Romantics as prototypes) - the invention of anti-linear forms of narration: in fiction, the destruction of the 'story'; in nonfiction, the abandonment of linear argument" (SONTAG, 1981, p. xi-xv).

In Sontag's text, fragmentation is the very realm of postmodernist exegesis. Her "patchwork" narrative, in her play *Alice in Bed* and in her novels and essays are the embodiment of the new aesthetics she displays throughout her writings. As she points out, writers should not "talk about," they should "show" That she "deterritorializes" her readers and critics, there is no doubt. But who says she wants to do otherwise? Her avid mind does not want to explain everything, and in this respect her work is iconic,

reproducing the quick movement of thoughts in digressions and analogies. Hers could be considered a "stream of consciousness manqué," a post-Joycean or post-Woolfian technique which serves to point out a new form in order to express a not-so-new content. The work of the critic in relation to her text is really the true work of a collector. He has to put the pieces together, organize the puzzle, find loose bits. The task of the critic becomes even harder when considering that Susan Sontag is a very well read intellectual who alludes, refers, parodies, and evaluates what is called "high" as well as "low" culture. From Benjamin to Camp, from Duchamp to Artaud, nothing escapes her attentive mind. Her critics have to follow her. And, as in the case of Woody Allen, the excuse for the reader's lack of "schemata" is the complaint that Sontag, as well as Allen, does not reiterate her assumptions, does not provide enough support for her statements, assuming that she really wants to perpetuate this "status quo," this outmoded pattern based on reason rather than on sensorial perception. As she says in "One Culture and the New Sensibility": "The most interesting works of contemporary art are full of references to the history of the medium; so far as they comment on past art, they demand a knowledge of at least the recent past" ("AI", 1966, p. 295).

Tom Nairn is undoubtedly right when he suggests that Sontag "should be appreciated," following her own principles, "for what she is: a good interpreter of ideas in the arts, on a scene where there are so desperately few of them" (Nairn, 1967, p. 409). But Susan Sontag is a collector and, as she herself said: "the avid gaze always wants more." While critics are busy trying to review and interpret her work, she is elsewhere adding more glimpses to her collection.

Bibliography

Primary Sources

- SONTAG, Susan. 1966. *Against interpretation*. N.York: Farrar, Straus, Giroux.
- _____. 1969. *Styles of radical will*. N. York: Farrar, Straus, Giroux.
- _____. 1978. *Illness as metaphor*. N. York: Farrar, Straus, Giroux.
- _____. (ed.). 1981. *A Roland Barthes reader*. N. York: Hill & Wang.
- _____. 1980. *Under the sign of Saturn*. N. York: Farrar, Straus, Giroux.
- _____. 1982. *A Susan Sontag reader*. N. York: Farrar, Straus, Giroux.
- _____. 1987 *Pilgrimage* (autobiographical essay). *The New Yorker*. 21 Dec., p. 38-54.
- _____. 1992. *The volcano lover*. N. York: Farrar, Straus, Giroux.
- _____. 1993. *Alice in Bed: a play in eight scenes*. N. York: Farrar, Straus, Giroux.

Secondary Sources

- BARTHES, Roland. 1981. *A Roland Barthes reader*. Ed. with intro, by Susan Sontag. N. York: Hill & Wang.
- _____. 1977 "The Death of the Author" *Image - Music - Text*. London: Fontana.
- _____. 1975. *The pleasure of the text*. N. York: Hill and Wong.
- BAWER, Bruce. 1992. That Sontag woman. *The new criterion*. 11:1 (Sept. 92), p. 30-37

- BEHAR, Jack. 1966. Against the self. *Hudson review*. 19:2 (Summer 1966), p. 347-52.
- BELLAMY, Joe David. 1974. Susan Sontag. *The new fiction: interviews with innovative american writers*. Urbana: UIP, p. 113-29.
- BENJAMIN, Walter. 1969 The work of art in the age of mechanical reproduction. *Illuminations*. N. Y: Schocken Books, p. 240-262.
- BRADBURY, Malcolm, and PALMER, David, (eds.). *Contemporary criticism*. London: Butter & Tanner LTD.
- BROOKS, Peter. 1966. Parti Pris. *Partisan Review*, 33 (Summer 1966), p. 439-43.
- CHACE, William M. 1980. *Lionel Trilling: criticism and politics*. Stanford: Stanford UP
- CONNOR, Steven. 1992. *Theory and cultural value*. Oxford: Blackwell.
- COPELAND, Roger. 1981 The Habits of Consciousness. *Commonweal* 108. (13 Feb. 1981), p. 83-87
- DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Felix. 1987. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: UMP
- ELLMANN, Mary. 1966. The sensational Susan Sontag. *Atlantic monthly*. 218:3 (Sept. 1966), p. 59-63.
- GORDIMER, Nadine, *et al.* 1992. On literary tradition: symposium. *Shenandoah*. 33:3, p. 3-46.
- GREEN, Martin. 1966. A New Sensibility? *Cambridge quarterly* 2 (Winter 1966-67), p. 55-65.
- HEIDEGGER, Martin. 1962. *Being and time*. N.Y: Harper & Brothers.
- HENRICKSEN, Bruce (ed.). *Murray Krieger and contemporary critical theory*. NY: Columbia UP
- HIRSCH, Jr., Eric Donald. 1976. *The aims of interpretation*. Chicago: UCP
- HOUSTON, Gary. 1970. Susan Sontag. *Michigan quarterly review*. 9:4 (Fall 1970), p. 272-75.
- KELLNER, Douglas. 1989. *Jean Baudrillard: from marxism to postmodernism and beyond*. Oxford: Blackwell.

- KENNEDY, Liam. 1990. Precocious archaeology: Susan Sontag and the criticism of culture. *Journal of American studies*. 24:1 (Apr. 1990), p. 23-39.
- KOCH, Stephen. 1966. On Susan Sontag. *TriQuarterly*. 7 (Fall 1966), p. 152-60.
- KRUPNICK, Mark. 1985. *Lionel Trilling and the fate of cultural criticism*. Evanston: NUP.
- LACAYO, Richard. 1998. Stand Aside, Sisyphus. *Time*. (Oct.2,1998), p. 86-88.
- MAKARYK, Irena R. (ed.). 1993. *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Toronto: UTP.
- Mazzocco, Robert. 1966. Swingtime. *New York Review of Books* (9 June 1966): 22-24.
- MUNK, Erika. 1993. Only the possible. An interview with Susan Sontag. *Theater* 24:3 (Summer-Fall 1993), p. 31-36.
- NAIRN, Tom. 1967 The New Sensibility. *New Statesman*. (24 March 1967), p. 408-9
- OSTRIKER, Alicia. 1966. Anti-Critic. *Commentary*. 41:66 (June 1966), p. 83-84.
- PARRINDER, Patrick. 1991 Secular surrogates: Frank Kermode and the idea of the critic. *Addressing Frank Kermode*. Urbana: UIP, p. 58-74.
- RICHTER, David. H. (ed.). 1989. *The critical traditions*. NY: St.Martin's Press.
- ROSS, Andrew. 1988. Uses of camp. *Yale journal of criticism*. 2:1 (Fall 88).
- ROUDIEZ, Leon S. 1983. Susan Sontag: against the ideological grain. *World literature today*. 57 (Spring 1983), p. 219-23.
- RUBIN, Louis D. Jr. 1975. Susan Sontag and the camp followers. *Sewanee Review*, 82:3 (Summer 1975), p. 503-510.
- RYLANCE, Rich. 1994. *Roland Barthes*. NY: Harvester Wheatsheaf.
- SAYRES, Sohnya. 1990. *Susan Sontag: the elegaic modernist*. NY: Routledge.
- SHAW, Peter, and LIPSET, Seymour Martin. 1981 Two afterthoughts on Susan Sontag. *Encounter*. 58:6 (June-July 1981), p. 38-42.

TANNER, Stephen L. 1988. *Lionel Trilling*. Boston; Twayne Publ.

TRILLING, Lionel (ed.). 1970. *Literary criticism: an introductory reader*. NY; Holt, Rinehart and Winston, Inc.

WIMSATT, William Kurtz. 1957 *Literary criticism*. NY: Randon House, Inc.

YOUNG, Vernon. 1969. Socialist camp: a style of radical wistfulness. *Hudson Review* 3 (Autumn 1969), p. 513-20.

Anotações sobre a Imagem e o Sujeito

MARIA LÚCIA BATEZAT DUARTE
Universidade Tuiuti do Paraná



Resumo

A proposta deste ensaio é realizar uma reflexão sobre a relação dos sujeitos com as imagens visuais. Um dos suportes dessa reflexão é o mito de Narciso. Verifica-se que a fascinação pela própria imagem mata Narciso, do mesmo modo que a força e o vigor são causadoras da morte de Belerofonte, outro herói mítico. Considera-se que força e vigor são elementos da fascinação pela imagem. A teoria psicanalítica e sua construção teórica sobre a constituição dos sujeitos fundamentam a reflexão realizada. A fascinação pela imagem é finalmente compreendida como desejo, ideal e ilusão.

Palavras-chave

fascinação pela imagem, imagem visual, constituição dos sujeitos, arte.

Abstract

The aim of this essay is the relationship between the subject and the visual image. Based on Narcissus's myth, the fascination with the visual image is examined. If the fascination with his own image reflected in a spring killed Narcissus, in another myth force and vigour killed "Belerofonte". Both, force and vigour, are elements of the image fascination. The psychoanalytic theory, and its construct about subject constitution is the support to suggest the link between image and subject. Finally, the fascination of the image is seen like a desire, an ideal, an illusion.

Key words

image fascination, visual image, subject structure, art.

mito de Narciso parece instaurar na história ocidental a relação dos sujeitos com a imagem, com as "identificações" e com o desejo. Ao ver-se espelhado na água límpida da fonte Téspias, diz Narciso (na letra de Ovídio):

[...] *Este sou eu! (Somos o mesmo!)
Não me iludo mais com a minha imagem. É por mim
que ardo de paixão e sinto e ateo ao mesmo tempo
esse fogo. Que fazer? Ser rogado ou rogar? E o que,
de agora em diante, poderei rogar? O que desejo
está comigo; a riqueza me faz pobre. Oh! se eu pu-
desse separar-me do meu próprio corpo! Desejo de-
susado de um amante, queria estar separado de
quem amo!* (OvíDIO, 1990, p. 61).

A duplicidade humana e o desejo de ser ou ter são alimento e morte de todas as ideologias. O limite do corpo desenhado pela natureza e pela história é contestado a cada instante pela multiplicidade de imagens desejantes. A cada novo herói da mídia, a cada novo príncipe na telenovela das oito, o desejo de cada sujeito reclama: "Este sou eu! (Somos o mesmo!)" Oh! se eu pudesse romper esse casulo pobre e feio

que me aprisiona e banhado nas águas puras de Téspias, brilhar como um sol em todas as telas, em todas as telenovelas, em todos os *outdoor*, mostrar minha verdadeira face, transformar em ato essa potência imaginante, ser de verdade essa imagem que desejo e amo tanto!

O mito de Narciso é fonte para inúmeras interpretações que iluminam facetas do ser-sujeito-no-mundo, Junito Brandão (1991, v. II, p. 173-90) apresenta alguns desses estudos. Para Freud, o mito de Narciso forneceu a alegoria perfeita para uma das principais teses da psicanálise: o "narcisismo" dos sujeitos (que o trecho acima de algum modo pretende exemplificar). Em "Quatro mitos para um Narciso só" Massimo Canevacci (1991) relata a existência de quatro versões diferentes para esse mito e justapondo-as, empreende uma análise estrutural que lhe permite construir o que denomina "Princípio da identidade entre amante e amado" Nas quatro versões, Narciso ama apenas o que é idêntico a si mesmo. O objeto amado (outro sujeito) na versão mais popular do mito é "si-mesmo", o reflexo e espelhamento do próprio Narciso.

O que se pretende discutir neste texto é o amor pela imagem como imaterialidade, amor que se mantém como reflexo e espelhamento do próprio indivíduo e dos outros sujeitos com os quais convive. Compreende-se a imagem como fonte silenciosa de satisfação e prazer, e referência sempre atualizada de um modo humano de estar no mundo.

Para isso, é preciso acreditar, com Freud, que em algum lugar na mente do homem existe os contornos de um Ideal (Ideal do Ego), imagem do sujeito desejado e desejante, perfeito, pleno e amado que persegue a todos nós como alvo pulsional. Como Narciso, quero amar esse eu-outro, que é belo e bom, e cujo reflexo me deixa embevecido, narcotizado. Memórias, diria a teoria psicanalítica, de um estágio de unicidade real e depois imaginária com a mãe, de um estado de inércia e saadedade, ausência de qualquer falta ou confronto.

Bruce Fink (1998, p. 55-83), em análise interpretativa dos textos lacanianos, reitera a constituição sociocultural dos sujeitos e compreende

que é pelo simbólico e cultural (pela "palavra" - "o nome-do-pai") que o "ser" do sujeito é alienado, separado da "unidade mãe-criança" (da "célula narcísica", diria Cabas,1985) e passa a "existir" apartado, mas ainda mergulhado no desejo do Outro (e pelo Outro), mergulhado no próprio vazio (não-ser) de uma identidade forjada pelos fragmentos da cultura que o conduzem e aprisionam. Uma existência marcada pelo "mal-estar na cultura", diria Freud.

Uma das funções das imagens (imaginário) seria aquela de permitir ao sujeito um breve reflexo de um estágio anterior de satisfação plena, de idéia de "ser", fechamento da forma (unicidade), configuração, "gestalt", complemento de uma "incompletude fundamental" que é sua condição de existência. Preenchimento do vazio de ser, a imagem(s) seria a real-ação (realização), ato ideal, de algo que permanece apenas como potência.

Também pertence à cultura a construção física e moral das imagens desse sujeito ideal refletido. A premissa fundamental é que esse sujeito responde integralmente à proposição de Freud revisada ultimamente inclusive por Canclini:

O que pedem eles [os homens] da vida e o que desejam nela realizar? A resposta mal pode provocar dúvidas. Esforçam-se para obter felicidade; querem ser felizes e assim permanecer (FREUD, 1930, p. 94).

Canclini argumenta que para os filósofos de Hegel a Lacan, o desejo básico do ser humano é o "desejo de ser reconhecido e amado" (CANCLINI, 1990, p. 57). Ser *reconhecido e amado* corresponde ao conceito de felicidade possível em Freud. Reconhecimento e amor manifestam-se através da aceitação, da aprovação do outro ao *EU*. O modelo necessário à aprovação é uma imagem construída pela sociedade e pela mídia. Reflexo de uma imagem primeira de unicidade, completude e realização

dos desejos do Outro e pelo Outro, o sujeito da imagem é feliz, reconhecido e amado.

Nos textos metapsicológicos de Freud, encontra-se um sujeito sendo constituído socioculturalmente por assimilação de atributos de outros sujeitos com os quais convive em intercâmbios de necessidades e desejos. São atributos percebidos em ato, em situações de inter-relacionamento, através de gestos, tons de voz... e que, como fragmentos, passam a formar o conjunto de atributos que irá simbolizar este ou aquele sujeito na relação. Frente a esses atributos e em um intrincado processo psíquico de aceitação, negação, assimilação, rejeição (processos identificatórios), os sujeitos constituem-se e constituem o outro (eu-imagem/ imagem-alter) com o qual convivem.

Talvez fosse possível dizer que os "processos identificatórios" fonte para a psicanálise da constituição dos sujeitos, surgem, como a pulsão, por "apoio" ao instinto de sobrevivência. Assemelhar-se, ser o que o outro diz que é e o que deseja que eu seja, para ser amado, e então, e só assim, sobreviver. Do mesmo modo, Narciso só soube amar o seu semelhante.

Antonio Godino Cabas refere-se a uma "*DETERMINAÇÃO basilar do homem*" que em sua universalidade remeteria à própria condição humana: é necessário a todo sujeito "*ter uma identificação, dispor de um QUANTUM libidinal e dispor de um MODELO para realizá-la*" (CABAS, 1985, p. 44-5).

O Modelo de Narciso

Veja-se primeiro a versão do mito conforme a apresenta Ovídio e comenta Brandão nas obras supracitadas:

Narciso era filho do rio Cefiso e da ninfa Líriope que "foi vítima da insaciável energia sexual de Cefiso, em cujas margens tranqüilas ninfa alguma poderia passear incólume" O nascimento de Narciso foi motivo

de júbilo e apreensão para Liríope. Jamais se vira uma criança tão bela, mas "competir com os deuses em beleza era uma afronta inexoravelmente punida." Jovem ainda e a cada dia mais belo, Narciso era desejado pelas deusas, pelas ninfas e pelas mulheres da Grécia inteira.

Entre suas apaixonadas estava a ninfa Eco, que acabara de voltar do Olimpo após ter sido punida por Hera com a pena de não mais falar e apenas repetir os últimos sons das palavras que ouvisse (a tagarelice de Eco havia impedido Hera de perceber as fugas de Zeus para encontrar "encantadoras mortais").

Era verão e o filho de Liríope havia partido para uma caçada com seus companheiros. Narciso se afasta demais dos amigos, perde-se, grita. Eco repete o final de seus gritos, aproxima-se apaixonada. Narciso a repele e foge. Eco sucumbe de dor e é transformada em uma rocha.

As outras ninfas, irritadas com a insensibilidade e frieza de Narciso, oraçam a Nêmesis por vingança. A deusa condena Narciso a uma amor impossível.

Brandão cita Ovídio para relatar a tragédia:

*Deitou-se e tentando matar a sede,
Outra mais forte achou. Enquanto bebia,
Viu-se na água e ficou embevecido com a própria
imagem.
Julga corpo, o que é sombra, e a sombra adora.
Extasiado diante de si mesmo, sem mover-se do lugar,
[...]
Admira tudo quanto admiram nele.
Em sua ingenuidade deseja a si mesmo.
A si próprio exalta e louva. Inspira ele mesmo os
ardores que sente.
[...]*

*Crédulo menino, por que buscas, em vão, uma
imagem fugitiva?
O que procuras não existe. Não olhes e desaparecerá
o objeto do teu amor.
A sombra que vês é um reflexo da tua imagem.
Nada é em si mesma: contigo velo e contigo
permanece.
Tua partida a dissiparia, se pudesses partir...
Inútil: sustento, son o, tudo esqueceu.
Estirado na reiva opaca, não se cansa de olhar seu
falso enlevo,
E por seus próprios olhos morre de amor*
(OVIDIO, 1990).

Finaliza a narrativa o encontro, pelos amigos, no lugar do corpo morto, de urna delicada flor amarela com pétalas brancas no centro - o narciso.

Se a beleza de Narciso agride aos deuses, o desejo insaciável dos homens pela imortalidade, pela beleza e pelo poder também o faz. Paradoxalmente é essa própria idéia (Ideal) deificada da cultura que induz ao confronto. A imagem dos deuses é provocadora. Não raro são belos, poderosos e imortais. São ao mesmo tempo imagens-modelo e pedem submissão. A crença no poderoso jogo de xadrez de Zeus e Hera, fonte de todos os desígnios, é motivadora do espanto e do embate.

Brandão apresenta como advertências culturais subjacentes ao mito de Narciso um apelo contra a vaidade, "o excessivo auto-amor", e o horror ao solipsismo, "o eu como única realidade" Entretanto, parece-me instigante a confusão e a perplexidade desse personagem frente a beleza da (sua) imagem. Independentemente da fonte ou da natureza da imagem, o que mata Narciso não é a imagem em si, mas sua incapacidade de afastar-se dela. O que ocasiona a morte de Narciso é a fascinação pela imagem.

O Fascínio da Imagem

Diz o mito que a imagem pela qual Narciso se apaixona é um reflexo (re-flexo; re-curvar-se: olhar para trás) de si mesmo. As imagens que os sujeitos vêem na mídia provoca-lhes um reflexo de si mesmo. Reflexo do Eu ideal (Ideal do Ego) da cultura.

(Oh! se eu pudesse romper esse casulo pobre e feio que me aprisiona e banhado nas águas puras de Téspias, brilhar como um sol em todas as telas, em todas as telenovelas, em todos os *outdoor*, mostrar minha verdadeira face, transformar em ato essa potência imaginante, ser de verdade essa imagem que desejo e amo tanto!)

As imagens que os sujeitos vêem na mídia provoca-lhes um desejo de si mesmo, um desejo do sujeito ideal que parece aprisionado, impedido. Aquele sujeito que, segundo Fink, "era uno" (unidade-mãe-criança) e que, deixando de ser "uno", deixa de "ser" para apenas "existir" na cultura.

"Não olhes [*diz Ovidio a Narcísio*] e desaparecerá o objeto do teu amor."

Analisando a estética das mercadorias no capitalismo, Haug anota:

A aparência que seduz é como um espelho, no qual o desejo se olha e se reconhece como objetivo. [...] Impõem-se, diante dos homens, inúmeras séries de imagens, que buscam assemelhar-se a espelhos que buscam sentir as sensações dos outros, que buscam observar o seu íntimo, trazer segredos à superfície e espalhá-lo por ela" (HAUG, in: MARCONDES FILHO, 1985, p. 138).

Afinal, o que fascina na imagem? A beleza que seduziu Narciso? O "assemelhar-se" que apazigua pelo reconhecimento? Que desejos e que segredos revela a imagem? Em outro mito grego mais algumas pistas:

Belerofonte é um herói grego com uma trajetória muito próxima a tantos outros personagens que povoam até hoje lendas e contos de fada. Passa por várias provas, vence uma série de interditos e casa-se com uma princesa. Tem entretanto, diferentemente das versões atuais dos contos de fada, o final trágico reservado constantemente aos mitos.

Brandão informa o significado etimológico do nome do herói mítico: Belerofonte é "aquele que é cheio de força" e ainda:

O primeiro elemento bel- seria uma raiz indo-europeia com o sentido geral de potência, vigor, como o sânscrito bala-, que teria o mesmo significado. Tal aceção poderia ainda ser verificada através do comparativo grego belfión, "mais forte, melhor" A final - phóntés eqüivaleria, talvez, a "abundante, cheio de" (BRANDÃO, 1992, v. III, p. 207).

Parece possível pensar que Belerofonte (como Eros, o marido de Psique, cuja imagem bela deveria permanecer inatingível até mesmo para a própria esposa) *é fonte do bel-o*, e que esse belo traduz potência e vigor. Talvez seja esse um dos segredos da imagem que fascina: a beleza que traduz força e vigor humanos.

A primeira prova de Belerofonte é enfrentar Quimera, um monstro terrível que personifica a "imaginação perversamente exaltada" Quimera tem três cabeças: de serpente (que configura a vaidade), de bode (que configura a sexualidade) e de leão (que configura o poder social). Desse modo, o "imaginário perversamente exaltado" do mito é composto por três fontes: a vaidade, a sexualidade, o poder.

Para enfrentar e vencer Quimera, Belerofonte recebe em auxílio, da deusa Atena, o cavalo alado Pégaso, símbolo da "imaginação criadora e de sua elevação ao sublime" e que (também) possui força e vigor. Pégaso simboliza a imaginação que "eleva o homem a regiões mais

altas" São suas asas que permitem cavalo e cavaleiro erguerem-se no ar e derrotar Quimera. Montado no cavalo alado, Belerofonte, dominando o animal, domina os seus desejos pessoais e egoístas e liberta (nas asas de Pégaso) a população da Lícia do monstro de nome Quimera e de sua própria "imaginação perversamente exaltada" É a "imaginação criadora e sublime" que permite a vitória do herói mítico.

Após uma série de vitórias sob as asas de Pégaso e de ter sido recompensado casando-se com a princesa virgem, Belerofonte sucumbe, como Narciso, à própria imagem. Vaidoso, fascinado pela auto-imagem de poder, enfrenta aos deuses no Olimpo, e Zeus (aquele que vela pela ordem cósmica) fulmina-o.

Com o amparo dos deuses e dos mitos, talvez fosse possível dizer que o fascínio da imagem repousa sobre uma aparência de *força e vigor* e que, força e vigor, são uma *forma de beleza*. Força e vigor são elementos, potências, que atuam sobre atributos humanos (disposições de caráter, diria Aristóteles): a vaidade, o poder, a sexualidade.

No mito de Belerofonte, força e vigor são atributos do próprio Belerofonte e de Pégaso, o cavalo alado que elevando o herói lhe confere a vitória. Pégaso é o representante simbólico da imaginação criadora e sublime, aquela que aproxima perigosamente os homens dos deuses. Vaidade, poder e sexualidade (lascívia) são características de Quimera, o monstro ameaçador. Pégaso e Quimera são, portanto, as duas faces de uma mesma moeda. A aparente moralidade grega ou o modo moral como chega até nós a narrativa e a interpretação do mito parecem escamotear o aspecto mais fascinante de uma civilização cujos deuses, mitos e heróis puderam manter sem qualquer ocultamento todas as ambigüidades humanas e assim oferecer-lhes modelos de conduta e de compaixão.

Se o mito de Narciso presentifica a fascinação pela imagem, o mito de Belerofonte parece iluminar facetas, fragmentos desse fascínio. Permite compreender força e vigor como potencialidades próximas à beleza, e a

vaidade, o poder e a sexualidade, como disposições de caráter enlaçadas a essas potencialidades. Talvez sejam essas características que transformem a imagem em uma fonte silenciosa de satisfação e prazer.

Na imagem "o desejo se olha e se reconhece como objetivo" Desejo (Ideal) de força e vigor, desejo de beleza: vaidade, poder e sexualidade.

Como se o encontro com a beleza da imagem permitisse a revivência e o reflexo de um corpo pleno, uno, um estado de totalização (unidade-mãe-criança) e realização do "ser"

Na imagem visual, como na narrativa mitológica, é possível vislumbrar o que não é dito e que de alguma forma escapa, escamoteia, o rigor cego da cultura codificado na linguagem verbal.

Algumas Imagens e seu Fascínio

Em *Mitologias* Roland Barthes trata de um lugar do discurso humano no qual o imaginário (mais pessoal) torna-se simbólico (cultural) porque aparece apoiado pela metalinguagem geradora de um novo signo e passa a integrar o conjunto de códigos da linguagem dos sujeitos na cultura.

Recordando, um exemplo de Barthes:

[...] estou no cabeleireiro, dão-me um exemplar do Paris-Match. Na capa, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o sentido da imagem. Mas, ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande Império, que todos os seus filhos, sem distinção de cor, servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de

um pretenso colonialismo do que a dedicação desse preto sen/indo os seus pretensos opressores. Eis-me pois uma vez mais, perante um sistema semiológico ampliado: há um significante, formado já ele próprio por um sistema prévio (um soldado negro faz a saudação militar francesa); há um significado (aqui uma mistura intencional de "francidade" e de "militaridade"): há enfim uma presença do significado através do significante (BARTHES, 1987, p. 138).

Barthes explicita a presença de uma metalinguagem, isto é, trata-se de um significante que pressupõe, que assimila um significado que subjaz impregnando o texto visual. Não é mais a letra que fornece o sentido, mas aquilo que eu já sei sobre a letra.

Entretanto, no exemplo de Barthes, o significado, a "significação", não é um mero somatório de jovem negro+soldado+bandeira francesa = "francidade", "militaridade" e "imperialismo". Se esse jovem negro fosse um personagem esqualido e horrendo, a farda e a bandeira seriam adereço inútil e o significado da imagem seria outro. O significado que Barthes explicita escapa da palavra, da literalidade da sintaxe visual. É, na verdade, dado pela força e pelo vigor que emanam da imagem, pela beleza do jovem negro, e só então corroboram a farda e a bandeira conferindo poder a esse personagem. É a força e o vigor, a beleza e o poder do negro que permitem a metalinguagem e não apenas a sua origem, idade e cor. Origem e cor são o acréscimo necessário à fala ampliada da imagem que, afirmando o grande império francês, afirma também o seu caráter democrático e receptivo, nega a opressão e o colonialismo sofridos pelos povos de raça negra. Mas aquele negro jovem, forte, vigoroso e belo, poderoso, sob a égide da farda e da bandeira francesa, é a imagem fascinante que arranca dos sujeitos a dignidade esquecida, que transforma o vencido em vencedor. É uma imagem tão

inebriante que perdoa a farsa, e o olho de quem olha fica em suspenso, na superfície, com receio de mover as águas e diluir o reflexo desejado. No embate entre ideal e real, vence a "realização" do uno, o encontro humano com a beleza, potência e vigor perdidos.

A imagem da beleza no mito de Narciso é um duplo e um "uno": o sujeito e o outro, seu reflexo e complemento, objeto de amor e morte. A imagem que fascina é aquela que permite essa ambigüidade, que permite ao sujeito o encontro com o seu duplo e a breve sensação de unicidade.

A cultura, causadora da clivagem (separação mãe-filho pela interferência do nome-do-pai) é a mesma que fornece a ilusão de completude, porque conserva e produz a imagem do outro-complemento. É essa também a ambigüidade interna dos sujeitos, nomeada por Freud "Ideal do Ego", uma instância psíquica que ao mesmo tempo que conserva a memória de unicidade da qual o sujeito foi despossuído, produz e acolhe, na cultura, objetos substitutos e fugidios. Traduzidos como beleza, força e vigor, esses objetos substitutos projetam o desejo no vazio da eterna busca. Parece ser condição humana a brevidade do encontro com a completude. Narciso morre porque é incapaz de separar-se.

Dez horas da manhã no inverno parisiense gelado e chuvoso. A névoa turva mal se dissipou. Ansiosos, homens e mulheres de todas as nacionalidades ficam na fila, no museu do Louvre. Aguardam para ver a Mona Lisa. Apaixonado por aquela imagem Francisco I, rei da França, a transportava com ele para onde fosse.

Em "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância", Freud anota as palavras do escritor italiano Angelo Conti sobre sua visão de Mona Lisa:

A dama sorria com régia tranqüilidade: seus instintos de conquista, de ferocidade, toda a hereditariedade da espécie, o desejo de seduzir e de fascinar, o encanto do engano, a bondade que esconde o

propósito cruel - tudo isso aparecia, desaparecia e voltava a aparecer, escondia-se por de trás do véu risonho e reiniciava no poema de seu sorriso [...]

Boa e má, cruel e compartilhante, graciosa e felina, ela ria [...] (CoNTI, *in*: Freud, 1910, p. 99-100).

Todos os milhares de reproduções publicitárias, de capas de cadernos às sacolas de lojas de grife, nada altera o fascínio de contemplar, no Louvre, a obra prima de Leonardo da Vinci. "Ao vivo", ao olhar detido e atento, a bidimensionalidade inicial do retrato ganha relevo, a pele um brilho vivo, o olhar vagueia ao nosso encontro e parece ler a nossa alma. A imagem nos persegue e fascina como o reflexo à Narciso. Uma visão de beleza, força e vigor, de ambigüidade, como revela Angelo Conti. O "outro" que se agarra em nós, completa e entorpece.

Para além do enigma sedutor de Mona *Lisa*, o gosto (gozo) pelas imagens do renascimento, principalmente pelas pinturas do renascimento italiano, é uma unanimidade. Há séculos todas as culturas e religiões do nosso planeta curvam-se (re-flexionam-se) diante dessas imagens: das madonas rechonchudas e suaves de Rafael às figuras enérgicas de Michelângelo. A força e o vigor das figuras transpiram suprema dignidade, e como acrescenta Angelo Guido, as convertem em "presença reveladora de um sentido superior de idealidade" (GuiDO, 1968, p. 84).

Talvez a mesma argumentação fornecida por Freud para entender o fascínio humano pela religião possa também deixar menos obscuro o fascínio pela imagem. Para ele,

[...] o sentimento religioso origina-se na longa dependência e necessidade de ajuda da criança; e mais tarde, quando percebe como é realmente frágil e desprotegida diante das grandes forças da vida, volta a sentir-se como na infância e procura então

negar a sua própria dependência, por meio de uma regressiva renovação das forças que a protegem [...]

(FREUD, 1910, p. 113).

Na imagem, a beleza (e a força) do "outro", que é o sujeito desejado e desejante, realiza o "uno", apazígua a carência, finge a plenitude daquele que seria em "si-mesmo" feliz, reconhecido e amado.

Na imagem artística, na obra de arte, o encontro com a totalização humana parece ser, especialmente, uma possibilidade. Lá, o que não é dito escapa, aparece, pode ser vislumbrado, porque escamoteia o rigor cego da cultura codificado na linguagem verbal e ganha reflexo na visualidade. Tal como a Esfinge, a arte olha nos olhos de Édipo, sabe dos seus desígnios, proporciona uma breve compreensão e depois se cala; pedra, plena, para além do perscrutável. A memória desejante se articula e tangencia a completude do sujeito.

Parece ser esse o sucesso da imagem visual em seus diversos meios. A capacidade silenciosa de tangenciar a completude, de refletir o desejo.

Capturado, fascinado pela imagem, Narciso morre porque é incapaz de separar-se. A imagem fascinante parece potencializar a vida e enganar a solidão. O sopro da brisa na fonte de Téspias teria desfeito a imagem. Do mesmo modo eram fugidios a força e o vigor de Belerofonte. O fascínio da imagem parece residir no lugar que ela não está, ou na sua falsidade. Vislumbrando o real e a completude, o sujeito fragmentado e cingido da existência é enlaçado por uma ilusão.

Bibliografia

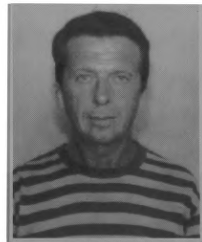
BARTHES, Roland. 1987 *Mitologias*. São Paulo: Bertrand Brasil/Difel.

BRANDÃO, Junito de Souza. 1992. *Mitologia grega*. 4.^a ed. Petrópolis: Vozes, v. II e III.

- CABAS, Antonio Godino. 1985. *Curso e discurso da obra de Jacques Lacan*. São Paulo: Moraes.
- CANCÜNI, Nestor Garcia, s/d. Cultura transnacional y culturas populares, (em xerox).
- CANEVACCI, Massimo. 1991 Quatro mitos para um Narciso só. *Revista IDE*, 21, p. 92-101
- FREUD, Sigmund. 1970. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância", 1910 e "Mal-estar e civilização, in: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago.
- FiNK, Bruce. 1998. *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GUIDO, Angelo. 1968. *Os grandes ciclos da arte ocidental*. São Leopoldo, RS: Unisinos.
- MARCONDES FILHO, Ciro J. (org.). 1985. *A linguagem da sedução a conquista das consciências pela fantasia*. São Paulo: COM-ARTE.
- Ovídio. 1990. *As metamorfoses*. São Paulo: Ediouro.

A Interação Verbal: as Atividades de Apropriação e de Objetivação

INGO VOESE
Universidade Tuiuti do Paraná



Resumo

O presente texto busca refletir sobre as atividades da interação verbal que são constitutivas da subjetividade do indivíduo, enfatizando o que se convencionou chamar de determinações sociais, e, ao mesmo tempo, desconstruindo a idéia de que elas conduzem à anulação da singularidade, ou seja, da individuação.

Palavras-chave

interação, discurso, subjetividade.

Abstract

This text aims to study the verbal interaction activities which constitute the individual's subjectivity, emphasizing what is conventionally called social determinations, and, simultaneously, deconstructing the idea that these activities lead to the annulling of the singularity, or, better speaking, of the individuality.

Key words

interaction, discourse, subjectivity.

A interação verbal, assim como a assumo, se explicita a partir da concepção de que a linguagem simbólica, quando acionada, implica em que os indivíduos realizam determinadas atividades que são constitutivas da subjetividade, entendida como processo de individuação. São, basicamente, dois os tipos de atividades que os interlocutores realizam na interação verbal: a enunciação e a apreensão do enunciado.

Pretendo construir, aqui, uma reflexão sobre essas atividades, considerando-as, respectivamente, uma objetivação e uma apropriação. E, ao eleger esses dois conceitos, faço-o na suposição de que possam ser mais produtivos do que os primeiros na explicação do que ocorre na interação verbal.

Escolho, como ponto de partida, a idéia de que se o signo lingüístico é genérico e, por isso, também generalizante, então é precisamente essa dimensão da linguagem que se constitui, uma vez, como condição de sociabilidade do indivíduo: o homem só se constitui, historicamente, como ser social porque a linguagem simbólica, como mediação, viabiliza isso. Estou afirmando que a linguagem simbólica, pelas atividades que realizam seus usuários e que decorrem de suas características, implica em processos de socialização. Ela se faz condição fundamental para a atividade interativa na sociedade.

A sociabilidade torna-se, então, não apenas um traço a mais do

homem, mas uma dimensão vital: a passagem histórica que conduziu à socialização representa um momento definitivo que não admite nenhuma volta a um estágio anterior, ou seja, a um ser-fora-da sociedade, o que não deverá, porém, levar a que se entenda que, em função dessa determinação, o indivíduo não apresente mais nenhuma característica de singularidade, apenas genericidade. A linguagem simbólica, ao mesmo tempo que conduz ao processo de socialização do homem, leva também a que ele não seja apenas um resultado das determinações sociais. E isso pode ser observado no processo de interação verbal: as atividades com uma mediação com as características da linguagem simbólica conduzem, paradoxalmente, à constituição de duas dimensões do homem, entendido como ser social e como ser singular.

Para poder explicitar esse aparente paradoxo, busco apoio numa afirmação de Duarte e que coloca a questão da genericidade e da singularidade do homem:

A atividade vital é aquela que reproduz a vida, é aquela que toda a espécie animal (e também o gênero humano) precisa realizar para existir e reproduzir a si própria enquanto espécie. [...] A atividade vital é a base a partir da qual cada membro de uma espécie reproduz a si próprio enquanto ser singular e, em consequência, reproduz a própria espécie. No caso do ser humano, a mera sobrevivência física dos indivíduos e sua reprodução biológica através do nascimento de seres humanos, assegura a continuidade da espécie biológica, mas não assegura a reprodução do gênero humano, com suas características historicamente constituídas. A atividade vital humana não é apenas uma atividade que assegura a sobrevivência do indivíduo que a realiza

e de outros imediatamente próximos a ele, mas é uma atividade que assegura a existência da sociedade (Duarte, 1993, p. 28).

Essa atividade vital, que faz - e se faz - História, constitui-se, precisamente por ser histórica, de dois processos que realiza o indivíduo e que o constituem como singularidade, e, ao mesmo tempo, como parte da genericidade: a apropriação que ele realiza do que o gênero humano produziu, e a objetivação que se constitui no processo de socialização do que ele passa a produzir a partir do que se apropriou e do que ree laborou. Assim, primeiro, o homem se insere no social, apropriando-se do que está posto e instituído, para depois, completando o processo de socialização, passara participar da construção do social e de sua História.

O indivíduo, contudo, ao se inserir no social e na História como um ser genérico/humano, nunca o faz como se realizasse um processo de justaposição do exterior para o interior: a noção de apropriação envolve sempre a de transformação porque o discurso através do qual se realiza a apropriação tem a característica de ser incompleto, e, por isso, possibilidade de atividade do sujeito, atuando e singularizando o que é genérico.

Parece que a concepção de que o homem ao se construir, ao mesmo tempo, como singularidade e genericidade, dando formas a sua consciência, num processo que vai do exterior para o interior, pode conduzir à noção de acumulação por justaposição dos elementos culturais do gênero humano. O fato, porém, de essa apropriação se realizar via linguagem simbólica determina uma conseqüência que é radicalmente humana, e que conduz à construção da singularidade: a incompletude de sentido do signo significa uma falta que os grupos e os indivíduos preenchem através das atividades diferenciadas e singulares.

A apropriação não é, pois, um processo em que o indivíduo se faz proprietário em definitivo como ser singular: ele toma posse de um produto

social, mas isso não significa que seja o único proprietário. O direito de posse é partilhado com todos os que convivem com ele no grupo e na sociedade. Em outras palavras, a apropriação que é conduzida pela linguagem simbólica não pode implicar em algo parecido com a idéia de "propriedade privada", mas com a de um bem coletivo. A linguagem simbólica, pois, é produto e, ao mesmo tempo, instituinte da dimensão singular e social do homem, porque, se oferece o espaço para a atividade singularizante, também cria o vínculo irremovível com o bem coletivo.

Um bem coletivo só é propriedade do indivíduo enquanto este for membro aceito e incluído numa comunidade, pois qualquer produto da atividade humana, uma vez objetivado através da linguagem, torna-se significativo e referência para os indivíduos não apenas como seres singulares, mas também sociais.

Essa concepção leva, pois, à conclusão de que, se é do exterior que se constitui a consciência do homem, a sua singularidade se deve à incompletude da linguagem simbólica através da qual se realiza a apropriação. O homem é único, é diferente, porque a sua consciência, junto a qual atuam também as emoções, as sensações, no processo de apropriação se torna única e diferenciada porque o desejo, ao buscara completude onde há a falta, conduz ao singular. E nessa tarefa permanente - sempre ilusória e provisória - constrói-se a singularidade do homem.

A singularidade da consciência é, pois, resultado da apropriação singular do genérico: preenchendo a falta de sentido, a consciência organiza, para si, um sistema social e também próprio de referência que vai interferir e orientar as sucessivas e futuras apropriações, sempre com maiores e melhores condições de singularização. É um sistema de interpretação que se cria e que condiciona a apropriação e faz com que ela sempre represente uma transformação, ou seja, uma reelaboração. O impulso que move a consciência nessa atividade, contudo, não é só do nível da razão, mas também, e especialmente, do desejo que a incompletude - que é carência de sentido - faz emergir.

Como a realidade social se apresenta heterogênea e os sistemas de referência necessariamente ostentam contornos diferenciados porque a sua produção é determinada pela diversidade cultural, a forma da consciência, à medida em que estabelece, através da linguagem, as interações com essa diversidade, sofrerá maiores ou menores influências dessa heterogeneidade simbólica. E isso será de uma importância fundamental porque, ao se constituir na heterogeneidade, a consciência vai ampliando, a cada apropriação, a sua capacidade, o seu grau de alcance e a abrangência das interpretações. Em outros termos, quanto mais heterogêneos forem os componentes do sistema de interpretação da consciência, tanto maior será o seu grau de percepção e de compreensão do real.

O processo de apropriação, pois, via linguagem simbólica, dá condições a que se constitua, ao mesmo tempo, a singularidade do homem e a sua genericidade, constituindo-se como um momento especial do mesmo modo que a objetivação, a qual se traduz como um segundo acontecimento de singularização e de socialização.

A objetivação é a exteriorização (ou socialização) daquilo que o indivíduo produziu a partir da apropriação e da sua atividade reelaborativa, e coloca uma nova questão: o produto é único, mas a linguagem simbólica - de caráter generalizante - que servirá de mediação para a sua socialização, é incapaz de oportunizar a partilha de sentidos singulares. Cabe, então, ao enunciante, agora como singularidade que objetiva, alocar e trabalhar os recursos lingüísticos e discursivos que lhe são colocados à disposição pela coletividade, de forma que aquilo que é seu, singular, possa vir a se integrar no instituído socialmente. É, portanto, um novo momento de socialização do homem.

Se, na apropriação, o indivíduo se socializa ao assumir o que está posto, na objetivação ele oferece o resultado de sua atividade transformadora e elaborativa como contribuição e participação na construção do instituído que sustenta a sociedade.

Evidentemente, essa tarefa não é nada fácil: requer que o enunciante

acione o sistema de referência de que se apropriou e construa com ele uma ou várias, mesmo inúmeras, tentativas de aproximação com os sentidos genéricos/singulares de seus interlocutores. O sucesso maior ou menor depende (como também no caso da apropriação) da capacidade e do alcance maior ou menor do sistema de referência que alimenta as operações da consciência. E, por isso, embora o discurso se faça ponte que permite e, ao mesmo tempo, limita o acesso à realidade social, tanto a apropriação como a objetivação, ao caracterizarem uma maior ou menor capacidade de percepção do real, levam à concepção de graus de subjetividade. O discurso, produto-mediação de e para uma heterogeneidade social, oferece àquele que tiver uma consciência mais desenvolvida a incompletude como uma possibilidade de atuação e participação mais ampla e profunda.

Na interação verbal, pois, os processos de apropriação e objetivação representam, sempre, uma transformação da realidade: o receptor, ao se apropriar das objetivações dos membros de sua comunidade, pelo fato de agir com categorias de interpretação que são, uma vez, sociais, mas também singulares, altera o objeto de que se apropriou. Da mesma forma, o indivíduo, ao enunciar, convida os seus interlocutores à apropriação do que produziu, o que nunca poderá ser um processo de sucesso pleno, precisamente, porque a apropriação implica em transformação.

A inserção, pois, do indivíduo na sociedade, através da linguagem - mediação na apropriação e na objetivação-, caracteriza duas atividades diferenciadas, mas vitais: uma que é a de manter o instituído que garantiu a sociabilidade até o momento, e outra que é a de reelaborar o instituído tendo em vista que isso é vital diante das modificações de ordem histórica a que conduzem as consciências singulares em interação. E quando se fala de manutenção e reelaboração do instituído, evidentemente também se faz referência à linguagem: a atividade dos indivíduos singulares, premidos pela falta e a incompletude do signo simbólico, também, passa a produzir, embora lentas, transformações na mediação utilizada.

A socialização do indivíduo significa, pois, também um processo de singularização, mas que não se realiza frente a algo amorfo e imóvel: tanto a apropriação como a objetivação ocorrem sempre em presença do que está posto, do universo social onde outros indivíduos estão envolvidos em atividades semelhantes. O sujeito, então, não se constitui só. O simbólico que impõe a atividade de preenchimento da incompletude que pertence é o genérico, o faz sempre na presença do Outro. Assim, a atividade do indivíduo precisa levar em consideração as atividades dos outros, o que define a construção da subjetividade como um processo, concomitantemente, individual e social.

E é nessa tensão entre o que é de ordem do individual e do social, entre o singular e o coletivo, entre um interior e um exterior, que se realiza a interação verbal.


Ela se processa na tensão que se estabelece entre o genérico e o singular, entre o instituído e o novo, entre o posto e a falta, precisamente porque o que faz do homem um ser singular e social é uma mediação cujas características são constitutivas dessa dualidade. O que é do nível do singular,¹ quer pertença a determinados segmentos da sociedade, quer ao indivíduo, está, pois, presente na interação verbal, e podem levar os interlocutores a perceberem, às vezes com mais, outras com menos clareza, as diferenças que emergem como dificuldades ou mesmo como geradoras de conflito. E quando se dá a imposição de um excedente de sentido, isso significa sempre um ato autoritário, ou seja, um exercício de poder no cerceamento da autonomia de um dos indivíduos envolvidos na interação.

A interação verbal, contudo, quando fica afastada essa situação de imposição autoritária, pode conduzir à reformulação do que é o genérico instituído que tanto pode pertencer a um certo segmento social ou a toda a sociedade.

1. Como o que é singular traduz um preenchimento da incompletude do sentido genérico, ele pode ser considerado um excedente de sentido.

Bibliografia

DUARTE, N. 1993. *A individuação para-si*. Campinas: Autores Associados.

An abstract, high-contrast background featuring a large, irregular red shape on the right side, a white shape on the left, and a green shape at the top. The background is filled with black and white speckles and patterns, resembling a woodcut or a high-contrast photograph.

ISSN 1516-4330



9 771516 43309