

significação

**REVISTA
BRASILEIRA
DE SEMIÓTICA**

DEZEMBRO DE 1994

10


ANNABLUME

**CENTRO DE ESTUDOS
SEMIÓTICOS**



significação

REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
número 10 dezembro de 1994

Publicação do Centro de Estudos
Semióticos - CES
Registro 014811
Rua Margarida, 76 CEP 06110 180
São Paulo - SP - Brasil

*Solicita-se permuta.
On demande l'échange.
Exchange requested.
Rogamos Canje.*

Comissão Editorial:

Eduardo Peñuela Cañizal
Maria Bernadette Cunha de Lyra
Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan
Eric Landowski

Jornalista Responsável:

Geraldo Carlos do Nascimento (MTb 14115)

Distribuição:

Annablume Editora Comunicação


ANNABLUME

Projeto Gráfico:

Aida Cassiano

Produção Editorial e Gráfica:

Gráfica Francisco Rocha Morel da ECA-USP

**CENTRO DE ESTUDOS
SEMIÓTICOS**

CENTRO DE ESTUDOS

SEMIÓTICOS - CES

diretoria (Biênio 1994 - 1995)

Coordenador:

Eduardo Peñuela Cañizal

Secretário Geral:

Luiz Tatit

Tesoureiro:

Geraldo Carlos do Nascimento

sumário:

- 5 Editorial**
Eduardo Peñuela Cañizal
- 7 A Figura da Mulher no Imaginário Masculino no Mundo dos Coronéis**
Tieko Yamaguchi Miyazaki
- 28 Notas sobre o Autotelismo Discursivo em Ciências Humanas**
Paulo Eduardo Lopes
- 48 "Dilação" em Duchamp: uma Atitude Consciente no Interior de uma Construção Paradoxal**
Martin Grossmann
- 73 Sincretismo e Comunicação Visual**
Ignacio Assis Silva
- 81 A Alquimia em "Uma Semana de Bondade" de Max Ernst**
Bernadette Lyra
- 103 O Paradoxo do Santo**
Regina Silveira
- 106 Em Torno do Conceito de Metáfora de Jakobson e Lacan**
Gelson Santana
- 116 Aspectos Especulares do Fazer Político**
Vera Lúcia Pereira dos Santos
- 130 Um Encontro Intersemiótico: Cabral & Magritte**
Sérgio Vicente Motta
- 150 Semiótica y Mestizaje: Modalidad del Sujeto e Interacción**
Teresa Espar

Neste número de *Significação*, o leitor poderá encontrar uma surpreendente heterogeneidade de pontos de vista que, em princípio, representa um compromisso aberto com a diferença, sem que isso signifique, porém, um afastamento radical da sistematicidade defendida pela semiótica. Ao contrário, essa pluralidade se reveste de uma característica essencial a partir do instante em que percebemos ser as diferenças as forças propulsoras de qualquer tipo de ordenamento. Somente dessa maneira a significação pode ser entendida como resultado de um complexo conjunto de articulações. Caminhar nessa direção é, sem dúvida, uma tentativa de chegar mais perto das marcas que o sentido deixa nos objetos culturais, objetivo sempre perseguido por esta revista.

Eduardo Peñuela Cañizal
Editor

a figura da mulher no imaginário masculino no mundo dos coronéis

Tieko Yamaguchi Miyazaki

Professora na UNESP - São José do Rio Preto

ABSTRACT: Women usually play actantial and thematic roles, secondary ones in rural aristocratic patriarchal universe. However, under this apparent preterition, even in a discourse written by a man, it is possible to verify how the feminine figure, in masculine imagination, plays central roles by conducting the other's and everybody's destinies.

KEY WORDS: Roles – Figure – Imagination – Feminine – Discourse.

Dizer que o mundo dos coronéis – da aristocracia rural – é um mundo masculino é incorrer numa tautologia. Não desmentida sequer por personagens femininas – históricas ou ficcionais – que ousaram comutar com os homens papéis – actanciais e temáticos – a estes especificamente reservados. Mais que essas figuras de primeiro plano, interessam por ora aquelas que se encarregam de papéis a elas atribuídos dentro da estrutura de um universo masculino.

A qualificação de masculino não se deve entender como decorrência natural do fato de se tratar de narrativas escritas por homens. Melhor, até por isso, na medida em que o traço masculinidade (vs. feminilidade) apareça impregnando a instância da enunciação que se projeta no enunci-

ado de maneiras várias – atores delegados do sujeito enunciativo, observador social, aspectualização, modalização etc. Importa-nos ver como, assumindo papéis femininos – seja do ponto de vista biológico, seja do ponto de vista social –, essas figuras são trabalhadas pelo e no discurso masculino.

Reportando-nos ao ensinamento de C. Lévi-Strauss, no código de parentesco as mulheres são o elemento que circula dentro de uma sociedade. Seja nas relações prescritas como o casamento legal ou legalizado ou proibidas (adultério feminino), seja nas das injunções negativas (não prescritas e/ou não-proibidas) como o adultério masculino, a prostituição, consentida ou não.

A perspectiva masculina reserva à mulher, no simulacro com que lidam os homens, uma localização secundária numa escala formal hierárquica, e um valor também secundário numa escala semântica, que se entendem – posição e valor – corroborados pela distribuição de homens, de um lado, e mulheres, de outro, na estrutura de parentesco ou de relações sexuais não-legais.

Como no jogo infantil do anel que corre de integrante a integrante pela mão do que ocupa o centro da roda, à mulher, objeto que circula, cabe o lugar do anel e, ao homem, àquele que o recebe, o lugar de participante, imóvel, do jogo. No entanto, o lugar fixo e igualitário de cada integrante do jogo é duplamente determinado pelo anel. O participante a quem é dado o anel se define, nessa estrutura, como aquele que tem o anel e que, assim marcado positivamente, se diferencia de seus parceiros que não o têm. De qualquer forma, o que nos interessa é que a mulher-anel determina a posição masculina. Inverte-se, pois, a leitura axiológica entre o fixo e o móvel, o objeto que circula e o sujeito que o recebe. É isso que pretendemos examinar em *Bangüê* romance de José Lins do Rego, publicado em 1934.

A análise de tal tema exige que se tome como pressuposto o seguinte: à maneira dos contos populares, como indica W. Propp, ocorre em *Bangüê* uma triplicação de função. No caso, a fase de

competencialização do sujeito para o reerguimento do engenho Santa Rosa.

1) Todo o primeiro parágrafo que abre o romance sintetiza o resultado da primeira tentativa de efetivação do contrato: a do comprometimento de adquirir os conhecimentos necessários à figura do novo senhor de engenho (misto de bacharel e coronel). Todo o parágrafo é a manifestação da sanção negativa do percurso realizado no Recife e, conseqüentemente, negação das virtualidades implicadas, indispensáveis ao fazer transformador;

2) Apesar disso, toda a primeira parte do romance, intitulada “O velho José Paulino”, corresponde a uma segunda tentativa em que se defrontam os destinadores, o velho coronel e o próprio engenho, e os anti-destinadores, os tios Juca e Sinhazinha. A opção de Carlos pelo posto de promotor encerra o confronto, o contrato não se efetua com a desqualificação do sujeito-destinatário, e o objeto mágico não é transmitido. Resulta, assim, uma situação de fato, com a qual se responde à indagação inicial do romance¹, e que assinala o ponto final de todo um programa narrativo, sem carregar no bojo qualquer virtualidade que indique direção ao desenvolvimento posterior do relato;²

3) No entanto, aparece um ator, alienígena, que se encarrega de uma terceira tentativa.

Conseqüentemente, é de forma abrupta que se dá a aparição de um novo ator, cuja chegada ao engenho, inesperada, é dada pelo narrador como fato consumado: “*Chegara ao engenho para passar uns tempos. O meu avô recebera o pedido de cavalo para a estação, aborrecido*” (p.48).³

1. “*Vamos ver para que dá o senhor*” é a frase com que o avô, coronel José Paulino, recebe o neto de volta do Recife.

2. Sobre a triplicação da prova qualificante, Cf. MIYAZAKI, T.Y. *Bangüê, romance memorialista?*. São José do Rio Preto, Stylos, 1992.

3. Todas as citações se fazem pela 2a edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

Curiosamente, a razão do deslocamento desse ator desconhecido, da cidade para o engenho, é uma carência: segundo diagnóstico médico, “*doença dos nervos*” que requer ares do campo. Já de entrada, ao espaço rural é indicado o papel de doador de um bem que se figurativiza como “ares”, e cujo efeito não é propriamente da ordem somática.

Em contraste, portanto, com a perspectiva de Carlos que culmina, no processo de embrutecimento, com a cena das moscas, Maria Alice se apresenta de início como beneficiária do engenho. Ademais dessa posição passiva, ela não traz marcas que lhe confirmem destaque. Melhor ainda, é justamente essa ausência de traços relevantes que se fará a sua característica maior, identificável com naturalidade, a qual lhe permite, sem esforço e planejamento, assimilar-se ao mundo do engenho. Como que retribuindo, numa relação de troca, a doação a ela feita pelo novo mundo, ela injeta neste uma nova energia.

Num levantamento rápido na apreciação do narrador quanto à atuação desse ator alienígena, ver-se-á que ele aparece como reagente que suavemente confere legitimidade ao que na comunidade há de legítimo, fazendo, concomitantemente, denunciar-se o que há de espúrio.

Nesse fazer transformador de Maria Alice, a primeira modificação mais decisiva apontada pelo narrador é o da casa-grande, tanto na espacialidade do edifício, revivificado pela abertura de janelas e portas e transformado em espaço cheio com a presença de luz e vento, como pelo preenchimento do vazio humano. Com relação a este, ela promove uma intensa atividade da ordem do fazer-fazer. O primeiro a revitalizar-se é o avô que ela leva a todo um movimento de expansão, em contraste ao de retraimento antes já visto, não só no interior como no exterior da casa-grande. Como se sabe, o grito faz parte de José Paulino, senhor de engenho, como forma não só de mando, mas de onipresença pela extensão da propriedade. É exatamente dele que se vale o doador, para levar o outro ao fazer (“*Gritava para ele, abrindo as janelas, à noite, para entrar ar.*”), numa imagem em espelho confirmada pela resposta do coronel (“*O velho José Paulino até já gritava para os moleques*”, p.50).

O indício maior do renascimento de José Paulino encontra-se, no entanto, no ressurgimento de seu amor pelos frutos colhidos no pomar. A referência ao passado em que tinha o mesmo gesto de presentear a filha Maria com laranjas, abre a dimensão simbólica do gesto agora repetido com Maria Alice.

Também Carlos é acordado de sua apatia, para uma atividade que no texto aparece expressa duas vezes pelo mesmo lexema: reparar. A fixação cognitiva do espírito no reconhecimento de algo que não só ele. Curiosamente o efeito da ação de Maria Alice sobre o moço repercute de duas formas: a necessidade de sair do quarto e de ler, ou seja, são formas de suprir dois tipos de carência inter-relacionados: o do conhecimento do próximo e de si mesmo. O tema da literatura – e da leitura – é reintroduzido, assim, como necessidade, não como algo imposto mas requerido.

Concomitante a esse trabalho de conjunção reflexiva, uma outra é promovida por Maria Alice, a mesma tentada na prova de qualificação anterior: a conjunção de Carlos com o engenho, a qual exige, como antes, a mediação da aceitação por parte do neto do coronel em sua realidade presente. Trata-se, na verdade, de uma mediação dupla: o interesse amoroso de Carlos por Maria Alice precisa mediar, legitimando ao mesmo tempo a sua função, a aproximação avô-neto para chegar-se à conjunção Carlos-engenho. Nessa performance, a visitante, numa primeira etapa, desenvolve um programa narrativo tendo como temas seja o afeto de pai-filha, em que Maria Alice comuta papéis com a filha Maria, seja a piedade com que a moça cuida da enfermidade do coronel ou ainda a fraternidade com que ela se refere ao passado do senhor de engenho. E numa segunda etapa dessa conjunção ela promove o contato direto do sujeito com o engenho: primeiro, com a fisicidade deste e, segundo, com o engenho enquanto comunidade produtiva.

Com a chegada de Maria Alice, Carlos não só se desloca de seu quarto para as demais dependências da casa-grande como se movimenta por todo o engenho. Ao contrário do que se passa na primeira parte do romance, os seus passeios (o que significa passeio?) ocorrem pela ma-

nhã. O primeiro deles se faz “pela estrada”, como um deslocamento sem um ponto de chegada fixado a priori. É nesse momento de aparente ócio que Maria Alice se revela como doadora.

Já na descrição do caminho percorrido (“*O caminho feito para um casal de namorados, de tanto cheirar o muçambê e tanto enfeite de trepadeiras pelas estacas do cercado*”, p.58), se observa o efeito do fazer transformador da moça, modalizando o destinatário-sujeito como re-integrado em seus sentidos que o colocam na posição de sujeito de querer (amar). Mas esse papel actancial da mulher fica mais clara pela referência do narrador à sua atitude, isto é, a sua disposição para: “*Gostava de chamar a atenção para as coisas bonitas que via*” (p. 63). Ou seja, não há somente ver, mas compartilhar a experiência; ela é o dedo apontando as coisas, num saber-ver que se comunica ao outro: “*minha companheira mostrava-me um pé de cardeiros todo sangrando nos seus frutos encarnados*” (p.68).

Mas a pedagogia subentendida pressupõe um querer-saber que exige do sujeito uma atitude sempre inquiridora: “*Maria Alice quis saber (...)*”, “*Perguntava-me*”, “*Prestava atenção a tudo*”. Ela conduz Carlos a um desmascaramento em que ele se declara modalizado por um não-saber (sobre o engenho), cuja causa, também ela lhe revela, está na atitude do sujeito que não quer saber e que, portanto, não se aplica à sua aquisição. Todo esse processo de doação complexo, portanto, enquanto parte da transformação do sujeito de modalização endotáxicas para exotáticas, pode ser detectado no emprego estilístico não só de verbos como de pessoas verbais.

Com efeito, observa-se que, num primeiro momento, a função de sujeito sintático é expresso normalmente por lexemas ou pronomes que se referem a Maria Alice, enquanto Carlos ocupa a posição de objeto indireto, de destinatário, portanto, da ação do sujeito. Mesmo quando o predicado verbal aparece como perguntar, trata-se na verdade de uma pergunta que revela, pelo processo de estranhamento a que obriga o interlocutório. Nessa fase, os lexemas indicadores da atividade de Carlos são da esfera do ouvir e tendo como objeto a fala do outro e, como conse-

qüência, da esfera do aquiescer. Todo esse processo de doação/recepção, em que predomina a primeira função, encontra-se sintetizado na primeira página do capítulo III: *“Nós dois andávamos pelo Santa Rosa vendo tudo com os seus olhos”* (p. 61).

As considerações acima tornam mais clara uma significação do capítulo seguinte, dedicado ao passeio à Mata do Rolo. Toda uma mudança estilística se observa, quando o mundo natural é descrito sem a mediação anterior de Maria Alice. A comunicação verbal se faz pela perspectiva do homem, em que o mundo exterior comparece apresentando-se ao sujeito agora capaz de vê-lo. Abundam os componentes sensoriais que se convertem em sensuais, devido ao cruzamento da intriga amorosa. Essa conotação permanece durante toda a segunda parte do romance, criando um ambiente de fecundidade. É dentro dessa perspectiva que se insere um novo tema: o da integração direta da sujeição com a terra num processo de naturalização do homem que só assim se humaniza:

“Descemos dos cavalos para ver de mais perto as coisas que nos rodeavam. Era preciso tocar na terra com nossos próprios pés, ficarmos mais humanos, ali onde tudo nos convidava para a vida” (p. 63).

É nessa fase de conjunção direta do sujeito com a terra e de primeiro contato amoroso deste com Maria Alice que os sujeitos individuais aparecem amalgamados, estilisticamente inclusive, como sujeito coletivo: *“Paramos para ver outra orquídea em botão”* (p. 63), diz o narrador, e mais adiante: *“Paramos os dois, instintivamente, para olhar o trabalho penoso...”* (p.65). A homologação da qualificação obtida se dá, depois, junto à mesa de jantar pelo destinador – o avô – que outorga o objeto mágico – a alegria. Por isso tem a função de confirmar como verdadeiro o contrato realizado o segmento subsequente em que ocorre novo passeio: Carlos, desta vez, o realiza só e a sua narração mostra a inversão havida na distribuição de funções e papéis actanciais. Carlos é, agora, o destinador, Maria Alice – ausente – o destinatário, e o objeto é todo o engenho. A partir de tal conjunção de Carlos com o engenho em sua fisicidade, parte ele a integrar-se nessa unidade produtiva, sempre

através do crivo crítico de Maria Alice.

Sintetizando: após a primeira tentativa frustrada de qualificação de Carlos como futuro senhor de engenho, em que o destinador do contrato é encarnado pelo próprio avô, seguindo um princípio de triplicação, como se verá mais adiante, entra em cena um novo ator, alienígena que vai provocar em Carlos todo um renascimento de suas potencialidades masculinas e, concomitantemente, revelar-lhe o mundo verdadeiro do engenho: tanto o engenho, enquanto propriedade de terra, quanto enquanto comunidade produtiva; vai revelar-lhe também a si mesmo e o outro através da literatura. Assim, aquela que viera como beneficiária dos bons ares do campo, transforma-se em destinadora de um saber-ver (a si, aos outros, ao engenho).

Para compreender melhor a segunda prova de qualificação há pouco analisada, é preciso examinar as funções e papéis desempenhados por Maria Alice, em comparação aos demais atores femininos que compartilham com Carlos vários programas narrativos de temática amorosa.

Já na primeira parte do romance, em programas narrativos de uso, aparecem duas figuras femininas – Maria Chica e Laura – como parceiras de uma relação heterossexual com Carlos. Estão tais figuras marcadas por determinações que as localizam em pólos opostos em duas ancoragens narrativas básicas: a temporal e a espacial. Laura opõe-se a Maria Chica não só porque pertence ao passado de Carlos – e ela comparece à cena através de cartas (dela e de Mário) para dizer exatamente isso, ou seja, que um segmento da vida de Carlos é um segmento esgotado – mas também porque pertence ao espaço ausente urbano. Maria Chica é, assim, em contrapartida, o rural, autóctone, plenamente presente no aqui – agora do sujeito.

Apesar dos traços disjuntivos apontados, elas equivalem-se pois, na relação com Carlos, ambas comparecem encarnando sujeitos a que se nega esse mesmo papel, de sujeito. Na convivência amorosa, em que os sujeitos se buscam mutuamente como um mesmo objeto-valor (prazer, amizade, afeto), as duas mulheres são reduzidas de sujeito do querer, em

permuta posicional com o homem, a objeto-valor, fato só possível na medida em que o relacionamento amoroso é sobredeterminado por uma relação de compra e venda. A relação mercantil básica, tacitamente reconhecida como vigente, em que à mulher – e não ao homem – cabe a função de objeto-valor, aparece, no caso da mulher de empregado, como direito adquirido pelo uso desde a escravidão, decorrente, portanto, do poder econômico do senhor de engenho, e como adquirido por quem tem poder e dinheiro, no caso da prostituta.

Num caso e no outro, os programas narrativos parecem tematizar o abuso de poder, comum numa coletividade como a dos engenhos e de cidades como Recife. No entanto, a contrapelo, tematiza-se uma outra questão, a não-legalidade e/ou não-legitimidade de tais relações, enquanto fundadas sobre o arbítrio do poder. No caso da prostituta, que procura apagar a natureza mercantil recoberta pela figura do sexo, questiona-se a legitimidade de tal relação de compra e venda; já no que toca à Maria Chica, na condição de mulher de outro, questionam-se a legalidade da posse do dominado pelo dominador e a legitimidade desta mesmo quando assegurado pelo querer do dominado. Essa dupla questão – da legalidade e da legitimidade – volta a tematizar-se na figura de Maria Alice, pois, como Maria Chica, é mulher de outro, mas não existindo a relação mercantil, como no caso de Laura, ao contrário desta é também sujeito de um querer cujo objeto-valor é Carlos.

Tomando-se como referência esse quadro paradigmático que conjunge e disjunge as três figuras femininas, é necessário que se observe em que ponto da narrativa fazem elas entrada.

A primeira referência, demorada, a Laura ocorre com a carta de Mário. A distância temporal e espacial produzindo uma debreagem entre Carlos enquanto sujeito cognitivo e Carlos sujeito do fazer (no passado e no Recife), o leva à elaboração de uma auto-imagem em que ressalta uma dupla carência: a desqualificação de Carlos como sujeito de amar (fisicamente – “*antigamente saia da cama de Laura com nojo dela*”, p. 58), e como sujeito de bem-querer (“*Quisera mesmo ter gostado de Laura, mais do que gostava*”, p.58). A segunda aparição da prostituta se dá em

forma de sua carta. A resposta de Carlos faz ver nela o ator em que se representa o outro termo da opção inicial de Carlos (Santa Rosa ou Recife), pois graças à carta de Laura Carlos torna-se objeto de manipulação do Recife que trabalha pela sedução:

“Tive então saudades de Laura e de toda a minha vida de Recife, dos anos de colegas, mulheres e jornais. Por que não dava o fora do Santa Rosa e não pegava outra vez o fio daquela existência fácil, divertida” (p.40).

Trata-se de uma sedução especiosa, uma vez que o simulacro aí criado para a representação do Recife não coincide com o de outras passagens. De qualquer forma, o papel actancial de sujeito de uma performance de sedução, desempenhada por Recife na disputa do objeto Carlos ao engenho, só ganha sentido pela aproximação dos papéis temáticos e actanciais encarnados por Maria Alice, como se verá mais adiante.

Por ora é preciso pontuar que a relação amorosa com Maria Chica e a lembrança de Laura promovem em Carlos o aparecimento de um percurso narrativo cujo objeto é o amor. A partir da carência inicial, recolocada em pauta pelas cartas de Recife, Carlos faz-se sujeito de um percurso em que o objeto-valor se gradua, englobando-se sucessivamente, do amor carnal ao amor fraterno, intermediado pela harmonia de ambos. É o confronto com o ponto de referência da literatura, promovida a virtualidade desejada, que ele identifica a função do amor nas histórias em análise:

“O amor que eu conhecia nunca me dera força para coisa alguma, nunca me elevou nem me rebaixou, aliando-me de minhas bases. Que segura era aquela minha ? No íntimo me via pequeno demais, menor que todo mundo” (p.43).

Isto é, o resultado é a desqualificação de Carlos como sujeito de querer (bem), em sua relação consigo e com o mundo. Desqualificado o sujeito, toda questão inicial se coloca, como a da prioridade, pressuposta

a qualquer programa, de sanar tal secura. Carência, portanto, não de um objeto hipotético (a mulher) mas de um objeto hiponímio (do querer bem). É com esse sentido que, assim introduzida, Laura permanece como o contraponto necessário ao estabelecimento do sentido tanto da figura de Maria Chica quanto da de Maria Alice. Basta lembrar que, embora seja Maria Alice a figura central, na segunda parte do romance Laura volta à cena, ainda que no nível de narração, quase no final, no capítulo VIII, em que o sentimento de Carlos por Maria Alice é expresso através da evocação da Laura. E é praticamente a carta de Laura que introduz na história de Carlos a figura de Maria Chica: graças ao trampolim de seus amores juvenis, já esquecidos, Maria Chica aparece para figurativizar o objeto do desejo carnal assim desperto: *"Pela primeira vez, confessa o narrador, no Santa Rosa me chegou uma vontade danada de andar com mulher"* (p. 44). Embora valorizada por seus predicados de fêmea, nesse primeiro momento, Maria Chica permanece como objeto virtual do querer de Carlos e que só se realiza na segunda parte do romance. Mesmo então, ela se apresenta como objeto realizado de um desejo cujo objeto visado, deceptivo, permanece virtual: o desejo de Maria Alice desperto em sonho se realiza em Maria Chica.

Nesse jogo de papéis – de destinadora de desejo e de objeto real dele –, desempenhados pelas figuras femininas, desenvolvem-se dois percursos narrativos paralelos que tematizam a relação amorosa. Correm paralelas a história do envolvimento de Carlos e Maria Chica e a de Carlos e Maria Alice.

A cavaleiro, desempenhando o papel crítico de leitor delas, coloca-se Carlos cujo fazer cognitivo, tanto no nível de enunciação quanto de enunciado, é regido por códigos identificáveis com os de uma civilização urbana. Entretanto, prenunciando papéis que Maria Alice virá a desempenhar, Carlos realiza uma sintomática delegação de papéis. Calando-se sobre si mesmo com respeito à cabocla, ele envia o seu fazer predicativo, atribuindo à visitante juízos calcados em códigos urbanos, segundo os quais a satisfação dos instintos, pressupostos no ato amoroso, estaria proscria, quando tem por parceira pessoa de classe inferior. Ou seja, aos olhos de Carlos, Maria Alice encarna o destinador tanto doador –

dos códigos – quanto sancionador, na medida em que atua nele a oposição bacharel/neto de senhor de engenho. “*Se me visse assim, com aquela cabocla de engenho me emporcalhando*” (p.54), preocupa-se Carlos, confundindo os termos prescrito-proibido e seus contrários. A legalidade questionada com relação à mulher de empregado é vencida pela legitimidade conferido pelo querer dos sujeitos desde que socialmente equiparados, quando também se legitima o objeto do querer carnal, ainda que proibido.

Além da disparidade quanto à sanção – positiva ou negativa – dependendo das condições sociais das parceiras e resultante da perspectiva urbana de julgamento, o juízo atribuído pelo sujeito ao destinador-julgador traz à baila a disforia dos costumes considerados como próprios do coronel em oposição à urbanidade atribuída ao bacharel. A equiparação, feita por Carlos, de sua atitude à de seus antepassados, através da qual Maria Chica, não-escrava legalmente, passa a equivaler a escrava de fato, e a preocupação em negá-la aos olhos de Maria Alice, enquanto destinador-sancionador – “*que não abrisse o bico senão mandava quebrá-la de pau*” (p.75), manifestam a duplicidade do sujeito nesse momento da narrativa.

Com a notícia da gravidez – já em curso a relação amorosa entre Carlos e Maria Alice – e a ameaça do senhor de engenho, Maria Chica desaparece para só voltar na terceira parte, agora, desempenhando novo papel temático: o de mãe do filho de Carlos, impondo, ao mesmo tempo, um novo papel também ao bacharel: o de pai.

Por ora basta compreender a articulação dos atores femininos que se relacionam amorosamente com Carlos, nesta primeira parte do livro. Verifica-se que, a partir do núcleo comum, de objeto comercializável, Maria Chica e Laura passam a distanciar-se graças a traços que as distinguem socialmente. Desses, para o propósito destas considerações, destaca-se como fundamental o fato de que a prostituta de bordel se situe na área urbana e que a mulher do empregado do engenho se identifique como da área da aristocracia rural. No primeiro caso, ocorre uma relação entre prostituta e estudante; no segundo, entre a empregada e o senhor de enge-

nho. No primeiro caso, a relação é carnal e totalmente disfórica pela esterilidade dupla, de prazer e de prole. Já no segundo, a falta de qualquer referência ao aspecto erótico acima apontado leva a supor pelo menos uma não disforia equivalente à do primeiro; quanto à procriação, o resultado é o de uma relação fecunda.

Com base em tal quadro, correlacionar Laura com o efeito da permanência de Carlos em Recife produz uma leitura sintetizável da seguinte forma: a inutilidade de sua estada na capital, mensurável pela esterilidade de seu resultado em todas as faces da experiência humana. Tal leitura, por contraste, leva a concluir pela não-esterilidade do relacionamento de Carlos com o engenho em, pelo menos, nos dois aspectos acima apontados. O caso Maria Chica não pode, ao que parece, ser reduzido, como o caso Josefa, a exemplificação figurativa do comportamento padrão do senhor de engenho, tematizando a vigência de fato da ideologia escravocrata.

Tal quadro, constituído de termos contrários e contraditórios a se combinarem, compõe uma situação narrativa que prepara a entrada em cena do ator feminino principal. O enunciado de estado que sintetiza tal situação coloca Carlos como um sujeito – senhor de engenho – em conjunção com o objeto-valor maior que o define: o poder, no centro do qual se instala um jogo de forças entre duas linhas ideológicas em que uma – a rural – é dada pressupostamente como disfórica, e outra – a urbana – como pressupostamente eufórica. O caráter deceptivo de tal distinção polarizante, delineada isotopicamente por dois percursos narrativos protagonizados por Laura e Maria Chica, supõe resolver-se com a chegada de Maria Alice.

“Moça fina da cidade”, casada com parente próximo, empregado na cidade, sem filhos, de uma beleza *“que não precisava de tática para vencer os outros”*, assim é descrita a visitante. Nessa descrição, identificam-se percursos temáticos e figurativos que tornam o ator o fulcro de percursos narrativos virtuais que se estruturariam em esquemas harmônicos. Ao modo do parecer, um dos percursos figurativos compõe o tema da mulher estabilizada num tipo de sociedade, graças a predicções

eufóricas conferidas pela natureza ou pela sociedade. No entanto, a própria razão de seu deslocamento espacial – problemas de saúde – desvela o modo deceptivo de tal configuração, catalisadora de uma complexidade que justifica mais tarde os papéis a ela atribuídos.

Tal complexidade começa a delimitar-se quando se confronta a descrição acima e o quadro há pouco delineado das duas figuras femininas anteriores. Ao contrário destas, Maria Alice é objeto duplamente interdito ao desejo amoroso de Carlos: estado civil e mulher de parente próximo, condição agravada pela posição de hóspede do Santa Rosa. São termos que ocupam o mesmo lugar numa estrutura ética, manifestando o tema da *“moça fina da cidade”*. No entanto, o apetite, apático com relação a Laura, despertado por Maria Chica, a erige, aos olhos de Carlos, em objeto investido, acima de tudo, do valor de fêmea. A valorização dela se processa como uma sedução física involuntária. O peso dessa forma de ser de Maria Alice para Carlos torna-se evidente pela justaposição, aos dotes conferidos pela natureza, do prestígio por ela conquistado junto ao rapaz e junto aos demais elementos da comunidade, numa estruturação harmônica:

“E o prestígio dela crescendo para as negras (menina dada! Era assim que as negras tratavam a sua franqueza, o seu jeito delicado de pedir as coisas). Crescendo para mim a mulher bonita, com aqueles olhos que se fechavam quando ria, com aquele seu macio encanto de flor” (p.54).

A passagem gradual de termo proibido a termo prescrito numa relação amorosa se faz pela mediação do não-proibido. E este se realiza na figura de sonho – *“E que sonho despidorado”* – que voltará com as mesmas características na terceira parte do livro. É ainda essa localização de termo não-proibido que parece explicar a comutação de Maria Chica por Maria Alice no sonho. Observa-se que o parágrafo seguinte ao do sonho, inicia-se com a referência à relação carnal de Carlos e Maria Chica, porque esta representa na consciência do rapaz, o não proibido. E através desse percurso – proibido/não proibido/proscrito – que o processo amoroso se desenvolve em Carlos até atingir o ponto terminativo

com que se abre o capítulo seguinte: "*Quando abri os olhos estava apaixonado por Maria Alice*" (p. 57).

A modalização de Carlos como sujeito de não-poder/não-querer, que o situa como agente passivo de uma relação, expressa-se bem nos aspectos pontual de "*quando abri os olhos*" e perfectivo de "*estava apaixonado*". Essa modalização antecipa, coerentemente, a posição que lhe caberá na relação com Maria Alice. Da mesma forma, dentro de uma coesão figurativa, ganha sentido o fato de que a conscientização de si próprio se expresse através do olhar, do olho. A relação causa-efeito entre olhar/ser-tomado-de confirma-se logo em seguida pelo avesso ("*aquela inquietude toda que me invadia, se por acaso deixasse de vê-la...*", p. 57) e pelo direito ("*agitando-me não sei por que quando a via*", p. 57). A qualificação de Maria Alice se faz ao modo do ser: ela é atraente, há nela a força da sedução. Ou seja, o ator aparece já investido de valores modais que a função de destinador, no programa de competência, lhe exige.

A estas alturas, pode-se concluir que Maria Alice, enquanto simulacro criado por Carlos, reúne as duas qualificações ausentes tanto em Laura quanto em Maria Chica: na primeira, a carência da atração carnal e, na segunda, a da paixão. Isto equivale dizer que Maria Alice sana essa dupla carência do sujeito, que passa a modalizar-se como aquele que quer e pode querer.

A linguagem dos olhos passa, então, a efetuar-se não só como meio de percepção do outro, mas também como de comunicação ("*ficava com medo que descobrisse a fome de meus olhos*") que abre o canal de todos as demais ("*o interesse material que todos os meus sentidos não podiam me conter*", p. 60).

No desempenho da função de destinador, Maria Alice é aquela que capacita o sujeito a olhar e a ver. Daí que o torpor dos sentidos, resultante do insulamento após a sua chegada ao engenho, é quebrada não só pela competência de ver o outro como ainda de ver esse outro enriquecido pelo aspecto cromático. Em cadeia, também o olfato é

despertado, criando um contraste significativo entre a primeira e segunda parte do romance.

Com relação ao cromático, a sua ausência na primeira parte é substituída na segunda pela recorrência do verde (do umbuzeiro, do *flamboyant* antes da florada e da caatinga no alto), do vermelho polarizado na semente do mulungu, nas flores do *flamboyant*, nos frutos de cardeiros e nas flores de orquídea. Já o olfato aparece não só em referências ao açafraão, ao carvão-de-pedra, ao cajá maduro, ao cajueiro, à baunilha e principalmente ao jasmim. E entre o cromático e o olfativo se estabelece uma relação de complementaridade, homologada pela configuração de uma dimensão espacial ampla, através do próprio modo de percepção desses dois componentes: em perspectiva (o *flamboyant* visto de longe) em expansão (o cheiro intenso recendendo longe) ou a indicação de uma totalidade como em “E a mata cheirava”. É com esse sentido, de abertura de canais de comunicação, que tanto o olhar quanto o cheirar entram na composição temático-figurativo do percurso amoroso desenvolvido por Carlos e Maria Alice. Mais particularmente, o olfato cria uma relação paradigmática entre a circunstância espacial do engenho e a visitante, que chega ao neto do coronel como cheiro: “*Junto do seu corpo sempre a cheirar*”, diz Carlos, “*me esquecia de todas as outras fraquezas*” (p.73). E por ele se prolonga pelo tempo e pelo espaço. Daí comutação Maria Alice/jasmineiro, que se apreende bem pela sua recorrência ao longo da narrativa.

A primeira se dá logo após a investida inicial de Carlos junto a Maria Alice, o qual assim descreve a volta do passeio:

“Só ouvíamos o rumor do engenho moendo. A vida dos outros bem junto da gente. O pé de jasmim do portão cheirava, ao meio-dia em ponto. Sentado no alpendre, o velho Zé Paulino batendo com o cacete na calçada. Olhou-nos” (p. 70).

No texto, bastante conotativo, o estado eufórico do sujeito se explica pela aspectualização inceptiva de um programa que se visualiza em

sua virtualidade; a conquista de Maria Alice apresenta-se como possível e Carlos se vê como sujeito de querer e poder querer (a mulher). Tal disposição parece ser sancionada positivamente, de um lado, pelo jasmineiro que, delegado de um destinador não identificado – o desejo do sujeito – cumpre zelosamente o seu papel no momento e no lugar certo, e, de outro, pelo avô, em quem, como se viu, também o olhar é a figura que se manifestam funções actanciais importantes. A segunda ocorrência se verifica quando, de volta de suas andanças enlouquecidas, Carlos observa a porta do quarto onde a moça dorme com o marido, às vésperas de sua partida:

“E uma réstia de lua estava bem em cima do Anjo Gabriel. O diabo do jasmineiro cheirava como uma prostituta” (p.90).

E a terceira referência à planta fecha a segunda parte do romance. Após a partida da moça, diz o narrador:

“O anjo Gabriel de espada na mão, o outro com carneiro nos braços. São Severino num caixão de defunto, e o senhor morto de sangue correndo das feridas. Por que não rezava? Sentia o cheiro do jasmineiro” (p.94).

Comparando-se as três referências: a primeira no início da relação amorosa, a segunda na iminência da volta da visitante e a última, após a sua partida – a mudança tímida da qualificação da planta, ocorrida entre as duas primeiras referências, retrata a evolução do percurso narrativo; já a ausência de tal qualificação na última indicia a passagem da planta de substituta paradigmática a símbolo, fato que se confirma na terceira parte do romance quando, aquilatando a possibilidade de fazer da filha de Pinheiro sua companheira – *“Teria eu uma vida feliz, de noites esquentadas com corpo de mulher, como aquelas noites de Maria Alice”* (p. 150). Carlos traz a planta da porta da casa-grande para dentro dela: *“Com o jasmineiro dentro de casa cheirando”* (p. 150).

Entretanto é preciso notar o desencontro entre o ser e o parecer do

desejado. Explicitamente, Carlos pretende substituir Maria Alice pela filha de Pinhero, declarando, desta forma, a disforia da relação carnal com Laura e a euforia dessa mesma relação no engenho. Por outro lado, o viés denunciado pela lembrança de Maria Alice indicia o desejo de Carlos de que seja também a substituta desta, fato poeticamente expresso pelo deslocamento espacial do jasmineiro de fora para dentro de casa e exalando perfume. O modo deceptivo, porém, de tal substituição logo é denunciado e exatamente através da figura da planta: "*Secara o pé de jasmim. Não havia ali ninguém precisando dele*".

Da mesma maneira, no campo cromático, este se polariza no vermelho, das flores de *flamboyant* sempre ao longe e o vermelho das sementes de mulungu. Com a partida de Maria Alice, a busca da visão delas indica a força de sua fragilidade como substituto metonímica.

"Ainda estavam vermelhos os mulungus. Também só via isto, aquele encarnado dando na vista com o sol em cima. Andara com Maria Alice por ali" (p. 85).

"Andei mais. De um alto avistei o flamboyant em chamas, tremendo ao vento. Maria Alice gostava de me mostrar esta árvore com deslumbramento" (p.62).

Corroborando essa relação, na mesma passagem há pouco citada da filha de Pinhero, a insinuação de Maria Alice se faz por esse processo de substituição:

"A filha do Pinheiro ia longe, bulindo com os quartos. E o pé de mulungu da estrada, pintado de vermelho, resplandecia com o sol da tarde" (p. 150).

Desta forma, pode-se dizer que jasmim enquanto olfato e mulungu-*flamboyant* enquanto cor, equivalem-se. No entanto, com relação ao par cromático, a equivalência não se completa, na medida em que passam a configurar relações tensas pela diversidade dos contextos em que se realizam, conotando que, a partir do núcleo comum assinalado indicam o

conflito do sujeito manifestando-se subliminarmente. A crença popular, segundo informa o próprio Carlos, atribui ao chá de semente de mulungu o poder de enlouquecer. Essa informação denuncia o modo deceptivo da presença desse vegetal em certos contextos como o acima transcrito: a localização do desejo de Carlos como não-verdadeiro, envolvendo a filha de Pinheiro, se capta graças a esse dado sobre o mulungu. Por outro lado, o outro elemento que realiza o termo eufórico da categoria é o *flamboyant* que acena, ao longe, à interpretação errônea que Carlos faz das funções de Maria Alice. A justaposição de entrecchos como o abaixo em que se narram as andanças de Carlos, perturbado com a notícia da partida de Maria Alice:

“O cavalo pisava em cima de sementes vermelhas de mulungu. O povo dizia que um chá daquilo fazia endoidar. Aonde ia assim? Botei-me para a caatinga para ver o roçado, no Riacho. Caroço de mulungu endoidava” (p. 86).

e este em que Carlos supõe ter Maria Alice

“olhado da janela do vagão o bueiro do Santa Rosa e o gameleiro alto (...). E o flamboyant teria se mostrado mais rubro ainda, na despedida” (p. 93)

deixa clara a imagem do sujeito como o espaço de dois programas narrativos virtuais que o disputam: de um lado, o convite deceptivo de ceder à interpretação disfórica, resultante do despeito, do papel de Maria Alice; de outro, o convite verídico a compreender o papel de doador de competência da visitante: *“Da porta da sala de jantar via o flamboyant dançando ao vento como uma bandeira de guerra”* (p. 144).

Em síntese e em conclusão, o percurso narrativo do amor de Carlos e Maria Alice finaliza, de um lado, com a disjunção do sujeito de seu objeto amoroso mas, por outro, com a sua conjunção em um outro tipo de objeto: a reintegração na vida, através da reintegração dos sentidos, levando-o ao desejo de procriação. Nesse ponto, compreende-se por que,

dentro do quadro traçado no início destas considerações sobre as mulheres do romance, Maria Alice, alienígena, não pode ser a parceira de procriação, papel reservado a Maria Chica. Não cabe a ela a função actancial de sujeito, juntamente com Carlos, do fazer que caracteriza o percurso do desempenho. O seu papel se restringe ao da competência: ela é a doadora dos valores modais necessários à performance do destinatário enquanto sujeito de querer (erguer o engenho).

Restam os demais valores modais para que se perfaça a aquisição da competência necessária ao fazer vitorioso.

Bibliografia

- ARZUA FERREIRA, Edda. (1975). *Integração e perspectiva*. Rio de Janeiro, Cátedra.
- BOSI, Alfredo. (1970). Introdução à fogo morto. In: *Fogo Morto*. 10 ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- CÂNDIDO DE MELO E SOUSA, Antônio. (1945). Um romancista em decadência. *Brigada Ligeira*, São Paulo, Livraria Martins Editora.
- CARPEAUX, Otto Maria. (1943). O brasileiríssimo José Lins do Rego, In: *Fogo Morto*. Rio de Janeiro, José Olympio. (Reproduzio em *Reflexos e realidade*, Rio de Janeiro, Fontana, 1977. Public. póstuma).
- CINTRA, Ismael Ângelo. (1972). Evolução narrativa em Banguê, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 fev.
- CUNHA, Fausto. (1957). Perspectiva histórica de Fogo Morto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun.
- . (1968). As Jornadas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 nov.
- . (1973). Fogo Morto 30 anos depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out.
- GRIECO, Agripino. (1935). Doidinho e Banguê. In: *Gente Nova do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- IVO, Ledo. (1951). Em seu aniversário. *Bota de Sete Léguas*, Rio de Janeiro, A Noite.
- LIMA, Luis Costa. (1968). III Regionalismo. O modernismo na ficção.

- In: *A Literatura no Brasil* (Dir. A. Coutinho). Rio de Janeiro, Sul-Americana S.A., vol. v.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. (1938). Pureza. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, VII, n. 6, mar.
- MONTELLO, Josué. (1976). O romancista José Lins do Rego. *Ficção completa de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar.
- PASSOS, Claribalte. (1972). O ciclo da cana-de-açúcar na obra literária de José Lins do Rego. *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, ano XL, v. LXXX, jul.
- SOBREIRA, Ivan Bichara. (1971). *O romance de José Lins do Rego*. João Pessoa, A União Editora.

notas sobre o autotelismo discursivo em ciências humanas

Paulo Eduardo Lopes

Doutorando em Linguística na FFLCH-USP

ABSTRACT*: Based on the analysis held by the Discursive Semiotics Atelier, coordinated by Denis Bertrand (E.H.E.S.S./Paris), we have had the idea of studying the autotelism found on countless of several well-known papers on humanities – that is, the “contamination” of the scientific discourse by its object – as a stereotyped cognitive configuration. In order to do so, we suggest the employment of the model developed by the greimasian semiotics, particularly on Jacques Fontanille’s works, describing hipotaxic and hiperotaxic relationship between the informant and observer subjects.

KEY WORDS: Discourse – Autotelism – Informant – Observer.

1. Apresentação

O Ateliê de Semiótica Discursiva, coordenado por Denis Bertrand, propôs focalizar, no ano letivo 1991-1992, a “Estética do Discurso Erudito”, no quadro da temática “Estética da Ética” do Seminário de Semântica Geral, de A.J. Greimas, na Escola de Altos Estudos em Ciências

* Tradução de Marcos Fernando Lopes.

Sociais de Paris (E. H. E. S. S.). Bertrand distribuiu cópias de trechos de textos célebres em ciências humanas (Lévi-Strauss, Deleuze e Guattari, Greimas, Barthes, Foucault e outros), sobre os quais os participantes deveriam realizar análises que tomassem como modelo, por exemplo, aquelas praticadas por Greimas e Landowski em *Introduction à L'Analyse du Discours en Sciences Sociales* (1979).

No decorrer das sessões do Ateliê, foi-se tornando cada vez mais nítido, a partir dos trabalhos apresentados, que uma das características desse “gênero” discursivo é o que Bertrand chamou “autotelismo”: em poucas palavras, e para utilizar aqui a expressão de GREIMAS e FONTANILLE (1991, p. 10), “a contaminação da descrição pelo objeto descrito”. Assim, para poder falar do “bricoleur” e do “ingénieur”, em *La Pensée Sauvage* (1962), o próprio Lévi-Strauss produz um “bricolage”; Baudrillard, por sua vez, narra a “fábula” do consumidor que acredita na publicidade como as crianças acreditam na “fábula do Papai Noel” (BAUDRILLARD, 1968); Freud analisa seus próprios sonhos e lembranças, sob o pretexto de analisar *Un Souvenir D'Enfance de Léonard de Vinci* (1987); na passagem em que trata das formas da visão do pintor, MERLEAU-PONTY (1964), “faz pintura em filosofia” (a expressão é de Francesco Marciani, que falou desta obra numa das reuniões do Seminário de Semântica Geral, em 17/6/92).

No final do ano, a questão que se colocava era, pois: quais são as estruturas discursivas sobre as quais se funda esse “autotelismo”, e como descrevê-las? Sem poder, é claro, responder integralmente uma questão que toca, talvez, o conjunto do modelo teórico e sem tampouco superestimar o alcance do fenômeno, sugerimos na ocasião que um dos caminhos a percorrer seria o das relações entre o sujeito da enunciação e seu objeto-discurso. Elas poderiam ser analisadas nos termos do modelo cognitivo desenvolvido por FONTANILLE (1987, 1989), postulando a hipótese de que o “autotelismo” do discurso científico é apenas um caso entre outros, e de que ele pode ser estudado enquanto *configuração cognitiva estereotipada*. Isto nos levou a realizar algumas breves descrições das “cenas da informação e da observação” no interior de alguns dos textos propostos por Bertrand, escolhidos mais ou menos ao acaso. O

pequeno artigo que damos a ler é a reprodução quase integral do seminário apresentado em 15/6/92 aos colegas do Ateliê; na verdade, buscamos apenas explicitar neste esboço as intuições que permitem “postular” a possibilidade de tal pesquisa.

2. As Configurações Cognitivas “Autotélicas” nos Textos das Ciências Humanas: três exemplos

Para ilustrar nosso estudo, escolhemos trechos de três textos muito conhecidos: *Rhizome*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (Anexo n. 1); *La Pensée Sauvage*, de Claude Lévi-Strauss (Anexo n. 2); *Fragments d'un Discours Amoureux*, de Roland Barthes (“L’attente”, Anexo n. 3). O modelo descritivo, como já mencionamos, é o proposto por FONTANILLE (1987, 1989).

2.1 Rhizome

O primeiro exemplo é fornecido pelo texto de Deleuze e Guattari. No pequeno trecho de *Rhizome*, podemos descrever, no nível do enunciado, dois “informadores”:

a) um informador “botânico”, que define o *objeto* “rhizome” como alguma coisa que, “à la différence des arbres ou de leurs racines, (...) connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas à des traits de même nature (...)”;

b) um informador “filosófico”, que descreve as características do “rhizome” no âmbito de uma problemática, digamos, própria da *teoria do conhecimento*, entre outras: deste ponto de vista, “chacun des traits [do “rhizome”] met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l’Un, ni au

multiple (...). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions (...)".

No nível de descrição da "enunciação enunciada", encontramos também os traços de pelo menos dois "observadores" que se superpõem:

a) um observador delegado dos "autores" (o enunciador duplo), manifestado no texto pelo pronome "*nous*", cuja competência inclui o "saber-como-fazer" exigido para a "redação do livro"¹ (cf. "*Nous écrivons ce livre...*");

b) um observador que se manifesta no texto como "*on*", representando uma espécie de sincretismo entre os "autores" (o "*nous*") e os possíveis "leitores" do livro (um "*vous*" virtual, não - manifestado tal qual); este observador "inclusivo" é reconhecível em função de uma competência cognitiva dirigida estritamente para o "objeto-saber" focalizado, o que poderíamos designar como um "saber-saber" ou um "hiper-saber" (cf. "*On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement les liaisons entre points et positions*").

Na medida em que a competência do primeiro observador (o "*nous*") engloba também a do segundo observador (o "*on*"), podemos considerar que há apenas "um único sujeito observador", cujos "dois fazeres cognitivos" são manifestados separadamente (cf.: "*Résumons les caractères du rhizome*"). Podemos nos perguntar agora sobre os dois fazeres cognitivos em si: o observador "*on*" deve atualizar convenientemente os saberes comunicados pelos informadores do enunciado; ora, como vimos, trata-se nesse caso de um "saber" sobre os "caracteres principais de um rizoma". Por sua vez, o observador "*nous*" é o detentor de um "saber-fazer" de outra ordem, ou seja, o da escrita, da redação do texto; assim o círculo se fecha, pois, no final do trecho em exame, os "autores" declaram:

1. Diríamos aqui, para respeitar a terminologia empregada por Fontanille, que se trata de um ator enunciativo, debruado no enunciado, que desempenha ao mesmo tempo dois papéis actanciais: o de observador e o de performer, isto é, de sujeito pragmático da enunciação. Esse ator cognitivo/pragmático seria chamado, portanto, de "assistente/testemunha-participante".

“Nous appelons plateau toute multiplicité connectable avec d’autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l’avons composé de plateaux (...). Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allait prendre, écrivant cinq lignes, ici, dix lignes ailleurs” (grifo nosso).

Chegamos portanto à conclusão de que o que se faz, nesse texto, é tornar visível um mecanismo talvez mais comum do que se imagina: aqui, o conhecimento do próprio objeto da busca científica é apresentado como a “pré-condição necessária” da instauração da busca (ou, pelo menos, da instauração da narrativa da busca). No texto de Deleuze e Guattari, por exemplo, a constituição de um saber sobre o objeto (isto é, o saber de que o objeto “conhecimento” possui os caracteres de um outro objeto, o “rizoma”) é o que permite que os autores empreendam sua narrativa sobre o objeto “conhecimento”, desta vez “imitando” os caracteres reconhecidos em seu objeto. Numa palavra, aquilo que, no nível do enunciado, representa um “saber-ser” (incidindo sobre o objeto “conhecimento”), torna-se, no nível da enunciação, um “poder-fazer” (incidindo sobre o sujeito cognitivo enunciativo).

Esta estrutura circular que descrevemos muito resumidamente no texto de Deleuze e Guattari apenas é eficaz, naturalmente, por tratar-se de um trabalho sobre a natureza do conhecimento; é esse caráter circular do texto como “conhecimento do conhecimento” que permite, de algum modo, a instalação da estrutura reflexiva. Diante disso, em que medida poderíamos ampliar o alcance de nossas notas?

2.2 *La Pensée Sauvage*

Para tentar respondê-lo, examinemos a passagem selecionada por Bertrand do texto de Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*. Sem pretender praticar uma análise completa da amostra, o que interessa aqui é exami-

narmos sobretudo o nível cognitivo habitado por sujeitos informadores. Nele, vemos que o objeto cognitivo (aquilo que está em foco e que é preliminarmente definido como “*une forme d’activité cognitive*”) é apresentado por vários informadores:

a) um informador manifestado pela expressão “*sur le plan technique*”, responsável pela convocação, no discurso, das configurações do “*bricoleur*” e do “*ingénieur*”;

b) um informador manifestado pela expressão “*sur le plan intellectuel*”, suscetível de convocar no discurso as configurações do “pensamento mítico”, de um lado, e de uma outra forma que poderíamos denominar “pensamento conceptual” ou “pensamento científico”, de outro lado;

c) um informador manifestado por expressões como: “*cette catégorie particulière que forment les signes linguistiques*”, o qual se responsabiliza pela convocação da configuração do “signo” ou da “significação” (cf. “*le bricoleur (...) s’interroge sur ce que chacun peut signifier ...*”).

As competências cognitivas de cada informador não são incompatíveis com as dos outros; isto permite sua integração à totalidade da narrativa cognitiva realizada por um “observador” (ou um “metaobservador”, pouco importa no nível de generalidade em que nos situamos). Vimos, durante a sessão do Ateliê dedicada a este texto, que se trata aqui de um sujeito observador “*bricoleur*”, em última análise, porque ele opera com os elementos de um universo “fechado”, já definidos anteriormente, os quais ele reutiliza de uma nova maneira. Mais uma vez, como se percebe, estamos diante de uma estrutura cognitiva circular; mas, diferentemente do que ocorre em *Rhizome*, agora a ordem da pressuposição entre os dois pólos focalizados – o do enunciado e o da enunciação enunciada – parece inverter-se: se consideramos que, enquanto “forma de atividade científica”, o pensamento mítico é qualificado de “primeiro”, em lugar de “primitivo”, parece-nos legítimo dizer que, no texto de Lévi-Strauss, é a instância da enunciação, isto é, o observador, que se apresenta como anteri-

or à constituição de um saber sobre o objeto em questão. Em outras palavras, aqui a constituição de um “saber-ser” (um saber sobre o objeto “pensamento mítico”) não é mais a condição necessária do desencadeamento da busca, mas, ao contrário, é a competência prévia do observador para um “fazer” determinado (seu “saber-fazer-ser”) que permite convocar na enunciação os sujeitos informadores que descrevemos acima (no enunciado). Aqui não temos mais, como em *Rhizome*, um objeto de conhecimento cujos caracteres são assumidos *a posteriori* pelo sujeito científico, mas temos um sujeito cujo saber-fazer científico impõe uma determinada apresentação do objeto de conhecimento. Redefine-se assim, nos termos do modelo cognitivo, o procedimento de bricolagem apontado em *La Pensée Sauvage*.

Ao cabo desta pequena análise, ampliamos as observações precedentes, sem, no entanto, poder generalizá-las: o texto de Lévi-Strauss também é um metadiscurso sobre o conhecimento, e não surpreende o fato de encontrar nele, mais uma vez, uma estrutura “circular” ou reflexiva.

2.3 Fragments d'un Discours Amoureux

Passemos a um último exemplo: o extrato de *Fragments d'un Discours Amoureux*, de Barthes – no caso, o verbete “L’attente”. Aqui, não é mais o conhecimento enquanto tal que é abordado, mas uma figura que participa das seqüências passionais do discurso.

Como é tratado o objeto “attente”? Vamos ler este pequeno segmento:

“Il y a une scénographie de l’attente: je l’organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l’objet aimé et provoquer tous les effets d’un petit deuil. Cela se joue comme une pièce de théâtre”.

Intuitivamente, percebemos que se constrói aí uma estrutura cognitiva ao mesmo tempo complexa e muito fechada; sem entrar em detalhes, podemos assinalar uma debreagem interna que produz a instalação, no interior do universo discursivo habitado pelo observador “clássico”, um outro pequeno mundo, representado pela “peça de teatro”, onde são construídos outros papéis cognitivos: diremos que o actante *informador* responsável pela *mise-en-scène* dessa peça torna-se, por sua vez, o *observador* de um outro enunciado, cujos informadores de segundo grau serão elementos do “enredo” e do “cenário”. No nível da manifestação lexical, as três camadas discursivas (ou seja, os informadores de segundo grau, o informador/observador do enunciado e o observador-narrador) são todos sincretizados num único “je”, que se torna, assim, um ator cujos papéis actanciais se prendem ao “*enunciado enunciado, à enunciação enunciada enunciada e à enunciação enunciada propriamente dita*”.²

Para melhor situar essa atitude científica pouco ortodoxa,³ recorreremos ao que se pode chamar “idioleto” barthesiano, registrado no conjunto de sua obra. Estudando, por exemplo, três autores muito conhecidos, BARTHES (1971) afirma que eles se identificam entre si por seu estatuto de “Logotetas” ou “fundadores de línguas”. Isto implica que eles tenham adotado operações mais ou menos comuns, das quais Barthes cita quatro:

a) “*la première est de s'isoler*” quer dizer criar um universo “vazio” a ser preenchido (evidentemente, aqui o “vazio” significa “liberdade em relação aos preconceitos culturais e lingüísticos”, aos quais se trata justamente de opôr um espaço utópico);

2. Isto lembra o estudo realizado por FONTANILLE (1989, p. 21-6) do teatro “nô” japonês. Em nossa breve análise, evidentemente, nós simplificamos muito a descrição.

3. Durante as discussões que se seguiram à apresentação do trabalho, alguém questionou o estatuto “científico” do texto barthesiano. Não entraremos aqui nesse debate; de qualquer maneira, o fato de termos escolhido o “discurso erudito”, como objeto de análise, deve-se unicamente a que ele expõe mais claramente suas configurações cognitivas, as quais, não obstante, estão presentes em qualquer “gênero” discursivo.

b) "*la seconde opération est d'articuler*" quer dizer "inventar" novos elementos que vão integrar a "nova língua", a partir, é claro, do antigo material já disponível;

c) "*la troisième opération est d'ordonner*" quer dizer constituir novas regras suscetíveis de engendrar novas combinações de elementos;

d) enfim, "*pour fonder jusqu'au bout une langue nouvelle, il faut en effet une quatrième opération, qui est de théâtraliser*" quer dizer fazer com que os discursos engendrados mediante a nova língua não sejam discursos que "falamos de alguma coisa", de um objeto, mas que, com o auxílio da língua, "*eles sejam o próprio objeto de que eles falam*" (é, em grandes linhas, o conceito de "*écriture*"⁴ em Barthes).

Nesse quadro, o autor de um texto (que pode ser científico) torna-se "*un simple pluriel de «charmes»*", não uma "pessoa", mas sim um "corpo": o autor assim definido só tem existência se ele "*vient de son texte et va dans notre vie*", produzindo, assim, uma "co-existência" (BARTHES, 1971, p. 7-16).

Fragments d'un Discours Amoureux é, sem dúvida, uma obra incomum, pois não se encontram com frequência semelhantes estruturas cognitivas em outros textos "científicos". Mas ela pode servir-nos, na medida em que vemos nela, mais uma vez, o trabalho de um "*bricoleur*" – ou antes, um estudo sobre os elementos e o funcionamento do "bricolage", científico ou não. Imediatamente, percebemos que, ao menos nas ciências humanas, o discurso é definido "naturalmente" por seu lado "*bricoleur*", pois o sujeito da busca cognitiva – o observador – se vê de certa forma "refletido" na figura do informador, e às vezes até mesmo do objeto do conhecimento. Se tal postura pode parecer paralisante, ao menos para uma determinada epistemê (e uma das tarefas que se impõem os "discursos com vocação científica" é justamente escapar dessa identificação to-

4. A noção de *écriture* foi criada tendo em vista a descrição de certos textos literários; isso não impede que ela seja aplicada à organização de um discurso "científico". Neste caso particular, nós utilizamos uma *metáfora* quando afirmamos que o texto barthesiano é uma "*écriture científica*".

tal pela embreagem), é preciso reconhecer que ela não pode representar algo negativo em si, já que essa “contaminação” constitui uma das formas gerais do “fazer-saber” e do “saber-fazer”; tanto que, como vimos, o fenômeno da “contaminação” pode dar-se no sentido inverso, quando o discurso científico “contamina” seu objeto (LÉVI-STRAUSS, 1962).

Dito isto, poderíamos propor uma dicotomia tipológica elementar do discurso cognitivo, tal como observado nos extratos estudados:

a) discursos cognitivos com estrutura “poética”, nos casos em que o objeto (ou melhor, o objeto focalizado pelo(s) sujeito(s) informador(es)), enquanto paradigma interno, “contamina” todo o sintagma do discurso científico, numa embreagem interna da estrutura enunciativa (DELEUZE e GUATTARI, 1976);

b) discursos cognitivos com estrutura “metalingüística”, quando, ao contrário, é o sujeito do discurso científico (cuja descrição é feita no nível da observação, ainda que manifestado na figura do “narrador”) quem se projeta sobre o objeto, numa debreagem interna da estrutura enunciativa (BARTHES, 1977; LÉVI-STRAUSS, 1962).⁵

5. No modelo cognitivo desenvolvido por Fontanille, a produção desse tipo de estrutura autotélica poderia ser chamada de “tematização do sujeito observador”, isto é, a redução da pluralidade virtual de investimentos temáticos do observador a um único percurso temático – e também, quase sempre, a um único percurso figurativo – e sua realização no discurso. Ao tornar “visível” o lugar e o papel do observador (pela imposição de linhas de perspectiva ao olhar do leitor de um quadro, por exemplo), o discurso desnuda o seu próprio código cognitivo. Nos termos de FONTANILLE (1989, p. 105): “C’est cette mise en lumière du code, cette réduction des potentiels sémantiques de l’observateur par l’énoncé que nous qualifions de métadiscursive”. Segundo ele, a tematização do observador poderia reunir as funções metalingüística e poética de Jakobson; entretanto, acreditamos que seria mais adequado reservar a designação “poética”, ao menos nos casos examinados, para a tematização do *sujeito informador* (não descrita por Fontanille, mas facilmente inferida, a partir de seus estudos), como vimos em nossa tipologia mínima.

3. Para Terminar

A título de conclusão, queremos lembrar que já existe uma linha de reflexão em epistemologia das ciências humanas que destaca esse aspecto “autotético” do discurso: trata-se das teses de W. Dilthey e, sobretudo, dos trabalhos de M. Bakhtin, para quem o objeto das ciências humanas não é a “coisa” (objeto das ciências naturais), mas o texto (ou antes, o “homem”, como “produtor de textos”). Bakhtin chegava a aplicar ao discurso científico a mesma dicotomia de que ele se servia para estudar os romances de Dostoievski e de Rabelais: para ele, as ciências naturais são “monológicas” (*“l'intellect contemple quelque chose et parle d'elle”*), enquanto as ciências humanas são “dialógicas” (*“... on ne peut pas étudier le sujet en tant que tel comme s'il était une chose, puisqu'il ne peut rester sujet s'il est sans voix”*). A consequência disso é que as ciências humanas devem focalizar seu objeto *“a partir do ponto de vista do próprio objeto”*; mais que isso, é a interação entre o sujeito científico e seu objeto - “voz” que é produtora de saber: *“La personnalisation n'est d'aucune manière subjective. La limite ici n'est pas le je mais ce je dans une interrelation avec d'autres personnes, c'est-à-dire je et autrui, je et tu (...). Ce personnalisme est sémantique, non psychologique”* (Bakhtin citado por TODOROV, 1981, p. 33-34).⁶

A aplicação do modelo cognitivo desenvolvido por Fontanille pode tornar mais precisa e sistemática a análise dessa “gênero” discursivo. De um lado, ela permitiria descrever em diferentes níveis o “dialogismo” observado em alguns textos das ciências humanas: seja em termos de *epistemologias cognitivas* (a “contaminação” seria um efeito de sentido devido a embreagens sucessivas, por exemplo – cf. FONTANILLE (1987, primeira parte), seja como uma *“hierarquia tipológica do saber”* (dos “saberes” e “hipersaberes” responsáveis pela organização dos objetos a conhecer e das operações cognitivas capazes de [prendre en charge] esses objetos - cf. FONTANILLE, 1987), ou ainda como *“tematizações dos actantes cognitivos”* (cf. nota 5). São várias perspectivas a aprofundar em trabalhos futuros, em que queremos sobretudo explorá-las com o objetivo

6. O je a que se refere Bakhtin pode ser aproximado, se quisermos, do texto barthesiano sobre “L'attente” e seu je exemplar.

de isolar uma “sintaxe discursiva” das seqüências cognitivas (a exemplo do que GREIMAS e FONTANILLE (1991), realizaram para as *paixões*).

Anexo n. 1

Rhizome (1976, pp. 60-3)

(...).

Résumons les caractères principaux d'un rhizome: à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, dsnd sujet ni objet, étables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons entre points et positions. A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction: ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqure. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut reporter sur les cartes et non l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de "devenirs".

Nous appelons *plateau* toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. Nous écrivons

ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux. Nous lui avons donné une forme circulaire, mais c'était pour rire. Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allait prendre, écrivant cinq lignes, ici, dix lignes ailleurs. (...).

Anexo n. 2

La Pensée Sauvage (1962, pp. 26-33)

(...).

D'ailleurs, une forme d'activité subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, put être une science que nous préférons appeler "première" plutôt que primitive: c'est celle communément désignée par le terme de *bricolage*. Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident: celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui oeuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux.

Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus. Réciproquement, on a souvent noté le caractère mythopoétique du bricolage: que ce soit sur le plan de l'art, dit "brut" ou "naïf", dans l'architecture fantastique de la villa du facteur Cheval, dans celle des décors de Georges Méliès; ou encore celle, immortalisée par *les Grandes Espérances* de Dickens, mais sans nul doute d'abord inspirée par l'observation, du "château" suburbain de Mr. Wemmick, avec son pont-levis miniature, son canon saluant neuf heures, et son carré de salades et de concombres grâce auquel les occupants pourraient soutenir un siège, s'il le fallait...

La comparaison vaut d'être approfondie, car elle fait mieux accéder aux rapports réels entre les deux types de connaissance scientifique que nous avons distingués. Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet: son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus,

parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie); il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir". De tels éléments sont donc à demi particularisés: suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état; mais pas assez pour que chaque élément soit atteint à un emploi précise et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type.

C'est de la même façon que les éléments de la réflexion mythique se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts. Il serait impossible d'extraire les premiers de la situation concrète où ils sont apparus, tandis que le recours aux seconds exigerait que la pensée puisse, provisoirement au moins, mettre ses projets entre parenthèses. Or, un intermédiaire existe entre l'image et le concept: c'est le signe, puisqu'on peut toujours le définir, de la façon inaugurée par Saussure à propos de cette catégorie particulière que forment les signes linguistiques, comme un lien entre une image et un concept, qui, dans l'union ainsi réalisée, jouent respectivement les rôles de signifiant et de signifié.

Comme l'image, le signe est un être concret, mais il ressemble au concept par son pouvoir référentiel: l'un et l'autre ne se rapportent pas exclusivement à eux-mêmes, ils peuvent remplacer autre chose que soi. Toutefois, le concept possède à cet égard une capacité illimitée, tandis que celle du signe est limitée. La différence et la ressemblance ressortent bien de l'exemple du bricoleur. Regardons-le à l'oeuvre: excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective: il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux; en faire, ou en refaire, l'inventaire; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor*, ils les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait "signifier", contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne diffèrera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties. Ce cube de chêne peut être cale pour remédier à l'insuffisance d'une planche de sapin, ou bien socle, ce qui permettrait

* "Trésor d'idées", disent admirablement de la magie Hubert et Maus (...).

de mettre en valeur le grain et le polidu vieux bois. Dans un cas il sera étendue, dans l'autre matière. Mais ces possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autres emplois. Comme les unités constitutives du mythe, dont les combinaisons possibles sont limitées par le fait qu'elles sont empruntées à la langue où elles possèdent déjà un sens qui restreint la liberté de manoeuvre, les éléments que collectionne et utilise le bricoleur sont "précontraints" (...). D'autre part, la décision dépend de la possibilité de permuer un autre élément dans la fonction vacante, si bien que chaque choix entraînera une réorganisation complète de la structure, qui ne sera jamais telle que celle vaguement rêvée, ni que telle autre, qui aurait pu lui être préférée.

Sans doute, l'ingénieur aussi interroge, puisque l'existence d'un "interlocuteur" résulte pour lui de ce que ses moyens, son pouvoir, et ses connaissances ne sont jamais illimitées, et que, sous cette forme négative, il se heurte à une résistance avec laquelle il lui est indispensable de transiger. On pourrait être tenté de dire qu'il interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture. La théorie de l'information montre d'ailleurs comment il est possible, et souvent utile, de ramener les démarches du physicien à une sorte de dialogue avec la nature, ce qui atténuerait la distinction que nous essayons de tracer. Pourtant, une différence subsistera toujours, même si l'on tient compte du fait que le savant ne dialogue jamais avec la nature pure, mais avec un certain état du rapport entre la nature et la culture, définissable par la période de l'histoire dans laquelle il vit, la civilisation qui est la sienne, les moyens matériels dont il dispose. Pas plus que le bricoleur, mis en présence d'une tâche donnée il ne peut faire n'importe quoi; lui aussi devra commencer par inventorier un ensemble prédéterminé de connaissances théoriques et pratiques, de moyens techniques, qui restreignent les solutions possibles.

La différence n'est donc pas aussi absolue qu'on serait tenté de l'imaginer; elle demeure réelle, cependant, dans la mesure où, par rapport à ces contraintes résumant un état de civilisation, l'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer *au delà*, tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure *en deçà*, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. Sur l'axe de l'opposition entre nature et culture, les ensembles dont ils se servent sont perceptiblement décalés. En effet, une des façons au moins dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité, tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité. Selon l'expression vigoureuse et difficilement traduisible de Peirce: "It addresses somebody".

On pourrait donc dire que le savant et le bricoleur sont l'un et l'autre à l'affût de messages, mais, pour le bricoleur, il s'agit de messages en quelque sorte pré-transmis

et qu'il collectionne: comme ces codes commerciaux qui, condensant l'expérience passée de la profession, permettent de faire économiquement face à toutes les situations nouvelles (à la condition, toutefois, qu'elles appartiennent à la même classe que les anciennes); tandis que l'homme de science, qu'il soit ingénieur ou physicien, escompte toujours *l'autre message* qui pourrait être arraché à un interlocuteur, malgré sa réticence à se prononcer sur des questions dont les réponses n'ont pas été répétées à l'avance. Le concept apparaît ainsi comme l'opérateur de *l'ouverture* de l'ensemble avec lequel on travaille, la signification comme l'opérateur de sa *réorganisation*: elle ne l'étend ni le renouvelle, et se borne à obtenir le groupe de ses transformations.

L'image ne peut pas être idée, mais elle peut jouer le rôle de signe, ou, plus exactement, cohabiter avec l'idée dans un signe; et, si l'idée n'est pas encore là, respecter sa place future et en faire apparaître négativement les contours. L'image est figée, liée de façon univoque à l'acte de conscience qui l'accompagne; mais le signe, et l'image devenue signifiante, s'ils sont encore sans compréhension, c'est-à-dire sans rapports simultanés et théoriquement illimités avec d'autres êtres du même type – ce qui est le privilège du concept – sont déjà *permutables*, c'est-à-dire susceptibles d'entretenir des rapports successifs avec d'autres êtres, bien qu'en nombre limité, et, comme on l'a vu, à la condition de former toujours un système où une modification affectant un élément intéressera automatiquement tous les autres: sur ce plan, l'extension et la compréhension des logiciens existente, non comme deux aspects distincts et complémentaires, mais comme réalité solidaire. On comprend ainsi que la pensée mythique, bien qu'engluée dans les images, puisse être déjà généralisatrice, donc scientifique: elle aussi travaille à coups d'analogies et de rapprochements, même si, comme dans le cas du bricolage, ses créations se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'agencement final (qui, sauf par la disposition interne, forment toujours le même objet): "on dirait que les univers mythologiques sont destinés à être démantelés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs fragments" (Boas). Cette profonde remarque néglige cependant que, dans cette incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux, ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens: les signifiés se changent en signifiants, et inversement.

Cette formule, qui pourrait servir de définition au bricolage, explique que, pour la réflexion mythique, la totalité des moyens disponibles doit aussi être implicitement inventoriée ou conçue, pour que puisse se définir un résultat qui sera toujours un compromis entre la structure de l'ensemble instrumental et celle du projet. Une fois réalisé, celui-ci sera donc inévitablement décalé par rapport à l'intention initiale (d'ailleurs, simple schème), effet que les surréalistes ont nommé avec bonheur "hasard objectif". Mais il y a plus: la poésie du bricolage vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter, il "parle", non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses: racontant, par les

choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.

De ce point de vue aussi, la réflexion mythique apparaît comme une forme intellectuelle de bricolage. La science tout entière s'est construite sur la distinction du contingent et du nécessaire, qui est aussi celle de l'événement et de la structure. Les qualités qu'à sa naissance elle revendiquait pour siennes étaient précisément celles qui, ne faisant point partie de l'expérience vécue, demeuraient extérieures et comme étrangères aux événements: c'est le sens de la notion de qualités premières. Or, le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés^{*}, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements: "odds and ends", dirait l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. En un sens, le rapport entre diachronie et synechronie est donc inversé: la pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agencant des événements, ou plutôt des résidus d'événements^{**}, alors que la science, "en marche" du seul fait qu'elle s'instaure, crée, sous forme d'événements, ses moyens et ses résultats, grâce aux structures qu'elle fabrique sans trêve et qui sont ses hypothèses et ses théories. Mais ne nous y trompons pas: il ne s'agit pas de deux stades, ou de deux phases, de l'évolution du savoir, car les deux démarches sont également valides. Déjà, la physique et la chimie aspirent à redevenir qualitatives, c'est-à-dire à rendre compte aussi des qualités secondes qui, quand elles seront expliquées, redeviendront des moyens d'explication; et peut-être la biologie marque-t-elle le pas en attendant cet accomplissement, pour pouvoir elle-même expliquer la vie. De son côté, la pensée mythique n'est pas seulement la prisonnière d'événements et d'expériences qu'elle dispose et redispense inlassablement pour leur découvrir un sens; elle est aussi libératrice, par la protestation qu'elle élève contre le non-sens, avec lequel la science s'était d'abord résignée à transiger.

* La pensée mythique édifie des ensembles structurés au moyen d'un ensemble structuré, qui est le langage; mais ce n'est pas au niveau de la structure qu'elle s'en empare: elle bâtit ses palais idéologiques avec les gravats d'un discours social ancien.

** Le bricolage aussi opère avec des qualités "secondes"; cf. l'anglais "second hand", de seconde main, d'occasion.

Anexo n. 3

“L’attente”.

Fragments d’un Discours Amoureux (1977, pp.47-50).

ATTENTE. Tumulte d’angoisse suscitée par l’attente de l’être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours).

Schönberg 1. J’attends une arrivée, un retour, un signe promis. Ce peut être futile ou énormément pathétique: dans *Erwartung* (*Attente*), une femme attend son amant, la nuit, dans la forêt; moi, je n’attends qu’un coup de téléphone, mais c’est la même angoisse. Tout est solennel: je n’ai pas le sens des *proportions*.

2. Il y a une scénographie de l’attente: je l’organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l’objet aimé et provoquer tous les effets d’un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.

Winnicott 1 Le décor représente l’intérieur d’un café; nous avons rendez-vous, j’attends. Dans le Prologue, seul acteur de la pièce (et pour cause), je constate, j’enregistre le retard de l’autre; ce retard n’est encore qu’une entité mathématique, computable (je regarde ma montre plusieurs fois); le Prologue finit sur un coup de tête: je décide de «me faire de la bile», je déclenche l’angoisse d’attente. L’acte I commence alors; il est occupé par des supputations: s’il y avait un malentendu sur l’heure, sur le lieu? J’essaye de me remémorer le moment où le rendez-vous a été pris, les précisions qui ont été données. Que faire (angoisse de conduite)? Changer de café? Téléphoner? Mais si l’autre arrive pendant ces absences? Ne me voyant pas, il risque de repartir, etc. L’acte II est celui de la colère; j’adresse des reproches violents à l’absent: «Tout de même, il (elle) aurait bien pu...», «Il (elle) sait bien...» Ah! si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher de n’être pas là! Dans l’acte II, j’atteins (j’obtiens?) l’angoisse toute pure: celle de l’abandon; je viens de passer en une seconde de l’absence à la mort; l’autre est comme mort: explosion de deuil: je suis intérieurement *livide*. Telle est la pièce; elle peut être écourtée par l’arrivée de l’autre; s’il arrive en I, l’accueil est calme; s’il arrive en II, il y a «scène»; s’il arrive en III, c’est la reconnaissance, l’action de grâce: je respire largement, tel Pelléas sortant du souterrain et retrouvant la vie, l’odeur des roses.

Pelléas

1. WINNICOTT, *Jeu et Réalité*, p. 34.

(L'angoisse d'attente n'est pas continûment violente; elle a ses moments mornes; j'attends, et tout l'entour de mon attente est frappé d'irréalité: dans ce café, je regarde les autres qui entrent, papotent, plaisantent, lisent tranquillement: eux, ils n'attendent pas.)

3. L'attente est un enchantement: j'ai reçu *l'ordre de ne pas bouger*. L'attente d'un téléphone se tisse ainsi d'interdictions menues, à *l'infini*, jusqu'à l'inavouable: je m'empêche de sortir de la pièce, d'aller aux toilettes, de téléphoner même (pour ne pas occuper l'appareil); je souffre de ce qu'on me téléphone (pour la même raison); je m'affole de penser qu'à telle heure proche il faudra que je sorte, risquant ainsi de manquer l'appel bienfaisant, le retour de la Mère. Toutes ces diversions qui me sollicitent seraient des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire.

4. L'être que j'attends n'est pas réel. Tel le sein de la mère pour le nourrisson, «je le crée et je le recrée sans cesse à partir de ma capacité d'aimer, à partir du besoin que j'ai de lui»: l'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé. Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine: l'attente est un délire.

Encore le téléphone: à chaque sonnerie, je décroche en hâte, je crois que c'est l'être aimé qui m'appelle (puisqu'il doit m'appeler); un effort de plus, et je «reconnais» sa voix, j'engage le dialogue, quitte à me retourner avec colère contre l'importun qui me réveille de mon délire. Au café, toute personne qui entre, sur la moindre vraisemblance de silhouette, est de la sorte, dans un premier mouvement, *reconnue*.

Et, longtemps après que la relation amoureuse s'est apaisée, je garde l'habitude d'halluciner l'être que j'ai aimé: parfois, je m'angoisse encore d'un téléphone qui tarde, et, à chaque importun, je crois reconnaître la voix que j'aimais: je suis un mutilé qui continue d'avoir mal à sa jambe amputée.

5. «Suis-je amoureux? - Oui, puisque j'attends.»² L'autre, lui, n'attend jamais. Parfois, je veux jouer à celui qui n'attend pas: j'essaye de m'occuper ailleurs, d'arriver en retard; mais, à ce jeu, je perds toujours: quoi que je fasse, je me retrouve désœuvré, exact, voire en avance. L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre: *je suis celui qui attend*.

2. WINNICOTT, *Jeu et Réalité*, p. 21.

(Dans le transfert, on attend toujours – chez le médecin, le professeur, l'analyste. Bien plus: si j'attends à un guichet de banque, au départ d'un avion, j'établis aussitôt un lien agressif avec l'employé, l'hôtesse, dont l'indifférence dévoile et irrite ma sujétion; en sorte qu'on peut dire que, partout où il y a attente, il y a transfert: je dépends d'une présence qui se partage et met du temps à se donner – comme s'il s'agissait de faire tomber mon désir, de lasser mon besoin. Faire attendre: prérogative constante de tout pouvoir, «passe-temps millénaire de l'humanité».)

E. B. 3

6. Un mandarin était amoureux d'une courtisane. «Je serai à vous, dit-elle, lorsque vous aurez passé cent nuits à m'attendre assis sur un tabouret, dans mon jardin, sous ma fenêtre.» Mais, à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se leva, prit son tabouret sous son bras et s'en alla.”

Bibliografia

- BARTHES, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil.
- _____. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- BAUDRILLARD, J. (1968). *Le système des objets*. Paris, Gallimard.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1976). *Rhizome*. Paris, Minuit.
- FONTANILLE, J. (1987). *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Proust*. Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- _____. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris, Hachette.
- FREUD, S. (1987). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard.
- GREIMAS, A.J. e FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J. e LANDOWSKI, E. (dir.). (1979). *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*. Paris, Hachette.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris, Plon.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- TODOROV, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Seuil.

3. E. B.: lettre.

"dilação" em duchamp : uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal

Martin Grossmann

Professor e Coordenador de Pesquisa do
Núcleo de Informática na ECA-USP

*"O que é esse bem fundado senso comum senão
a inércia que impede nossos espíritos de deixar
para trás a órbita estreita e circunscrita de
nossas idéias e de reconhecer a possibilidade
de outras pressuposições. Agindo dessa forma,
nós vemos para sempre os anos
como eles aparecem espelhados
nos nossos próprios espíritos."
W. WÖRRINGER (1908)*

ABSTRACT: There is an important distinction to be made between Duchamp's general relevance to the "History of Ideas" (his major contribution to modern criticism) and the particular concepts revealed by comparing his intentionality with that of Modernism. Most interpretations of Duchamp's sudden decision to cease being a 'painter' miss the point. This paper considers this moment of Duchamp's career as a complex attitude and not necessarily a 'mystery' to be solved, suggesting that above all it was a conscious decision: to cause 'delays' in the diachronical time (Modernism).

KEY WORDS: Criticism – Synchronic – Diachronic – Complexity – Indifference – Non-sign – Creative act.

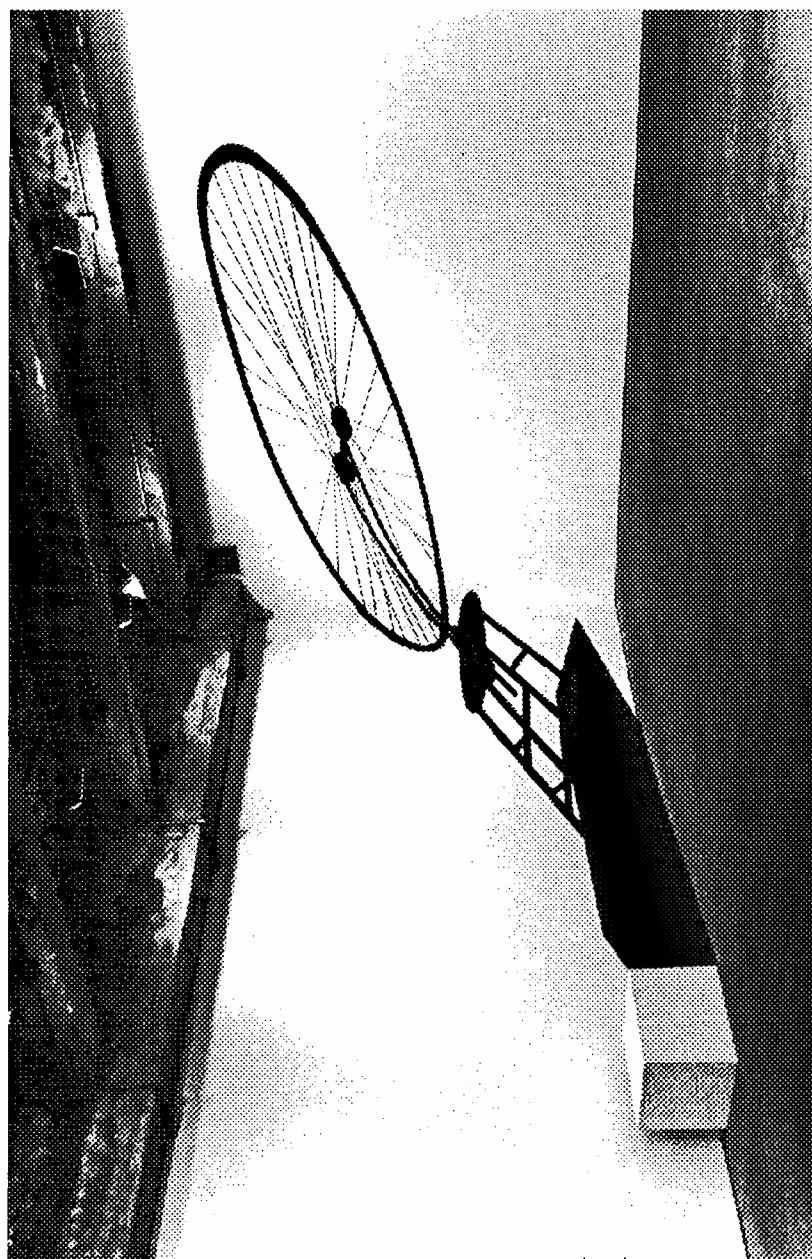
É necessário que se faça a distinção entre a importância de Duchamp no "mundo das idéias" (sua contribuição para uma crítica moderna/contemporânea) e os conceitos surgidos e discutidos ao comparar sua intencionalidade com a do Modernismo. McEVILLEY (1988) demonstra com agudeza os méritos desta distinção em seu artigo "Empyrrhical Thinking (And Why Kant Can't)", no qual lista as várias considerações que diferentes autores¹ fazem sobre a contribuição de Duchamp à Arte Moderna e pondera que, em sua grande maioria, estes posicionamentos malogram principalmente ao tentarem determinar as razões que levaram Duchamp a abandonar a pintura de forma drástica. Este evento na vida de Duchamp vai ser aludido aqui como o seu "grande cisma".

O Grande Cisma

Grande parte destas considerações, revista por McEvelley, relativizam "o grande cisma" de Duchamp e, portanto, apresentam análises inevitavelmente parciais, não só em relação à maneira como ele produzia e promovia seu trabalho, como também à sua atitude pública como artista. Este momento de metamorfose na vida e obra de Duchamp exige uma apreciação cuidadosa. Em 1913, todas as qualidades normalmente associadas à idéia de "ser um verdadeiro artista"

"foram apagadas dos trabalhos de Duchamp, com a incrível repentinidade de uma conversão. Ele abandona a pintura de cavalete rompendo com a tradicional ênfase nas habilidades manuais do artista. A exaltação romântica do ato criativo e mesmo a noção da sensibilidade do artista como força-guia foram renegadas. (...) Este foi o ano do primeiro 'ready-made' Roda de Bicicleta". (McEVILLEY, 1988, p. 120).

1. McEvelley listou os seguintes autores: SCHWARZ, A. (1969); PAZ, O. (1977); BURNHAM, J. (1971 & 1972); BARUCHELLO, G. & MARTIN, H. (1985); CABANNE, P. (1971); GOLDFARB MARQUIS, A. (1981); CANADAY, J. (1968). As referências completas encontram-se no final do texto.



LISA SCHWAB (1993)

Roda de Bicicleta (Duchamp)

McEvilley é exemplar na construção de uma leitura crítica da avaliação "senso comum" do Modernismo em relação ao "grande cisma" de Duchamp. Grande parte das análises sobre Duchamp toma como ponto de partida o desenvolvimento do juízo estético de Kant efetuado pelo Modernismo. Duas das principais âncoras do discurso Modernista — a habilidade do artista e sua genialidade — são identificadas pela revisão crítica e abrangedora de McEvilley, como se segue:

Quanto à habilidade do artista: Godfarb Marquis insiste que Duchamp, convencido de que não possuía habilidades suficientes como pintor (especialmente a partir da rejeição de seu *Nu Descendo a Escada* de 1912 pelo *Salon des Indépendants*), decide promover-se de uma maneira extravagante — como que para camuflar sua inaptidão como artista em relação a seus dois talentosos irmãos, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon (sic).

Este argumento, sugere-se, é inteiramente baseado no que Worringer, em 1908, identificou como a "história da habilidade". De acordo com Worringer, esta teoria materialista da gênese da obra de arte está baseada em três fatores determinantes: finalidade utilitária, matéria-prima e técnica (WORRINGER, 1908, pp. 8-9). Embora considere ultrapassado este método de investigação histórica em arte, Worringer o menciona por ser este um critério dominante em julgamentos estéticos e uma referência central do senso comum predominante da época.

Worringer é citado aqui como um lembrete das incongruências de considerações baseadas na perspectiva da "história da habilidade" e também porque este teórico alemão é uma caso exemplar de um "estranhamento contemporâneo" em face do juízo estético dominante sustentado por um acomodado (dito universalista) senso comum.

Duchamp certamente experienciou similar estado de estranhamento frente às suposições estéticas tomadas como certas pelo Modernismo.

Neste sentido, a ênfase dada por Worringer ao seu entendimento de "abstração" como resultante de uma volição singular é uma importan-

te referência à proposição de que o “grande cisma” de Duchamp é, acima de tudo, uma contribuição consciente para o mundo das idéias, uma vez que sua volição assume a forma de uma predisposição intelectual.

Por outro lado, a contribuição de Kant para este recorrente, mas “escasso e indolente”, argumento exposto por Marquis — uma contribuição caracterizada pelo conceito de “habilidade” — se relaciona à legitimidade de uma obra de arte outorgada pelo *sensus communis*. “Habilidade” neste caso, relaciona-se à polarização do gosto (*bom* versus *ruim*; *gostar* versus *não gostar*; *prazer* versus *desprazer*; etc.), o que novamente enfatiza a subjetividade da “objetividade estética” do crítico indicando a sua dependência do cânone predominante sustentado pelo “senso comum”.

“A única condição necessária para se julgar arte como verdadeira é senso comum; mas para produzi-la, se requer gênio. Com referência à Crítica de Kant, gênio é a disposição mental (ingenium), através da qual a natureza fornece critérios à arte. Não há critérios definidos para os produtos do gênio, portanto originalidade é a primeira propriedade” (Kelly² apud WALLIS, 1984, p. 93).

Isto sugere uma outra “verdade estética”: a de que o artista é necessariamente um gênio.

Quanto à sua genialidade: Para Kant, gênio é a faculdade das “idéias estéticas” (KANT, 1790, § 57, n. 1). Uma citação de Deleuze clarifica esta proposição:

“Idéia estética vai além de todos os conceitos, pois ela cria a intuição de uma natureza outra, diversa daquela que nos é dada: uma outra natureza cujos fenômenos seri-

2. KELLY, M. “Re-Viewing Modernist Criticism”, in: WALLIS (1984).

am verdadeiros eventos espirituais, e cujos eventos do espírito, determinações naturais imediatas. Ela 'alimenta o pensamento', ela nos força a pensar"(DELEUZE, 1963, pp.56-7)

"Ser artista" (= ser gênio) reside na capacidade individual de fomentar a harmonia entre imaginação e entendimento. Uma outra importante consideração relacionada à esta assunção, de acordo com Deleuze, é que gosto não deve ser equiparado com gênio. Gosto em si mesmo é apenas uma concordância formal a qual o gênio confere conteúdo (dando-lhe alma). Neste sentido, este estado harmônico entre imaginação e entendimento só pode ser promovido por um sujeito talentoso, uma auto-riedade, que ao suprir o gosto com conteúdo permite a libertação da imaginação e a expansão do conhecimento.

Baseado neste argumento está a interpretação/ "obsessão" psicanalítica de Arturo Schwarz em relação ao "grande cisma". Outras leituras como as de Baruchello e Martin ou mesmo a de Burnham se encaixam nesta "categoria". Todas elas concordam tacitamente que Duchamp é um gênio e assim exploram a sua originalidade no sentido de trazer a público a sua imaginação "independente", através de estratégias que facilitem o seu entendimento. Esta é a espécie de contribuição que se espera de um gênio capaz de promover um avanço do conhecimento.³

Outras contribuições para esta redutiva interpretação do papel de Duchamp no desenvolvimento da Arte Moderna incluem:

-
3. A contribuição de Schwarz para a interpretação do vanguardismo singular de Duchamp está baseada em um quadro de referências psicanalítico. McEvelley resume, pertinentemente, o ponto de vista de Schwarz: "... ele concluiu que o artista estava incestuosamente obcecado por sua irmã Suzanne, e por ocasião do casamento dela, em 1911, sofreu um trauma que, como um terremoto, revirou sua cabeça, seu trabalho e sua vida. Foi a necessidade de reprimir ou pelo menos ocultar estes sentimentos que levou Duchamp a substituir a pintura por novos meios menos pessoais e mais obscuros, a abandonar uma forma expressiva por uma arte despersonalizada que evadisse sua subjetividade malresolvida". (McEVILLEY, 1988, p 121).

a) historicista—Duchamp localizado dentro de um específico “ismo”, relacionado ao Dadaísmo, ou mesmo, erroneamente, visto como um “futurista”⁴;

b) e a que considera a história da arte como uma sequência das vidas de grande artistas.

Nestas leituras um outro aspecto é proeminente: a indisputável autoridade do tempo diacrônico, a saber, a História.

Antes de tentar expor as limitações dos enfoques puramente históricos, faz-se necessário evidenciar a contribuição que McEvelley faz em relação à importância de Duchamp para o entendimento da Arte Moderna, uma vez que revela não só algumas das falácias das verdades estéticas do Modernismo como também nos mostra a importância de outras referências que devem ser consideradas no processo do “grande cisma”. Entre elas:

“o seu interesse (de Duchamp) pelo Segmento Áureo e pela quarta-dimensão; a ênfase dada por Henri Bergson ao

-
4. Duchamp certamente tomou parte do Dadaísmo, mas ele também fez questão de frisar sua individualidade *vis-à-vis* a tendência niilista do movimento. Em relação ao Futurismo Italiano, uma comparação formal não é suficiente para fornecer as pistas necessárias para a diferenciação deste polêmico movimento de vanguarda com a atitude crítica de Duchamp. A sua pintura “*Nu Descendo a Escada*” (1912)—que é a referência mais usada pela maioria das interpretações históricas que comparam Duchamp com o Futurismo—já mostra sua intenção de superar a condição da pintura como representação. É verdade que ambos, futuristas e Duchamp quiseram ir além do Cubismo, mas seus estratagemas foram completamente diferentes. Os primeiros não questionaram a pintura como um meio, mas ultrapassaram o Cubismo, opondo-se a ele pictoricamente. Eles introduziram movimento e cores vivas em antagonismo a paralisia da pintura de cavalete cubista: eles representaram o movimento. Por outro lado Duchamp cortou os laços com o Cubismo desconstruindo-o — o que Paz descreve como um exercício de decomposição, o qual, nesta pintura, em particular, é alcançado através de uma representação estática de um objeto que se transforma. Neste caso, há ainda a representação de um “personagem” (o nu), mas a decomposição não é apenas inflingida na figura representada, mas também no próprio conceito de pintura. Pintura como meio está sendo desconstruída. É um passo que preconiza o “grande cisma” que aconteceria no ano seguinte. Como coloca Paz, “*pintura é uma crítica do movimento, mas movimento é a crítica do movimento*” (PAZ, 1977, p.2).

relacionamento crítico com a era da máquina; o absurdo explorado por Alfred Jarry; a iconoclastia de Francis Picabia; o humor de Guillaume Apollinaire; as ambigüidades lingüísticas de Stéphane Mallarmé; os títulos provocativos de Jules Laforgue; os cadernos de nota de Leonardo da Vinci recentemente publicados [na época]; o punning de Raymond Roussel e suas máquinas de fazer arte descritas em sua novela Impressions d'Afrique (Duchamp viu a versão performática em 1911), e outras (McEVILLEY, 1988, pp. 122-3).

Na verdade, o que McEvelley está sugerindo é que a atitude de Duchamp, ao invés de "obscura" ou "enigmática", como grande parte dos autores costuma enfatizar, é "complexa".

Uma Atitude Complexa

Existe uma grande diferença entre **obscuridade** e **complexidade**. O iluminismo objetivava, como destaca RUSSELL (1959, p. 231-2), "*diffundir a luz onde reinava a escuridão*"⁵. O Iluminismo pode ser caracterizado por sua predisposição determinante: o paradigma causa-efeito. Neste sentido, a Natureza era considerada um fenômeno obscuro que, no entanto, parecia ser regulamentado por uma lógica interna que potencialmente poderia ser identificada e revelada pela Ciência e a História. Desta forma, obscuridade não significa inefabilidade, mas um estado temporariamente desconhecido que, eventualmente, será desvendado.

Este mesmo espírito parece estar sendo perpetuado pela maioria das leituras que se vem fazendo do "grande cisma" de Duchamp. Marquis,

5. Veja também KANT, I. *et al.* (1784). Para uma abordagem mais recente ver FOUCAULT, M. What is Enlightenment?, in: RABINOW, P. *The Foucault Reader*. London, Peregrine, 1987.

Schwarz, Burnham, por exemplo, parecem convencidos de que identificaram a razão por detrás da ruptura total de Duchamp com a pintura de cavalete. Eles consideram a atitude de Duchamp como um enigma a ser resolvido, ao invés de um complexo sistema dinâmico de idéias desenvolvidas, como uma predisposição intencional, proposto como uma crítica direcionada à condição da estética moderna (o desdobramento da estética Kantiana para o Modernismo) como quer McEvelley.

Pode-se observar assim, que McEvelley considera a singularidade de Duchamp como essencialmente não-linear. Isto sugere que todos os aspectos suplementares da relação de Duchamp com o seu ambiente contemporâneo e tempo histórico precisam ser levados em conta, e que todos os aspectos “insignificantes” precisam ser vistos como relevantes se se quer dar uma idéia justa de seu “grande cisma”, ou seja, ele deve ser estudado como uma totalidade (gestalt). Expondo a limitação e relatividade das explicações em torno do “grande cisma”, McEvelley sugere a sua exploração, através de sua complexidade ao ampliá-la com a adição de um outro influente elemento neste sistema dinâmico de idéias.

Pyrrho de Elis e o Exercício da Indiferença

Este outro elemento de influência é Pyrrho de Elis (c.365-275BC), um filósofo grego. O contexto que pontua esta importante consideração é a *Bibliothèque Sainte-Geneviève* em Paris, onde Duchamp trabalhou entre 1912-1913. McEvelley sugere que graças a este emprego — que o artista teve por estar desgostoso com o mundo da arte e principalmente com a política nas artes, depois da objeção feita ao seu *Nu Descendo a Escada* (1912)⁶ — Duchamp pôde aprofundar-se no estudo de alguns filósofos gregos (SCHWARZ, 1966, p. 38, n. 23).

Pyrrho é normalmente associado às origens do ceticismo como uma doutrina (RUSSELL, 1946, p. 243). O ceticismo, embora muitas

6. Duchamp disse: “O Cubismo durou dois ou três anos e eles já seguiam uma direção absolutamente clara e dogmática sobre ele (...) reagindo contra este comportamento vindo de artistas que eu acreditava ser livres, arranjer um emprego” McEVILLEY (1988, p. 17).

vezes seja tido como uma espécie de doença filosófica, especialmente por lógicos ardentes, cumpre um importante papel dentro da filosofia em geral, porque serve como uma advertência aos perigos do dogmatismo. McEvilley nota que Pyrrho foi um pintor que acabou abandonando a arte pela filosofia (McEVILLEY, 1988, p. 122-3). No entanto, ao que tudo indica, esta não foi apenas uma transferência de uma prática à outra, mas uma espécie de interação entre estes dois campos do saber. Esta parece ser uma proposição plausível, uma vez que Quinton demonstra que a filosofia de Pyrrho foi uma arte prática cujo objetivo era o distanciamento e a paz de espírito — “imperturbabilidade” (*ataraxia*) — uma predisposição que era incompatível com pesquisas filosóficas à procura da verdade, por exemplo a metafísica (Quinton⁷ apud URMSON & RÉE, 1989, p. 289). McEvilley destaca dois dizeres atribuídos à Pyrrho:

“Nada realmente existe, mas a vida humana é governada por convenções (...). Nada é em si mesmo mais isto do que aquilo” (McEVILLEY, 1988, p. 122).

Estas declarações reforçam a idéia de que não há meios corretos ou universais para se alcançar conhecimento e que o conhecimento é, de fato, normatizado por convenções, acordos e hábitos, que implicam que as coisas são indistintas entre si, nem falsas nem verdadeiras, melhores ou piores, e portanto,

“não devem ser discriminadas umas em função das outras, mas devem ser consideradas com indiferença. Sem essências fixas, elas são não-estáveis, e assim são não-julgáveis, ou incapazes de ser contidas por conceitos” (McEVILLEY, 1988, p. 123).

Foi esta instância **indiferente** (*apatheia*) que Pyrrho e seu estudante Timon de Phlius enfatizaram como um passo necessário em dire-

7. QUINTON, A. “Scepticism”, in: URMSON, J.O. & RÉE, J. (1989).

ção à “imperturbabilidade” (*ataraxia*), que atraiu Duchamp: ela não requer opiniões ou julgamentos e, de fato, localiza-se entre o binário “sim” e “não”. Em relação à esta instância, McEvelley também salienta a questão da “regra do terceiro excluído”, a qual sustenta que qualquer proposição precisa ser falsa ou verdadeira.

“O Pyrrhonismo refuta esta suposta regra, estabelecendo uma posição que não é afirmação tampouco negação, mas uma espécie de atenção que é neutra e imparcial, ao mesmo tempo que permanece alerta e vivida” (McEVILLEY, 1988, p. 123)

Esta “outra” forma de raciocínio foi uma alternativa “produtiva” para as considerações céticas elaboradas por Duchamp em relação ao “art establishment”. McEvelley sugere que este ceticismo estava claramente direcionado contra o entendimento estético tradicional, desenvolvido ao ter como base a doutrina estética de Kant e em particular a sua obra *The Critique of Judgement* (1790).

Usando o xadrez, passatempo preferido de Duchamp, como metáfora, McEvelley propõe a “indiferença” como tática central de Duchamp para dar xeque-mate em seu adversário: a estética Kantiana modernista.

“Os ready-mades vinham de encontro à idéia de um sentido universal do gosto — chamar um mictório de ‘arte’, por exemplo, provocou um conflito tão intenso de opiniões que chegou a ocasionar o questionamento da idéia de um sensus communis — e também, é óbvio, da idéia da arte como uma nobre instância separada do mundo” (McEVILLEY, 1988, p. 125).

McEvelley nota que Duchamp, em 1913, estava aplicando o conceito de “indiferença”, não apenas à sua arte (por exemplo: *ready-mades*), mas também para ilustrar sua posição como artista e também como pessoa (McEVILLEY, 1988, p. 123). Isto pode ser observado em suas colocações que eram freqüentemente interligadas por figuras de linguagem

como: "a beleza da indiferença", "a ironia da indiferença" e "a liberdade da indiferença".

O problema com estas interpretações Modernistas do "grande cisma" é que elas não permitem que estas suposições — que estão relacionadas à conceituação da arte e ao relacionamento (síntese) de idéias no ato criativo — interfiram na lógica de seus discursos. Estes discursos optam claramente por uma estrutura linear ao fazerem uso de uma estruturação temática, como por exemplo, a dimensão psicológica do artista (geralmente permeada de conflitos e traumas a serem desvendados (sic), reduzindo significativamente o seu escopo interpretativo:

"O problema com este approach [o psicanalítico] é que ele sujeita Duchamp à mesma angústia que ele tentava curar para a arte: este approach retira o seu trabalho do próprio contexto no mundo das idéias" (McEVILLEY, 1988, p.124).

Indiferença parece ser a questão convergente no "grande cisma" de Duchamp, não a questão central ou a mais importante, mas uma instância ou uma atitude que correlaciona todas, ou quase todas, as influências (como as enumeradas acima) com sua experiência como artista e também o seu comportamento pessoal *vis-à-vis* o mundo circundante. **Indiferença** pode então ser entendida como sua subsequente razão de ser, uma predisposição abrangente que Duchamp exercitou ao longo de sua vida.

McEvelley, não obstante, uma Visão Conformista

Apesar de reivindicar a singularidade do vanguardismo de Duchamp entre as várias tentativas de subversão da hegemonia da estética Kantiana (daí denominando-o *metavanguardismo*) McEvelley também reconhece que as táticas empregadas por Duchamp no "xadrez" sucumbiram frente às pressões intermitentes do *art establishment*. Em outras palavras, Duchamp foi levado a xeque-mate pelo Modernismo. No en-

tanto, apesar desta derrota virtual, pode-se ainda argumentar que o jogo não chegou ao seu fim (e assim mantido em equitativo “mate”: paradigma/paradoxo). Contrariando a conclusão de McEvelley, pretende-se expor a seguir a pertinência contemporânea da indiferença como uma atitude sincrônica.

Apesar de atento à natureza hipnótica e açambarcadora do Modernismo, McEvelley inevitavelmente cai em uma de suas mais persuasivas armadilhas: a separação que sua visão analítica faz entre sujeito e objeto, forma e conteúdo. Isto é evidenciado pela aceitação acritica de McEvelley à idéia de que o *ready-made* é ainda, e de alguma forma, um objeto em si mesmo e não — como, ao que tudo indica, queria Duchamp — *uma representação objetiva da indiferença*. Citar Duchamp é necessário para sustentar tal afirmação:

“Um ponto que eu quero esclarecer é que a escolha destes ready-mades nunca foi ditada por deleite estético. A escolha era baseada na reação de uma visão indiferente acompanhada por uma ausência total de bom ou mau gosto(...) de fato, uma completa anaesthesia” (Duchamp⁸ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 141).

Apesar de oferecer um retrato dos mais completos acerca do “grande cisma” de Duchamp, McEvelley carece de flexibilidade no tratamento da natureza ambígua da indiferença duchampiana. O *ready-made* pode estar morto como objeto, mas não como atitude. O problema com McEvelley é que ele considera indiferença como uma predisposição unidimensional representada pelo objeto de arte em si mesmo (o *ready-made*) ou pelo artista em si mesmo (Duchamp e sua natureza reclusiva desde o seu “grande cisma”). No entanto, para revelar indiferença como uma atitude consciente, é necessário tentar traçar um perfil crítico do *ready-made*.

8. DUCHAMP, M. (1961). Apropos of “Readymades”, in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

Ready-Made: um não-signo ou um não-objeto

Ready-made, em um primeiro momento, parece ser apenas resultado de uma intenção provocativa — um embuste. Mas a sua significância se apresenta sublimada por sua aparente vulgaridade: estes objetos “tos” e “sem-sentido” são críticos em sua essência. Mesmo que o *ready-made* esteja condicionado pela “instituição da arte”, ele transcende esta condição por ser extremamente contraditório, uma vez que é regido pelo que Duchamp chamou de “metaironia” (PAZ, 1977, p. 6).

A metaironia, através do *ready-made*, é uma crítica abrangente. Ela nega todas as “verdades” modernistas, deslocando-as todas de uma só vez. Nada é perpetuado como dado (*a priori*). Esta crítica é, como afirmou Duchamp, uma catarse efetuada em relação à “instituição da arte” e ao papel do artista (Duchamp⁹ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 125). Não obstante, a possibilidade de se efetuar tal catarse integralmente depende necessariamente do acionamento de uma crítica do conceito de ser.

“O par ser/não ser são alternativas como sim e não, ou verdadeiro e falso, e a ‘posição’ Pyrronista está fora deste binarismo. Assim, ela também se encontra fora dos conceitos ser, que supostamente é, e acreditar, que afirma ou nega” (McEVILLEY, 1988, p. 124).

Inspirado mais uma vez em Pyrrho, como sugere McEvelley, Duchamp põe em prática através dos *ready-mades* o que ele chamou de “ironia da indiferença”: um estratagema que usa os *ready-mades* como meio.

Ready-mades neste sentido são objetos indiferentes, não-identificados, quase não-objetos ou não-seres, uma vez que eles representam ape-

9. DUCHAMP, M. (1946), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

nas a atitude (indiferença) e nada mais. Denotação e conotação cessam de existir. O *ready-made* é um não-signo: ele não representa coisa alguma tampouco carrega qualquer significação. Ele não possui uma forma construída (sua forma é dada pelo acaso); ele não é auto-referente e também não faz referência a algo externo a si. Sendo assim, ele não deve ser reconhecido como uma obra de arte e, portanto, não deve ser facilmente tomado como um objeto colecionável (ele não possui um função definida).¹⁰

No entanto, se os *ready-mades* são quase “nada”, “não-signos” — ou, de acordo com Paz, “artigos inúteis” (PAZ, 1977, p.27) — como é que eles podem ser positivos como predisposições “metairônicas”? É nessa questão em particular que a ampla interpretação de McEvilley sobre o legado de Duchamp à arte contemporânea tropeça, uma vez que ele deixa de reconhecer uma outra amplitude da indiferença duchampiana. Este tropeção se deve principalmente às considerações *a priori* que McEvilley faz a duas proposições fundamentais do Modernismo: a) a singularidade da obra de arte; b) o artista como gênio.

Em outras palavras, na tentativa de concluir sua interpretação, McEvilley é contraditoriamente “forçado” a tomar estas duas assunções como base para a sua argumentação, re-instituindo assim o tradicional enquadramento analítico do Modernismo.

Isto poderia ter sido evitado se a consciência que Duchamp tinha da importância do papel “público” da obra de arte, expressa de forma sucinta em um texto seu publicado em 1957 — *O Ato Criativo*, fosse considerada por McEvilley como o foram outros elementos de influência no processo do “grande cisma”. Neste artigo, Duchamp argumenta que o ato criativo é somente completado quando é considerado fruto de um

10. De acordo com O’SULLIVAN (1987, p. 214): o *signo* possui três características essenciais: (a) necessita ter uma forma física; (b) necessita fazer referência a alguma coisa, sem ser a si mesmo; e (c) precisa ser reconhecido e usado como um signo.

trinômio, ou seja, o ato criativo se completa apenas quando a interação entre o artista, a obra de arte e o observador acontece.

O Ato Criativo: a indiferença desnuda a estrutura epistemológica do Modernismo

"Em conjunto, o ato criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo" (Duchamp¹¹ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p.140).

Duchamp traz estes três elementos (o artista, a obra de arte e o observador) para o mesmo nível (horizontal), no qual não existe uma distinção hierárquica entre eles. Um fato interessante a ser ressaltado em relação a este artigo é que ele foi transcrito de uma palestra dada por Duchamp, em Houston, por ocasião do encontro da *American Federation of the Arts*, em abril de 1957. Neste encontro, ele fez questão de salientar que era um "mero artista", um posicionamento consciente claramente presente neste mesmo texto, no qual faz referência ao artista como um ser humano "*cheio das melhores intenções em relação a si mesmo e ao mundo todo*" (idem) — genial, mas não um gênio. Com esta colocação Duchamp também insinua que o artista é um meio. Ao atribuir ao artista o papel de meio, Duchamp também indiretamente assume que o espectador desempenha papel semelhante. Uma vez que a obra de arte é um meio em si, é possível deduzir que o ato criativo é na verdade um *evento multimídia*.

Indiferença neste caso fornece à arte uma outra forma de conscientização, uma instância (mental) imparcial em que o artista, a

11. DUCHAMP, M. (1957), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

obra realizada e o espectador são considerados equivalentes e essenciais para qualquer tentativa de entendimento do ato criativo. Neste sentido as observações que Apollinaire faz de Duchamp, em 1913, são pertinentes:

“Talvez o papel de um artista como Marcel Duchamp, tão independente em relação às preocupações estéticas e tão atento às manifestações energéticas, será o de reconciliar arte e pessoas” (Apollinaire¹² apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, pp. 7-8).

No entanto, para compreender tal proposição, a distinção entre uma arte socializada (uma arte fundada na vida), e uma arte social ou socialista é fundamental, como argumenta PAZ (1977, p. 87). Duchamp não está popularizando a arte; sua intenção é a de unir arte e vida, ou melhor, artista, obra e espectador. Ele está assim, socializando a arte. Esta diferença assemelha-se à distinção que Walter Benjamin faz em seu “The Author as Producer”, entre uma literatura *tendenciosa* (aquela que serve à autonomia do autor e da arte), que pode ser chamada também como “arte panfletária”, uma vez que está comprometida com interesses ideológicos; e uma forma literária ou artística que é capaz de explorar suas próprias qualidades e ser, simultaneamente, politicamente correta (Benjamin¹³ apud NALLIS, 1984, PP. 297-309). Arte, nesta última instância e em Duchamp, é considerada como uma experiência compartilhada e não simplesmente como um ato contemplativo.

A reconciliação entre arte e vida efetuada pelo *ready-made* por exemplo, acaba sendo vista como um paradoxo por aqueles que insistem em considerar a atitude de Duchamp como “enigmática” ou “obscura”. De um outro ângulo, no entanto, o seu significado inerente é acessível se for reconhecido como um “sistema dinâmico” possuidor de uma “complexidade” esperada. Complexidade dá autenticidade ao “meta-

12. APOLLINAIRE, G. (1913, p. 76), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

13. BENJAMIN, W. The author as producer. in: WALLIS (1984).

vanguardismo" de Duchamp pois possibilita o exercício e a manutenção de uma crítica global do mundo da arte (*art establishment*). O *ready-made* sintetiza a "obra" e a "estrutura epistemológica" que a mantém e a constrange.

Sendo assim, o resultado mais surpreendente que a indiferença é capaz de promover, através do *ready-made*, é o fato de ela evidenciar ao espectador a estrutura (o contêiner racional) que sustenta não só a arte modernista, mas também a do Iluminismo. Isto pode ser sugerido ao conectar-se as idéias discutidas anteriormente. Sendo um não-signo, o *ready-made* representa indiferença — não existe nada neste "objeto" que recorra as "verdades" da estética Kantiana. A significância da experiência do espectador frente a um *ready-made* em um Museu de Arte ou em uma galeria, não provém do objeto em si, mas da interação destes elementos que compreendem este contexto específico — o espectador, a obra de arte, e o ambiente onde se encontram. Isto se conforma desta maneira, porque o objeto de arte indiferente (o *ready-made*) demanda do espectador sua participação consciente e crítica no interior deste contexto institucionalizado. Esta situação pode levar o espectador a rever esta epistemologia extremamente estruturada e controlada que sustenta a arte ocidental.

Ilustração

Neste "outro" e "transparente" contexto faz sentido dizer, como já afirmara Duchamp, que o *ready-made* é uma "*máquina de produzir significados*" (PAZ, 1977, p. 86). Em outras palavras, o significado não está contido tampouco é conotado pela obra de arte, mas é *produzido* pelo observador.

"Em última análise, o artista poderá gritar pelos quatro cantos do mundo que ele é um gênio; contudo, ele terá que aguardar pelo veredicto do espectador para que suas declarações adquiram um valor social, e finalmente, que

a posterioridade o inclua nos anais da História da Arte" (Duchamp¹⁴ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 138).

O *ready-made* em si mesmo, não tendo significado algum, não se adequa com facilidade à conceituação senso comum do Modernismo. Desta forma ele não é "verdadeiramente" uma obra de arte e conseqüentemente Duchamp não é um "artista de verdade". Ele está muito mais para subversivo do que para artista. Ao operar com criatividade e ironia no interior do sistema da arte, Duchamp, ao invés de "produzir" significado manufaturando objetos únicos (arte), fornece subterfúgios "poético-didáticos" ao espectador para a construção e manutenção de uma outra noção espaço-temporal. É esta "diferença" que é tida como singular na Arte Moderna frente a dialética progressista promovida pela duplicidade entre o Modernismo e a Vanguarda. Ou seja, desde o seu "grande cisma", Duchamp fornece uma atitude diferenciada capaz de estender o efêmero sincronismo (temporalidades sincrônicas) das Vanguardas quando do lançamento do "novo" ou da "diferença" como contraposição à diacronia da História (Modernismo).

"Dilação": experienciando o efêmero sincronismo da Vanguarda

Assim, o que é subversivo, "novo" e "original" na Vanguarda, apenas por um evasivo momento ou numa condição efêmera, tem a possibilidade de ser prorrogado, como uma operação capaz de gerar entendimento, através de estratégias promovidos por uma atitude indiferente. Este entendimento não provém somente da obra em si tampouco da intenção do artista, mas sim, através da efetiva contribuição do espectador a este binômio. Nas notas que acompanham sua obra *A Caixa Verde*,

14. DUCHAMP, M. (1957), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

Duchamp demonstra quão consciente estava em relação às implicações da interferência de uma atitude indiferente em um ambiente de arte tradicional. A citação abaixo revela com propriedade esta sua consciência aguçada:

"Use 'dilação' em vez de quadro ou pintura... Isso é apenas uma maneira de se evitar pensar que o que está em questão é um quadro — produzir uma dilação dele, a mais genérica possível, não necessariamente através dos vários sentidos em que dilação pode ser entendida, mas no encontro inconclusivo deles—uma dilação em vidro (O Grande Vidro) como você diria um poema em prosa ou uma escarradeira em prata" (Duchamp¹⁵ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 26).

Um reforço a esta noção de "dilação" e sua relação com a possibilidade de prorrogação do sincronismo das Vanguardas, encontra-se no ensaio poético de Octavio Paz sobre Duchamp.

Paz, em seu *Marcel Duchamp, ou o Castelo da Pureza*, compara a contribuição de Duchamp à Arte Moderna com a de Picasso. Ele localiza na produção destes dois artistas definições exemplares sobre nosso tempo: *"em Picasso, em suas afirmações, através de suas descobertas; em Duchamp através de suas negações, suas explorações"* (PAZ, 1977, p. 3).

O que Paz descobre como resultante desta comparação é que Picasso é um pintor que retrata a exclusiva concepção de tempo sustentada pela tradição moderna. De acordo com Paz,

"a Tradição Moderna e as idéias e imagens contraditórias evocadas por esta noção são resultados de um fenômeno"

15. DUCHAMP, M. 'The Green Box' [1. notas marginais]; in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

no ainda mais perturbador: a Era Moderna marca a aceleração do tempo histórico” (PAZ, 1984, p.6).

Neste sentido Picasso esforça-se, ao longo de sua vida e através de sua pintura, para representar a evasiva “realidade” sustentada por esta tradição paradoxal. Sua “obsessão” como pintor foi com esta aceleração do tempo histórico: *“Ele cobre a tela com urgência e, acima de tudo, é a urgência que ele pinta”* (PAZ, 1977, p. 2).

A simultaneidade dos acontecimentos e a variedade de significados contidas nos objetos do mundo moderno são, sem dúvida, representadas com maestria na produção de Picasso. No entanto, ele não deixa de ser um *pintor* dos tempos modernos. O que ele fez como artista foi exatamente o que ele achou que outros artistas representativos na História fizeram em seus tempos: *“O que eu sempre fiz, foi feito para o presente, com a esperança de que sempre permanecerá no presente”* (CHIPP, 1968, p. 265).¹⁶

Esta sua postura perante sua arte é claramente exposta quando ele afirma que sua pintura não é fruto de um “*pesquisador*”: *“Quando eu pinto meu objeto é para mostrar o que eu achei e não o que eu ando procurando”* (CHIPP, 1968, p. 263).

Isto explica porque Picasso nunca “questionou” o meio do qual fazia uso. Esta não era sua intenção; e ao ser um “pintor do tempo” — na vanguarda do tempo diacrônico — ele não poderia se dar ao luxo de gastar seu tempo com o que ele chamou de “*elocubrações mentais*” (CHIPP, 1968, p. 264). Ele quase sempre se manteve dentro dos limites e limitações da pintura, nunca pretendeu ir além dela. A razão de ser da pintura não foi questionada, assim como não foram outras assunções do Iluminismo e seu primogênito, o Modernismo. Foi o repertório formal da

16. Tirado de entrevista entre Picasso e Marius de Zayas. Uma tradução aprovada por Picasso e publicada em ‘Picasso speaks’, *The Arts*, New York, maio 1923, pp. 315-26; reeditado em CHIPP (1968).

pintura que sofreu intensas modificações com Picasso: a temática tradicional permaneceu, mas foi a maneira de retratá-la que passou por uma revolução, fruto de uma conjunção singular entre um olhar agudo e mãos habilidosas.

Para Paz, Picasso é o representante no século XX do que ele chama de "*pintura-pintura*", enquanto Duchamp caracteristicamente personifica "*pintura-idéia*". Tanto Picasso como Duchamp estão convencidos de que o presente é o parâmetro mais importante na localização de suas produções. No entanto, existe uma fundamental diferença no tratamento e na abordagem desta referência, comum aos dois artistas. Para Picasso, *representar* o presente implicava fiar-se no meio do qual fazia uso, principalmente porque quase todos os seus esforços eram consumidos para domar o tempo em seu constante avanço e movimento. Picasso necessitava de uma superfície estática para registrar os acontecimentos simultâneos do presente e suas infinitas perspectivas — a pintura era ideal para isso.

Entretanto se a intenção de Picasso era representar o presente, Duchamp, por outro lado, atentava "experenciá-lo":

"(...) 1912; foi depois desta data que eu decidi me afastar de todas as influências que demarcaram meu trabalho até então. Eu queria viver no presente" (Duchamp¹⁷ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 129).

A representação do presente pressupõe dissociar-se deste mesmo presente e requer um olhar atento e seletivo. A base para esta atividade no "quase-presente" — uma vez que o presente já é de certa forma idealizado ao ser retratado — é, como Picasso revela, a "*História*". Assim, a referência/instância de Picasso é, de forma geral, diacrônica. Por outro lado, no entanto, experienciar o presente significa viver no fluxo do tem-

17. DUCHAMP, M. (1956). Regions which are not ruled by time and space... in: SANOUILLET & PETERSON (1973). (Versão transcrita de entrevista à rede de televisão NBC: *A Conversation with Marcel Duchamp* conduzida por James J. Sweeney, Janeiro 1956).

po — estar no tempo. Este movimento constante não permite a fixação de estruturas estáveis (representações, por exemplo) como permite o discurso da História. Para viver o presente, o ser perceptivo deve fornecer sua própria noção de tempo — em outras palavras, o seu sincronismo. Para permanecer no presente, Duchamp inflingiu “dilações” na penetrante “Tradição Moderna”.

Os *ready-mades* e *O Grande Vidro* foram elaborados para causar “dilações” no tempo diacrônico, ao passo que a produção de Picasso personifica uma incessante predisposição para acompanhar este mesmo tempo. Enquanto o tempo era dado e imposto a Picasso, Duchamp celebrava, com ironia, sua presença transgressora no interior deste tempo.

O seu *insight* — uma inversão da lógica predominante — parece ser produto da mesma visão de mundo revolucionária, através da qual outras grandes “personalidades” na virada do século — como Einstein, Mach e Poincaré — fizeram suas notáveis contribuições à ciência. Assim, sugere-se que Duchamp, no mundo das idéias, compartilha da mesma agudeza crítica e flexibilidade intelectual encontrada nestas contribuições. A potencialidade desta iniciativa pode ser melhor entendida através da citação que segue:

“Ernst Mach jogava com a reversibilidade da figura-fundo para exercitar sua percepção: de pé numa ponte, (ele) olhava fixamente a água fluir por debaixo. e a água parecia estar em movimento; mas fitando-a prolongadamente, a água assumia a aparência de estar em repouso, enquanto a ponte, com o observador e todo o entorno começavam a se mover em direção oposta: o movimento relativo dos objetos nos dois casos é o mesmo” (Feur¹⁸ apud McLUHAN, 1988, p. 42).

18. FEUR, L. Einstein and the Generations of Science, in: McLUHAN (1988).

Bibliografia

- APOLLINAIRE, G. (1913). *Meditations esthétiques, les peintres cubistes*. Paris, Eugène Figuière.
- BARUCHELLO, G. & MARTIN, H. (1985). *Why Duchamp: an essay on aesthetic impact*. New Paltz, N.Y., McPherson & Company.
- BURNHAM, J. (1971 & 1972). 'Unveiling the Consort'. *Artforum IX* n. 7, 8, mar./abr., and 'Duchamp's Bride Stripped Bare'. *Arts* 46, n. 5, 6, 7, mar./abr./maio.
- CABANNE, P. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. London, Thames and Hudson.
- CANADAY, J. (1968). Iconoclast, innovator, prophet. *The New York Times*, 3 out., p. 51.
- CHIPP, H.B. (ed.). (1968). *Theories of modern art: a source book by artists and critics*. London, University of California Press.
- DELEUZE, G. (1984). *Kant's critical philosophy; the doctrine of the faculties*. Trans. H. Tomlinson & B. Habberjam. London, Athlone.
- GOLDFARB MARQUIS, A. (1981). *Marcel Duchamp. Eros, c'est la vie: a biography*. Troy, N.Y., Whitston.
- KANT, I. et al. (1984). *Was ist Aufklärung*. Stuttgart, Reclam.
- KANT, I. (1973). *The critique of judgement*. Oxford, Oxford University Press.
- McEVILLEY, T. (1988). Empyrrhical thinking (and why Kant can't). in: *Artforum*, v. XXVII, n. 2, out., pp. 120-27.
- McLUHAN, M. (1988). *Laws of media*. London Ontario, University of Toronto Press.
- O'SULLIVAN, T. et al. (1987). *Key concepts in communications*.

London, Routledge.

PAZ, O. (1977). *Marcel Duchamp. ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva.

PAZ, O. (1984). *Filhos do barro: do romantismo a vanguarda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

RABINOW, P. (1987). *The Foucault Reader*. London, Peregrine.

RUSSELL, B. (1946). *History of western philosophy*. London, Routledge.

RUSSELL, B. (1959). *Wisdom of the west*. London, Bloomsbury.

SANOUILLET, M. & PETERSON, E. (eds.). (1973). *The writings of Marcel Duchamp*. Oxford, Da Capo.

SCHWARZ, A. (1969). *The complete works of Marcel Duchamp*. London, Thames and Hudson.

URMSON, J.O. & RÉE, J. (eds.). (1989). *The concise encyclopedia of western philosophy & philosophers*. London, Routledge.

WALLIS, B. (ed.). (1984). *Art after modernism, rethinking representation*. New York, The Museum of Modern Art.

WORRINGER, W. (1963). *Abstraction and empathy, A contribution to the psychology of style*. Trad. M. Bullock. London, Routledge & Kegan Paul.

sincretismo e comunicação visual

Ignacio Assis Silva

Professor na UNESP - Araraquara

ABSTRACT: To say that a text is syncretic only makes sense if tension with the discrete is present. The conception of this tension is based on three types of metamorphoses: a) intra-signic metamorphosis, a rarefying, desyncrctizing semiotic operation; b) intratextual metamorphosis, discursive operation that makes it be the artistic sign par excellence: the semi-symbol; c) inter-semiotic metamorphosis: syncrctizing operation which makes it be an “imagerie” (an emblematic configuration of a culture or of a period of this culture).

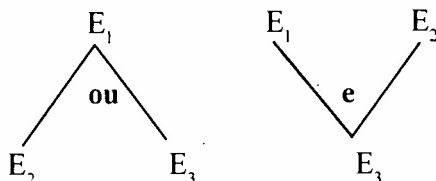
KEY WORDS: Syncretism/discretism – Metamorphosis – Desyncrctization – Semi-symbolic – “Imagerie”.

1. Sincretismo/Sincretismos?

Meu primeiro contato com a noção de sincretismo foi quando estudei os conceitos básicos da *Gramática Estratificacional* de Sydney Lamb e D.C.Bennett.

Nessa gramática, as relações entre as unidades de um estrato podem ser intra-estratais ou interestratais. Nas relações interestratais as unidades podem estar entre si ou em relação de “diversificação” (relação ou) ou em relação de “neutralização”, também chamada de “sincretismo”

(relação e); aliás, é com esse nome que esta relação aparece em L. Hjelmslev.



Desse emprego decorre o uso de neutralização no sentido de apagamento, ou melhor, de diluição, de atenuação da oposição distintiva, v.g. entre /o/ e /u/ em sílaba final átona em português. Na realidade, não se trata de desaparecimento da oposição, mas de sua redução aos traços opositivos básicos, integrados numa unidade mais alta, o arquifonema /U/, no exemplo citado. Essa é uma lição a ser retida da aproximação da noção de sincretismo com a de neutralização: não há apagamento dos elementos sincretizados, mas há uma base comum que permanece, sobre a qual se assenta a percepção do sincretismo. Essa observação interessa para pensar a relação entre as diferentes semióticas que entram num mesmo texto, bem como entre as macrossemióticas da Língua Natural e do Mundo Natural; ou seja, entre elas, não há apagamento de uma semiótica em proveito da outra. Mesmo aparentemente elidida, aquela continua atuando, ou pela base comum, ultraparentetizada, recalçada, para os bastidores do texto ou como uma ausência que significa.

A meu ver, falar em papel das semióticas sincréticas na comunicação visual soa como uma restrição, pois todo ato de comunicação é sincrético. Basta lembrar a proeza do ator russo Stanislavski, citado por Jakobson em *Linguística e Comunicação*: numa primeira vez, em Moscou, esse ator conseguiu tirar do segmento de frase /*Segodnya večerom!*/ “esta tarde, esta noite”, cerca de quatro dezenas de significações diferentes, variando, antes de mais nada, a entonação (sincretismo físico-fisiológico - voz com o linguístico propriamente dito, ou seja, sincretismo do analógico com o diferencial, com o discreto); variando a expressão facial, a mímica, a disposição no espaço cênico, a iluminação, o relacionamento com a platéia (frontal, três quartos ou de costas). Posteriormente, relata

Jakobson, Stanislavski repetiu a façanha em Nova York, conseguindo dessa vez cerca de cinco dezenas de significações diferentes para o mesmo segmento de frase.

Tratando-se de um ator de teatro, dos recursos da linguagem teatral, a semiótica sincrética por excelência, o sincretismo de base “voz-e-língua” fica como que sufocado, sob o peso das demais semióticas. O que está bem de acordo com o modo de ver do senso comum que esquece, ignora, os sincretismos implicados o “mêro” ato de fala. Por incrível que pareça, esse é o preço que se paga por acreditar que a semiótica verbal é um sistema modelizante primário. Modelização que se torna tão primária que não se presta atenção na voz, na materialidade enformada que é o significante verbal. Esquece-se que, antes de ser mensagem, enunciado, frase, proposição, a fala é voz, é corpo, ou melhor, tem corpo: “*Im Kanal fließen nur Zeichenkörper*”, afirma Ungenheuer, como Teórico da Informação, caindo no lado oposto. Mas o que interessa aí não é o mar nem a terra, mas a riqueza figurativa da expressão “*Zeichenkörper*”, “corpos de signos”.

A mesma ênfase que estou dando aos *Zeichenkörper* na comunicação verbal, penso que deve ser dada aos corpos de signos na comunicação visual. No verbal, costuma-se passar batido pelo corpo figurativo (significante ou significado) da palavra, da mensagem, por exemplo, prestando-se mais atenção no arcabouço sintático ou no conteúdo de uma frase do que nos jogos entonacionais. Na comunicação visual, os corpos de signos não interessam como globalidades, como signos ou como símbolos estereotipados, mas enquanto signos ou melhor símbolos “desconstruídos-e-reconstruídos”, enquanto semi-símbolos. “Corpos de signos”? Sim! Mas enquanto configurações de qualidades sensíveis sobre/sob as quais se erigem/deslizam qualidades de sentido; não enquanto signos ou símbolos-quistos, autônomos, independentes, no espaço quadro, fotografia etc., mas enquanto grandezas atravessadas por tensões relacionais/relativizadoras. Ele, o símbolo, não é só uma “pedra no caminho”, mas uma pedra do caminho.

Também no estudo da comunicação visual tem cabimento a afirmação de Hjelmslev: “*nada de bom se pode fazer, se não se vai além do signo*”. Ir além: para baixo, para o infra-signico, para o que ele chama de figura; ir além: para cima, para o supra-signico, para o transfrasal, para o texto. Linguístas e visualistas de signo não conseguem sair do lugar.

E é sob esse ângulo que tem pertinência falar em comunicação sincrética. Caso contrário, está-se sujeito a cair num “multimediatismo” lúdico, poli-tudo (- fônico, - cromático, - luminoso, - somático etc.) que nada tem de sincrético, de *texto*. Exatamente o oposto do que via Fausto, extasiado diante do desenho do “macrocosmo” no livro de Nostradamus, que o leva a exclamar: “*Como tudo se entretece num todo! Uma coisa se enlaça na outra e ... vive!*”.

É imperioso, pois, ir além da imagem. É preciso depreender as figuras (no sentido hjelmsleviano) que fazem dela uma configuração, ou melhor, uma figura-ator, uma figura guindada pelos procedimentos discursivos ao estatuto de lugar discursivo em que ocorrem:

- sincretismos intratextuais ou intradiscursivos;
- sincretismos entre as macrossemióticas da Língua Natural e do Mundo Natural;
- sincretismos entre enunciação e enunciado.

2. Sincretismos no Nível das Relações Intratextuais

Falar em sincretismo não deve nos fazer esquecer do seu oposto, o *discretismo*. Dizer de um texto que é *sincrético* só tem sentido tendo-se presente a tensão com seu oposto, o *discreto*. Não para privilegiar este ou aquele pólo, mas para ter bem presente a tensão significativa. Essa tensão pode ser pensada partindo-se dos três tipos de metamorfoses que adiantei como hipótese de trabalho em minha Livre-Docência (ASSIS SILVA, 1992):

2.1. de um lado, uma tendência ao Ø, ao desinvestimento modopassional, temático, figurativo, num movimento desadensante da imagem, uma espécie, não de *discretismo*, mas de *dessincretização*, o que não quer dizer, de modo algum, empobrecimento da imagem como querem fazer crer alguns críticos das artes não - figurativas, mas uma busca do “menos” para dizer o “mais”. A escultura, os desenhos, os guaches de Constantin Brancusi são o melhor exemplo dessa orientação. Brancusi vale não apenas pela prática, mas também pelos seus veementes protestos contra aqueles que classificavam sua arte como abstrata.

Essa tensão em direção ao Ø manifesta o anseio do artista em atingir os fundamentos figurais e temáticos da imagem: é uma busca dos primitivos figurais e temáticos. Desadensar, desfigurativizar para buscar um nível de integração figural, temático, como aquele nível mais alto, rarefeito (mas não apagado) das *arqui*unidades das línguas naturais; é nesse nível que se desenha a “forma” de uma língua; já o nível dos -emas (fonemas, morfemas, taxemas, sememas) é o da sistematização dessa forma numa *dada* língua, com tudo aquilo que a idéia de sistema implica, sobretudo as coerções histórico-sociais.

Des-sincretizar, des-adensar para chegar a uma relação mítica despojada.

2.2. a seguir, temos uma espécie de sincretismo, não apenas intratextual, mas intra-actancial, o qual pode ser pensado com o que chamei de metamorfose de tipo dois: a operação semi-simbólica que faz-ser o signo artístico por excelência, o semi-símbolo. O signo que possibilita ao artista chegar o mais perto possível do sonho enunciado por Mc Leish: “*A poem should not mean, but be*”. Um signo que, se não anula a distância língua/mundo, torna a distância entre eles a menor possível.

Se o movimento des-sincretizante tenta liberar o sujeito da contingência do conceito, do social, da história, o segundo movimento procura despertar, recuperar, reviver, convocar a história que dorme no signo banalizado, corroído pelo uso. Correlacionando a figuratividade do Mundo Natural com a classematicidade (tematicidade?) da Língua Natural, esse

evento discursivo (que considero da maior importância) ocorre, segundo minha hipótese de trabalho, no âmbito dos semas contextuais. É aí que se desenrola o jogo semiótico maior da metamorfose de figuras do mundo em figuras da língua. Esse é, para mim, o sincretismo dos sincretismos.

Mas a recuperação do tempo, da história, não chega até mim com cara de tempo e, sim, de diacronia. Não uma diacronia paciente e demoradamente rastreada por “indo-europeístas” da imagem, mas uma diacronia que brota *après coup*, no discurso e pelo discurso.

2.3. Por fim, aquele sincretismo que, ao modo do parecer, mais se aproxima do que se tem convencionado chamar de sincretismo, aquele com que se caracterizam os textos visuais em que se combinam diferentes sistemas semióticos. Sugiro pensá-lo à luz da metamorfose de tipo três: ato de linguagem que faz-ser a “linguagem das linguagens”, ou menos imprecisamente, a operação intersemiótica que faz-ser uma imagem ou conjunto de imagens como uma “imagerie”, vale dizer, como uma figura emblemática de uma Cultura ou de uma fase dessa Cultura.

Tomando o exemplo do Narciso de Dalí, a operação intersemiótica que o tece, tanto em diacronia como em sincronia, verbal e visual (literária, escultórica, pictórica, fotográfica, filosófica ou psicanaliticamente), o constitui como um Narciso sincrético, no sentido da metamorfose três: operação não apenas intratextual, mas sobretudo intertextual. Melhor ainda, intersemiótica:

– relação Dalí – Dalí: não apenas do metatexto com o poema e com o quadro, mas toda uma longa e constante elaboração de certas imagens fundamentais nas “linguagens” dalinianas. É o que nos mostra, por exemplo, *Vida Secreta* (DALÍ, 1981) que, embora verbal, desenvolve a mais elaborada figuratividade no trato com temas que são obsedantes na estética daliniana;

– Dalí – Lorca – Buñuel: não vista com base nos interessantes relacionamentos de companheiros narrados por VIDAL (1988), mas pela íntima conexão que têm as “imagens” dos respectivos textos. Exemplar

quanto a isso é o uso que Dalí faz do texto de Lorca *Santa Lucía y San Lázaro*;

– Dalí – Velázquez – Vermeer: o tratamento da luz, para citar o relacionamento mais importante;

– Dalí – Caravaggio – iconografia medieval, remetendo todos aos Muros de Pompéia e a Ovídio;

– Dalí – Freud via, sobretudo J.Lacan, com seu trabalho sobre a psicose paranóica.

A meu ver, só se deve falar de sincretismo, neste terceiro caso, se há ato de linguagem que entretete as “imagens” particulares não em nível meramente temático ou meramente figurativo, mas as entretete em todas as camadas do percurso gerativo da significação, umas mais, outras menos, mas todas. Quanto menos se trabalham as “imagens” tanto gerativa como transformacionalmente, menos sincretismo há; começa-se a deslizar para as “collages” ou para os multimídia que, freqüentemente, não só não sincretizam, mas nem mesmo des-sincretizam; soam como verdadeiras explosões de discretismos.

3. Sincretismos entre Enunciação e Enunciado

Tais sincretismos criam o efeito de discurso de enunciação enunciada, vale dizer, de uma enunciação (que, enquanto tal, não é imediatamente apreensível) que se mostra enunciando. O cinema e, ao que parece menos, a televisão, são bastante ricos em expedientes para produzir o efeito de enunciação enunciada: enquadramento, *zoom*, iluminação, *plongée/contre-plongée*, entre outros, servem para criar a ilusão de intrusão do enunciador, bem como do enunciatário no enunciado.

Mas o que, de fato, quero destacar, neste tópico, é o efeito de crise/aceleração do cognitivo mediante a superposição ou elisão de pata-

mares de cognição de que falam Greimas e Fontanille em *Sémiotique des Passions*. Esses procedimentos discursivos trabalham o que, inspirando-me em PESSOA (1972, p. 510) e BRUNO (1975), chamei de consciência da consciência. Escrituras como as de A. Camus, de H. Michaux, de F. Kafka, de M. Rubião, trabalham essa crise/aceleração do gonitivo. Figurativamente, elas fazem emergir o caos mole das tensões não articuladas (p.ex., *Mes Propriétés*, de H. Michaux); modo-passionalmente, o que se tem é um não crer mais em nada, um não mais crer no crer que desemboca na elisão do meta-crer, essa fidúcia generalizada que constitui a armação modal do mundo dos objetos-valor (GREIMAS & FONTANILLE, 1991, p. 28). Elidida, corroída essa fidúcia generalizada, essa prática artística desemboca numa “ética do desencanto” e numa “estética da evanescência” (Vide GREIMAS (1987), no final de *De l’Imperfection*).

Bibliografia

- ASSIS SILVA, I. (1992). *Figurativização e metamorfose. Relações intersemióticas (O mito de Narciso)*. Araraquara, UNESP. Tese de Livre-Docência.
- BRUNO, H. (1975). *A metamorfose (romance)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- DALÍ, S. (1981). *Vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*. Trad. Figueres. Girona, DASA Edicions.
- GREIMAS, A.J. & J. FONTANILLE (1991). *Sémiotique des passions. Des états de chose aux états d’âme*. Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J. (1987). *De l’Imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac.
- PESSOA, F. (1972). *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar. (Volume único).
- VIDAL, A.S. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta.

a alquimia em “uma semana de bondade” de max ernst

Bernadette Lyra

Escritora e Professora Doutora convidada da ECA-USP

ABSTRACT: A postmodern look consides the study of intertertility provides a context for contemporary productions as they reinscribe and transform the representations of the cultural past. Just under this postmodern look, the surrealistic artists, for exemple, ever make connections with ancient alchemist's figurations. Especially, Max Ernst's gluing *Une Semaine de Bonté*, ou *Les Septs Éléments Capitaux* makes use of a network of iconografic references and representations wich might be defined as the intertextual link between the surrealistic techniques and the hermetic alchemist texts, trough some biblical cabalistic texts.

KEY WORDS: Intertextuality – Postmodern look – Surrealism – Alchemy.

Introdução

Neste trabalho, a minha tentativa de estabelecer liames intertextuais entre *Uma Semana de Bondade* ou *Os Sete Elementos Capitaux* - livro de colagens de Max Ernst - e os procedimentos alquímicos parte de estudos sobre a intertextualidade, tal como esse processo se encaixa no espaço semiótico, tomado este último como “um mecanismo único (senão como um organismo)” (LOTMAN, 1991, p. 5).

"(...) intertextuality constitutes, basically, an inevitable mechanism, a sort of cultural link involving works of art from different periods" (PEÑUELA CANIZAL, 1991, p.261).

Ao trabalhar com tais laços , a intertextualidade não reconhece fronteiras no total do texto cultural, desafiando aqueles sistemas de significação que demarcam territórios históricos e formais.

Assim, busco estabelecer certas ligações exteriores que possam vincular a colagem ernstiana às imagens e significações alquímicas, de modo a permitir um acesso à troca entre as conexões internas e diálogos que se estabelecem a partir de tais traços expressivos.

Acredito que, dentro do contexto contemporâneo, a intertextualidade possa ser enfocada com uma espécie de "olhar pós-moderno" que nada nega ao passado, este último revisto dentro de uma espécie de "fatalidade" do presente. Dessa forma, tal olhar não pode ser outro que não aquele da totalização dos fragmentos que se multiplicam dentro de uma obra artística, sem privilegiar segmentos "altos" ou "baixos". Classificada, comumente, entre as ciências ocultas, a alquimia, *arte sacra e real*, considerada arte revelada, inacessível aos profanos que não privam da intimidade com o Deus, sempre teve na imagem um de seus meios primordiais de expressão, apresentando em seus procedimentos e em suas múltiplas configurações imagéticas, correlações com a arte em geral.

A imagem alquímica apresenta-se como vocábulo que unido a outras imagens tece a escritura dessa chamada arte por excelência.

Entre os muitos artistas que fizeram ou fazem uso das imagens legadas pela iconografia alquímica, Max Ernst ocupa um lugar de tal relevância que Bréton não hesita em compará-lo ao alquimista Cornelius Agrippa.¹

1. Muitas são as considerações de Bréton ligando alquimia e surrealismo. Cf. LENNEP, P. J. van. *Arte y alquimia*. Madrid, Nacional. 1978.

Dentro das relações intertextuais que se expressam na iconografia, Max Ernst fabrica uma rede metaforizada que, ao fim, se tece sobre o seu próprio texto em função de um procedimento de trabalho alquímico. Isso acontece, por excelência mesmo, na escolha da técnica: a *collage*.

A introdução de uma problemática do signo dentro dos estudos da arte parece justificada pela abordagem da iconografia no sentido em que esta reconhece a existência de significação e de denotação nas imagens artísticas. Em *Uma Semana de Bondade*, as imagens não só remetem, por vezes, diretamente a imagens da alquimia como, através de metáforas visuais, reafirmam o propósito alquímico da obra.

Por outro lado, e ainda dentro da rede intertextualizada, por efeito de uma ação *metalogizada*, por assim dizer, o sentido estende-se desde o livro-colagem de Ernst até significados cabalísticos bíblicos, os quais se entrelaçam intimamente às intenções da alquimia.

Dessa forma, tento de modo primordial, mapear a pauta de evidências intertextuais ao longo da narrativa visual de *Uma Semana de Bondade*, em suas relações com os textos herméticos da Bíblia intrinsecamente ligados aos procedimentos alquímicos, certa de que o intercâmbio dialógico de textos não é um fenômeno exclusivo de tal ou tal método de investigações.

Como Peñuela Cañizal, acredito que a intertextualidade se faz não só como uma expressividade de mosaico, mas também como forma narcísica primária que afeta, tensiona e equilibra as combinatórias textuais (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 77-8). Assim, a intertextualidade conduz a um relacionamento centrífugo entre os textos e não se reduz às relações centrípetas de um texto isolado.

É, então, dentro desse conceito alargado de intertextualidade que situo *Uma Semana de Bondade* frente ao sonho em que se configura a alquimia. Um gigantesco sonho, que “*solve et coagula*”²

2. Divisa alquímica.

Uma Semana de Bondade data de 1934, embora tenha sido criada durante uma viagem do artista à Itália em 1933. Difere de outros livros-colagem de Max Ernst (*Répétition*-1922, *Les malheurs des immortels*-1922, *La Femme 100 têtes*-1929, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*-1930).

Em *Uma Semana de Bondade*, as imagens estão dispostas duplamente em verso e reverso nas páginas, oferecendo, assim, uma unidade narrativa maior. Publicada em cinco cadernos para parodiar a moda da literatura popular em fascículos, começa com o “Domingo”. Mas a “Quinta-Feira”, a “Sexta-Feira” e o “Sábado” estão reunidos no último fascículo.

A cada dia da semana corresponde um elemento e a cada elemento corresponde um exemplo. Para cada elemento e cada dia da semana há epígrafes escritas que ancoram a sequência visual e vice-versa.

Uma Semana de Bondade ou Os Sete Elementos Capitais

A transgressão: a gesta dos sete dias

TÍTULO: o jogo intertextual começa a partir dos dois títulos que se justapõem como um hieróglifo. Max Ernst usa o procedimento alquímico: cruzamentos e associações, deslocamentos e oposições.

BONDADE: desloca-se o sentido usual do termo para uma série de imagens em que a angústia, o terror e a crueldade se mesclam à mais refinada ironia e erotismo;

ELEMENTOS: remete à concepção alquímica da matéria una e total, em quatro modalidades sustentadas na teoria dos quatro elementos de Empédocles - terra, água, ar, fogo (os quais Platão e Aristóteles admitiam básicos para os estudos alquímicos. Da combinação desses quatro elementos e de suas propriedades - seco, molhado, quente, frio - resultariam todos os corpos existentes);

SETE: remete aos sete metais alquímicos: dois nobres (ouro e prata) e cinco imperfeitos (cobre, estanho, ferro, chumbo, mercúrio. Em certos casos, o mercúrio confunde-se com o enxofre).³

Pelo processo da destilação, o alquimista esperava obter a alma ou o espírito ou a essência dos corpos. E, em sua obra, o alquimista perseguia o “Elixir Vitae”, capaz de transformar os metais ignóbeis em ouro e prata. Os metais ignóbeis ou vis, portanto, constituíam o ingrediente da *opus alchimicum*;

CAPITAIS: esse termo que parece retirado da locução “os sete pecados capitais” interfere no mecanismo do título, ligando-o, de forma paralela, ao código da Lei Divina e, ao mesmo tempo ao código da transgressão dessa Lei.

O divino sempre foi parte das preocupações alquímicas. O ouro que a alquimia busca é fruto da experiência da transmutação espiritual do homem que apostava na ligação perfeita com Deus. O elixir da vida transformava o homem em eterno. Ora, ser eterno é ser Deus. Para a criatura imperfeita representava imensa transgressão tentar igualar-se ao Criador, ao ser perfeitíssimo.

Teremos, assim, no tecido textual:

sete metais + quatro elementos + sete pecados capitais = sete elementos capitais.

A primeira parte do título, *Uma Semana de Bondade*, lida no contexto bíblico, permite encaixar a obra (*opus alchimicum*) de Max Ernst dentro do período dos sete dias em que durou a criação da obra divina.

Os elementos

“Os sete dias estão inscritos em nosso sangue em letras de fogo” (Ray Bradbury).

3. Segundo o livro hermético *Tractatus aureus de Lapide* apud JUNG, C.G. *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis, Vozes, 1985. v. 1, p. 108.

"(...) e no sétimo dia Ele descansou de toda a obra que havia feito. Ele abençoou e santificou o sétimo dia, porque nesse dia Ele repousou da obra que havia feito" (GÊNESE II, 1-3).⁴

Analisando cada um dos sete elementos capitais na obra de Max Ernst, é possível observar que LODO ÁGUA FOGO SANGUE NEGRO VISTA DESCONHECIDO guardam curiosa seqüência de relações com o episódio da criação do homem e do mundo, narrado no *Gênese*, com prolongamento para outros livros bíblicos ligados à Cabala: *Levítico* e *Deutorônomo*, e incursões do artista pelas operações alquímicas.

LODO *"No começo Deus criando:*
ÁGUA *o fogo água e a terra*
FOGO *E a terra era lodo turvo"* (GÊNESE, I, 1-2)

SANGUE: *"Porque eu vingarei o sangue das vossas almas das mãos de todas as bestas (...). Todo o que derramar o sangue humano será castigado com a efusão de seu próprio sangue. Por que o homem foi feito à imagem de Deus"* (GÊNESE, IX, 5-6)

"Porque a alma de toda a carne está no sangue: por isso disse aos filhos de Israel: Não comereis sangue de qualquer animal que seja, porque a vida do animal está no sangue e todo o que comer dele perecerá" (LEVÍTICO, XVII, 14).

"Guarda-te somente de lhes comer o sangue: porque o sangue lhes serve de alma: e por isso não debes comer a alma com a carne" (DEUTORÔNIMO, XII, 23).

4. As citações bíblicas foram retiradas da tradução de *Gênese*, Haroldo de Campos, e de tradução portuguesa da *Vulgata Latina*, pe. Antonio Pereira de Figueiredo.

Nepheh haiah, sangue como água. Da mesma forma como em alquimia mercurio é o *spiritualis sanguis* (aparecendo sob o símbolo do pelicano, em analogia com Cristo, aquele que reanima os filhotes com seu próprio sangue).

“Mercure c’est l’Eau permanente, sans laquelle rien ne se fait; car sa vertu est un Sang spirituel, conjoint avec le Corps, qu’elle change en Esprit, par la mixtion que se fai d’eux (...)

parce que tout ce qui a Esprit, il a Sang aussi et le Sang est une humeur spirituelle qui confort la nature”
(ALLEAU, 1953, p. 176).⁵

O homem seria, pois, matéria e sangue, entendido este último como alma. Lodo, água fogo, sangue se juntam na criação do mundo. Adão, segundo alguns autores, significa barro (do hebraico *adama*). Segundo outros, significa sangue. Adão representa o homem antigo alquímico constituído de prima matéria. É ele o *hermaphroditus Adam* que conjugava os contrários e que, segundo Sholem e outros estudiosos da Cabala, é concebido como representação extensiva da força do universo. O homem perdeu-se pela transgressão da Lei. O sangue de Cristo concilia o Adão antigo ao novo.

“Este cálice é o Novo Testamento e meu sangue que será derramado por vós”(LUCAS, 22, 20).

O sangue de Cristo figura entre os muitos símbolos do Cristianismo utilizados na alquimia. Como aliás toda a paixão e morte e ressurreição do Filho de Deus - tido ele mesmo, alquimicamente, como a *Pedra*.

NEGRO: Nigredo é a putrefação alquímica da matéria pela morte. Segundo a Bíblia, Adão e Eva estão destinados à morte pelo seu pecado:

5. *Le Desir Desire*, p.304, conforme citado em ALLEAU (1953).

“...até que te tornes na terra de que foste tirado: porque tu és pó e em pó te hás de tornar” (GÊNESE, IV, 19).

A morte é a própria natureza corruptível do homem adâmico. A partir de tal natureza, nasceu a alquimia. A morte, para o alquimista, é um mistério cíclico renovado. O negro (nigredo, putrefação) é um retorno ao caos. O negro, portanto, não é bom nem mau. É a mãe de todas as possibilidades alquímicas. Talvez por essa razão Jung fale do negro como o inconsciente (JUNG, 1985, p. XI).

VISTA. *Olho, visão.*

“Óculos est (...) claritas intellectus” (RABANUS MAURUS)

O olho, para o alquimista, é solar. Como o sol é o símbolo do único olho de Deus: tudo vê, tudo devassa, o olho é a consciência.

A consciência começa para Adão e Eva no momento em que eles provam o fruto proibido e perdem a inocência. Antes, o estado dos dois era de ausência da clarividência:

“Porque Deus sabe que em qualquer dia que comais desse fruto, se abrirão vossos olhos e vos sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal” (GÊNESE, III, 5).

DESCONHECIDO: Alquimicamente, um elemento ia além dos quatro conhecidos. Era chamado de quintessência. Na verdade, um mistério que estava *“acima de todas as coisas e de todas as criaturas”* (JUNG, 1985, p.183). O sétimo dia da criação pode bem representar esse estado de “além de”. Aparece como um pacto entre o criador e a criatura. É um dia que excede:

“Trabalharás seis dias; mas o sétimo dia será para ti uma coisa santa; é o Sabá, o dia do repouso consagrado ao Senhor” (EXODO, 35,2).

Voyeur solitário de si mesmo, o Criador fez o mundo e o homem. “E Deus viu que era bom”, repete a cada etapa o livro da criação. Porém, “ver” para o homem foi uma “transgressão”.

Max Ernst, diz ser a função do criador projetar o que nele se vê, através de sua obra.⁶ Reelabora, assim, a transgressão possível através da visão.

Uma Semana de Bondade (através de imagens - tal como faz a alquimia -) pode ser lida como a narrativa do medo, do escândalo e do terror de uma humanidade criada para um jardim das delícias, mas dele arrojada por seu próprio criador.

A figuração: o jardim iconográfico

A iconografia em *Uma Semana de Bondade* constitui uma parafernália que reúne visões de obras herméticas da Baixa Idade Média, visuais cabalísticos, hieróglifos esotéricos e metáforas alquímicas.

No fascículo “Domingo”, personagens masculinas têm cabeça de leão. Domingo (“dia dominica”, para o cristianismo) é o dia do Sol (em inglês e alemão conserva-se o nome do deus ariano). O leão, na alquimia, é animal solar, o animal que brilha como o sol. Como figura terimórfica do sol, o leão mostra que existe necessidade de fundamentar a luz em animal, porque “o sol também é ‘bestiae’” (JUNG, 1985, p. 240). Animal solar, mas também animal de rapina, pois o espírito (a luz) tem em si a soberba e a concupiscência. Por isso, o alquimista corta as patas do leão que aparece após a morte do *draco mercurialis*: para demonstrar essa intensa cobiça. O outro lado do sol, do leão, é ser a “besta loura”, a luz que nega sombra (a sombra representa o princípio feminino) e deseja a sua aniquilação. É então que o leão assume um preconceito puramente “masculino”. Tais considerações remetem ao super-homem de Nietzsche:

6. Conforme nota do editor castelhano de *Une Semaine de Bonté*, p. XIII.

o super-homem detesta o homem inferior, revolta-se contra o homem comum que há em todos (como a sombra que, inevitavelmente, existe na luz) e quer aniquilá-lo. Dessa forma, historicamente, clarificam-se as atitudes lúbricas e arrogantes das personagens que Max Ernst dota de cabeça de leão em “Domingo”.

Algo salta da ferocidade aterradora dessas imagens que exibem a crua insolência da lubricidade e a intimidação pela força. Não sem razão, a última página de “Domingo” é amarga e premonitória para aquele ano mesmo em que a *collage* foi feita, o ano da ascensão do nazismo ao poder: *Laudate pueri dominum*.

Uma outra leitura permite intertextualizações a partir de signos burgueses e cristãos, bastante usados também em alquimia. O Sagrado Coração, com sua coroa de espinhos se aloja ora no ventre de uma dançarina nua, ora entre os seios nus de uma mulher. A Santa Verônica serve de babadouro a um leão. Uma gigantesca rosa brota da algibeira de um leão camponês, enquanto o Cordeiro de Deus dorme sobre sua cruz ao fundo.

Ainda, dialogicamente, surgem vozes históricas deixando a possibilidade de uma visão alegórica. O exemplo citado como *O Leão de Belfort*, reporta-se à defesa de Belfort, em 1870, por Denfert-Rochereau. Tal defesa se deu durante a guerra movida por Napoleão III contra a Prússia. *O Leão de Belfort* é a estátua erigida em memória à bravura francesa. Na primeira página do “Domingo”, o militar leão volta a cabeça e fita o retrato de Napoleão Bonaparte, do qual Napoleão III se dizia herdeiro direto. Também nesse quadro, uma leoa de dimensões fora da perspectiva metaforiza o elemento feminino tão notável naquele episódio histórico: a imperatriz Eugênia.

“Segunda-feira”: a água é exemplo e elemento desse dia lunar. A água - elemento feminino bem como a lua - permanece na cosmologia universal dos sonhos (BACHELARD, 1942). A imagem da mulher é uma constante nesse dia. Mulheres exangues, afogadas ou dormindo, enquanto a água invade leitos e aposentos. Max Ernst mostra uma água violenta em contraste com a passividade das figuras femininas presentes. Segun-

do os opostos alquímicos, a água - quando violenta - passa de elemento feminino a masculino (BACHELARD, 1942, p. 29).

Para a alquimia, em certas circunstâncias, a água passa a ser “periculosíssima”.

O fascículo “Terça-feira” tem monstros visuais que, sob o elemento fogo, repetem o tema do dragão. A crucificação é aí outro signo constante. Divide as paredes burguesas estampada nos quadros com espelhos e gravuras que ou repetem detalhes das personagens ou apresentam símbolos fálicos. Na mitologia, o inconsciente costuma ser figurado pela imagem de um grande animal: o leviatã, a baleia, o lobo, o dragão (JUNG, 1985, p. 204). O dragão e seu fogo. Na alquimia, o dragão tem seu fogo comparado ao *Ignis Gehennalis*, o fogo do inferno. Na “Terça-feira” aparece mesmo um anjo fálico que bem mereceria o nome de Lúcifer. Que vem a ser *sulphur* em seu papel luminoso. O mesmo *sulphur* que participa do *caput draconis* ou o dragão da Babilônia, veneno peritiosíssimo para os alquimistas.

“Quarta-feira”: roda em torno de Édipo. A partir de uma epígrafe de Paul Éluard: “*Também o chamam mamãe por engano*”, uma curiosa figura mistura Édipo e Jocasta. O elemento reservado para esse dia, o sangue, comparece figurativamente na imagem de grandes sanguessugas. Não falta a Esfinge de Gizeh devorada por ratos.

O fascículo “Quinta-feira” tem o negro como elemento. Spies vê aí a sugestão do *roman noir*. Simbolicamente, o negro é morte: ausência da luz da vida. As imagens da “Quinta-feira” são indiciativas de morte. Aparecem velórios, tumbas, lápides, esqueletos, torturas, além de criaturas mortas nas circunstâncias mais diversas: enforcadas, apunhaladas, assassinadas a tiro (em um duelo de damas), decapitadas. No segundo quadro deste fascículo, figuram textualmente um atanor alquímico e retortas. Imagens que de modo direto sinalizam a nigredo alquímica.

Outra figura, um galo que observa uma mulher morta trajada de negro significa o animal da deusa Hécate, a que rege o lado mais temível

da lua, capaz de provocar loucura, epilepsia e toda sorte de doenças alucinatórias. Aparece ainda outro animal figurativo que se relaciona a essa deusa terrível: o cão.

Hécate tem papel preponderante na alquimia quando se transmuda na esposa do *Cântico dos Cânticos*. É o que Hécate tem de terrível que leva o esposo a exclaimar:

“És formosa, amiga minha, suave e bela como Jerusalém: terrível como um exército em ordem de batalha. Desvia de mim os teus olhos porque me fascinaram”
(CÂNTICO dos CÂNTICOS, VI, 3-4).

Por toda extensão de *Uma Semana de Bondade* reiteram-se muitas outras metáforas visuais.⁷

A transmutação: a carne de flor e pedra

Em *Uma Semana de Bondade*, a metamorfose serve como metáfora e procedimento visual capaz de dar conta da ambigüidade que Max Ernst, dentro dos procedimentos surrealistas, imprime às imagens.

O primeiro poema visual integra os três poemas do exemplo: o interior da vista, no fascículo “Sexta-feira”, cujo elemento é a vista.

A primeira epígrafe, a que abre o capítulo, tematiza a subversão que destrói o sentido de uma imagem primitiva sem sequer alterar sua disposição, coisa tão cara ao trabalho dos surrealistas.

Tirada de um compêndio de testes mentais, convencionalmente relatados por dois professores, essa epígrafe, por estar encaixada em imagens oníricas e cabalísticas, recria-se com um procedimento de imagem iniciática:

7. Segundo PEÑUELA CAÑIZAL (1992), existe metáfora visual quando à condensação no plano da expressão correspondem deslocamentos de sentido no plano do conteúdo.

"Se 3 é maior que 6, faz um círculo em torno da cruz, e se a água apaga o fogo, traça uma linha do selo até a vela, passando por cima da faca e depois faz uma cruz na escada."

Cada um dos poemas visuais tem também uma epígrafe específica. A do primeiro é de Éluard:

*"Et j'oppose à l'amour
Des images toutes faites
Au lieu d'images à faire."*

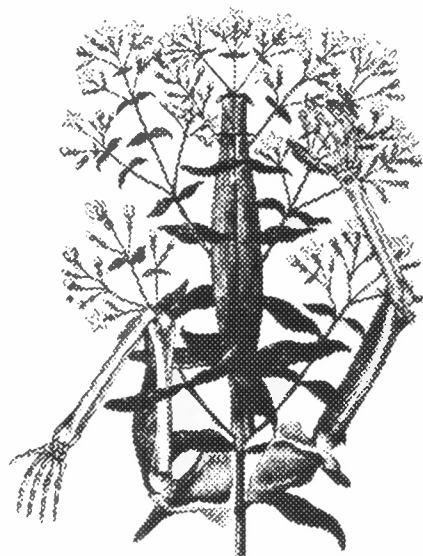
Cria-se um espaço de cruzamento e confrontação a partir de imagens já feitas, como é próprio da *collage*.

As seis estrofes desse primeiro poema visual (ou visível) têm em comum com a alquimia o tema da transmutação.

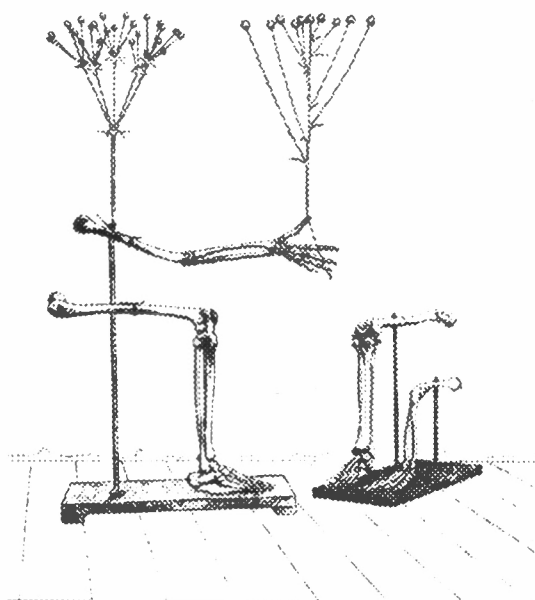
Considerarei cada prancha de ilustração da colagem como uma estrofe visual de cada poema.

Na primeira estrofe visual, de um imenso falo/vagina brotam delicados ramos de flores e, da mesma haste que sustenta essa estranha carnção floral, rebentam duas folhas que são os ossos de dois braços de um esqueleto. Ligados pela mesma seiva, ossos e flores circundam o elemento sexual. Este último se configura ambíguo e duplamente forjado, nervo endurecido e pele macia a um tempo. Uma fenda também visível na imagem se articula nos traços da delgada haste central ornada de flores e folhas.

Na segunda estrofe visual, delineia-se um fundo de linhas semelhantes a montanhas ao longe. De uma plataforma brotam os pés de um esqueleto, tibia, perônio e fêmur. Desse último, rebentam os estames de uma flor despojada de pétalas, dura e alta.



Primeira estrofe visual



Segunda estrofe visual

Na terceira estrofe visual, um homem de músculos expostos tem uma espécie de coroa vegetal à cabeça. Um canudo de formato sexuado lhe pende da mão.

Através dessas três estrofes visuais, perpassa uma progressão metaforizada da figura-imagem.⁸ De algo uno, embora misto, na primeira, entra-se em formas diferenciadas na segunda, em que os ossos contrastam. Há também formas vegetais isoladas: uma brota do sustentáculo do osso, outra floresce em um canto do cenário. Daí, passa-se ao contorno completo da figura humana, na terceira estrofe. Também se apresentam isoladas as imagens dos vegetais: um ao lado e outro sobre a cabeça da criatura.

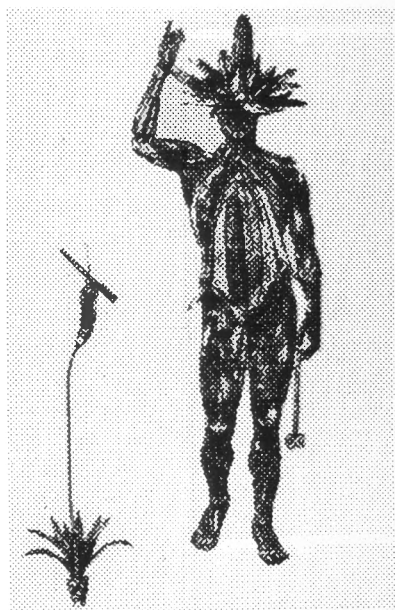
Essas três primeiras estrofes visuais se incorporam às demais – quarta e quinta.

Na quarta, as linhas corporais avançam de uma caixa torácica para uma espécie de pedra com fóssil e, sobre a cabeça rebenta uma flor ou um estranho animal com forma de flor. Faz-lhe frente a ossatura de uma caveira com ovos, armada sobre uma pedra de onde se dependura um rabo de animal. A presença animal comparece, ainda, na imagem de uma sanguessuga que, no entanto, lembra uma folhagem.

Na quinta estrofe, o corpo humano se oferece frontalmente despidido. Porém, sem a cabeça. O cenário mineralizado interfere na textura do corpo que parece esculpido em pedra. Da vagina entreaberta do corpo, que tem seios, cai um cordão curvo e longo, terminado em esfera. Atrás desse corpo, nada um polvo entre folhas.

A sexta e última estrofe visual torna à desarticulação corporal. Aparecem ossos, agora arrancados e separados. Há dois suportes. No maior deles, ossos humanos sustentam e são sustentados por formas vegetais. No menor, um par de ossos lembram patas de animais.

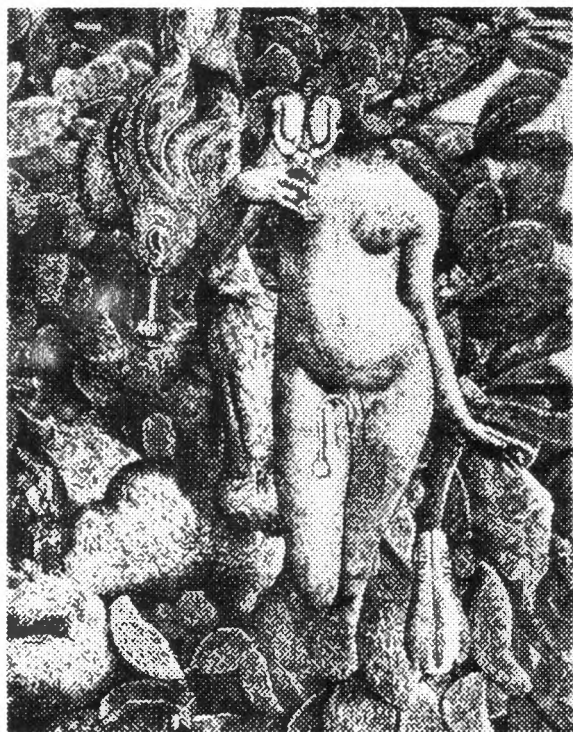
8. Segundo LYOTARD (1978): "*La figure - image est celle qui se donne à voir sur la scène onirique ou presque onirique*".



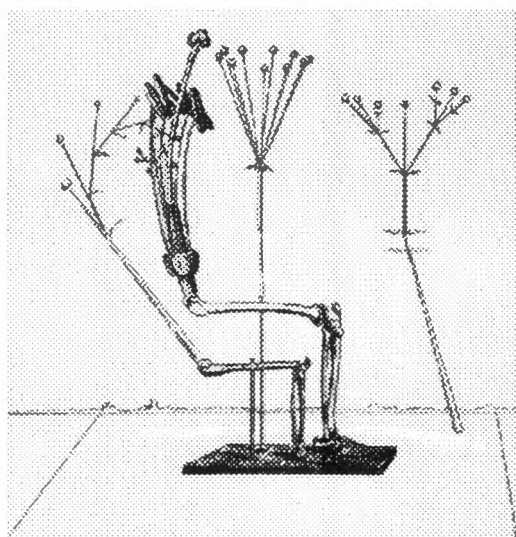
Terceira estrofe visual



Quarta estrofe visual



Quinta estrofe visual



Sexta estrofe visual

Da descrição iconográfica acima, pode-se efetuar uma leitura de um processo de transformação, uma metamorfose em que os três reinos da natureza se mesclam e se transmudam.

A metamorfose como metáfora se mostra fértil para descrever "*n'importe quel changement graduel faisant passer d'un état à un état nettement contrasté*" (SCHATTSCHNEIDER, 1992, p. 268).

O processo da transmutação aparece na alquimia em forma de imagens que exibem a mesma fusão entre os reinos naturais. Na obra *Lapis et sua Opera con Figurae*, do Vaticano, uma imagem mostra o rei e a rainha com os corpos parcialmente fundidos em pedra.⁹ Em outro desenho desse mesmo livro, os dois esposos alquímicos explodem dos ramos de uma árvore que os enlaça. Em um códice de Florença, um cavaleiro deitado exhibe um imenso falo que é uma árvore florida.

A petrificação e a vegetalização do humano nas estrofes visuais do primeiro poema visual de Max Ernst aproximam-se da passagem do alquimista Arnau de Vilanova:

"a mescla de coisas chama-se pedra bendita, mineral, animal, vegetal, pois não tem nome próprio a gosto; mineral, porque se compõe de coisas minerais; vegetal, porque vive e vegeta; animal, porque tem um corpo, uma alma e um espírito como os animais" (LENNEP, 1978, p. 75).

A mesma reflexão feita por Diderot em *Rêve de D'Alembert*:

"Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces, tout est un flux perpétuel. Tout animal est plus ou moins homme, tout minéral est plus ou moins plante tout plante est plus ou moins animal Il n'y a rien de précis en nature" (DIDEROT, 1951, p. 929).

9. Tema usado por Max Ernst no segundo poema visual, em "Sexta-feira", *Uma Semana de Bondade o Los Siete Elementos Capitaes* (1980).

A criatura que surge nas estrofes quatro e cinco é mescla dos três reinos. Mineral: a criatura subindo de ossos petrificados e de fósseis - carne de pedra, folhas de pedra, polvo de pedra. Vegetal: a carne da mulher produzindo uma estranha espécie de flor ou de fruto. Animal: imagem de polvo e de criatura humana, como uma folhagem entre as outras.

Na transmutação, desaparecem as fronteiras. A presença da vida e da morte em perpétua transformação pode ser lida como tema dessa figuração de mudanças e mesclas.

A imaginação: o vôo intuitivo

“Sábado” apresenta-se com o elemento desconhecido.

As imagens mostram figuras femininas levitando ou caindo no vazio. O pulo gracioso da saltimbanca, na última página, parece enfeixar a chave da *collage* ernstiana que denuncia as preocupações surrealistas do autor quando investiga os processos da inspiração e que têm paralelo nas investigações alquímicas envolvendo a intuição.

A própria condição da *collage* passa pela transgressão, figuração, transmutação e imaginação. E tal como a técnica escolhida por Max Ernst para efetuar a narrativa visual em questão, a alquimia passa pelas mesmas fases.

Tendo essencialmente por fim a busca do “Elixir da Longa Vida” e da “Pedra Filosofal”, os procedimentos alquímicos tentavam alcançar a imortalidade, através do primeiro, e transformar metais vis em ouro, através da segunda.

Qual maior transgressão que a de tentar igualar o homem mortal a Deus? E o que melhor pode metaforizar a mudança e a fusão de elemen-

tos que o trabalho da transmutação?

Esse é um dos laços que ligam os propósitos da alquimia aos propósitos da arte em geral.

Quanto à figuração alquímica, desde a Idade Média, a alquimia fez uso das imagens como vocábulos e as reuniu em textos alegóricos.

Tais textos foram, prazerosamente, incorporados ao figurativo da pintura de todos os tempos.

Toda uma vasta iconografia alquímica herdada serviu de fundo a pintores como Bruegel e Bosch e a surrealistas como Dalí, Tanguy e Magritte.

Os caminhos do surrealismo, em especial, cruzam-se com os da alquimia, como atesta André Breton, tanto em *Manifestos do Surrealismo* como em *Surrealismo e Pintura*.

Assim, creio que se pode afirmar que o interesse de Max Ernst pela alquimia vai além das singelas preocupações que um pintor erudito pudes-se ter pelo ocultismo. Da arte hermética, em diálogo estreito com ela, esse artista recolhe as manifestações expressivas no espaço figural, além do rigor no domínio da forma de expressão (marca essencial do trabalho alquímico), e a confiança nos processos investigativos da intuição.

Bibliografia

ALLEAU, René. (1953). *Aspects de l'alchimie*. Paris, Minuit.

———. 1977. *La sciences des symboles*. Paris, Payot.

BACHELARD, Gaston. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti.

BENOIST, Luc. (1976). *Signos, símbolos e mitos*. Belo Horizonte, Interlivros.

- BRÉTON, André.(1990). *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard.
- CHABOCHE, François Xavier. (s.d.). *A vida e o mistério dos números*. São.Paulo, Hemus.
- DIDEROT.(1951). *Oeuvres*. Paris, Gallimar.
- ELIADE, Mircea.(1979). *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro, Zahar.
- . (1984). *Mefistofeles y el androgino*. 2ed. Barcelona, Labor.
- ERNST, Max.(1980). *Uma semana de bondade o los siete elementos capitales*. Barcelona, GG.
- GARFIELD, Patricia.(1982). *La créativité onirique*. Paris, La Table Ronde.
- GIMFERREX, Perc. (1983). *Max Ernst*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico.
- GUÉNON, René.(1984). *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo, Pensamento.
- HOUQUE, Patrick. (1982). *Ève, éros, élohim*. Paris, Denoel.
- JUNG, C.G. (1985). *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis, Vozes. 2v.
- LENNEP, P.J.van. (1978). *Arte y alquimia*. Madrid, Nacional.
- LOTMAN, Iuri. (1991). Acerca de la semiosfera. *Cráteros*, Habana, 30;VII, 91/ XII 91.
- LYOTARD, Jean-François. (1978). *Discours, figure*. Paris, Klincksieck.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (1990). A intertextualidade conotada. *Significação*, 8/9, out., pp.63-75.
- . (1991). Visual illusions and intratextuality in Picasso's Picasso. *Semiótica*, 81- 3/4.
- . (1992). La metáfora visual. *Análisis*, 14.

——. (1993). A metáfora da intertextualidade. In: *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo, Edusp.

CHATTSCHNEIDER, Doris. (1992). *Visions de la symétrie*. Paris, Seuil.

o paradoxo do santo*

Regina Silveira

Professora Doutora do Departamento de Artes Plásticas na ECA-USP

ABSTRACT: The saint's paradox explores the significations that derive from the differences between a small religious image (in wood) and its great distorted shadow that does not in fact corresponds to the saint, but with a monument of a military hiding his horse.

KEY WORDS: Instalattion – Paradox – Images/ religion – Militarism – Power.

O *Paradoxo do Santo* explora os significados que derivam das diferenças entre uma pequena imagem religiosa de madeira e sua grande sombra distorcida, correspondendo não ao próprio santo, mas ao monumento eqüestre de um militar.

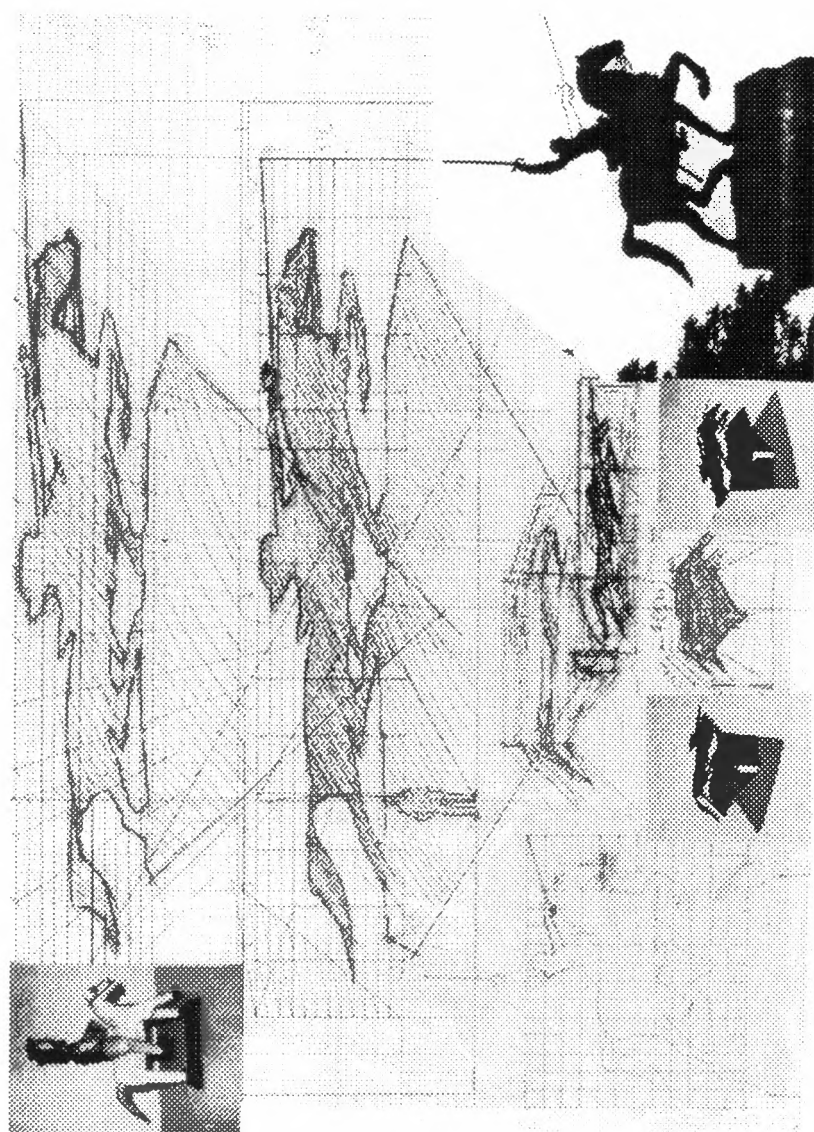
A imagem religiosa, da coleção do El Museo del Barrio, representa Santiago Apóstolo (Santiago Matamoros), o patrono militar da Espanha que inspirou os espanhóis em seus combates para expulsão dos mouros e que também foi honrado como patrono militar no Novo Mundo, durante a época da descoberta das Américas e do advento dos conquistadores.

* Instalação ambiental, pintada sobre as paredes e chão da sala de projetos do "El Museo del Barrio" (1230 Fifth Ave. New York), com cerca de 43m², para a exposição *Artists Talk Back: visual conversations with El Museo. Part II: Recovering Popular Culture*, 8 de setembro a 30 de outubro de 1994.

O monumento é uma grande escultura de bronze realizada pelo escultor Victor Brecheret nos anos 40. Localizado na Praça Princesa Isabel, no centro de São Paulo, ele representa o patrono militar do exército brasileiro, o Duque de Caxias, general que comandou a controvertida e devastadora guerra que agrupou o Brasil, o Uruguai e a Argentina contra o Paraguai, na segunda metade do século XIX.

A diferença entre a imagem e sua sombra, mostrada como paradoxo visual e conceitual, é um comentário sobre a História e tradição. Ao justapor o Santo e o General, pretendi construir uma espécie de correspondente visual e sintético das relações e afinidades entre religião, militarismo e poder que tem sustentado, historicamente, os conflitos de dominação na América Latina.

Em o *Paradoxo do Santo*, as distorções de perspectiva, que esticam e tornam gigantesca a sombra, são meus instrumentos para enfatizar estes significados. Elas tem a função de revelar o General com a espada, como o diabólico e sombrio “outro” do pequeno e primitivo santo de madeira.



Paradoxo do Santo

em torno do conceito de metáfora de jakobson e lacan

Gelson Santana

Pós-graduando em Imagem e Som na ECA-USP

*"A metáfora é o trabalho
de sonho da linguagem."*

DONALD DAVIDSON

ABSTRACT: This paper considers Jean-François Lyotard's vision about the differences between Roman Jakobson e Jaques Lacan concepts of metaphor and metonym.

KEY WORDS: Metaphor – Metonym – Similarity – Contiguity – Sintagm – Paradigm.

O presente trabalho resulta da leitura dos textos: “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, de Roman Jakobson (1975), e “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud” de Jacques Lacan (1966), em comparação com a leitura que deles faz Jean-François Lyotard, em *Discours, Figure* (1985, p. 250-60).

A primeira preocupação foi o acompanhamento do texto de Jakobson através de suas conexões com Saussure, sua implicação a outras artes que não a verbal. De maneira sucinta, foi ainda feita uma abordagem da teoria dos eixos em seu relacionamento com a teoria dos sonhos de Freud.

Desse ponto, surgiu a necessidade de leitura do texto lacaniano, tendo em vista a divergência entre Lacan e Jakobson no que diz respeito à condensação na metáfora.

Segundo Saussure, “*num estado de lingua tudo se baseia em relações*” (SAUSSURE, 1975, p. 142). Os eixos sobre os quais giram tais relações da categoria linguística são dois e foram primeiramente abordados em teoria por N. Kruszewski, teórico polonês da linguagem:

“Cada palavra está ligada por dois gêneros de elos: primeiro, por inumeráveis elos da similaridade com palavras aparentadas pelos sons, pela estrutura e pela significação e segundo, por outros tantos elos de contigüidade com diversas maneiras de falar; uma palavra é sempre um membro de famílias ou de sistemas determinados de palavras e simultaneamente um membro de séries sintáticas determinadas de palavras” (HOLENSTEIN, 1978, p. 143).

Retomando tais formas de grupamento linguístico, Saussure introduz modificações, especialmente no que concerne à limitação da caracterização associativa ao eixo paradigmático. Para Saussure, o primeiro eixo, que ele denomina sintagmático, determina a posição e a função de um termo em todos os enunciados possíveis. O segundo, que ele chama de associativo e Hjelmslev de paradigmático, prevê o termo ligado a outros que podem substituí-lo.

Os dois eixos são ligados à teoria da significação como valor, em Saussure; por sua vez, a última está ligada ao fato de que a linguagem remete a um sistema fechado: a língua. Como sistema fechado, a língua pode falar sobre seu objeto, que lhe é exterior. Assim, tal fechamento permite juntar duas funções: a dupla função interna (sintagma/paradigma) e a função externa (referência). A essa duplicidade relativa do termo na língua corresponde uma duplicidade de operação na fala.

Jakobson propõe representar essa duplicidade na fala da seguinte

maneira: o falante seleciona cada termo entre todos aqueles que a ele estão ligados por possibilidades de substituição (paradigmáticas) e combina os termos selecionados de acordo com as relações de associação (sintagmática) que governam o encadeamento de cada termo empregado. Assim, para Jakobson, a relação de paradigma (no falante) corresponde a um ato de combinação. A partir dessa colocação, Jakobson aponta dois tipos de afasia. Quando a doença atinge a capacidade seletora, perturba a similaridade. O afásico, sofrendo dessa incapacidade, perde a possibilidade da substituição:

“O afásico que sofre de distúrbio da função de substituição não completará o gesto do observador - de indicação ou manipulação - com o nome do objeto indicado. Em vez de dizer ‘isso é chamado lápis’ acrescentará simplesmente uma observação elíptica acerca do seu uso: ‘Para escrever’”. (JAKOBSON, 1975, p. 45).

A perda da capacidade de substituição implica a impossibilidade de uso de sinônimos, de tradução de uma outra língua ou de outro sistema de signos e até na impossibilidade de repetir simplesmente uma palavra. Holenstein observa que tal tipo de doença,

“ao estímulo ‘champanhe’ não reage com respostas tais como: ‘Você está falando do vinho branco espumante da França’ (circunlocução) ou: ‘Entendi você está pensando no champanhe’ (pleonismo).” (HOLENSTEIN, 1978, p. 147).

O afásico desse tipo emprega palavras mais gerais ou apenas expressões restritas a um contexto concreto específico. No caso da palavra “champanhe” ele escolherá metonimicamente alguma coisa que tenha relação (espacial, temporal ou causal) com ela.

A deterioração da capacidade de construir proposições ou, em termos mais gerais, de combinar entidade lingüísticas mais simples em unidades mais complexas está, na realidade, limitada a um só tipo de afasia,

que é o oposto “do tipo discutido no capítulo anterior” (JAKOBSON, 1975, p. 50).

Este é o segundo tipo de afasia estudado por Jakobson: O distúrbio da contigüidade. Neste tipo de afasia, “*deficiente quanto ao texto (...) a extensão e a variedade das frases diminuem*” (JAKOBSON, 1975, p.50). O afásico assim afetado é incapaz de formar frases coerentes. Perde o uso das palavras relacionais (HOLENSTEIN, 1978, p. 148).

“Quanto menos uma palavra depender gramaticalmente do contexto, tanto mais forte será sua persistência no discurso dos afásicos com distúrbio da função de contigüidade, e tanto mais rapidamente será eliminada pelos pacientes que sofrem de distúrbios da similaridade” (JAKOBSON, 1975, p. 51).

A normalidade do discurso se apóia na combinação equilibrada dos eixos. Dessa forma, é o equilíbrio entre eles que garante a comunicabilidade.

Sem dúvida que o problema da comunicabilidade pode estar vinculado a um outro tipo de discurso desequilibrado, porém não necessariamente afásico. Trata-se do discurso literário, ao qual Jakobson aplicou sua teoria de similaridade/contigüidade. Para os lingüistas, o discurso literário tem, justamente, a característica básica de desequilibrar a linguagem “normal”.

“Manipulando esses dois tipos de conexão (similaridade e contigüidade) em seus dois aspectos (posicional e semântico) - por seleção, combinação e hierarquização - um indivíduo revela seu estilo pessoal, seus gostos e preferências verbais” (JAKOBSON, 1975, p. 56).

Jakobson elabora uma classificação sobre três estágios diferentes do discurso: retórica, gêneros e escolas vinculando-os aos dois eixos relacionais: paradigma e sintagma. Assim:

Natureza das relações entre os termos	Relações paradigmáticas	Relações sintagmáticas
Níveis		
Língua	similaridade	contigüidade
Fala	seleção	combinação
Tropo	metáfora	metonímia
Gênero	poesia	prosa
Escola	romantismo	realismo
	simbolismo	

O quadro acima resume as considerações de Jakobson, toda a parte V - Os polos metafóricos e metonímicos de seu estudo acerca da afasia. Os critérios por ele usados não extrapolam o terreno da linguagem articulada propriamente dita. No entanto, Jakobson deixa claro que

"a predominância alternativa de um ou outro desses dois processos não é de modo algum exclusivo da arte verbal. A mesma oscilação aparece em outros sistemas de significação que não a linguagem" (JAKOBSON, 1975, p. 57).

Dessa maneira, ele estende a metáfora e metonímia, tropos vinculados às relações paradigmáticas e sintagmáticas (*"A metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade e a metonímia com o distúrbio da contigüidade"*(JAKOBSON, 1975, p. 55) a outras artes que não a literária.

"(...) pode-se notar a orientação manifestadamente metonímica do Cubismo, que transforma o objeto numa série de sinédoques; os pintores surrealistas reagiram com uma concepção visivelmente metafórica. A partir das produções de D. W. Griffith, a arte do cinema, com sua capacidade altamente desenvolvida de variar o ângulo, a perspectiva e o foco das tomadas, rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinedóquicos e de montagens metonímicas em ge-

ral. Em filmes, como os de Charlie Chaplin e Eisenstein, esses procedimentos foram suplantados por um novo tipo metafórico de montagem, com suas 'fusões superpostas' — verdadeiras comparações filmicas" (JAKOBSON, 1975, p. 58).

Jakobson estende a idéia de competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, a "*todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social*" (JAKOBSON, 1975, p. 61). Isso o leva a abordar a estrutura dos sonhos:

"Eis porque numa investigação da estrutura dos sonhos, a questão decisiva é saber se os símbolos e as seqüências temporais usadas baseiam-se na contigüidade ('transfêrência' metonímica e 'condensação' sinedôquica de Freud) ou na similaridade ('identificação' e 'simbolismos' freudianos) (JAKOBSON, 1975, p. 61).

Se observarmos, ele coloca o deslocamento freudiano (a transfêrência metonímica) e a condensação freudiana (a sinédoque) na coluna das relações sintagmáticas (vide quadro acima). Enquanto a identificação e o simbolismo ficarão na coluna correspondente ao paradigma. Tal procedimento não se coaduna com o de Lacan, que identifica a condensação com metáfora e o deslocamento com metonímia.

É quanto à condensação que Lacan e Jakobson diferem. Em psicanálise, Lacan

"modificou a proposição de Jakobson e coordenou ambos os eixos com os dois principais mecanismos que Freud atribuiu ao inconsciente" (HOLENSTEIN, 1978, p. 153).

Dessa forma, a condensação fica vinculada ao eixo metafórico; e deslocamento, ao eixo metonímico.

Vejamos a posição lacaniana acerca da condensação:

“A Verdichtung, condensação é a estrutura de sobreimposição dos significantes em que toma seu campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a Dichtung, indica a co-naturalidade do mecanismo com a poesia até o ponto em que aquele envolve a função propriamente tradicional desta” (LACAN, 1966, p. 511).

Assim, segundo Lacan, a metáfora é “uma palavra pela outra”, nesse conceito de “estrutura de sobreimposição de significantes”. Ele cita o célebre exemplo de Victor Hugo: “*Sa gerbe n'éteait pas avare ni haineuse*” (Seu feixe não era avaro nem sentia ódio).

Aí, a palavra “feixe” substitui o nome próprio Booz.

Porém, não existem apenas as vias metafóricas, mas também vias metonímicas da condensação. Como quando em um sonho a figura de uma animal substitui a de um ser humano, mas vem trajada com as roupas (metonímia) deste último. Assim também ocorrem deslocamentos metafóricos no sonho ou na arte. Por exemplo, quando um dedo arrancado a alguém simboliza adultério. Isso foi demonstrado por Freud em diversos casos em seus estudos sobre o trabalho dos sonhos.

Quanto a Jakobson, este parte de uma noção de substituição que se fundamenta sobre um conceito estritamente estruturalista da língua e depois passa a uma aceção retórica da metáfora que se aplica ao discurso.

Falando do verso de Victor Hugo que exemplifica como modelo da metáfora, Lacan diz que:

“(...) a chispa criadora da metáfora não brota da colocação presente de duas imagens, ou seja, de dois significantes igualmente atualizados. Brota entre dois significantes dos quais um substitui o outro tomando seu lugar na cadeia

significante, o significante oculto segue presente por sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia" (LACAN, 1966, p. 507).

Ou seja, o "feixe" substitui Booz. Entre os dois significantes surge a chispa da metáfora.¹ Mas, para Jakobson, o verso em questão não seria jamais metafórico. Embora a concepção do processo metafórico no texto sobre a afasia se baseie na reação substitutiva. Enquanto o processo metonímico se baseia na reação predicativa. Estudando a posição de Jakobson, Lyotard exemplifica:

*"Em um teste de associação, propõe-se como indutor a uma criança a palavra **choupana**: se a resposta é do tipo: **queimou** ou **é uma casinha pobre**, a reação é dita predicativa; se a resposta é do tipo: **choupana**, **cabana**, **palácio**, a reação é dita substitutiva"* (LYOTARD, 1985, p. 255).

O caráter da resposta predicativa é o de constituir uma frase. Mas se pode observar que há dois tipos de frase: "*choupana queimou*" e "*choupana é uma casinha pobre*". Na primeira, temos uma frase narrativa, mas na segunda não. Embora a organização seja sintagmática pela posição (sujeito e predicado) existe a possibilidade semântica da substituição, pois: "*é uma casinha pobre*" pode substituir: "*choupana*".

Segundo Lyotard, Roman Jakobson distingue, então, um aspecto posicional (no enunciado) e um aspecto semântico (no quadro de significações do contexto, dentro da língua). Uma metáfora, então, pode ocupar posição predicativa e ser, semânticamente, substitutiva.

1. Se "*Booz endormi*", mesmo que alusivamente (GRIMAUD, 1978, p. 104), funciona como exemplo de um *corpus* lacaniano é porque a criação artística é tomada como um sintoma em que é preciso que se busque a palavra de ordem (segredo de Édipo e da psicanálise) que nos fura os olhos. Esse segredo torna-se "visível" a partir do momento que em Lacan o significado de Jakobson se transforma ou se desloca em sujeito. Fazendo da teoria da *metáfora* uma teoria da metáfora do *sujeito*.

"Um enunciado como 'seu feixe não era avaro nem sentia ódio' não pode, de maneira alguma passar por uma metáfora aos olhos de Jakobson: não apenas seus termos formam um enunciado de tipo evidentemente predicativo, mas ainda, sobre o plano semântico, eles são insubstituíveis" (LYOTARD, 1985, p. 255).

Aos olhos de Jakobson, portanto, *"Seu feixe não era avaro nem sentia ódio"*, será tomado como metonímia, uma vez que feixe pode ser visto como emblema de Booz. Para Lyotard, *"(...) o uso do imperfeito (era) dá ao enunciado uma conotação tipicamente narrativa"* (LYOTARD, 1985, p. 256).

Na metáfora poética, o que interessa, além disso, não é apenas aquilo que Lacan² deixa claro em sua definição desse *tropo*. Ao poeta interessa que a substituição nunca é aquela autorizada pelo uso. Pelo contrário: o uso faria com que a substituição não passasse de uma mera escolha, uma espécie de sobrecarga da significação, em que um termo estaria de modo sobredeterminado em detrimento de outros. Por exemplo: *"Ele se chateia - ou se aborrece - ou se entedia - neste lugar"*. Isso é apenas uma questão de estilo, como diz LYOTARD (1985).

A verdadeira metáfora poética joga com a transgressão no campo das substituições. Desafia o uso (sobre o qual se fundamenta a substituição) e o transforma.

Assim, André Breton se posicionava: *"Para mim, a imagem surrealista mais forte é aquela que apresenta o mais alto grau de arbitrariedade"* (BRETON, 1990, p. 50).

2. É interessante observar que para Lacan a condensação significante é fundamental já que, com seu efeito de metáfora, manifesta a dimensão em que o inconsciente aparece (LACAN, 1993, p. 234). E concluir que *"isto quer dizer que a realidade é mais séria, e mesmo para o homem a única séria, se se considera seu papel que sustenta a metonímia de seu desejo não pode ser retido senão na metáfora"* (LACAN, 1966, p. 892) (grifo meu).

Bibliografia

- BRETON, André. (1990). *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard.
- GRIMAUD, Michel. (1978). Sur une métaphore metonymique hugolienne selon Jacques Lacan. *Littérature*, (29) fev.
- HOLENSTEIN, Elmar. (1978). *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. Rio de Janeiro, Zahar.
- JAKOBSON, Roman. (1975). Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- LACAN, Jacques. (1966). L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. In: *Écrits*. Paris, Seuil.
- . (1993). *O seminário: livro 11*. 2ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LYOTARD, J.F. (1985). Le travail de rêve ne pense pas. In: *Discours, figure*. 4ed. Paris, Klincksieck.
- TOLEDO, Dionísio (org.). (1978). *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre, Globo.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1975). *Curso de lingüística geral*. 7ed. São Paulo, Cultrix.

aspectos especulares do fazer político¹

Vera Lúcia Pereira dos Santos

Professora na Universidade Federal de São Carlos

ABSTRACT: This paper analyses the first instance of the electoral marketing by Paulo Salim Maluf, who was running for the government of São Paulo State, in 1990. There were used journalistic cartoons whose contents revealed the isotopy : the dispossession of identity. In the established scopic relation, the two actants are only one single actor, configuring the struture of narcissism. The massmedia, on the other hand, breaks the public vs. private barrier, destroying the simulacra. The specular relation establishes a "yoke" in wich one of the members disappears: "the other one", the imaginary.

KEY WORDS: *Identity – Narcissism – Imaginary.*

Grande parte da vida social e política é dirigida pela mídia. A televisão, principalmente, tende a abolir as fronteiras tradicionais do público e do privado ou, pelo menos, representa uma transgressão permanente disso. Essa ingerência se faz refletir numa campanha eleitoral, que é trabalho de *marketing*, isto é, de sedução, de *mise-en-scène*.

1. Este artigo foi apresentado na 46ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Vitória (ES), 1994.

Toda eleição obedece ao esquema subjacente no processo democrático constante de um contrato entre um “destinador” e um “destinatário”. O destinador é a maioria dos cidadãos de um país, de um Estado ou de um município. O esquema visa induzir o futuro destinador (povo) a dotar X (o candidato) de um poder-fazer (governar).

Para que o povo o sancione positivamente, o candidato, no período que antecede às eleições, cumpre um ritual publicitário que inclui, num primeiro momento, a construção de uma imagem.

É sobre esse momento que tecerei algumas considerações, focalizando a campanha das eleições para governador do Estado de São Paulo, de 1990, através da leitura de algumas charges em que aparece o candidato Paulo Salim Maluf, publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*.

“O olho se acha na base de toda identificação que, necessariamente, sempre supõe a presença do outro” (GODINO, s.d.).

No caso de Maluf, partiu-se de uma reputação solidamente ancorada, mas desfavorável, para transformá-la numa identidade programada em que todo político deve ridicularizar ou renunciar sua própria imagem, depois de uma série de desdobramentos. Há riscos, pois o “outro” pode voltar de repente, perturbar os efeitos procurados e acarretar distorções.

Analisarei essa primeira instância publicitária lendo, nas charges selecionadas², a isotopia: “despojamento de uma entidade”.

A Reprodução 1 refere-se explicitamente ao despojamento da imagem negativa criada pelo passado político do candidato e sua transformação em positiva. Ao iniciar a *performance*, pretende-se o apagamento da imagem velha para que a imagem eufórica se apresente.

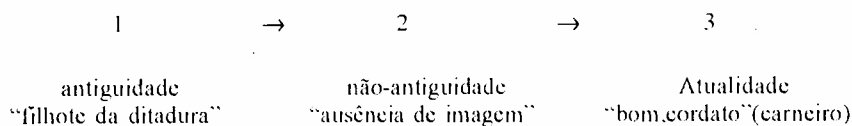
2. As reproduções das charges selecionadas encontram-se, em Anexos, no fim do texto.

Na Reprodução 2 tem-se o diálogo entre dois prováveis assessores, um deles carregando uma pele de cordeiro, ou carneiro, para jogá-la no lixo cuja tampa é erguida pelo segundo personagem, com ar interrogativo. Essa “fantasia” é a que o candidato vestiu no primeiro turno das eleições e da qual agora, (início da campanha do segundo turno), se desfaz.

Percurso Gerativo do Primeiro Turno

Na teoria semiótica greimasiana, entende-se por percurso não só a disposição linear e ordenada dos elementos entre os quais ele se efetua, como também a progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias. O percurso gerativo do discurso, bem como o temático e o figurativo serão privilegiados nesse estudo.

No nível semiótico das estruturas fundamentais, pode-se desprender, através de categorias semânticas, a seguinte relação: imagem antiga | vs. | imagem nova | que se movimenta no percurso:



A etapa 1 refere-se ao passado político de Maluf, basicamente ligado a cargos ditos biônicos, a quem se atribui a qualificação “filhote da ditadura”. No páreo eleitoral é assim que *é visto*.

A etapa 2 pode ser despreendida pelos cartazes em que o candidato não expõe sua fotografia, mas estampam um ser anônimo, desconhecido (o povo), trajando camiseta vermelha na qual está impresso o dístico. “*Amo São Paulo, voto Maluf*” - O candidato identifica-se como cidadão comum.

A etapa 3 é explicitada na reprodução 2 como pele de carneiro, vestimenta utilizada para encobrir, camuflar o antigo.

Todas são concretizações visuais de qualidades políticas desejadas.

A eleição é rito carnavalesco em que todo mundo brinca de pôr a máscara, escondendo o próprio rosto. Esse jogo de ilusão, que subjaz ao discurso eleitoral, é denunciado pelas charges analisadas que permitem reconstituir o seguinte programa narrativo:

Enunciado elementar:

$$S \cup O_v$$

onde:

$$S = \text{Maluf}$$

$$O_v = \text{identidade positiva - imagem ideal para vencer eleições}$$

Para transformar a virtual disjunção, o candidato decide, a conselho de sua equipe publicitária, não aparecer muito em situações públicas, não se exhibir: quando o faz, é discreto, ignora críticas maldosas e alusões a seu passado, presentes no discurso de censura de seus adversários. Os homens de *marketing* dão-lhe a competência para fazer, fabricando esquemas de possíveis condutas para as situações de exposições pública. Nesse código, o ícone coração é emblema do sentimento eufórico da afeição.

$$PN_1 = F |S_1 (S_2 \cap O_v)|$$

onde:

$$S_1 \text{ e } S_2 = \text{ator Maluf}$$

$$F = \text{mudança de imagem}$$

“Destinadores da competência”. os publicitários
O programa narrativo de uso é: não se mostrar em excesso.

Estratégias empregadas nos programas televisivos do horário eleitoral gratuito: focalizam-se cenas de rua, comícios com a voz do candidato em “off”; outras pessoas falando sobre S_1 (“falsos” repórteres, atores de TV, homens públicos), visando ainda a construção da imagem nova, não ataca os outros candidatos.

O valor investido é modal: dever e querer ser visto como “bonzinho”, porque seu antigo perfil não satisfaz aos moldes democráticos e ele ambiciona o poder público.

A sanção desse programa é cognitiva e positiva, pois obtém 40% nas pesquisas de intenção de voto e classifica-se em primeiro lugar no primeiro turno das eleições, sem, contudo, vencê-las.

Então: $S \cap O_v$ (identidade positiva). O sujeito conseguiu a transformação desejada, despojou-se do antigo.

Os publicitários são o sujeito - doador da competência e o sujeito da *performance* é Maluf. O discurso é reflexivo porque S_1 e S_2 são o mesmo ator.

O PN_1 , no entanto, é preparação para o programa de base - vencer as eleições - no qual outros sujeitos buscam o mesmo objeto valor (o poder público).

Os leitores da mensagem chargística, os eleitores, incluindo-se o chargista, conhecem o jogo e espontaneamente não querem ver, mas são coagidos a isso pela insistência com que a imagem dos candidatos se apresenta na televisão, nos cartazes de rua que atravessam o caminho do eleitor, temporariamente destinatário passivo, observador.

Maluf finge que *quer não ser visto* com resquícios do passado - apagamento de seus traços; quer esconder-se - “segredo”. O eleitor por

sua vez pode “fechar os olhos” simular que não vê e aceitar a nova imagem: ele não parece “filhote da ditadura” e não é - falsidade -, porque um pouco do passado sempre permanece no “eu”.

LANDOWSKI (1981) na relação escópica denomina S_1 , aquele que se coloca no estado de *ser visto* e S_2 , o actante que ocupa a posição de observador subentendendo que, do ponto de vista sintagmático, um mesmo ator - personagem política - poderá mudar de posição sintática e ocupar ora a de actante S_1 , ora de S_2 .

Na Reprodução 1, tem-se outra possibilidade: os dois actantes envolvidos são um único e mesmo ator, configurando a “estrutura do narcisismo”. Maluf contempla seu reflexo e o que vê no espelho é a imagem pública preparada; o gesto de arrumar a gravata denota os últimos retoques para o “exibicionismo” – *querer ser visto*. Fora do espelho não há imagem da pessoa, só a indumentária – despojamento, livrou-se da imagem disfórica.

O espelho reflete a produção do objeto cultural, figura sociológica, resultado da *performance* do programa narrativo de uso, para investimento de valores desejados no programa narrativo de base. A imagem refletida, ou melhor, a não-imagem passa por natural, mas é apenas uma construção particular e convencional.

Através do emblema “homem das cavernas”, a reprodução 3 talvez tente expressar o “real” das pessoas que se situa no inconsciente, cujo significante é difícil de se captar por estar encoberto. Relacionando com a ausência de pessoa da reprodução 1, o lado de fora do espelho remete a um narcisismo primário; o reflexo dentro do espelho é o do EU das cargas de libido do objeto, no sentido freudiano, narcisismo secundário.

O sujeito em questão ama o que “uno” queria ser, uma das possibilidades de escolha do objeto, segundo Freud. A não-pessoa é a invisibilidade, a presença de algo inconsciente – subjetividade, sujeito remetendo a ele mesmo em seu discurso.

Maluf assume *não querer ser visto* – “precaução”, mas, na realidade, *quer não ser visto* como “filhote da ditadura” – “conveniência” – para se mostrar com a imagem de “carneiro”, *querer ser visto* atualmente em seu papel de homem público, sem nenhuma marca do papel anterior: quer o eu ideal, infantil, eufórico.

Ao abaixar a cortina, fim da representação pública – *mise-en-scène* do primeiro turno, o sujeito desempenha outro papel no camarim: despe-se, tira a maquiagem, o verniz social (reprodução 2) – papel privado, compartilhado pelos “íntimos”.

Pela atitude belicosa da Reprodução 3, é visto, assim como o outro candidato, como o “homem das cavernas”: despiu o terno e a gravata, vestiu a pele de animal. Nessa etapa decisiva destruiu-se a imagem pública obtida no PN_1 que cumpriu sua função: mesmo não querendo, é assim que é visto pelo discurso chargístico que estrutura o sujeito no nível do simbólico, modificando o real e evocando o imaginário.

Imagem, entretanto, é ilusão, produção sobredeterminada, e o ícone é decodificado de acordo com a natureza do receptor. Viu-se na reprodução 1 a tentativa de traduzir o inefável, o apagamento do sujeito, sua figura interna, o despojamento. As outras reproduções aludem ao programa de base PN_2 que se transfere para o segundo turno.

$$PN_2 = F \mid S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)$$

onde:

F= votar, escolher pelo voto

S_1 = povo

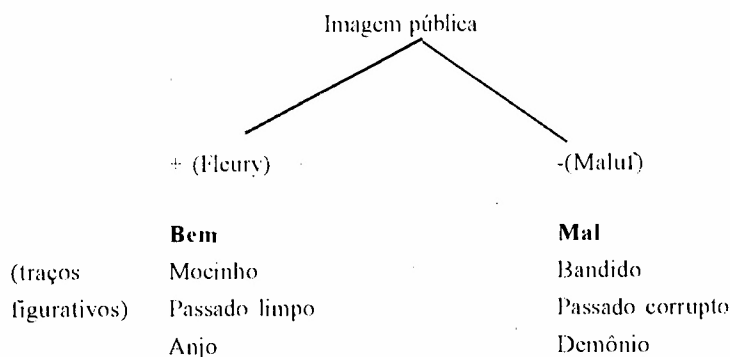
S_2 = candidato 1 (Maluf)/candidato 2 (Fleury)

O_v = vitória nas eleições

Na fase de manipulação, cada candidato organiza seu esquema de convencimento. O ator Maluf, mudando o código do PN_1 , abandona a estratégia de não atacar o adversário. O fazer persuasivo do ator Fleury baseia-se na dialética maniqueísta bem/mal (Reprodução 4), através do intertexto telenovela global (Na época a **Rede Globo** exibia a telenovela com o título *Meu Bem, Meu Mal*).

O mal é figurativizado³ em Maluf, na reprodução acima citada, pelos traços da boca enorme e pelos dentes que “rangem” concedendo-lhe expressão facial de bandido: os traços de Fleury, boca bisonha e pequena, *mutatis mutandi*, expressão de bom moço.

Eixos do PN_2 , segundo seu opositor



Maluf insiste na mudança de imagem, declara estar sendo bem aceito, mas as charges, pelo riso, corroem e desfazem os simulacros, desfiguram e reconfiguram as imagens de marca e medem os níveis de “popularidade”.

3. Figurativização, segundo a semiótica greimasiana, é empregado para indicar o ato de se reunir elementos do nível da expressão que correspondam a um conteúdo.

O rir político coloca em relação duas imagens claramente antitéticas:

a) elogiosa, aquela que a vítima potencial da operação admite querer dar de si mesma – imagem convencional, mas destinada a cair, à maneira de uma máscara;

b) outra que visa substituir a mudança de ponto de vista - adotado para provocar riso é a contramão da precedente a que desvela a verdade escondida sob o “parecer”.

O chargista tem necessidade de um discurso de referência, que, no caso, estará implícito e que constitui a visão natural que se tem do modelo, antes de ser retratado.

O que se esconde atrás das máscaras é descoberto pelo desenho que estiliza o “físico”, suporte figurativo para revelação de caracteres.

O desenhista desconstrói os esquemas de percepção de que nos utilizamos espontaneamente e nos faz ver sob um novo olhar. Desconstrói os esquemas de representação de ordem cognitiva (LANDOWSKI, 1991, p. 41).

O julgamento do leitor ateu-se nas charges por mim apresentadas, à instância de mistificação conduzida pelo ator político que, na formação de seu EU ideal, refletiu a influência crítica exercida pela opinião pública, como é de praxe no discurso eleitoral.

A perda do O_v do PN de base pode ser imputada à interrupção ou não do investimento da modalização obtida no PN de uso. Não era possível apenas querer ser a imagem projetada no espelho. Era necessário talvez, mas não há como parecer real uma ilusão, um reflexo se não há referente.

Ao despojar-se da imagem antiga do lado de fora do espelho, o candidato deixa-se seduzir pela imagem nova, tenta referenciá-la, mas não consegue, porque o objeto antigo está lá apesar do apagamento.

O olho, primeiro elemento de contato com o mundo exterior, no estágio do espelho, segundo Lacan, se olha no olho que o olha.

O que Maluf vê, é a imagem que quer que o eleitor veja. No primeiro momento, ao ocultar-se, crê que a referencializou. Assume o jogo ideológico que a mídia exige para garantir o êxito da performance.

Recusou o real e não conseguiu absorver o imaginário. O destinador não reconhece, no segundo momento, o novo investimento modal.

Em toda relação especular se estabelece uma parilha que tende à dissolução de um de seus membros. Esta é a fatalidade que encerra toda intenção de coalescência de um dos membros com o *outro*: o desaparecimento de um deles.

Portanto, o movimento de alienação identificatória traz como consequência a destruição de alguns dos representantes: um desaparece, em benefício do real e outro, do imaginário (apud VALLEJO, s.d.).

No fundo de toda identificação, como pano de fundo dramático dela, está operando a morte.

ANEXOS



Reprodução 1



Reprodução 2



Reprodução 3

NEGREIROS: O ESTADO DE S. PAULO, 12/10/90



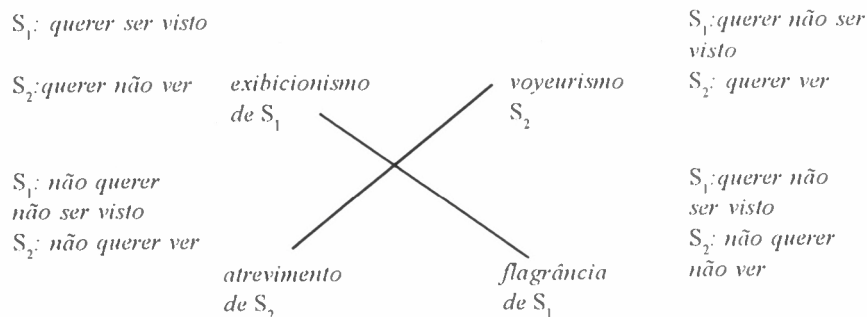
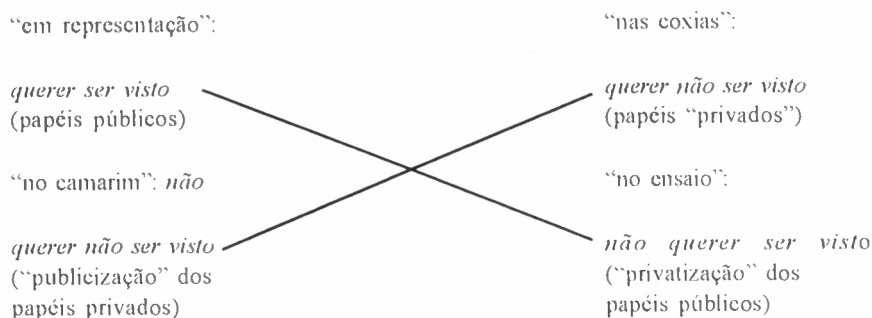
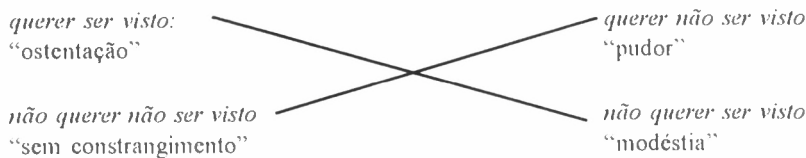
Reprodução 4

LIBERATI: O ESTADO DE S. PAULO, 21/11/90



Reprodução 5

DIAGRAMAS UTILIZADOS



Bibliografia

- BARROS, Diana L. Pessoa de . (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.
- FIORIN, J. L. (1988). *O regime de 1964: discurso e ideologia* . São Paulo: Atual.
- FREUD, Sigmund. (1984). Introducción al Narcisismo. In: *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- GODINO, Antônio. (s.d.). *Curso e discurso da obra de Jacques/Lacan*. s/l, Normes.
- LANDOWSKI, Eric. (1981). Jeux optiques: exploration d'une dimension figurative de la communication. In: *Documents de Recherche*. Paris, v.3, n.22.
- _____. (1991). On ne badine pas avec l'humor. In: *Edição Preliminar*. São Paulo, Departamento de Lingüística.
- MACHADO, Arlindo. (1984). *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense.
- QUERÉ, H. (1989). L'affiche électorale: positions et parcours. In: *Nouveaux Actes Semiotiques*, 2. Pulin: Univ. de Limoges.
- VALLEJO, A. (s.d.). Del como el proto - sujeto agresiviza: el mito de Narciso. In: *Topologia de J. Lacan*. Buenos Aires, Helguero.

um encontro intersemiótico: cabral & magritte

Sérgio Vicente Motta

Professor na UNESP - São José do Rio Preto

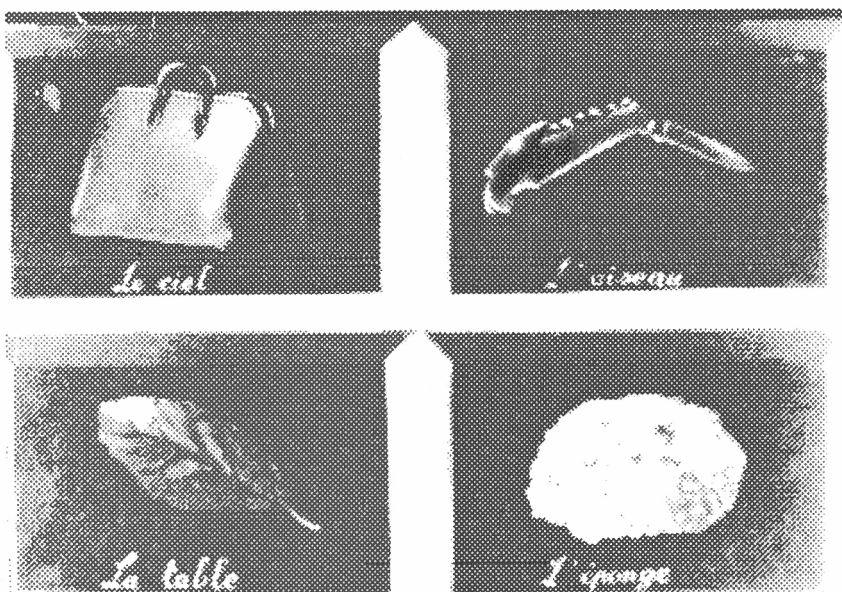
*"(...) sem perceber sequer a névoa que
a pintura põe entre o que é e o que é (...)"*
J. CABRAL

ABSTRACT: This essay compares a poem by João Cabral de Melo Neto (*Os Vazios do Homem*) and a painting by René Magritte (*La Clef des Songes*) in an intersemiotic relationship between word and image, aiming the discussion of the particularities of each language, verbal and pictorial. Poetry, working with the conventional verbal sign, reaches an iconic solution through the "poetical image": "this is that". Magritte's painting uses the word to release the image from the "similarity" and to reach "similitude": "this is not that". In this crossover, the two arts are realized as aesthetical objects, questioning their language and simultaneously making use of the other sign system in order to move toward the potentialities of their own systems.

KEY WORDS: Poetry – Painting – Word – Image – Poetical Image – Similitude.

"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". A famosa frase-título do poema de Mallarmé ocorre-me quando busco uma razão que explique a gênese do presente trabalho. Um lance de memória evocou

um poema de João Cabral de Melo Neto — *Os Vazios do Homem* (MELO NETO, 1967, p. 29) —, quando meus olhos “letreavam” um quadro do pintor René Magritte, intitulado *La Clef des Songes* (MAGRITTE, 1927). Nos fios que tramam a conjunção dessa lembrança materializa-se a figura de uma esponja como metáfora de poesia, no texto de Cabral, que confronto, agora, entre outros desenhos, com o desenho de uma esponja no quadro de Magritte. Talvez metáfora de pintura ganhando forma nesta rede perigosa de simulacros que a pintura tece na própria tessitura de sua linguagem?



“To be or not to be? That is the question”. É metáfora de pintura? É uma esponja? Não é uma esponja? O que importa é que neste jogo de dados, cuja regra estabelecida é a probabilidade do acaso, um poeta e um pintor encontram-se, cada um seguindo a trilha de pedras-signos de seus caminhos-linguagens, na encruzilhada intersemiótica que parece ser o destino traçado pela arte da modernidade. Neste ponto, o único indicativo é a insólita figura de uma esponja. Eis o enigma: decifra-me

ou devoro-te. Humildemente, submeto-me ao ritual que se inicia. A arte do século XX, além do problema da produção, impõe a antropofagia da recepção. Antes de ser devorado, porém, quero esboçar alguma resistência neste trabalho incipiente de leitura.

Transcrevo o poema de Cabral, não com a pretensão de elaborar uma análise detalhada e profunda do mesmo, mas tão-somente para poder resgatar as linhas que desenharam e fixaram no suporte de minha memória a figurativização de uma esponja como metáfora de poesia:

Os Vazios do Homem

*“Os vazios do homem não sentem ao nada
do vazio qualquer: do do casaco vazio,
do da saca vazia (que não ficam de pé
quando vazios, ou o homem com vazios):
os vazios do homem sentem a um cheio
de uma coisa que inchasse já inchada;
ou ao que deve sentir, quando cheia,
uma saca: todavia não, qualquer saca.
Os vazios do homem, esse vazio cheio,
não sentem ao que uma saca de tijolos,
uma saca de rebites: nem têm o pulso
que bate numa de sementes, de ovos.*

2.

*Os vazios do homem, ainda que sintam
a uma plenitude (gora mas presença)
contêm nada, contêm apenas vazios:
o que a esponja, vazia quando plena;
incham do que a esponja, de ar vazio,
e dela copiam certamente a estrutura:
toda em grutas ou em gotas de vazio,
postas em cachos de bolha, de não-iva.*

*Esse cheio vazio sente ao que uma saca
mas cheia de esponjas cheias de vazio;
os vazios do homem ou o vazio inchado:
ou o vazio que inchou por estar vazio”.*

(A Educação pela Pedra)

Entre as abordagens possíveis do texto, quero enfatizar aquela que trata da instauração de um princípio dialético que, ao nascer com o poema, gera a pulsação rítmica do mesmo. Trata-se de um movimento rítmico, seguindo os passos do formalista russo O. Brik, que se utiliza justamente da imagem das pegadas em um terreno lamacento para afirmar que

*“os saltos têm freqüentemente um ritmo, mas os traços
que eles deixam no solo não são mais do que dados para
julgá-los” (BRIK, 1971, p. 132).*

Segundo ainda o crítico:

*“O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos
compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao con-
trário, compreender-se-á o verso a partir do movimento
rítmico” (BRIK, 1971, p. 132).*

Tal postulação resgata a primazia desse movimento sobre as possíveis marcas métricas e outras, que não deixam de ser apenas indicações sobre esse movimento, do qual são resultantes. Tal postulação recoloca a questão do movimento rítmico na poesia, essencial, no caso particular desse poema, é essencial para apontar o engendramento de um movimento dialético, sobre o qual o poema se constrói e do qual resultam as suas principais articulações morfo-lexicais, sintáticas e semânticas.

A imagem do salto figurativiza também o processo de leitura que o poema impõe desde o início, ao assentar, por exemplo, na aparente explicitação temática do título, o pé do leitor no terreno firme da

referencialidade para, em seguida, na impulsão do passo da leitura, subtrair-lhe este mesmo chão, fazendo dele um acrobata em um salto no vazio. É esse travamento na evolução do processo de leitura que produz o choque da quebra da expectativa e redimensiona o aspecto significativo do texto para o seu movimento: o salto que se instaura no espaço entre um passo e outro. Esse efeito é canalizado para a tensão resultante de um jogo opositivo, em que as oposições se multiplicam em abismo, a partir das mais explícitas como o “vazio/cheio”, passando pela reversão do “cheio vazio”, até chegar à formalização de termos presentes e ausentes e, através deles, à iconização de uma disposição estrutural cheia de vazios ou de vazios cheios. Tudo isso direcionado pelo parecer de um andamento prosaico, revertido, no jogo dessas tensões, no ser do discurso poético.

O texto, ao se apresentar pleno de indicações temáticas — e isto é feito ironicamente, através da disforia contida na expressão-título: “os vazios do homem” — apaga, aos poucos, as setas da contigüidade para erigir-se, concomitantemente, em protótipos “paradigmáticos” (GONÇALVES, 1990). No entrecruzar das similitudes dessas relações, o poema se despoja de seus cheios — inchamento retórico — para mostrar-se despido, no movimento do esqueleto de sua estrutura. Os passos dessa dança coreografam metáforas:

a) os vazios do homem são comparados à estrutura da esponja — “*Os vazios do homem (...) incham do que a esponja, de ar vazio, / e dela copiam certamente a estrutura*”;

b) na estrutura da esponja espelha-se a própria poesia: “*toda em grutas ou em gotas de vazio, / postas em cachos de bolha, de não-uva*”;

c) a estrutura da esponja e do poema formalizam um desenho possível da poesia lírica moderna, feitos um à imagem e semelhança do outro.

No comando desse jogo especular de estruturas destaca-se a função metalingüística, com o papel de revisar criticamente a tradição (com

o seu subjetivismo sentimental e saturamento temático) para confrontá-la com a concretude de uma proposta de construtivismo lírico. A função poética emerge do arranjo dessas relações, nos efeitos que se sucedem na interioridade do texto, como consequência de um movimento de fora para dentro que vai intercambiando com o despojamento temático a valorização de sua estrutura. Nesse sentido, o poema apresenta-se como um espaço de possibilidades — magnetizado por confrontos em todos os níveis produtores de sentido —, em que a busca incessante de uma terceira solução é um modo de ser e articular-se.

A título de ilustração, destaco alguns dos achados que perpassam os vários níveis, correndo o risco de valorizar uma solução, em detrimento da função relacional que a mesma desempenha dentro da dinâmica estrutural do texto. Como interação morfo-lexical, por exemplo, a expressão “*não-uva*”, ao ganhar o estatuto de palavra-montagem, mimetiza o processo dialético do poema, pelo confronto antitético do “*não*”, que desreferencializa o lexema “*uva*”. O acoplamento da partícula negativa ao substantivo faz da palavra-montagem uma unidade, que pode ser vista como ponto de partida ou de chegada — uma espécie de ponto de fuga — em uma perspectiva em abismo ou numa estrutura em espelho. Dela, enquanto núcleo (um elemento — “*uva*” — dentro de um conjunto maior — “*cacho*”) e enquanto síntese (tensão dialética na junção de termos em confronto), derivam outras relações tensivas (como concavidade x convexidade; enchimento x esvaziamento) entre os termos utilizados para comporem a imagem da esponja: “*grutas*”, “*gotas de vazio*”, “*cachos de bolha*”.

Da palavra-montagem à imagem de uma esponja o caminho percorrido é feito aos saltos, tendo como apoio a rede sêmica dos lexemas citados. Da imagem da esponja aos “*vazios do homem*”, o percurso é metafórico e explícito na reduplicação: “*dela copiam certamente a estrutura*”. No interior dessa metáfora abre-se outra, complexa, implícita, entre as estruturas dos “*vazios do homem*” e da “*esponja*” com a estrutura do próprio poema, que as recria. O elo entre a metáfora explícita e a implícita é feito pela palavra “*bolha*”, da expressão “*cachos de bolha*”, que instaura uma relação de similaridade entre “*esponja*”/“*cachos de*

bolha” com o desenho do poema. Esta última metáfora, processada entre “*cachos*” “*de não-iva*” e poema, enriquece a constituição imagética da poesia, composta por “*cachos*” de estrofes e versos de “*não-iva*” — vale dizer, de signos verbais.

A leitura efetuada até aqui procurou dirigir as relações para a expressão “*não-iva*”, o que possibilita reconstituir, no fim de um percurso em espiral, um dos mecanismos de geração de sentido do texto, a partir do nível morfo-lexical. Ela revela também o trabalho intrínseco que é feito com o signo para que o mesmo alcance o estatuto de signo poético: o despojamento de seus significados automáticos para se constituir, ele próprio, num movimento interno, num símile do ritmo do poema, numa palavra-ritmo, que suscita, desperta e recria valores perdidos.

O nível sintático, em completa sintonia com o semântico, dentro do teor metalingüístico que norteia o texto, mostra-se também enquanto procedimento, enquanto espaço de possibilidades relacionais de produção de sentidos, além dos seus resultados, que se podem colher na extensa gama dos efeitos cultivados nesse canteiro de plasmação poética. Um primeiro estranhamento manifesta-se já na abertura do poema e se torna recorrente, vinculado à estrutura sujeito/verbo/complemento, que é a responsável pela organização simétrica dos blocos de quatro versos, dentro do conjunto de doze, em cada uma das estrofes. A expressão equivale a uma espécie de locomotiva. O sujeito da oração — “*Os vazios do homem*” — puxa os vagões, que podem ser intercambiados, na sintaxe do comboio de versos, através do engate do verbo “sentir”. Este veicula a isotopia principal do poema. Desempenha também a função de agente dos sistema de permutabilidade — sempre alimentando um ritmo dialético — entre os elementos do complemento verbal: “*não sentem ao nada*”, “*sentem a um cheio*”. Tais complementos, intercambiáveis, possibilitam transitar, no interior dos vagões, núcleos semânticos e figurativizações que alternam o esvaziamento (“*do casaco vazio/da saca vazia/o homem com vazios*”) com o inchamento (“*uma coisa que inchasse já inchada/quando cheia, uma saca*”). A síntese (“*esse vazio cheio*”), durante o percurso, transmuta-se no seu contrário

(*"esse cheio vazio"*). A troca de posições entre o substantivo e o adjetivo eleva o complemento, da condição de vagão, ao papel de uma segunda locomotiva, com a qual o poema termina a sua viagem. O estranhamento sintático aludido dá-se entre o engate do verbo sentir e os seus complementos. A transitividade direta do verbo é surpreendida pela transitividade indireta: a preposição entra neste acoplamento como uma bela iconização de um enchimento desnecessário e que, só por isso, recupera, inversamente, o valor potencial da significação do esvaziamento.

No interior dos vagões abrem-se janelas: outra singularização sintática do texto. Primeiramente, há o apagamento da palavra *"vazio"*: *"do do casaco vazio"*, *"do da saca vazia"*. Depois, outras palavras e, às vezes, locuções mais complexas perfuram a linearidade da sintaxe provocando vácuos, numa projeção do paradigma sobre o sintagma: mais uma vez a forma se faz conteúdo. Como tais expressões foram referidas anteriormente — relação anafórica —, o leitor deve apreendê-las e deslocá-las para fazer corresponder a cada ausência na escritura um preenchimento no ato de leitura. Transmuta-se o movimento do poema: agora, ele se inverte de dentro para fora. O leitor, já gravitando pela órbita estrutural da composição, pode, finalmente, se posicionar diante das janelas abertas e preencher, no ritmo impresso pelo comboio, todo o campo de relações que passam a desfilar pela paisagem da semântica. Pode também enovelar-se no enlevo do movimento de contrastes e empreender uma viagem atavés dos tempos. Neste caso, o convite é uma reflexão sobre a sua condição de leitor, sobre os conteúdos incorporados e sobre a poesia lírica do passado, sugeridos pelo deslocamento da temporalidade presente para o pretérito, com a qual o poema termina: *"os vazios do homem ou o vazio inchado: / ou o vazio que inchou por estar vazio"*.

Enquanto os níveis anteriores operacionalizam um mergulho em busca de uma estrutura de esvaziamento, o nível semântico encarrega-se de figurativizar a mesma estrutura com uma proliferação de metáforas. Dentro do jogo dialético — *"não sentem/ sentem"* —, *"os vazios do homem"* vão-se configurando em uma rede metafórica, em que o advér-

bio de negação opõe o sentimentalismo do verbo sentir, contido no primeiro termo da comparação, à ausência de animização, pelo caráter de invólucro, dos termos comparados: “casaco vazio”, “saca vazia”, “o homem com vazios”. Quando os dois termos se interagem pela afirmação, passa-se do invólucro para uma interioridade inflada de um conteúdo amorfo: “um cheio de uma coisa já inchada”; “quando cheia, uma saca: todavia não, qualquer saca”. A síntese resultante desse conflito — “o vazio cheio” —, novamente, pelo critério da negação, opõe “os vazios do homem” a um percurso na interioridade dos elementos, que vai da materialidade / morte à naturalidade / vida: “(...) uma saca de tijolos, / uma saca de rebites: nem têm o pulso / que bate numa de sementes, de ovos”.

A segunda estrofe resgata o valor da afirmação desenvolvida na primeira, mas o faz no condicional, invertendo o resultado para a disforia da negatividade: “(...) ainda que sintam/a uma plenitude (gora mas presença) / contêm nada, contêm apenas vazios: / o que a esponja, vazia quando plena”. Instaura-se a metáfora básica entre a estrutura dos “vazios do homem” e a da “esponja”. Como foi visto, no interior dessa metáfora espelha-se outra, entre as estruturas daqueles (vazios do homem e esponja) com as do próprio poema, resvalando para a estrutura da poesia lírica moderna. O nível semântico é coroado, ainda, pelo recolhimento das imagens e das metáforas numa “valise de cronópio”, que não poderia deixar de ser ambigualmente preenchida de metáforas: “Esse cheio vazio sente ao que uma saca / mas cheia de esponjas cheias de vazio”.

Isto é Aquilo

A encruzilhada, finalmente, começa a apontar para o encontro da composição-poema com o quadro de Magritte. Do poema, ressalto o ritmo dialético, a tradução desse ritmo na metáfora da esponja e a figurativização da esponja, como a imagem globalizadora das relações apontadas. O traço comum nessas relações é a convivência de elementos contrários e eles constituem os impulsos das tensões trabalhadas em todos os níveis: morfológico, lexical, sintático e semântico. O termo

específico para o qual todo o processo parece convergir é o que se define como “imagem” poética. Octavio Paz, justamente com base na interação de elementos contrários, sistematiza esse procedimento da poesia:

“Cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários ou dispares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (MELO NETO, 1967, p.119).

Ainda:

“épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (MELO NETO, 1967, p.120).

Da mesma forma que na imagem, os opostos reconciliam-se sem se destruírem, Octavio Paz, para apreender o sentido da mesma, vai opor, numa relação de contrariedade, a palavra e a linguagem (da palavra) ao ser e à natureza da imagem. Quando esta se realiza, utilizando-se daquelas, retribui-lhes uma condição anterior e essencial, ao mesmo tempo que as transcende e as eleva para um plano superior: dizer o indizível, condição que, sem o casamento com a imagem, jamais atingiriam. Assim, os vocábulos, isoladamente, apresentam vários significados. Ao serem atualizados numa frase ou convertidos em linguagem, as suas possibilidades significativas restringem-se a poucas direções. A imagem não só recupera tais possibilidades significativas como as reconcilia no conjunto de suas potencialidades. Na palavra, é patente a distância entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. A imagem poética os aproxima e reconquista para os vocábulos a sua plenitude primeira: a pluralidade de significados, os valores perdidos. Se o sentido ou o significado de uma palavra se traduz por outra, graças ao seu caráter de mobilidade ou intermutabilidade, a imagem tem uma natureza intransitiva: ela explica-se a si mesma, fazendo com que as palavras

deixem de ser meio, instrumento, para se tornarem insubstituíveis. O mesmo ocorre com a linguagem — conjunto de signos móveis e significantes — na medida em que é sentido, nexos entre nome e nomeado. A imagem ao encurtar a ponte do sentido faz com que a linguagem ultrapasse

“o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende — e às vezes consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”(MELO NETO, 1967, p.137).

O poema, através da imagem, é linguagem e algo mais.

“Esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa”(MELO NETO, 1967, p.135).

Sendo uma das propriedades fundamentais do poema, a imagem localiza-se num ponto intermediário entre o idioma e a realidade.

“Mais alguém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma” (MELO NETO, 1967, p.135).

Enquanto espaço onde os contrários se fundem, na concepção de Octavio Paz, ela é mais viva que as operações da ciência (que unificam e empobrecem os termos de uma comparação, pois os reduz a uma abstração) e mais completa que a lógica dialética (em que esses termos, muitas vezes, desaparecem em função de uma terceira realidade). Só na poesia é que os elementos continuam sendo o que são. Aí, encerrada em si mes-

ma, a imagem é a sua própria lógica e explicação: a síntese que se enforma e incorpora os pares equacionais: *"isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo"* (MELO NETO, 1967, p.121). Aproximam-se dessas deduções de Octavio Paz, Carlos Drummond de Andrade, na prática de sua criação, com o poema *"Palavra: Isso é Aquilo"* (ANDRADE, 1967, p.357), do livro *Lição de Coisas*. E Julio Cortázar, no ensaio *"Para Uma Poética"*, onde diz:

"a linguagem integra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. (...). A poesia compartilha e leva ao extremo esta premência analógica comum, fazendo da imagem o seu eixo estrutural, a 'lógica efetiva' que, ao mesmo tempo, a arquiteta e habita" (CORTÁZAR, 1974, pp.86-7).

Isto não é Aquilo

O poema de João Cabral leva às últimas conseqüências o que foi teorizado por Octavio Paz. Ele não só se vale de um ritmo dialético para impulsionar a sua construção, como faz esse ritmo se materializar na imagem de uma esponja, soldando o poema à imagem e fazendo corresponder a estrutura da esponja à estrutura do poema, numa simbiose perfeita: a poesia é a sua imagem, o poema é uma esponja, *"isto é aquilo"*. A resultante que se chega neste final de percurso é uma porta que se abre para um possível diálogo com a obra de Magritte. O ponto de encontro e de partida reside na famosa inscrição *"Ceci n'est pas une pipe"*, que o pintor desenhou juntamente com a imagem de um cachimbo para perpetuar na história da pintura a sua síntese definitiva: o desenho não é o objeto; *"isto não é aquilo"*.

O ensaio de Michel Foucault, *Isto não é um Cachimbo* (1988), será tomado como suporte para a condução da análise do quadro *La Clef des Songes*. Ele solidifica algumas reflexões sobre a relação entre a palavra e a imagem e apresenta uma conclusão que se abre como uma possibilidade de leitura do quadro em estudo.

Na relação entre a palavra e a imagem, Foucault polariza dois pintores que teriam abolido dois princípios fundamentais da pintura tradicional. De um lado Klee, acabando com a separação que havia entre “a representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui)” (FOUCAULT, 1988, p.39), ao apresentar de uma só vez o signo verbal e a representação visual sem hierarquia, justapondo, no mesmo espaço, as figuras e a sintaxe dos signos. De outro, Kandinski, dissociando “semelhança e afirmação” (FOUCAULT, 1988, p. 42) no signo pictórico, ao apagar as marcas da semelhança e do laço representativo entre a figura e o objeto para afirmar as relações internas entre os próprios elementos da pintura. Magritte, no dizer de Foucault, empreende um projeto, ao mesmo tempo, oposto e complementar aos dois. A sua pintura reafirma a exatidão da semelhança concomitantemente a um flagrante empenho em separar o elemento gráfico e o elemento plástico:

“se lhes acontece de estar superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, e o nome que se lhe está prestes a atribuir” (FOUCAULT, 1988, p. 43).

O quadro em estudo não só confirma, como é uma das realizações desse projeto.

O título já propõe essa ruptura, quebra o condicionamento da explicitação para cavar um fosso entre a contigüidade das palavras e o desafio das imagens:

“os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação” (FOUCAULT, 1988, p.47).

Neste quadro, especificamente, a distância entre o que é enunciado pelo título — *La Clef des Songes* — e o que mostram as imagens

instaura o primeiro estranhamento, que depois é intensificado, internamente, com a não-correspondência entre as figuras e as palavras subscritas, nos três primeiros retângulos, para desencadear a reversão, no último, fazendo corresponder à figura de uma esponja a palavra "l'éponge".

No enunciado *La Clef des Songes* pulsa a oposição inconsciente/irracional de sonho vs. o consciente/racional de chave, no sentido de explicação, desvendamento de um problema. Essa decifração busca manifestar uma verdade do sonho, o seu segredo, e com isto se dilui o véu que o envolve. Instigado por fagulhas de pensamento, o sonho esvai-se em favor da reflexão, e o quadro, ao revelar o seu segredo, caminha de um estado onírico para o racional e torna-se pensamento: pintura refletindo questões da pintura.

O quadro apresenta e representa a sua própria moldura. Uma externa, delimitando um retângulo maior, que é subdividido em quatro partes menores, demarcadas por molduras internas, sugerindo uma cruz em volume e perspectiva. Os braços da cruz recortam e unem quatro retângulos menores no suporte maior, que sugere uma caixa de fundo escuro contendo quatro caixas menores que, por sua vez, aprisionam quatro figuras de objetos com nomes escritos. Os espaços demarcados pelas molduras — largura, altura e profundidade — são referências miméticas que criam uma ilusão de realidade, ao mesmo tempo, que conferem um certo sentido de aprisionamento não só dos objetos, mas, principalmente, dos objetos às leis da pintura tradicional — forma e volume — com as quais são representados. A força desta sugestão canaliza-se num sentido de didatismo: uma caixa de "lição de coisas", para usar o título já remetido de Drummond, com objetos e nomes, como se fosse um exemplário colhido da realidade, devidamente acondicionado e catalogado para o estudo científico.

Uma organização dos elementos representados pauta-se pela oposição sêmica entre natureza e cultura. Dispostas acima, figuras ou signos pictóricos pertencentes ao paradigma cultural opõem-se às figuras de baixo, do paradigma natural. Com as palavras ou signos verbais re-

presentados dá-se o contrário: acima, os seus referentes remetem ao mundo da natureza e, abaixo, ao mundo da cultura e da natureza. No interior dessa oposição, outras proliferam-se. Uma segunda, apóia-se na não-correspondência entre as imagens e as palavras com as quais são nomeadas e o seu reverso: a correspondência entre a figura e a palavra. Como desdobramento da anterior, uma terceira, a não-correspondência entre as figuras e as palavras não se dá simetricamente ou por simples troca entre as palavras e objetos, o que faz com que se ampliem as referências dos paradigmas apontados. Da cultura fazem parte as figuras da valise e do canivete e a palavra mesa. Da natureza, a figura de uma folha de planta e de uma esponja com as palavras: céu, pássaro, esponja. Entre figuras e palavras, há no universo cultural três referências, enquanto o natural se amplia para cinco referências. Essa assimetria é que permite a dissociação entre figuras e palavras nas três primeiras caixas e a associação ou correspondência entre elas, no último retângulo.

Nota-se uma quarta oposição, ainda, no interior dos signos que remetem às figuras e às palavras. Aquelas se organizam simetricamente entre os pólos da natureza e da cultura, mas alternadamente, tensionando os semas fechado/arredondado (valise e esponja) vs. aberto/plano (canivete e folha). Nas palavras há um equilíbrio entre substantivos masculinos, acima, e femininos, embaixo, mas o que prevalece é a assimetria da ocorrência, pois somente uma tem referência cultural, enquanto as outras três se reportam ao universo natural. A palavra mesa situa-se numa espacialidade terrestre e humana, mediando uma linha vertical, que se inicia, acima, com a palavra céu, continua em pássaro, habitante desse espaço aéreo e termina nas profundezas marítimas, onde se aloja a esponja.

O percurso espacial descrito — a horizontalidade da mesa em que se situa o humano e a cultura e a verticalidade cósmica da natureza — reitera a cruz que corta, centraliza e direciona a leitura do quadro: do alto para baixo, da esquerda para a direita, conforme a bússola indicativa das palavras: céu, pássaro, mesa, esponja. Um caminho que vai do desencontro entre as figuras e as palavras até o encontro final, em que ambas se assentam no patamar de uma mesma referencialidade. Essa

direção de leitura é dada duplamente: pela palavra e pela imagem, o que atesta um novo encontro entre os dois tipos de signos, num plano mais profundo, no mecanismo de suas sintaxes. Quando se caminha do ar para a água, do céu para a esponja, o percurso é espacial e próprio da imagem, mas tomado pela disposição das palavras e na indicação das setas de seus semas, são as palavras que guiam as imagens com uma temporalidade que lhes é inerente: contigüidade e sucessividade. No percurso indicado pelas imagens quebra-se a simultaneidade da pintura para se eleger uma configuração estanque, em que cada figura se aloja em um canto, fazendo corresponder novamente à espacialidade da pintura a temporalidade da palavra. Só que nesse percurso da palavra regida pela imagem, a temporalidade daquela é suplantada pela importância da organização espacial, porque é só no limite do espaço do último quadro que a palavra, vagando em busca de seu par, encontra a conjunção final. Nessa alternância, entre a sintaxe dos dois signos até o encontro da correspondência referencial entre ambos, prevalece a direção indicada pelas imagens, porque elas mesmas estão sob o domínio de outra imagem: a cruz, que lhes acaba determinando não só o tempo, mas o próprio lugar no espaço.

Aprisionando a imagem e as palavras emerge a cruz, com a carga simbólica que carrega, mediando, cortando, distribuindo e impondo a sua própria presença. Ela reúne em si o claro e o escuro, a luz e a sombra que ela mesma emite e coordena. A sua perspectiva pontiaguda lhe confere poder de centralização e distribuição das linhas. Mais do que o confinamento espacial e a secção temporal proporcionando desencontros e o encontro entre a palavra e a imagem, a imposição da cruz, ao mesmo tempo que imobiliza o quadro pela estaticidade das caixas como extensão de suas linhas, opera uma reversão de dinamicidade e faz as setas de suas linhas convergirem para um ponto fundamental, o centro do quadro. Desse ponto pode-se até pensar, movido pelo movimento das linhas que ali se aportam e pelo jogo opositivo da não-correspondência e a correspondência entre a palavra e a imagem, num centro de concentração de forças e, portando, também de distribuição dessas forças que fariam rodar as pás da cruz, numa dinamicidade crescente, embaralhando cada vez mais as cartas do jogo da correspondência ou não. No limite,

tal qual o disco de Newton, em que as cores se diluem e se enformam no branco, a oposição entre a palavra e a imagem marcada pela não-correspondência e anulada depois pela correspondência, longe de ser uma solução, é novamente um ponto de partida. O embaralhamento recomeça e faz o espectador repensar sobre a especificidade de cada código, na interação da palavra na pintura e, principalmente, nas leis da própria pintura. Em todo caso, fica a certeza de que este ponto é o centro de tudo. Inclusive a possibilidade de se cavar nele a fenda onde se situaria a chave para a revelação do mistério: a chave dos sonhos.

O giro dessa chave abre a caixa maior do quadro: a oposição fundamental ou a isotopia da correspondência ou não entre a figura e a palavra. No seu interior, outras caixas vão-se abrindo pela chave da mesma isotopia: a correspondência ou não entre a imagem pictórica e a realidade, entre a palavra e o objeto, entre o nome e sua referência. E todas as indicações parecem convergir para a gaveta final que é um convite à reflexão sobre a arbitrariedade do signo lingüístico e o caráter analógico do signo plástico; sobre a natureza e o ser da linguagem da pintura e a natureza e o ser da linguagem verbal.

A cruz, diretriz básica do quadro, é moldura interna, engendra o movimento de distribuição e confluência das linhas para instaurar a dinamicidade, através da qual ela se representa ao representar as próprias leis da perspectiva. Portanto, assume uma função ambígua: como propulsão dinâmica, um impulso para a frente, para as relações internas dos próprios meios da pintura; para trás, cravada na estaticidade de seus braços, a representação da perspectiva e dos objetos é uma remissão ao passado e à prisão da arte na sua luta para libertar-se dos cravos do contorno, volume, forma e perspectiva; para livrar-se das amarras da semelhança da imagem com a realidade.

Nesse ponto é necessário retomar Foucault, no que diz com relação ao projeto de Magritte. O pintor, rompendo os liames entre "semelhança" e "afirmação", faz uma "pintura do 'Mesmo' liberada do 'como se'" (FOUCAULT, 1988, p.59). Ao dissociar a "semelhança" da "similitude" joga esta contra aquela e o seu projeto localiza-se nesse ponto

"onde vem se cortar na vertical um pensamento que está sob o modo da semelhança e das coisas que estão nas relações de similitude (...). A similitude que estava prisioneira da asserção de semelhança" (FOUCAULT, 1988, pp. 64-8).

é libertada — quando a palavra nega a imagem e a semelhança da imagem — e *"é reenviada a si própria"* (FOUCAULT, 1988, p.68). Eis a função estética, o predomínio da similitude sobre a semelhança, emergindo das tramas da metalinguagem.

O que se afirmou acima transfere-se, em essência, para o quadro em estudo. Assiste-se, no mesmo, a separação entre o elemento gráfico e o elemento plástico, a expulsão, via similitude, da semelhança entre a imagem e o objeto ou a realidade. Libertada pelas palavras (não-correspondência) as imagens dos três primeiros quadros opõem-se à última, que encontra ironicamente a correspondência. A ironia é a solução, o contrário do que se diz ou da aparência do que se vê: a figura da esponja não é uma esponja, como o grafismo da palavra não corresponde a uma esponja real. Trata-se de uma armadilha armando uma rede de simulacros: a introdução do elemento lingüístico com a função de devolver ao signo plástico a sua autonomia e a reflexão sobre si mesmo; subtrair da pintura a afirmação própria do discurso para o reencontro do silêncio de sua fala; incluir o elemento lingüístico para justamente excluir o que havia de discursivo na semelhança da imagem; criar a possibilidade, na pintura, do convívio entre a palavra e a imagem.

Trazendo de volta os dois termos da comparação, a palavra e a imagem, o poema e o quadro, o que se tentou demonstrar foi um percurso diverso em cada um dos sistemas. O signo pictórico que tem, através da semelhança e da similitude, analogias com o objeto, não representa o real. Quanto mais abstrai a realidade, mais ele se afasta do objeto para se aproximar do simulacro, de si mesmo e de sua materialidade(cor, linha, movimento etc.), vale dizer, de sua linguagem. O signo verbal, por ser arbitrário, busca realizar-se, na poesia, aproximando-se das formas do real(motivação e iconização); a materialidade do signo e do po-

ema (sons, ritmo, linhas, espaçamentos, formas etc.) é usada para assemelhá-los ao objeto ou à realidade. O poema de Cabral copia na estrutura de uma esponja o seu simulacro, mas a poesia com a sua materialidade continua sendo poesia e, portanto, totalmente diferente de uma esponja e sua matéria real. É a imagem poética que vai uni-las na esfera da criação, e pautar numa instância metafórica, a equivalência entre ambas.

Os dois percursos desembocam num paradoxo: o signo verbal, por ser arbitrário, na poesia, realiza-se ao instaurar analogias com o objeto e o real. O pictórico, por ser analógico, só se realiza por completo ao tornar intransitiva a relação com o objeto ou com a realidade. Desta maneira, Cabral, trabalhando na essência de sua linguagem o paradoxo da arbitrariedade do signo verbal, vai afirmar, através da imagem poética, o que a poesia é: "isso é aquilo". Magritte, através do signo verbal, vai trabalhar a consciência da similitude sobre a semelhança no signo plástico. O importante é que os dois tenham ido buscar numa esponja remota a possibilidade concreta de realização de uma poesia e de uma pintura. Um, na palavra e na imagem poética de uma esponja, a afirmação do que a poesia é; o outro, foi buscar na palavra e na figura pictórica de uma esponja a afirmação do que a pintura não é, para adquirir a possibilidade de vir a ser.

Bibliografia

- BRIK, O. (1971). Ritmo e sintaxe. In: *Teoria da literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo.
- CORTÁZAR, Julio. (1974). Para uma poética. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. (1967). Palavra: isso é aquilo. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguiar.
- FOUCAULT, Michel. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

GONÇALVES, Aguinaldo José. (1990). João Cabral: 70 anos; 50 de uma poética. *Revista USP*, n.7, setembro/outubro/novembro.

MAGRITTE, René. (1927). *La clef des songes*. Centre Georges Pompidou. MNAM – Service de Documentation Diathèque. (Diapositivo).

MELO NETO, João Cabral. (1967). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Sabiá.

semiótica y mestizaje: modalidad del sujeto e interacción

Teresa Espar

Professora na Universidad de Los Andes - Mérida, Venezuela

ABSTRACT: The recognition of mechanisms of social discourse enables us to interact in our context and in the world we live in. This paper contains the proposal of a research program which is based on the reconstruction of meaning under the theoretical framework of greimasian semiotics. It focuses on the problem of the existence - or not - of interaction in the modal construction of the subject, insofar as Latin American identity seems to be based on the postulation of cultural relativism. This research will contribute to the elaboration of a typology of Latin American discourse.

KEY WORDS: Semiotics – Discourse – Interaction.

Introducción

El enunciado que constituye el título de esta comunicación sólo puede conducir a la proposición de un amplio programa de investigación, dado el estado actual de esa problemática.

Reconstruir la significación desde el punto de vista semiótico del discurso social e histórico latinoamericano, invita a focalizar y reducir la perspectiva hacia territorios de la búsqueda del saber que delimiten de inmediato nuestra ambiciones.

La primera delimitación concierne al territorio en el que debe inscribirse el problema y amplía el marco teórico-metodológico de la semiótica hacia una socio-semiótica, comparada además, capaz de identificar las formas significantes y de ampliar los límites de la teoría semiótica para que de cuenta del infinito juego de interacciones del discurso social.

Por otro lado y en este caso la delimitación se refiere ya al objeto de estudio en sí mismo, nos proponemos escoger un nivel de pertinencia, el de la construcción modal del sujeto como camino real que podrá conducirnos, sin duda, a alcanzar algunos objetivos que contribuyan a dar cuenta de esa identidad-alteridad postulada como constructora de un universo signifiante percibido como propio.

Si consideramos el discurso latinoamericano, en este caso representado por una multiplicidad de formas significantes - excluyendo de momento la lengua natural de la comunicación oral, - como un enorme escenario de dimensiones ilimitadas en el espacio y en el tiempo, deberemos inmediatamente reconocer que el incontestable relativismo cultural manifestará la configuración patémico-modal particular propia de cada sociedad, a partir de efectos de sentido originados por dispositivos modales más o menos complejos cuyo reconocimiento y puesta en evidencia facilitará la comunicación intersubjetiva y social (GREIMAS, 1983, p. 16)

El modo de proceder será eficaz sólo si consiste en un ir y venir entre los procedimientos inductivos - análisis de un texto particular - y los hipotético-deductivos, que nos mantengan en contacto con la teoría y con la necesidad de aportar no sólo perspectivas sino más bien cajas negras a una ciencia en construcción que es como se define y se quiere la semiótica de la Escuela de París de inspiración greimasiana.

Punto de Partida

El Grupo de Investigaciones Semio-lingüísticas de la Universidad de Los Andes se ha propuesto, desde su constitución, contribuir al conocimiento de nuestra sociedad "mestiza" a través del análisis de sus prácticas significantes globales.

No sin angustia y quizás con una ingenuidad ignorante, inscribe su proyecto de investigación en equipo bajo la etiqueta de *"semiótica y mestizaje: para una tipología del discurso latinoamericano"*.

Conocedores de que el lexema "mestizaje" nos engloba, nos esconde y es un cajón de sastre que nos identifica, iniciamos nuestro trabajo sumergidos en una aporía amenazante capaz de paralizar nuestros deseos. En efecto, del análisis lingüístico de "mestizaje" (ESPAR, 1989, pp. 115-125) deducíamos que uno de los elementos sémicos recubiertos por dicho término *mezda* nos conducía naturalmente hacia el metatérmino "interacción" que en modo alguno podía definir una identidad o una especificidad lingüística social, cultural o histórica. La "interacción" y el cambio es de alguna manera el modo de construcción de la sociedad y de la historia humana toda.

Sin embargo, fieles a una suerte de etiqueta que al menos en nuestra lengua castellana y en la sociedad actual sirve para nombrar y decir a un continente, su etnia y su cultura, decidimos mantenerlo por comodidad y por sus resonancias connotativas.

El punto de partida no será, de todos modos, la postulación del mestizaje y de la interacción que supone, como un programa narrativo recurrente responsable de la construcción semiótica de una identidad o de una alteridad. Posiblemente nada podría presentarse como más engañoso, alienante y vacuo.

Nuestra identidad, sin duda, se construye sobre ese otro punto de partida universal también como la interacción y que tiene su fundamento en la postulación de un relativismo cultural, demostrado ya abundantemente a partir del esfuerzo de la antropología, la etnología, la mitología comparada y otras ciencias humanas entre las que ocupan lugar privilegiado las ciencias del lenguaje, históricamente datadas y sobre todo, la sociolingüística abanderada en la descripción del cambio y la diferencia. (CHABROL, 1982, pp.173-195).

¿Seguir el Ejemplo de la Sociolingüística?

La generalidad y hasta la vaguedad de estos planteamientos evidencian, si lo comparamos con los numerosos datos y resultados de la sociolingüística en América Latina, que en territorio semiótico, estamos apenas comenzando; las investigaciones sobre la significación, en lengua natural y en cualquier otro tipo de conjunto semiótico, padecen por todas partes del mismo mal. Con todo, la velocidad casi explosiva de los trabajos en este campo, ya sea desde la semántica generativa, la lógica anglosajona, la pragmática americana y la semiótica greimasiana que hemos presenciado durante los últimos veinte años, nos impulsan a abrir nuevos caminos continuamente y a regocijarnos también por esa especie de contaminación general que están ejerciendo las teorías de la significación en las ciencias del lenguaje y en otras disciplinas conectadas con la lingüística.

Por otra parte un pensamiento, repetido frecuentemente por Greimas, nos invita a la paciencia: la lingüística histórico-comparativa se constituyó como monumento de un cierto saber sobre las lenguas del mundo a lo largo de todo un siglo; nuestras preocupaciones y las de otros investigadores son pues relativamente recientes y aunque el camino a recorrer aparece sin límites, debemos reconocer que son numerosos e importantes los logros obtenidos. Partir de una gramática semio-narrativa propuesta como modelo capaz de dar cuenta de infinidad de formas semióticas no sería el mayor de los logros comparado con el bienestar que le produce a un semiótico el saberse inmerso en el marco de una teoría de la significación cuyas garantías como práctica científica no proceden de un encuentro con los criterios de "verdad" sino de "eficacia" implícitos ya en el principio de empirismo de uno de los grandes inspiradores del proyecto semiótico que es el maestro danés Louis Hjelmslev.

Esta sería quizás la reflexión que en relación con la sociolingüística podría provenir de la semiótica, puses al decir de Greimas, los parámetros sociolingüísticos serían demasiado numerosos y escogidos un poco al azar; frente a esta afirmación la necesidad de coherencia metodológica parece preferible a las ambiciones de carácter interdisciplinar de la

sociolingüística tal como se practica hasta ahora.

En efecto el análisis de los enunciados, practicado en semiótica hasta el momento, proporciona informaciones, sin duda insuficientes pero al menos seguras sobre la naturaleza de la enunciación que nos permiten abordar la "*dimenson semiótica de la sociedad*" a partir de un acercamiento deductivo que propone categorías connotativas y modelos taxonómicos (GREIMAS e COURTÉS, 1979).¹

Sea como sea, y la intención no es la de polemizar con la sociolingüística, es evidente que sólo en el reconocimiento mútuo y en el respeto que produce este reconocimiento podrá encontrar nuestro proyecto de tipologizar el discurso latinoamericano, datos, procedimientos, descripciones, elementos connotativos sociales, actitudes que frente a sus propios signos adopta una sociedad (J. Lotmann, M. Foucault) a través de los cuales podamos mostrar de un lado la universidad de la cultura y de otro las especificidades culturales que el Maestro de Ginebra formulaba como "langue" et "parole". Utopía de la unidad y utopía de la diferencia en la reunión de contrarios.

Comenzar por el Principio: la construcción modal del sujeto

Decíamos anteriormente que íbamos a tratar de proponer un amplio programa de investigación. Hemos indicado ya la vía hacia la socio-semiótica como una primera opción, refiriéndonos al marco teórico-metodológico. La delimitación del objeto se refería a optar por la reconstrucción modal y patémica del sujeto. Una extensa e importante bibliografía semiótica (GREIMAS e COURTÉS, 1979), pone de relieve la pertinencia de este tipo de análisis para lograr a través de una tipología de sujetos una tipología de discursos al diferenciar entre sujetos del deber,

1. También de A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales: des modèles théoriques en socio-linguistique (pour une grammaire socio-sémiotique)*. Paris, Ed. du Seuil, 1976. pp. 61-76, sobre estos mismos planteamientos. Ver también *Dictionnaire... II*, artículo "Sociosémiotique", redactado por E. Landowsky.

del saber, del poder o del creer (COQUET). Estos aspectos se consideran como parte de los logros comprobados de la Escuela de París.

Es en este campo también en el que nuestro grupo de investigación, a través de trabajos que consideramos importantes pero escasamente divulgados y enmarcados siempre dentro del procedimiento inductivo de aplicación teórico-metodológica, ha realizado sus primeras experiencias de análisis semiótico.

Desechada desde hace algunos años la idea de que una semiótica de la interacción, podría dar cuenta del discurso latinoamericano² como si se tratara de una teoría de la especificidad del continente, postulamos más bien que partiendo del análisis de la competencia y de la actuación del sujeto de la enunciación y de las marcas que deja en su discurso y del sujeto de "papel", semio-narrativo, enunciado, obtendremos, a través de aproximaciones sucesivas una suerte de retrato hablado del hombre y de su devenir en la América Latina. Pero ese hombre no podrá nunca ser "un hombre", un enunciator solitario o un actante arquetípico. La diferencia será multiplicidad de sujetos, especies de tumultos patémicos y modales para utilizar la feliz expresión de Herman Parret.

¿Quien es el Hombre Americano?

Esta pregunta proviene para nosotros de un cansancio, de una perturbación producida seguramente por un efecto de sentido, una connotación socio-cultural, casi nunca percibida como problema teórico para ser respondida con cierta seriedad científica.

Si partimos, por ejemplo del discurso literario por la importancia que en América Latina se le atribuye como sistema de representación

2. Entendemos por "discurso" en este caso todo proceso semiótico situado sobre el eje sintagmático del lenguaje, práctica discursiva tanto lingüística como no-lingüística. No olvidemos, de todas formas, la polisemia y ambigüedad de este meta-término no sólo en la semiótica greimasiana sino también en las lingüísticas discursivas y/o textuales.

significante y social, nos interrogaremos sobre si es Julio Cortazar, Alejo Carpentier, Guimaraes Rosa, Jorge Amado, César Vallejo o Nicolás Guillén el “hombre americano”. Ellos no, podremos decir, ¿pero y sus criaturas? El discurso literario es por definición individual, individualista incluso, pero ¿crea arquetipos de actante - sujeto socializable y representador de una especie de “epistemología mítica”? Si un actante enunciatario colectivo - el lector - se reconoce en ese sujeto - signo como en una suerte de espejo ¿no se podrá inferir su valor de representación social? En todo caso y ante la imposibilidad de una respuesta eficaz queremos al menos precisar nuestro escepticismo absoluto frente a un discurso sobre lo latinoamericano, lo mestizo, la transculturización, el subdesarrollo o la dependencia que percibimos tanto en el ensayo filosófico como en el sociológico o en la crítica literaria de nuestro continente, como apriorístico y parafraseador hasta el cansancio.

Para poder empezar a decir quiénes somos y qué significamos desde el punto de vista de la semiosis que producimos bien podemos tomar como ejemplo iluminador el quehacer de la lingüística histórico - comparada del siglo XIX y todo el impresionante aporte teórico y práctico en nuestro siglo. No en vano ha sido mil veces reconocida como “ciencia piloto” en el campo de las ciencias sociales y humanas. No nos referimos en este momento al aparataje teórico, sino más bien a ese inteligente modo de proceder de la filología o de la sociolingüística que se adentra en la heterogeneidad y multiplicidad de los fenómenos del lenguaje con un saber-hacer ejemplar.

Esta misma será nuestra manera de proceder, provistos además como estamos de un valioso instrumental que ha hecho ya sus pruebas en muchas confrontaciones, a lo largo y a lo ancho del universo de la búsqueda del saber.

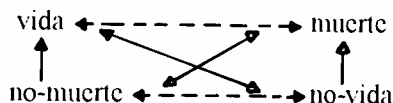
Modalización y Pasión: algunas preguntas sobre el sujeto

Hacernos preguntas como espectadores inmersos en un mundo, el nuestro, invadido por paradojas y por apariencias engañosas que trastocan e influyen en la vida y la muerte no deberá parecernos estúpido. Hacernos

esas preguntas como los crypto-analistas que pretendemos ser los semióticos, nos permitirá abrir una vía cierta de desentrañamiento de la construcción de los discursos que nos representan o significan y que además nos hacen ser. por la vía de la manipulación, aquello que somos a veces sin quererlo. Reconocer los mecanismos de discursos sociales - el político, el jurídico, el pedagógico principalmente - que rigen el hacer de la sociedad nos permitirá además poder al mismo tiempo interactuar con nuestro medio y con el mundo en que vivimos. Dudar, hacer crisis, desmontar la trampa en la sociedad dependiente en que estamos, será esperamos, uno de los logros alcanzables.

Viniendo de Venezuela, por ejemplo, al situarnos frente al discurso político actual una realidad - efecto de sentido también - tematiza ese continuum de informaciones con el que nos ponemos a diario en contacto: la corrupción. La corrupción nos invade, nos angustia, nos oprime y nos aliena como destinatarios de un hacer - hacer que proviene de las instancias supremas del poder. Analizar el discurso de la corrupción, desentrañar la configuración modal y pasional del sujeto "corrupto" no puede ser sólo un ejercicio narcisista de descubrimiento cognoscitivo sino que puede explicar una actitud social frente a una práctica significativa que si consideramos el modelo de comunicación como una interacción entre enunciator y enunciatario, explique la ausencia de un *creer* al otro lado del canal de comunicación. Frente al discurso persuasivo del actante - sujeto de poder en sus diferentes instancias, una nueva posición epistémica del enunciatario puede estarse desarrollando peligrosamente, minando el modo de ser de la comunicación social - su condición de felicidad - que postula que a los haceres manipulatorios persuasivos *hacer creer* le suceden, del otro lado de la cadena los haceres interpretativos que conducen o a un nuevo saber/crer o a la producción de otro hacer creer en la transformación lógica de sus posiciones veredictorias. Pero cuando una sociedad comienza a saberse en la *mentira* y se sitúa permanentemente como actante juez de un *parecer* que oculta sistemáticamente el *ser* dentro de la dimensión modal del poder algo terrible está pasando; si se falsean las bases del deber ser comunicativo que desembocaría en una sociedad incrédula frente al discurso del poder, se estarían minando la manera de ser misma del sistema democrático que reposa sobre una estructura de contrato fiduciario.

Una suerte de “insoponible levedad del ser”, tomada también como connotación social, nos llevaría a interrogarnos sobre el valor de la vida y la muerte en nuestras sociedades: ¿qué lugar ocuparía en la concepción carnavalesca del mundo el objeto “alcohol”? Al parecer y desde el punto de vista de la categoría tímica *euforia* vs. *disforia* ocupa todas las posiciones del cuadrado semiótico:



contribuyendo así a la conformación de una mitología del alcohol que subvierte el orden social, establecido hasta conducir al sujeto colectivo a un *no-poder hacer* y por tanto al estado de no-sujeto.

El “velorio” en Venezuela ameritaría también un análisis profunda. Las prácticas funerarias sociales permiten reconstruir el sentido de la vida y de la muerte de un grupo determinado. La indudable connotación de rito del dolor y de la ausencia unido al de la fiesta que se organiza al rededor de la comida y la bebida manifiestan que la vida vale mucho o que la vida no vale nada.

Estas micro-representaciones sociales, tomadas un tanto arbitrariamente como ejemplos de lo que serán nuestros objetos de análisis, muestran la necesidad de conjugar efectos de sentido de connotación social para someterlos, poco a poco, al rigor de nuestros procedimientos.

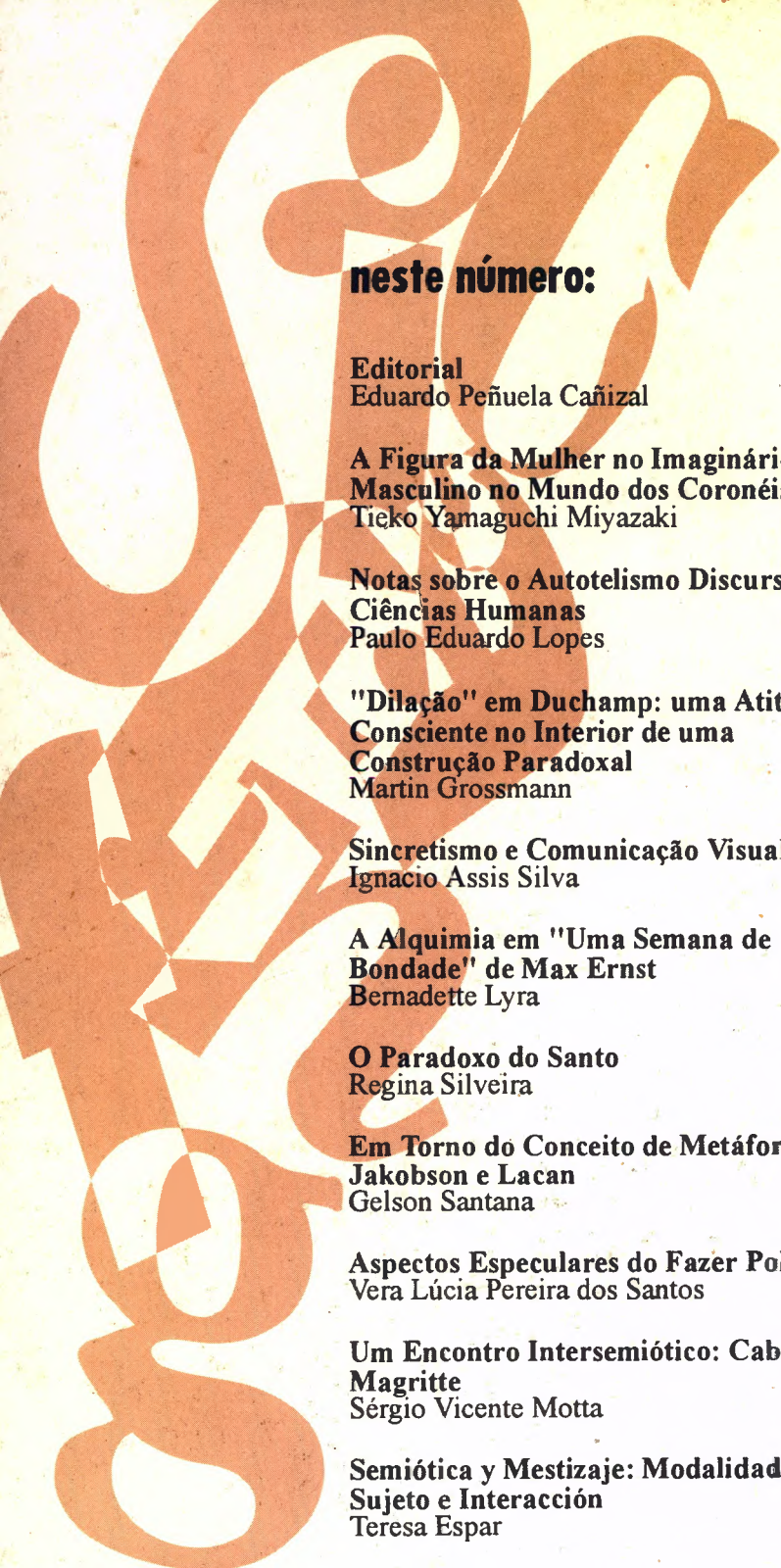
En el transfondo de todas estas preocupaciones se vislumbra el tumulto patémico, la presencia quizás de otra racionalidad cuyo descubrimiento y puesta en evidencia podrá servir para comprendernos mejor. Una cierta ideología de la “confusión” planea sobre el universo Latinoamericano y nos confronta en esta aldea global en la que se ha convertido la sociedad actual a otra racionalidad la de “allá”, como gustaba decir Carpentier, de la cual somos cada vez más dependientes, por lo menos y es lo más, desde el punto de vista de la modalidad del poder una de cuyas figurativizaciones más evidentes se llama “desarrollo económico”.

¿Tendremos que realizar como Ti-Noel, la hermosa criatura de *El Reino de Este Mundo*, una definitiva transformación modal cognitiva y volvernos locos y ser reyes sólo en la dimensión del saber? (MENDOZA, 1987). Horacio Quiroga apuntaba también hacia la sin-razón del sujeto, pero en estos casos no se trata sino de enunciadores individuales con sus propios recorridos patémicos.

El análisis semiótico del discurso latinoamericano y la reconstrucción modal del sujeto enunciador que deja sus huellas en el discurso que produce, a través de la modalización del sujeto enunciado, entre otras marcas, se nos presenta como un proyecto apasionante de búsqueda de nuestras formas de representación que nos hacen ser y estar en la significación.

Bibliografía

- CHABROL, C. (1982). Pour une psycho-socio-semiotique. In: *Sémiotique. Le "Ecole de Paris"*. Paris. Hachette.
- COQUET, J. C. *Le discours et son sujet*. Paris.
- ESPAR, M. T. (1989). Semiótica, literatura y mestizaje, anotaciones. In: *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, Mérida, n. 2-3.
- GREIMAS, A. J. (1983). Nouveaux dispositifs sémiotiques. In: *Du Sens II*, Paris, Du Seuil.
- GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. (1979). Sociosémiotique. In: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.
- MENDOZA, P. L. de. (1987). *Análisis semio-narrativo de "El Reino de este mundo" de Alejo Capertier*. Paris y Universidad de Los Andes (Venezuela). Tesis de Doctorado de 3^{er} Ciclo. Mimeografiada.



neste número:

Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

**A Figura da Mulher no Imaginário
Masculino no Mundo dos Coronéis**
Tieko Yamaguchi Miyazaki

**Notas sobre o Autotelismo Discursivo em
Ciências Humanas**
Paulo Eduardo Lopes

**"Dilação" em Duchamp: uma Atitude
Consciente no Interior de uma
Construção Paradoxal**
Martin Grossmann

Sincretismo e Comunicação Visual
Ignacio Assis Silva

**A Alquimia em "Uma Semana de
Bondade" de Max Ernst**
Bernadette Lyra

O Paradoxo do Santo
Regina Silveira

**Em Torno do Conceito de Metáfora de
Jakobson e Lacan**
Gelson Santana

Aspectos Especulares do Fazer Político
Vera Lúcia Pereira dos Santos

**Um Encontro Intersemiótico: Cabral &
Magritte**
Sérgio Vicente Motta

**Semiótica y Mestizaje: Modalidad del
Sujeto e Interacción**
Teresa Espar