

Semiotica.ão

ISSN 1516-4330

julho 2003

19



Universidade
Tuiuti
do Paraná



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem
CTR · ECA · USP

Significação

revista brasileira de semiótica

Sígnificacão

revista brasileira de semiótica - julho 2003 19

Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Etienne Samain
Kati Eliana Caetano
Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan
Muniz Sodré

Conselho Científico

Adilson José Ruiz
Etienne Samain
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Ismail Xavier
Janete El Haouli
Javier Herrera
Jeanne Marie de Freitas
José Luiz Aidar
José Manuel Pérez Tornero
Julieta Haidar
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Wilson Gomes



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Universidade
Tuiuti
do Paraná


ANNABLUME

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Assistente Editorial

Elisabeth Lavalle Farah Silva

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva Guibor

Revisão

Sebastião Cherubim

**Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI
CTR-ECA/USP**

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

SIGNIFICAÇÃO - REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - CTR
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



ANNABLUME

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Norval Baitello Junior

Maria Odila Leite da Silva Dias

Gilberto Mendonça Teles

Maria de Lourdes Sekeff

Cecília Almeida Salles

Pedro Jacobi

Gilberto Pinheiro Passos

Eduardo Alcântara de Vasconcellos

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: julho de 2003

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros

05427-100 . São Paulo . SP . Brasil

Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televentas: 3031-9727

<http://www.annablume.com.br>

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 Narratividade e discursividade: pontos de referência e problemáticas
DENIS BERTRAND
- 51 Níveis de significação: questões epistemológicas em torno das interações discursivas
JAIRO FERREIRA
- 75 Miradas fragmentarias: sobre los desnudos en la obra fotográfica de Norma Patiño
RAIMUNDO MIER
- 103 Sobre o desenvolvimento do *design* e da imagem gráfica contemporâneos: a Bauhaus e o estilo suíço
CLÁUDIA IRENE DE QUADROS
- 119 *Festen*: jogo, figuração e família
SANDRA FISCHER
- 147 Às margens plácidas de *O quinto dos infernos*
RENATO LUIZ PUCCI JR.
- 165 *A Nouvelle Vague*
MICHEL MARIE
- 181 A relação entre o verbal e o visual: leitura de uma gravura de Dürer, feita por Saramago
ARNALDO CORTINA
- 199 A figura retórica pode desempenhar um papel argumentativo?
JEAN MARIE KLINKENBERG
- 223 Configurações do espasmo em *Os idiotas*
EDNA FURUITI
- 237 Normas para publicação

Apresentação

Neste número, escolhemos, dentre os trabalhos selecionados após análise, um conjunto de artigos em que a diversidade de pontos de vista teóricos e de temas oferecem ao leitor um quadro bastante heterogêneo, um quadro em que aspectos relevantes da narrativa, da fotografia, do cinema, do *design*, da retórica e da televisão são abordados criteriosamente. Pode-se dizer que, nos trabalhos aqui reunidos, dois eixos fundamentais ganham destaque: o da significação e o da enunciação. Entretanto, o que nos parece mais específico é que, como em números anteriores da Revista, neste as idéias dos autores, também se integram e, em certa medida, reiteram, a partir de pressupostos diferentes, perspectivas que definem seus respectivos pontos de fuga num domínio semântico em que os vínculos da significação com a enunciação se fazem sensíveis. Isso ocorre até em trabalhos cujas formulações e assuntos se afiguraram como distantes, caso, para citar um exemplo, do texto de Raymundo Mier sobre a fotografia de Norma Patiño, destacada artista mexicana que, a nosso ver, prolonga a tradição criada por Alvarez Bravo, e as considerações de Kinkenberg sobre o papel argumentativo da metáfora: se o primeiro busca, na interpretação das fotos, a significação do corpo, o segundo, por sua vez, procura mostrar como os processos retóricos são o corpo da enunciação. Por outro lado, a narratividade, tal qual definida por Bertand, mantém pontos de contato com os níveis de significação analisados por Ferreira. E, ainda, como espelhos desses mecanismos de integração, no conceito de *design* defendido por Quadros não só se reflete a questão da heterogeneidade semiótica dos textos visuais e mediáticos, mas também essas miragens intertextuais de que se vale a pós-modernidade nos traços isolados por Pucci em sua leitura de *O Quinto dos Infernos*. Some-se a tudo isso, o fato de que dois textos diferentes, o de Fischer e o de Furuiti, mesmo que se ancorem em premissas distintas, ambos lidam com o texto fílmico, deixando de lado o que seria uma interpretação sociológica do texto cinematográfico. O trabalho de Marie é panorâmico, mas não deixa

de ser oportuno neste momento em que a *Nouvelle Vague* vem sendo retomada pelos estudiosos do cinema. Enfim, a Revista, mantendo seu compromisso com o estudo das relações entre linguagens verbais e não-verbais, incorporou também o estudo dedicado a essa questão: o artigo de Arnaldo Cortina.

Os Editores

Narratividade e discursividade: pontos de referência e problemáticas*

*Traduzido do francês por Ivã Carlos Lopes

DENIS BERTRAND
Universidade de Paris VIII / França

Resumo

Nesse texto panorâmico, o autor traça um apanhado do modelo global da semiótica francesa, conhecido como “percurso gerativo”. Seguindo as propostas de A. J. Greimas, expõe a distribuição, ao longo de diferentes níveis de abstração, das etapas que simulam a geração do sentido, num itinerário que vai do mais abstrato ao mais concreto e do mais constante ao mais variável. Depois de uma breve discussão sobre as premissas dessa corrente semiótica, são contempladas as estruturas narrativas profundas e superficiais, com especial destaque para a teoria das modalidades, e em seguida as estruturas discursivas, em sua dupla organização sintática e semântica. A problematização do tratamento semiótico da enunciação conduz, por fim, a uma série de questionamentos sobre as feições gerais do modelo greimasiano e sobre sua possível evolução histórica.

Palavras-chave

percurso gerativo, narratividade, discursividade, enunciação.

Abstract

This text is a quick glance at French Semiotics global model, known as the “generative trajectory”. Following A. J. Greimas’s steps, the author explains the distribution of layers of different abstraction levels, which simulate the meaning generation from the abstract towards the concrete, from the constant towards the variable. Revisiting the basic principles of Paris School Semiotics, the author presents the deep and the superficial narrative structures, focusing on modalities theory; he also studies both syntactic and semantic organization of the discursive structures. Inquiring into the semiotic approach of enunciation, the text brings up some questions about the general outline of the Greimassian model and points out possible evolutions in the near future.

Key words

generative trajectory, narrativity; discursivity; enunciation.

Costuma-se definir a semiótica por meio de uma fórmula lapidar: “teoria geral da significação”, oposta, desde logo, à não menos clássica definição dessa mesma disciplina como “teoria do signo e dos sistemas de signos”. A distinção entre essas duas formulações é, para um semioticista formado pela “Escola de Paris”, crucial e carregada de conseqüências. Para ele, como para qualquer teórico da linguagem, a tarefa é por certo produzir e explorar modelos metalingüísticos que simulem, de maneira explícita, adequada e coerente o funcionamento de fenômenos observáveis; mas a própria localização dos fenômenos em questão é a seus olhos problemática e depende de uma decisão epistemológica essencial. No que diz respeito ao *signo*, efetivamente, o fenômeno focalizado é mantido no nível da materialidade empírica dos “formantes” capazes de provocar ou de traduzir representações significantes (quer se trate dos diversos tipos de signos considerados em sua relação com o referente, quer das diferentes linguagens, verbais, visuais, gestuais etc.); já no que diz respeito à *significação*, ao contrário, procurar-se-á isolar aquilo que poderia ser denominado a “materialidade” dos efeitos de sentido que os signos engendram pelo próprio fato de sua realização em discurso. Isso pressupõe, obviamente, que se postule a unicidade da significação enquanto fenômeno próprio de articulação de formas, tanto sob o ponto de vista de sua produção ou apreensão por sujeitos enunciadoreis, quanto através dos diferentes veículos que ela empresta para se manifestar. São, portanto, os processos de efetuação e organização discursiva do sentido que constituem o objeto da semiótica. Esta se apresenta como um *conjunto conceptual* de instrumentos e procedimentos hierarquizados que, progressivamente elaborado ao longo das pesquisas, rearticula

incansavelmente a questão de sua validade, seguindo três direções principais: em primeiro lugar, explorando as possibilidades de análise e formalização dos postulados sobre os quais está assentado (em especial, com a discussão e reformulação dinâmica do conceito de estrutura a partir dos modelos matemáticos da morfogênese e da “teoria das catástrofes”); em seguida, reforçando a homogeneidade metodológica de seus conceitos descritivos (com a notável expansão da sintaxe modal, que permitiu à teoria semiótica ultrapassar o cenário restrito dos discursos narrativos); enfim, integrando sem cessar novas problemáticas, como as da “manipulação”, das “paixões”, da “figuratividade”, da “ética” etc. (que, como se pode conceber, permitem pôr à prova a eficácia e os limites dos modelos existentes, mas sobretudo algo menos evidente, que é sua capacidade de se desenvolver, refinar e enriquecer).

2. Os postulados básicos

A análise das narrativas constitui decerto, tanto pela diversidade dos horizontes de investigação quanto pela confiabilidade dos resultados, um dos produtos mais convincentes, duráveis e fecundos da corrente “estruturalista”, tal como esta se expandiu principalmente nos domínios antropológico e semiológico. Numerosas “gramáticas” e numerosas “lógicas” narrativas surgiram, com ambições variáveis, às vezes mais, às vezes menos seguras de sua cientificidade. Entretanto, a utilização apressada dos modelos – em pedagogia ou em outros domínios, nos quais acabam às vezes se perdendo, pelo caminho, os detalhes da teoria – pode reduzir o aparato metodológico da narratividade a uma tecnologia estreita e simplificadora, fazendo crer, pelo mero fato da submissão de qualquer texto ao seu crivo, que o sentido deste já tenha sido esgotado... Eis uma ilusão que devemos dissipar logo de início, conscientizando-nos de que a análise narrativa, ou antes a análise do componente narrativo dos discursos, não capta seu objeto (o texto) a não ser em um de seus níveis de organização, estipulando, no mesmo ato, vários outros níveis de apreensão com os quais este se articula. Raras são as teorias, no âmbito dos discursos, que souberam explicitar com nitidez essa exigência

metodológica segundo a qual não é possível descrever com minúcia as redes de significação extremamente complexas que todo texto institui, sem dissociar diferentes níveis de apreensão, sem praticar, no interior do método, o pequeno “abalo sísmico” que consiste em estratificar a análise em patamares distintos, embora estreitamente solidários, que vão das estruturas mais abstratas e gerais até as formas mais específicas e concretas da manifestação. Assim, a dimensão narrativa constitui um desses patamares, que, composto com os outros, mais “profundos” (como o da estrutura elementar das figuras semânticas) ou mais “superficiais” (como o das personagens ou dos topônimos dentro de um relato, por exemplo), participa plenamente da coerência do conjunto. Tal teoria, que pretende apreender de maneira imanente o sentido no interior do próprio texto, sem se preocupar em introduzir o menor elemento analítico extradiscursivo (de ordem psico-cognitiva ou sociológica, por exemplo), assenta, bem entendido, sobre certos postulados que lhe definem o campo de pertinência e justificam suas articulações internas.

2.1 O princípio de imanência

Ao tomar por objeto o texto, a semiótica situa sua intervenção no âmbito de uma teoria da linguagem e de sua efetuação em discurso. Postula, antes de mais nada, que o texto forma um “todo” de significação que comporta em si mesmo os princípios de sua própria completude: um mundo de representações vai se introduzindo ao longo das frases, abrindo-se desde a primeira e fechando-se após a última. Em tal mundo se associam de uma determinada maneira os elementos selecionados nos dois planos, o do significante e o do significado, que o constituem. Quais são, pois, as formas e relações que regem essas representações textualizadas? Se o sentido – que, passo a passo e palavra após palavra, vai se configurando – não é nunca redutível à soma do sentido das palavras, nem tampouco do sentido dos enunciados em que elas se ordenam e encadeiam, a qual modelo de descrição poderia ele ser referido? E sobre quais fundamentos epistemológicos poderia ser construído? Com questões como essas, a semiótica não nega a importância das determinações vindas dos

universos psicológicos individuais ou socioculturais de referência, que atuam nas práticas de produção e leitura, mas ela apenas restringe seu objeto à articulação das formas da significação: ela aspira à constituição de uma lingüística discursiva apta a analisar tanto essas amplas porções de significação que comandam uma certa ordem do sentido e que são denominadas por vezes “macroestruturas”, quanto às finas marcas em que se tramam as formas específicas do conteúdo, tais como são propostas ao leitor por cada texto particular. Em suma, essa lingüística do discurso terá de assumir a análise das formas enunciadas, bem como a de seus modos de cumprimento no âmbito da enunciação.

2.2 A disposição gerativa

Paralelamente a essa primeira hipótese, que permite encarar o texto como um universo (relativamente) autônomo, esboça-se uma outra hipótese teórica já sugerida, que é a dos diferentes níveis de abstração a serem concebidos para se descrever a significação. Desnecessário dizer que tais “níveis”, postulados e construídos pela teoria, não têm a pretensão de corresponder a patamares de existência empírica do sentido¹. São constituídos como níveis metalingüísticos articulados uns aos outros e conversíveis uns nos outros, tratando-se portando de um simulacro metodológico – sobre o qual voltaremos a falar, ao tratar da enunciação. No entanto, uma experiência comum permite perceber a abstração elementar que cada um opera no transcurso da semiose: ao reconhecer intuitivamente que um texto escrito, um filme, uma história em quadrinhos, uma mímica, um quadro de pintura podem, mais aquém das especificidades de cada código e das múltiplas variações discursivas próprias a cada enunciador, contar a mesma história, assumimos no mesmo gesto a relativa independência da organização narrativa frente à prática significativa que a põe em cena. Admitimos, por um lado, que ela está subjacente à

1. Nesse sentido, o dispositivo “gerativo” da análise não pode ser identificado com um projeto “genético”, que se propusesse a descrever os modos de produção efetiva da significação.

manifestação e, por outro, que ela corresponde a uma “competência” narrativa que concede a todo e qualquer locutor a capacidade de reconhecer e produzir incessantemente “relatos”. O exame das formas narrativas subjacentes, que constituem essa competência, delimita um objeto próprio de análise, independentemente das formas discursivas, verbais ou não-verbais, passíveis de promovê-las e veiculá-las.

2.3 O postulado estrutural

Sendo uma investigação sobre o funcionamento da significação posta em discurso, a prática semiótica pressupõe uma teoria do sentido. Nesse terreno, parece-nos indispensável remontar às fontes da reflexão atual, tais como estão expostas em *Sémantique structurale* (Greimas, 1966). Baseando-se na hipótese hjelmsleviana segundo a qual o plano do conteúdo é a um só tempo “forma” e “substância”(Hjelmslev, 1975)², a exemplo do plano da expressão, e considerando que, por ser forma, ele pode ser articulado em unidades discretas, A. J. Greimas demonstrou como se constituíam, num contexto mínimo de atualização, as figuras semânticas elementares. Estas, com efeito, não podem ser ligadas apenas às unidades do léxico que as manifestam e que, consideradas isoladamente, não são senão feixes de virtualidades. Como a significação só pode surgir de um contexto, a semântica estrutural é, por definição, uma semântica contextual³. Encontra-se, desde a origem, nos limites do discurso. A análise deverá, em conseqüência, discriminar dois tipos de unidades elementares do conteúdo, ou semas: aquelas que são inerentes ao lexema (chamadas “semas nucleares” ou “núcleo sêmico”) e aquelas que estão ligadas à contextualização do lexema (chamadas “classemas”). A estreita solidariedade entre esses dois tipos de unidades forma uma combinatória que corresponde à unidade semântica

2. Ver, em particular, o capítulo 13.

3. *As significações ditas lexicais de certos signos são sempre apenas significações contextuais artificialmente isoladas ou parafraseadas. Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto.* (Hjelmslev, *op. cit.*, p. 50).

efetivamente realizada, resultando daí o “efeito de sentido” tal como aparece no enunciado (chamado “semema”). Cada tipo de unidade, seja do nível sêmico, seja do nível semêmico, define-se por sua inserção no interior de uma estrutura diferencial, conhecida pelo nome de “quadrado semiótico”. Este se apresenta como um modelo de relações interdefinidas que, a partir do desdobramento do conceito não definido de *oposição* (“vs”) em oposição qualitativa (contrariedade) e oposição privativa (contradição), permite identificar, por proximidades e diferenças, as unidades semânticas, e, assim fazendo, ordená-las em microuniversos de significações. A iteração dessas formas – qualquer que seja seu nível de apreensão – no interior dos enunciados assegura a permanência e compatibilidade dos efeitos de sentido e instala no discurso porções homogêneas de significação, sobre as quais se apóia a continuidade da leitura; é a essa recorrência fundamental, bastante complexa quando se tenta analisar suas variedades de investimento, que A. J. Greimas dá o nome de *isotopia*.

É óbvio que, assim sumariamente esboçada, a apresentação do quadro teórico da semântica do discurso não faz mais que entreabrir a problemática. Mas tudo o que desejamos no momento é indicar os poucos pontos de referência que nos parecem essenciais para introduzir, em bases claras, o problema da narratividade. Eles já anunciam, de toda maneira, o quanto uma teoria do sentido em discurso está distante de uma teoria dos signos, e mostram também que há certa leviandade em se evocar, acerca da semiótica, uma “metafísica do signo”⁴, quando o problema não é o do signo enquanto figura objetiva, porém o de sua efetuação enquanto construção de sentido. Toda a metalinguagem de descrição, com seus modelos e procedimentos, tende unicamente a explicar, de modo tão rigoroso quanto possível, esse fenômeno dinâmico de construção.

2.4 A transformação narrativa

Em consonância com as hipóteses de uma teoria do sentido, a narrativa aparecerá, antes de mais nada, como uma *transforma-*

4. A expressão é de Meschonnic, 1982.

ção de conteúdo. Exercendo-se necessariamente sobre um fundo isotópico, a dinâmica própria ao discurso narrativo – ou, melhor dizendo, à narrativização do discurso – apóia-se em termos simples sobre a passagem de um conteúdo 1 para um conteúdo 2, inversão do primeiro. É, por exemplo, a passagem de “pobreza” e “humilhação” para “riqueza” e “elevação”, realizada por Cinderela em virtude da configuração de seu casamento com o príncipe⁵. No cerne da teoria, encontram-se portanto a oposição e a solidariedade de duas abordagens, a da continuidade, que toma forma, entre outras, nas isotopias semânticas, e a da descontinuidade, que se insere nas transformações narrativas. Nessa perspectiva, a estrutura se mostra como uma rede formal de relações que permite definir a constituição paradigmática dos termos do conteúdo e o sistema de suas compatibilidades, permitindo ao mesmo tempo analisar seu dinamismo sintagmático, tal como este é realizado nos predicados transformadores. A metodologia semiótica consistirá, conseqüentemente, em instaurar um conjunto de noções e procedimentos aptos a descrever, de maneira cada vez mais detalhada, a constituição, evolução e transformação dos conteúdos. No que diz respeito à análise concreta dos textos, ela deve permitir que se depreendam, a partir desses postulados de imanência, as regras que projetam seu sentido específico com base nos modelos gerais, e até mesmo, eventualmente, permitir que se veja a que “operação fundamental” eles remetem em si próprios.

3. A narratividade restrita ao relato

3.1 O enunciado narrativo

Não vamos retomar aqui os estudos de Vladimir Propp, que, embora constituam a principal fonte antropológica de inspiração da semiótica narrativa, correspondem, em última instância, a um projeto distinto (Propp, 1970). Ao descobrir as “funções” – seu número limitado e seu modo invariável de sucessão –, V. Propp (1970, p. 31)

5. Ver a análise de Cinderela realizada por Courtés, 1970.

buscava depreender “os constituintes fundamentais do conto” que se ocultam no aparente labirinto das histórias, sob a efervescência das personagens e das intrigas. Ele pretendia oferecer, com isso, novas possibilidades para a análise genética que os folcloristas praticavam de maneira intuitiva. O semioticista, por sua vez, desprendeuse do contexto inicial e tentou evidenciar modelos sintáxicos mais abstratos, passíveis de explicar todo e qualquer processo narrativo. As trinta e uma funções de Propp, com seu caráter figurativo documentário e cronológico⁶, não constituem verdadeiramente uma estrutura profunda, mas antes *um artefato da estrutura de superfície* (Ricœur, 1980): nelas resume-se o conto único do qual cada um dos contos maravilhosos russos é, no final das contas, apenas uma variante. Já para o semioticista, não é na sucessão dos acontecimentos encadeados – tais como o *corpus* os concatena – que se deve procurar o princípio de construção do modelo, e sim no próprio discurso, na sintaxe das relações que ele deixa prever entre os actantes, por intermédio dos predicados: *O microuniverso semântico só pode ser definido como um universo, isto é, como um todo de significação, na medida em que possa surgir a qualquer momento diante de nós como um espetáculo simples, como uma estrutura actancial* (Greimas, 1966); em outras palavras, como uma estrutura narrativa. Esta assumirá a forma elementar do enunciado narrativo, passível, no nível de generalidade em que se situa sua formulação, de subsumir o conjunto das funções proppianas, porém desprendendo-se do estreito molde etnoliterário que limitava seu alcance. Unidade sintagmática de base da narratividade, o enunciado narrativo se define como uma relação-função entre no mínimo dois actantes: $En = F(A_1, A_2, \dots)$. Na verdade, a porção indutiva da metodologia semiótica permitiu que se evidenciassem, a partir da análise de extensos *corpora*, duas classes principais de relações actanciais: a relação de comunicação (Destinador \rightarrow Destinatário) e a relação de busca (Sujeito \rightarrow Objeto). Nesse quadro geral, as funções, no sentido proppiano, como por exemplo “interdição”, “transgressão”, “reconhecimento”,

6. Para um exame crítico, em pormenor, da contribuição e dos limites da análise proppiana, ver A. J. Greimas, “Les acquis et les projets”, prefácio a J. Courtés, 1980.

“combate” etc., passam a ser encaradas como investimentos particularizantes de enunciados narrativos.

3.2 O programa narrativo

Em qualquer momento que a apreendamos, essa relação-função pode ser formulada por um predicado do tipo “ser” ou “ter” e/ou suas negações “não ser” ou “não ter”, predicado cujos termos resultantes são os actantes. O sujeito está ou em conjunção ou em disjunção com seu objeto, o qual, precisamente em virtude dessa relação com o sujeito, vê-se dotado de um valor. Tal relação, que é constitutiva de um *estado* e por isso mesmo denomina-se *enunciado de estado*, forma a unidade de conteúdo fundamental da sintaxe narrativa, recebendo a seguinte formulação simbólica:

$En_1 = S \cap O$ (o sujeito está em conjunção com o objeto),

$En_2 = S \cup O$ (o sujeito está em disjunção com o objeto).

Em seu desenrolar sintagmático, a narrativa é feita de passagens sucessivas e complexas de estados de disjunção (correspondentes, por exemplo, à função da “falta”) a estados de conjunção (correspondentes ao seu corolário paradigmático, a “liquidação da falta”) e vice-versa. Essas passagens são promovidas por um segundo tipo de enunciados narrativos de base, os quais, regendo os enunciados de estado, garantem a transformação: trata-se dos *enunciados de fazer*. A cada enunciado de estado e a cada enunciado de fazer correspondem, na estrutura actancial, um sujeito de estado (S_1) e um sujeito de fazer (S_2); o conjunto formado pela operação de transformação de um estado a outro é chamado de *programa narrativo* (PN):

$$PN = F [S_2 \rightarrow (S_1 \cap O)]$$

ou

$$PN = F [S_2 \rightarrow (S_1 \cup O)]$$

Qualquer narrativa pode, assim, ser analisada como uma série hierarquizada de programas narrativos cuja estrutura constante é

investida de figuras actoriais ou temáticas variáveis. Nesse nível, o modelo se apresenta como um algoritmo elementar cujo aspecto, quase trivial, não nos deve fazer esquecer que é na complexificação dos modelos recorrentes que se situa a eficácia heurística desse tipo de análise.

É o mesmo modelo de programa narrativo que irá permitir, por exemplo, analisar o problema da formação da competência do sujeito, pressuposta pela performance, ou seja, pela “passagem ao ato”, e cuja problemática é estudada pela teoria das modalidades *Langages*, 43 (1976). Indicamos apenas, a esse respeito, que a partir da definição tradicional da modalidade, compreendida como “aquilo que modifica um predicado”, admite-se que os predicados de “fazer” e de “ser”, por meio dos quais se realiza a performance, podem ser modificados pelos valores modais do /querer/, do /dever/, do /poder/, do /crer/ e do /saber/. Se o inventário se reduz provisoriamente a apenas esses verbos modais, no âmbito da sintaxe narrativa, é em razão do papel fundamental que eles desempenham na organização dos discursos, conforme sobressai de numerosas análises de relatos. A conjunção do sujeito com os objetos modais constitutivos de sua competência ocorre, sob a forma de enunciados de estado, ao cabo de programas narrativos de aquisições e/ou de perdas, cujo desdobramento pode até recobrir, por vezes, a totalidade de uma narrativa: é o caso, por exemplo, dos relatos de iniciação.

3.3 O percurso narrativo

Estáveis em sua formulação simbólica, variáveis em seu conteúdo (podem incidir sobre objetos modais ou objetos descritivos), os programas narrativos encadeiam-se de acordo com uma ordem sintagmática – é o *percurso narrativo* do sujeito –, cuja organização foi reconhecida como ternária. Um contrato inicial entre Destinador (fonte dos valores no universo de referência) e Sujeito dá origem a um percurso de aquisição de competência ou de qualificação (“prova qualificante”); este é seguido de um percurso de performance, relato da “ação” e pivô do conjunto, que pode ser o palco de uma confrontação ou de uma transação entre o Sujeito e o

Anti-sujeito (“prova principal” ou “decisiva”), e de um percurso de reconhecimento cognitivo e (eventualmente) pragmático, marcado positiva ou negativamente, em função do universo axiológico estabelecido, reconhecimento esse efetuado pelo Destinador-julgador (etapa chamada muitas vezes de “prova glorificante”, mas que, para se evitar qualquer conotação positiva, deveria ser denominada, de preferência, “prova sancional” ou simplesmente “sanção”). A sucessão das três provas, que corresponde a uma ordem de pressuposição lógica (a sanção pressupõe a performance, que pressupõe a competência, que pressupõe a qualificação e o contrato), é geral o bastante para ser erigida em modelo hipotético: as três instâncias desse esquema sintagmático, estejam elas manifestadas na ordem que acabamos de apontar, numa ordem diferente (em virtude das opções discursivas do enunciador) ou até mesmo manifestadas apenas em parte, constituem conjuntamente o *esquema narrativo* canônico, espécie de suporte implícito da competência narrativa de todo locutor, implicado em suas atividades de produção de narrativas, tanto pela escrita quanto pela leitura⁷.

Paralelamente aos percursos distribuídos nesse esquema, a teoria semiótica reconhece também a existência de uma outra rede, inversa à primeira: em vez de falar do “vilão” ou do “oponente” (que intervêm localmente, por ocasião da prova decisiva), parece mais justo considerar globalmente o percurso de um anti-sujeito, que também se organiza pela sucessão sintagmática das provas e se orienta pela aquisição de um mesmo objeto de valor. Por mais que possa estar, às vezes, ocultado na manifestação discursiva da narrativa, esse percurso adota o mesmo esquema; distingue-se apenas pela

7. Esse esquema geral ajuda a articular e a interpretar diferentes tipos de atividades, tanto cognitivas quanto pragmáticas, escrevem Greimas e Courtés (1979): *A sucessão das provas* [...], assinalam os autores, *parece regida por uma intencionalidade reconhecível a posteriori* (*ibid.*, p. 297). O alcance hipotético de tal esquema parece-nos, com efeito, considerável, no que tange aos “esquemas inferenciais” pelos quais se constrói a leitura e se forma a interpretação. A hipótese subjacente, ligada à “esquemática narrativa”, é a de que os processos lógicos que se desenvolvem a partir da gramática actancial, anteriormente a qualquer investimento, corresponderiam a “modelos mentais” capazes de orientar a maneira como o sentido se articula e organiza.

atribuição dos valores, contrários aos que se afirmam no interior do percurso do sujeito, em função das decisões, dos privilégios ou das filiações axiológicas do narrador. Emerge assim a *estrutura polêmica*, princípio fundamental da narratividade que, oscilando entre o conflito e o contrato, caracteriza toda comunicação de valores.

O esforço de abstração e generalização que instaura a narratividade como um componente central na teoria do discurso tende, como se vê, a “desprender” o metadiscurso do analista do discurso-objeto que ele examina; é o preço a pagar para se ter esperança de ultrapassar os modelos etnoculturais que constituíram o campo inicial de investigação. Esse esforço também tende a construir um simulacro do modo de geração dos discursos narrativos: organizando a análise a partir dos diversos níveis de apreensão – desde as figuras semânticas infinitamente variadas que aparecem na superfície do texto até as articulações lógico-semânticas elementares que as comandam em profundidade –, o analista é levado a reconhecer a organização narrativa como um patamar intermediário que possibilita a apreensão, em um de seus níveis de coerência, desse tipo particular de textos que denominamos “narrativas”. Estendendo, contudo, esses modelos analíticos, ele descobre, dentro de seu raio de ação, discursos de toda sorte que também correspondem aos mesmos esquemas de organização. A *narratividade*, ultrapassando agora os limites estreitos dos relatos figurativos, permite de fato analisar o funcionamento de textos que provêm, em aparência, de uma ordem de discursos totalmente distinta.

4. A narratividade estendida ao discurso em geral

Noção-chave da semiótica narrativa, podendo ocupar um lugar de destaque numa teoria dos universais da linguagem, a noção de actante passou por um desenvolvimento considerável no decorrer das pesquisas e foi-se progressivamente despegando de sua matéria-prima, a dos discursos figurativos provenientes do folclore e da mitologia. Com efeito, se foi na matriz dos discursos narrativos que o modelo actancial nasceu, expandiu-se e consolidou-se, foi todavia em um campo ampliado aos discursos não

figurativos que se pôde pôr plenamente à prova sua eficácia heurística. Esse desdobramento, que a nosso ver constitui um dos principais aspectos da investigação semiótica na década de 1970, foi consagrado pela publicação de um conjunto de análises de textos de ciências sociais – textos antropológicos, filosóficos, politológicos etc. (Greimas; Landowski, 1979) – submetidos aos princípios fundamentais da mesma metodologia descritiva. Um primeiro resultado dessas análises foi a dissolução da fronteira comodamente admitida entre os discursos que põem em cena os “feitos e condutas” dos heróis, por um lado, e, por outro, aqueles que oferecem, sob uma forma discretamente narrativizada, o espetáculo da produção dos conhecimentos pelo “cientista”. Ruptura essencial, pois relativiza a oposição entre o figurativo e o abstrato: da mesma maneira como os discursos abstratos se organizam em função de modelos semionarrativos comuns a todo discurso, os discursos figurativos também instauram em profundidade, paralelamente às ações das personagens, modelos de conhecimento e de inteligibilidade que atingem a mais estrita abstração.

Assim, à proporção que se ampliava o horizonte de seus objetos – tanto no âmbito das semióticas não verbais, quanto no das semióticas verbais –, o aparato teórico da narratividade em si foi se homogeneizando e enriquecendo, evoluindo principalmente em três direções: a das estruturas modais, a da dimensão cognitiva dos discursos e, por fim, a do sujeito.

4.1 O desenvolvimento das estruturas modais

O estudo sobre as estruturas modais corresponde, em grandes linhas, a um movimento de depuração conceptual. Lembremos que, num primeiro momento, tinha-se passado da apresentação documental e figurativa das “funções” do conto maravilhoso a uma formulação homogênea e abstrata em termos de enunciados e programas. Em seguida, operou-se uma reorganização análoga da problemática das “provas” do esquema narrativo, que viriam a ser interpretadas em termos de percursos actanciais (envolvendo os actantes Destinador, Sujeito e Objeto) e como configurações modais destinadas

a alicerçar a competência dos actantes (sendo o actante um mero termo resultante de uma seqüência modal). Dessa maneira, a performance do sujeito (a “prova decisiva”), que se baseia no predicado modal /fazer-ser/, correspondente à definição do ato enunciado, traz consigo o projeto geral de uma semiótica da ação. O contrato inicial entre Destinador e Sujeito remete à questão da factitividade, formulada em termos de /fazer-fazer/, daí se deprendendo a problemática da manipulação de um sujeito por outro sujeito; por fim, uma vez que o reconhecimento final da “ação” realizada remete ao /saber/ da instância julgadora quanto ao ser e/ou ao fazer do sujeito da performance, este último segmento articula a problemática geral da sanção.

A aparente simplicidade de tal modelo, rapidamente esboçado aqui, não deve nos iludir: manipulação, ação e sanção constituem precisamente os lugares em que se dá a fusão, característica do método semiótico, entre as fontes antropológicas – que fornecem modelos ideológicos de representação do sentido – e as fontes lingüísticas, que possibilitam a formalização das coerções semântico-sintáticas das línguas naturais. Simples em seu princípio, as estruturas modais permitem, na verdade, analisar, mediante processos de complexificação e regras de recursividade⁸, uma considerável variedade de fenômenos, tanto micro- quanto macrodiscursivos. Sua imensa vantagem sobre outros instrumentos de análise dos discursos é a de explicitar e manter o elo entre as formas de linguagem manifestadas (analisáveis a partir das operações lógico-discursivas executadas pelo sujeito falante⁹) e os modelos semânticos constantes que regem tais formas e que, enraizando-se em configurações ideológicas de grande generalidade (como por exemplo a estrutura dinâmica dos actantes), são, por sua vez, necessariamente de cunho

8. Tais fenômenos de recursividade dos modelos, que até o momento ainda não receberam nenhuma formulação explícita em termos de “regras”, constituem, em última instância, o essencial do trabalho dos semioticistas nos últimos anos. Eles emergem da diversidade dos campos de aplicação das estruturas modais e de suas formas de investimento (estamos pensando, em particular, na problemática das paixões e na das relações entre crer e saber).

9. Aludimos, neste ponto, às pesquisas sobre a teoria da argumentação, representadas principalmente por J. -B. Grize.

sociocultural. Desse modo, a teoria semiótica põe à mostra, nos arcanos de sua construção metalingüística, um *continuum* denso, que conduz de nível a nível, desde as “coerções do pensamento mítico” (Courtés, 1973) até os problemas aparentemente muito específicos da semântica lexical¹⁰.

Se por um lado as estruturas modais fundamentam as macrofiguras da manipulação, da ação e da sanção, tendo no “relato de vida” a forma canônica e ideal de sua manifestação, elas também podem— eis sua força — exercer em outros domínios e de outra maneira sua capacidade analítica. Assim é, por exemplo, que o Sujeito da performance pode ele próprio ocupar, no desenrolar de seu percurso, e dependendo do contexto narrativo, a função actancial de Destinador e ser constituído como Sujeito manipulador e/ou julgador. Por outro lado, o percurso do Destinador manipulador, na sucessão linear das seqüências, não tem de ser necessariamente apresentado antes do percurso do Sujeito (em consonância com o encadeamento sintagmático do modelo), mas pode igualmente aparecer inserido dentro desse percurso, em função das decisões estratégicas do narrador que, “suspendendo” a manifestação de segmentos previsíveis, multiplicará as indagações do leitor acerca da coerência narrativa¹¹. Ainda sob um outro ponto de vista, o modelo de referência torna possível a análise de configurações intersubjetivas encaradas em outras teorias como macroatos de linguagem, tais como a promessa ou a adulação, além de configurações passionais, como por exemplo o “desespero”, a “estima” ou a “cólera”¹².

4.2 A importância da dimensão cognitiva

Semelhante ampliação das possibilidades da análise deve-se, em boa parte, à emergência da dimensão cognitiva, vista como um componente autônomo e primordial da narratividade. As análises

10. Ver Greimas, 1981.

11. Já tratamos de salientar esse tipo de “descompasso” entre os encadeamentos discursivo e narrativo, ao analisar uma novela de Apollinaire, 1982. Ver também Mozejko de Costa, 1984.

12. Ver Greimas, 1981; Fontanille, 1980; Courtés, 1981.

de textos que permitiram o desenvolvimento das pesquisas semióticas tomaram por objeto, de início, aqueles relatos simples e de larga difusão transcultural que são as narrativas mitológicas e os contos populares. Tratava-se, então, de enunciar as regras de encadeamento das ações somáticas, de estabelecer uma tipologia dos actantes e de descrever o modo de circulação dos valores, tudo isso situado sob o ponto de vista único e totalizante de um narrador, manifesto ou implícito. Todavia foi ficando cada vez mais claro que essa dimensão prática, denominada *dimensão pragmática*, estava longe de constituir por si só o princípio organizador do patamar narrativo dos discursos, principalmente desses discursos complexos que são os textos literários e, talvez mais do que estes, os textos não figurativos. De fato, se é óbvio que a descrição dos atores e de suas ações resulta de um certo *saber* sobre os acontecimentos, basta que o saber de um determinado ator (do enunciado ou da enunciação) já não coincida com o de um outro ator, para que sejam mobilizados, paralelamente aos percursos pragmáticos que incidem sobre o “fazer”, percursos cognitivos, que incidem sobre o “saber”; o desdobramento desses percursos pode vir a estruturar, do mesmo modo, a totalidade de uma narrativa. A disjunção com o saber é suficiente para converter esse *saber* em valor para o sujeito, determinando então seu programa. A *dimensão cognitiva* constitui, sob esse ponto de vista, uma dimensão autônoma, que por sua vez se articula em um processo narrativo¹³. Tais percursos de saber formam às vezes, sobretudo nos textos literários modernos, uma dimensão dominante ou até mesmo hipertrofiada do relato. Podemos evocar um exemplo entre tantos outros, o romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, em que a “história” não passa da história do conhecimento de uma história. Ora, essa dimensão cognitiva nos traz de volta ao centro da problemática modal: o saber, erigido em valor, inscreve-se numa busca que é simplesmente a busca de uma competência. É por essa razão que a análise distingue duas classes de valores contrastados ao mesmo tempo pelo seu estatuto e pelo modo de relações que instauram entre os actantes sujeito e objeto: os valores descritivos

13. Ver Greimas, 1976. (em especial as “Remarques finales”, p. 265).

(objetos consumíveis e entesouráveis, prazeres e estados de alma etc.), cuja aquisição pelo sujeito *pressupõe* o estabelecimento de sua competência, e os valores modais (querer, dever, crer, saber, poder ser ou fazer), cuja aquisição *institui* essa competência¹⁴.

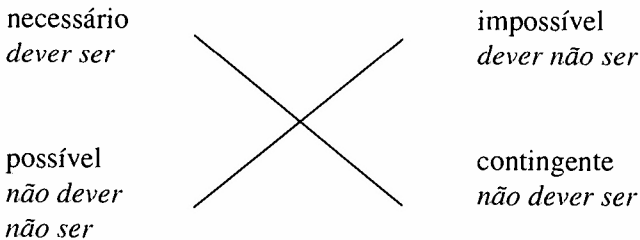
A extrema generalidade dos valores modais, porém, convida à prudência. Será que poderíamos, por exemplo, abordar do mesmo modo o /poder fazer/ do sujeito narrativo e o “poder” sociopolítico? Analogamente, será que a problemática modal do /saber/ forma um bloco homogêneo capaz de abarcar tudo o que se liga à dimensão cognitiva nos discursos? De nossa parte, no que tange a esse notável incremento do /saber/, atentaremos somente para dois aspectos, que nos parecem demarcar as duas extremidades da cadeia: em primeiro lugar, o problema da “verdade” e dos diversos sistemas modais atinentes; em seguida, o problema do actante sujeito, instância emissora de toda projeção cognitiva, que remete a reflexão teórica para a enunciação.

A questão dos “valores de verdade” é obviamente central, pois constitui a culminância obrigatória do ato cognitivo. Mas, sob o ponto de vista semiótico, ela é particularmente complexa, por situar-se numa zona fronteira entre os estudos oriundos da lógica modal, por um lado, e as pesquisas que tentam depreender a lógica própria às línguas naturais – e ao discurso –, por outro. A segunda, por vezes denominada “lógica natural”, extrai seus modelos da primeira; mas a linguagem é recalcitrante, e os modelos formais, ao serem invocados para descrever suas infinitas variações, mostram-se em geral inadequados. Seria, aliás, interessante examinar, como sugere O. Ducrot (1980), *como uma concepção lógica da língua, baseada*

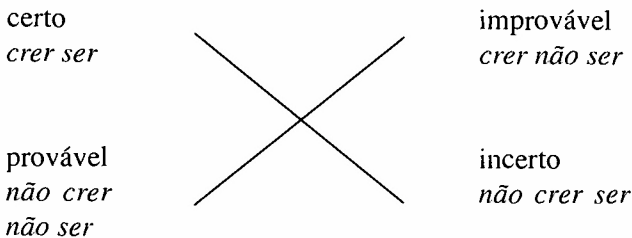
14. Ver Greimas & Courtés, 1979, p. 483. Pode-se apontar ainda que, quanto a essa distinção específica dos valores em duas classes, a conexão se estabelece entre a sintaxe semionarrativa e os modelos mitológicos, no caso o modelo ideológico trifuncional elaborado por G. Dumézil para descrever o sistema das divindades indo-européias. Os valores descritivos, como escrevem os autores, “relacionam-se com a terceira função”, que caracteriza a classe dos agricultores/pecuaristas, ao passo que os valores modais *reportam-se à problemática das duas grandes funções de soberania* (*ibid.*, p. 483), que caracterizam as classes dos sacerdotes e dos guerreiros. Essas correlações são retomadas e discutidas por J. -C. Coquet (s/d), p. 38.

na noção de verdade, repercute nos pormenores da interpretação textual. Na realidade, estamos diante de um problema epistemológico geral, ao qual são confrontados todos os teóricos da linguagem. Como quer que seja, a questão do /saber/ – definido como um tipo peculiar de relação predicativa entre o sujeito e o objeto – toca inevitavelmente em três campos de modalidades, em cujo interior ela se regulamenta e articula. São as modalidades aléticas, as modalidades epistêmicas e as modalidades veridictórias. Ao mesmo tempo heterogêneas e entrelaçadas, tais modalidades não se situam no mesmo plano de apreensão, embora se mantenham estreitamente interligadas.

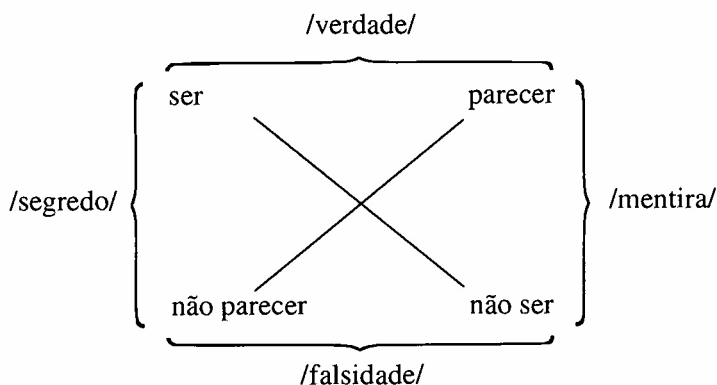
As modalidades *aléticas* expõem a categoria do /necessário/ e do /impossível/, definidos como dever-ser e dever-não ser; tais termos projetam seus contraditórios em relação de subcontrariedade, que são o /contingente/ e o /possível/:



De maneira análoga, as modalidades *epistêmicas* opõem o /certo/ (crer-ser) ao /improvável/ (crer-não ser) no eixo dos contrários, os quais produzem, no eixo dos subcontrários, o /incerto/ e o /provável/:



Por fim, as modalidades *veridictórias*, que obedecem a um modelo de geração sensivelmente diverso e problemático, põem em jogo a categoria semiótica (e não ontológica) do /ser/ e do /parecer/. São as relações entre esses dois predicados mínimos e suas negações que produzem os termos modais da /verdade/ (conjunção do ser com o parecer), da /mentira/ (conjunção do parecer com o não-ser), da /falsidade/ (conjunção do não-ser com o não-parecer) e do /segredo/ (conjunção do não-parecer com o ser)¹⁵.



Se por um lado não é difícil entender que tais conjuntos modais dizem respeito à problemática geral da dimensão cognitiva, por outro levanta-se a questão de decidir sob que aspecto cada um deles apreende o saber, e quais são as respectivas relações que contraem quando pretendemos utilizá-los como modelos analíticos para o estudo dos discursos. Os dois primeiros conjuntos (modalidades aléticas e modalidades epistêmicas) constituem parte integrante de um domínio já percorrido de longa data pelas lógicas modais; o terceiro foi elaborado no âmbito da semiótica narrativa, e sua analogia formal com os dois primeiros é mais aparente do que real; ele corresponde não apenas a um outro modo de construção, como também a uma outra

15. Não discutiremos, por ora, os problemas teóricos ligados à elaboração desse quadrado da veridicção. Eles foram evocados por Coquet (s/d), p. 61 e seguintes, e debatidos, entre outros, por Zilberberg, 1981, pp. 14-15; por Brandt e Petitot, 1982; por Bordron, 1984.

ordem de preocupações. Observado o postulado de imanência, sobre o qual se alicerça a descrição semiótica, não se trata, para esta, de decidir sobre as condições de “verdade” ou de “contingência” das coisas, mas de reconhecer os jogos e mecanismos do “dizer verdadeiro”, produtores da “verdade” enunciada, concebida como um efeito de sentido entre outros. O modelo veridictório foi construído para explicitar os modos de circulação dos objetos cognitivos no interior dos discursos: tendo nascido (e se apoiado) nos textos narrativos, em que são abundantes, como se sabe, as dissimulações e travestimentos, os equívocos e reconhecimentos, os engodos e mistérios, ele é resultado de um procedimento indutivo. Na narrativa, os objetos (de saber) são fundamentalmente ambíguos: remetem sempre aos percursos opositivos do sujeito e do anti-sujeito, até que eventualmente, por um processo de “normalização ideológica” (Petitot (s/d), p. 39), sua ambigüidade seja enfim suspensa e eles se autenticarem como objetos “verdadeiros”, em conformidade com a axiologia do sujeito (da enunciação). Tais “jogos de máscaras” da narrativa são, assim, o cenário privilegiado da veridicção, concebida como um campo modal específico.

A semiótica tende a integrar, por outro lado, os três dispositivos modais que regulamentam a operatividade do saber. Pode-se, com efeito, considerar que as modalidades aléticas, epistêmicas e veridictórias focalizam de diversas formas as relações entre o objeto cognitivo e o sujeito do conhecimento. As modalidades aléticas definem o estatuto ôntico do *objeto*, na qualidade de objeto do conhecimento: formuladas nos termos do sintagma modal, elas dizem respeito ao dever-ser do objeto (e a suas variações lógicas). O sujeito está ausente da construção. Já não se dá o mesmo no microuniverso das modalidades epistêmicas, que se ocupam precisamente da relação cognitiva mantida entre o sujeito e o objeto: o /*crer*/ do *sujeito* acerca do /*ser*/ do objeto. As modalidades veridictórias, por sua vez, promovem um deslocamento suplementar: estão centradas na interação cognitiva dos sujeitos por relação a um mesmo objeto de conhecimento (que, enquanto tal, está ausente do modelo). O “segredo” só pode ser segredo para um sujeito se for verdade ou mentira para um outro sujeito. Em outras

palavras, a modalidade veridictória não é apenas interna aos jogos do discurso (dado que ela só decide sobre os valores já efetivamente instaurados no seu interior), ela é também e por definição intersubjetiva, porque a polemicidade se acha no cerne de sua problemática.

Paralelamente a esse deslocamento “focal”, cabe indicar um outro ponto. Os semioticistas já observaram em muitas ocasiões a preeminência das modalidades epistêmicas sobre as modalidades aléticas: a asserção da “necessidade” de um objeto, sob a forma de uma evidência “objetiva”, remete inevitavelmente à prévia assunção subjetiva de uma “certeza” quanto a essa necessidade. Tal fato foi verificado em especial na análise dos discursos científicos, em que a principal astúcia do sujeito da enunciação consiste justamente em fazer como se ele não estivesse ali, como se a “ciência” se convertesse sozinha no sujeito-objeto de um saber que se constrói por si próprio; é aliás nesse procedimento que se baseia, freqüentemente, a evidência objetivada do saber verdadeiro. Ora, estávamos falando de “astúcia”, e eis-nos de volta à problemática da veridicção, ou seja, ao problema da interação cognitiva dos sujeitos. O movimento parece ser realmente circular, indo da modalidade objetivante (alética) à modalidade intersubjetiva (veridictória), mediante a passagem pela modalidade subjetiva (epistêmica). Em última análise, dado que tudo nos discursos é questão de persuasão, é de fato a modalidade veridictória que prevalece. Por mais que os sujeitos destinador e destinatário do saber possam desaparecer das encenações discursivas, é todavia entre eles, e só entre eles, que a partida será decidida.

Pode-se ilustrar com uma tabela (ver abaixo) o estatuto recíproco dos três dispositivos modais. O percurso sugerido ($S_1 \rightarrow S_2$, $S \rightarrow O$, “O”) só tem validade como redefinição das modalidades epistêmicas e aléticas no corpo teórico da semiótica, que, vale lembrar, toma por objeto antes de mais nada os *simulacros* construídos nos discursos e não tem outra pretensão, nesse nível, que a de munir-se de instrumentos eficazes de descrição. A tabela abaixo mostra, de qualquer maneira, que não podem ser analisadas no mesmo plano as diversas organizações modais atinentes à construção e à comunicação dos objetos de saber. No entanto, a disposição vertical da tabela

não implica diferentes “níveis” de profundidade; seu objetivo é apenas representar o eixo de preeminência (pela seta descendente) e de presuposição (pela seta ascendente) que liga as modalidades entre si.

<i>Modalidade</i>	<i>Focalização actancial</i>	<i>Estatuto do saber</i>
Veridictória $S_1 \rightarrow S_2$ ↓ ↑	Dimensão intersubjetiva	Polemidade do saber
Epistêmica $S \rightarrow O$ ↓ ↑	Dimensão subjetiva	Assunção do saber
Alética “O” ↓ ↑	Dimensão objetiva	Ontologização do saber

Seria possível examinar a relação entre os três universos modais a partir da categoria englobante *vs* englobado. As modalidades veridictórias podem ser concebidas como englobantes, na exata medida em que as modalizações epistêmicas e aléticas são analisáveis como encenações particulares da veridicção¹⁶. É de fato nesse nível de generalidade que se desenvolvem, na interação cognitiva dos sujeitos, os *percursos cognitivos* em que se distinguem, de acordo com a instância construtora do saber, o “fazer persuasivo”, obra de um actante destinador, e o “fazer interpretativo” exercido pelo destinatário. Reduzidos assim ao “fazer” que lhes é subjacente, tais processos podem ser analisados em termos de programas narrativos e controlam a comunicação do saber entre os sujeitos. De uma maneira mais complexa, a veridicção sustenta igualmente os percursos de avaliação da verdade: é aí que se situa a cisão entre as modalidades do /saber/ e do /crer/, outro problema que, infelizmente, neste

16. Ver a análise, por A. J. Greimas, de um texto de Georges Dumézil, em Greimas e Landowski (eds.), 1979.

esboço panorâmico que estamos delineando, ultrapassaria os limites estabelecidos¹⁷.

4.3 A questão do sujeito

Como se vê, os elementos apreendidos para a análise do nível semionarrativo dos discursos trazem-nos constantemente de volta ao actante-sujeito. Mas de que estamos falando exatamente, ao utilizar tal conceito de sujeito? A resposta é, sem dúvida, delicada, já que essa noção, onipresente no âmbito das ciências humanas, remete, em cada domínio, a uma definição e a um uso que lhe são peculiares, seja em filosofia, em psicanálise, em lingüística ou em semiótica. Por isso, falar do sujeito é, antes de mais nada, “desambigüizá-lo”.

Se nos mantivermos dentro do quadro delineado até aqui, o sujeito aparecerá, correlativamente ao objeto, como uma das instâncias resultantes, obrigatoriamente, de toda relação predicativa enunciada. No que diz respeito, por exemplo, à dimensão cognitiva, o sujeito será a instância actancial emissora (por meio de um predicado de /saber/ e/ou de /crer/) de uma projeção cognitiva, numa perspectiva ou persuasiva (como a do destinador do saber), ou interpretativa (como a do destinatário). Em ambos os casos, e anteriormente ao programa que o manifesta, o sujeito nada mais é do que um feixe de modalidades atualizadas, que possibilitam a performance cognitiva. Vemos, pois, que, considerada da mesma maneira sob o ponto de vista pragmático (quando o discurso enfoca os feitos e condutas do homem) e sob o ponto de vista cognitivo (quando ele enfoca suas manipulações de conhecimentos), a noção de sujeito pertence basicamente, nesse raciocínio, ao nível semionarrativo. É aí que o conceito se encontra definido; é a partir desse nível que suas diferentes aplicações vão se irradiar.

Em sua constante preocupação de ultrapassar as definições substanciais, a semiótica dispõe de um sujeito que pouco tem a ver

17. Ver, em particular, Parret (ed.), 1983.

com o da psicologia ou o da sociologia. Na realidade, em comparação com essas disciplinas, ela inverte o procedimento: não parte do sujeito, mas tende em sua direção; não o considera como um dado, e sim como uma construção¹⁸. Nisso, aliás, ela não chega propriamente a ser inovadora. Os lingüistas (Hjelmslev ou Tesnière, por exemplo) já haviam postulado a prioridade da função sobre os termos. O sujeito é, por conseguinte, um parâmetro construído por uma relação (predicativa) da qual recebe sua determinação: *Dir-se-á que um sujeito semiótico não existe enquanto sujeito senão na medida em que se lhe pode reconhecer pelo menos uma determinação, ou seja, que ele está em relação com um objeto-valor qualquer* (Greimas; Courtés, 1979, p. 173 (grifos nossos)). Observando mais de perto o princípio dessa relação, poderemos identificar nela uma dupla dimensão, sintagmática e paradigmática. Por um lado, o actante sujeito só emerge da relação dinâmica (uma junção transformável) que o une ao objeto; em outros termos, o sujeito semionarrativo não se define senão através do percurso que ele traça, ainda que este seja apenas esboçado, virtual ou até implícito. É por isso que tal sujeito está situado, desde o início, num plano diferente do do sujeito frasal da lingüística: trata-se do sujeito de um programa subjacente à manifestação textual. Assim definida, a noção de sujeito ocupa a posição hiperonímica de um meta-sujeito, cujos hipônimos serão respectivamente o Destinador, dotado da competência absoluta e posicionado como sujeito dos programas de manipulação e/ou sanção, e o Destinatário-sujeito propriamente dito, que, vinculado ao anterior pelo “contrato”, se encarrega dos programas de ação e “busca”, conforme os valores ditados pelo Destinador. Por outro lado, a definição paradigmática concebe o sujeito como “lugar de uma combinatória modal”: são as variações na combinatória, ou seja, o caráter positivo ou negativo das modalidades constitutivas (querer, dever, saber, poder) e a ordem de sua prevalência dentro de uma seqüência que irão gerar uma tipologia dos sujeitos competentes (“eu positivo”, “eu negativo”, “alguém”, “isso”). É bem verdade que as dimensões sintagmática e paradigmática da definição do sujeito

18. Ver Landowski, 1982.

pressupõem-se mutuamente; no entanto, se reconhecemos a anterioridade da dimensão sintagmática, é porque o sujeito competente (do qual se pode estabelecer uma tipologia, dentro de um paradigma) só pode constituir-se com base em um processo sintático.

Essa abordagem funcional do sujeito semionarrativo é determinante. Foi a partir dela, com efeito, que a reflexão semiótica veio a examinar a problemática da enunciação. Procedendo por homologações e operando, com base nas estruturas apreendidas no nível profundo, conversões sucessivas que o conduzem até o nível superficial da manifestação dos discursos, o semioticista “encontra” a enunciação fundamentando-se no modelo actancial. Do mesmo modo como o sujeito semionarrativo definia-se por uma função constitutiva – os predicados de fazer e de ser, bem como os predicados modais que os determinam –, o sujeito da enunciação aparecerá, analogamente, como uma instância teórica suscetível de ser reconstruída a partir do discurso exercido. O sujeito da enunciação não “substancializado” é o sujeito que se efetua ao efetuar o sentido: é a significação realizada que o designa.

5. Discursivização: a enunciação

O conceito de enunciação, em torno do qual reorganizou-se nos últimos anos, sob o impulso dos estudos de E. Benveniste, boa parte da investigação lingüística, encontra-se, justamente em razão de sua grande fortuna, na origem de uma certa confusão. Se se deseja evitar as acepções realistas triviais que vigoram aqui e ali, e em especial nos estudos literários, cumpre esclarecer sua definição. Um exame atento dos modos de construção do conceito de enunciação no interior de campos teóricos distintos deve permitir definir mais precisamente seu uso, bem como situar melhor suas condições de pertinência no percurso gerativo da teoria semiótica. Isolaremos portanto, em grandes traços, para confrontá-las à definição semiótica da enunciação, a abordagem lógico-semântica dos fenômenos discursivos, baseada numa “concepção enunciativa do sentido” (O. Ducrot) e a teoria das “operações enunciativas”, que visa à descrição formal e universalizável da atividade da linguagem (A. Culioli).

5.1 A “concepção enunciativa do sentido”

A partir da defasagem existente entre os segmentos textuais manifestos e as entidades semânticas que se podem reconstruir pela situação extralingüística de comunicação, O. Ducrot e seus colaboradores buscam descrever as relações entre o *dito* e o *dizer*. Encarada, assim, numa perspectiva próxima da pragmática anglo-americana, a significação não é da ordem da frase (pois esta não é senão uma entidade teórica virtual), e sim do *enunciado* de uma frase, que é, em cada contexto de realização, um enunciado particular da frase. Nitidamente dissociada daquilo que se denomina “sentido literal”, a significação passa a ser concebida como um conjunto de *instruções dadas àqueles que deverão interpretar um enunciado da frase, instando-os a procurar na situação de discurso este ou aquele tipo de informação e a utilizá-la desta ou daquela maneira para reconstruir o sentido visado pelo locutor* (Ducrot, 1980, p. 12). Quais são, pois, o estatuto e a definição da enunciação num tal projeto? *Chamarei de ‘enunciação’, prossegue O. Ducrot, o acontecimento, o fato constituído pelo aparecimento de um enunciado* (*ibid.*, p. 33). Descrever a significação de um enunciado é, por conseguinte, descrever-lhe a enunciação, ou seja, propor uma representação, com o auxílio de operadores e precedimentos definidos, do surgimento desse enunciado num dado contexto discursivo. A enunciação é, com efeito, constitutiva do sentido: o *dito* não pára nunca de indicar e “denunciar” o *dizer*. Sendo o discurso constituído de enunciados encadeados, o analista interessar-se-á naturalmente pelas características desses encadeamentos, e em especial – por serem seus veículos explícitos, embora não exclusivos – por esses *conectores* que O. Ducrot denomina “palavras do discurso” (“ora”, “portanto”, “mas”, “positivamente” etc.): estes não se limitam a pôr em relação as seqüências que unem (o “dito”), mas sobretudo entidades semânticas logicamente reconstruíveis a partir do enunciado (o “dizer”). Um exemplo, proposto por O. Ducrot, ilustra com clareza essa concepção da enunciação:

“A – Madame saiu.

B – Mas, e eu com isso?!”

No exemplo, o *mas* não opõe as duas frases, ele opõe os dois enunciados um ao outro; incide sobre a própria enunciação de *A*, como “acontecimento” de significação. Trocando em miúdos, *B* não se opõe àquilo que *A* diz, mas ao próprio fato de que este o diga.

Percebe-se desde logo a distância que separa essa concepção do discurso e da sua enunciação – por mais rica e produtiva que seja – da concepção semiótica, firmada, como se sabe, no conjunto das articulações internas do texto. Como aponta A. Ali Bouacha, *o discurso*, na perspectiva de O. Ducrot, *considerado ao mesmo tempo sob o ponto de vista da língua (os conectores são morfemas inseridos em frases cuja significação é estudada pela lingüística) e da linguagem (o sentido dos enunciados inscreve-se numa troca de atos ilocucionários) [...] não é nunca examinado a não ser em sua dimensão interproposicional* (Bouacha, 1981, p. 44). Essa concepção da significação permanece, por conseguinte, distante de uma teoria geral do discurso.

5.2 As operações enunciativas

Bem diferente em sua definição e em seu projeto, a teoria geral das “operações enunciativas e predicativas” de A. Culioli tem por objetivo o desvendamento dos invariantes, generalizáveis para as diversas línguas naturais, que fundamentam e controlam a atividade da linguagem. Uma lingüística da enunciação tem, pois, a tarefa de construir um sistema de representação metalingüística apto a simular de maneira explícita os mecanismos cognitivos dos sujeitos enunciadores, acessíveis por meio dos textos, isto é, das “organizações de marcadores”. Essa concepção construtivista apóia-se numa série de “vinculações” fundamentais: um sujeito enunciador, para construir um enunciado, vincula entre si um “acontecimento” ao qual deseja referir-se, uma relação predicativa estabelecida a partir desse acontecimento e, por fim, as coordenadas espaço-temporais que balizam esse acontecimento com relação à situação de enunciação (em especial, o tempo e o sujeito do enunciado, situados com relação ao tempo e ao sujeito da enunciação). O enunciado produzido conserva *vestígios* do conjunto de balizagens assim efetuadas, de tal

sorte que um segundo sujeito enunciador possa, por sua vez, reconstruí-las para interpretar o sentido do enunciado. Considerado sob o ponto de vista da atividade significativa de cada um dos enunciadores, todo enunciado está necessariamente inserido em relações intersubjetivas. A descrição lingüística deve portanto reconstituir e hierarquizar, a partir das organizações de marcadores que constituem seus vestígios, o encadeamento das operações subjacentes pelas quais se constituem as relações e categorias gramaticais. Aprender a linguagem por meio do ato enunciativo consiste em mostrar que aquilo que varia de uma língua a outra é a organização das operações e não as operações em si mesmas (cf. Desclés, 1979, p. 10). Estas, em número limitado, são fórmulas metalingüísticas das quais se inferem os enunciados e as categorias lingüísticas próprias a cada língua. O projeto em seu conjunto, nem bem esboçado aqui, é a elaboração de uma sintaxe geral da atividade enunciativa, mediante a integração dos domínios tradicionalmente separados da prosódia, da sintaxe, da semântica e da pragmática. Independentemente de suas justificativas teóricas e dos procedimentos complexos que ele implica, esse projeto não contempla senão de modo muito parcial a dimensão discursiva dos fatos de linguagem, bem como sua combinação em organizações significantes descritíveis.

5.3 A enunciação em semiótica

Sem procurar analisar nem o hiato entre o dito e o dizer, nem os mecanismos lógico-cognitivos da efetivação languageira, a semiótica adota, frente à enunciação, um enfoque baseado, obviamente, nos postulados epistemológicos que ela estabeleceu, com o duplo propósito da coerência interna e da eficácia metodológica. Trata-se prioritariamente da exclusão de qualquer consideração extralingüística, logo extradiscursiva, consideradas ambas como heterogêneas a seu campo de estudo; semelhante eliminação pode, aliás, ser imediatamente observada através das noções de que se vale a semiótica, e de maneira ainda mais nítida através das noções que ela exclui. “Acontecimento”, “situação de enunciação”, “atividade de linguagem”, “condições de sinceridade” etc. são termos sabidamente ausentes de sua

metalinguagem. Equivaleria isso a dizer que, interessando-se pelo “sentido”, ela considera que sentido e referência devam ser radicalmente separados? Não é essa a nossa opinião. Nem por isso os problemas ligados à “referenciação”¹⁹ – em particular, os que dizem respeito ao que chamamos de dimensão figurativa – podem deixar de ser rearticulados dentro da rede dos conceitos semióticos, conceitos submetidos, como vimos, a um rigoroso princípio de interdefinição. É por isso que a enunciação não está formulada, em semiótica, como “uma outra maneira” de se encarar o discurso, mas, pelo contrário, cobra seu sentido e sua eficácia analítica da estreita relação com as demais noções e os demais procedimentos já introduzidos no corpo teórico geral.

5.4 A discursivização no interior do percurso gerativo

A semiótica, em sua prática inicial, desinteressou-se explicitamente da problemática do sujeito enunciador e de sua referência obrigatória, a situação de comunicação. Escolheu proceder, nas palavras de A. J. Greimas, à “objetivação do texto” (Greimas, 1966, pp. 153-154) coerente com essa escolha, ela eliminou as coordenadas específicas do locutor, ou seja, as categorias de pessoa, tempo, dêixis, bem como todos os elementos fáticos. Via-se nesse gesto, durante uma primeira etapa, a condição necessária à *construção de uma sintaxe semântica, independente da língua natural utilizada* (*ibid.*, p. 154), e da qual surgiu a teoria da narratividade. O ressurgimento dessa problemática foi-se manifestando progressivamente, durante a constituição de uma teoria geral da significação, delimitada pelo quadro do “percurso gerativo” (Greimas; Courtés, 1979, pp. 206-209). Nessa teoria, a enunciação é concebida como *uma instância de mediação que produz o discurso*²⁰, mediação entre as estruturas semionarrativas e sua atualização em discurso, cumprida

19. Definida como *as operações pelas quais o sujeito reconstrói o referente (por definição inacessível) que ele visa* (Fuchs, 1981, p. 49).

20. *Ibid.*, p. 146, verbete “Enunciação”.

pelo enunciador. Em uma visão simplificada, obteríamos o seguinte esboço: as estruturas profundas (isto é, as articulações semânticas elementares, inseridas no quadrado como modelo taxionômico e “depuração” de um modelo sintáxico), bem como as estruturas semântico-sintáticas de superfície (isto é, as estruturas narrativas e seus investimentos mínimos em termos de actantes e valores) seriam mobilizadas pelo sujeito enunciador, que, abastecendo-se em tal “estoque estrutural” virtual e disponível – núcleo de sua competência semiótica –, promoveria sua efetivação na própria atividade de discurso, mediante uma dupla operação:

- por um lado, uma projeção, para fora do “*ego, hic et nunc*” (definidores da situação), das formas linguageiras passíveis de simular essas coordenadas (quando o “eu”, o “aqui” e o “agora” supostamente remetem ao sujeito enunciador em si mesmo) ou de simular outras coordenadas (atores, espaço e tempo enunciados, cujo funcionamento é interno ao discurso, e definidos unicamente por suas respectivas relações). Em ambos os casos, concatenam-se os chamados procedimentos de *debreagem*, que descrevem a “projeção para fora do sujeito enunciador”, e de *embreagem*, que indicam o retorno ao sujeito e a sua encenação; tanto num caso como noutro, a concepção do discurso-enunciado é a de um “simulacro” que consiste em fornecer, por meio da realidade do sentido, uma impressão de mundo e de sujeito;
- por outro lado, uma segunda operação, solidária à primeira, coopera com a discursivização: trata-se do “revestimento” semântico, específico e concreto, com que o sujeito enunciador investe as estruturas subjacentes, durante seu desenvolvimento discursivo. É quando as transformações narrativas se convertem em processos temporalizados (principalmente pelo emprego de cronônimos), os actantes em atores (por meio de antropônimos) e os diferentes programas ocupam seus lugares em espaços apropriados para seu desdobramento (por meio de topônimos). Tal conjunto, que pode ser descrito como a *figurativização* das estruturas abstratas, produz a “ilusão referencial”, concebida como um efeito de sentido. Tudo isso se sustenta, por outro lado, em isotopias figurativas devido aos mecanismos diversificados da anaforização,

transformando-se ao sabor das configurações discursivas (“deslocamentos”, “conflitos”, “casamentos” etc.) que constituem conjuntos narrativos figurativizados, homogêneos e relativamente autônomos.

Pode-se perceber a imensidão do campo de estudo abarcado por esse cenário. Não é nosso propósito aqui entrar em pormenores, mas somente marcar uma primeira imagem da enunciação em semiótica. Em função disso, selecionaremos por ora apenas duas características essenciais. A primeira diz respeito à posição metodológica da enunciação no seio do percurso gerativo da significação: ela é concebida como um lugar de conversão estrutural entre a imanência e a manifestação. Ninguém irá supor, entretanto, que as coisas ocorrem “concretamente” assim; que, quando falamos, “mobilizamos” estruturas abstratas latentes para em seguida revesti-las com as figuras do mundo depositadas em nosso léxico, e que o discurso consiste em um vaivém, consciente ou inconsciente, entre esses diferentes níveis. Uma vez mais, a análise não diz como as coisas se realizam efetivamente: o percurso gerativo não tem a pretensão de desmontar os mecanismos genéticos da atividade significativa. Por exemplo, não haverá nenhum semioticista para contestar o caráter primordial da imagem, tal como foi frisado por G. Bachelard. O percurso em questão é um modelo hipotético, um percurso do método; os estratos por ele apreendidos são patamares de reconstrução, dispostos de camada em camada em direção a uma maior generalidade, e não etapas sucessivas de uma produção. Nesse sentido, a posição nodal da enunciação é metodologicamente justificada: a hipótese revelada por essa posição é a de que, qualquer que seja o discurso manifestado que de toda maneira a pressuponha, esse discurso articula um dispositivo sintático-semântico subjacente, formulável nos termos da gramática actancial e, mais abstratamente, nos termos das relações elementares do quadrado semiótico. A enunciação é, portanto, concebida como uma instância teórica no percurso do método.

A segunda característica situa-se no prolongamento direto da primeira, sendo contudo de outra ordem. Todo o – paradoxal – esforço do semioticista consiste, com efeito, em admitir uma outra anterioridade em relação à linguagem, pela dupla referência aí

construída, tanto ao sujeito (à instância da enunciação) quanto ao mundo (ao “referente” enquanto tal), e em demonstrar, no entanto, que essa anterioridade não pode ser semioticamente apreendida a não ser pelas ilusões – enunciativa e referencial – cujo palco é o discurso realizado. As condições reais do exercício enunciativo estão logo ali ao lado, mas detêm-se às portas da teoria: seu estudo é da alçada de outro aparato e talvez até de outra disciplina. Assim é que a prudência do semioticista – preocupado, para preservar a coerência de seu método, em precaver-se contra toda incursão imprevista do “mundo exterior” (cujo estatuto depende de uma decisão filosófica) no campo da análise do discurso – exige que só se conceda à enunciação “verdadeira” o estatuto de uma pura e simples pressuposição. Nem por isso uma tal concepção fecha a problemática: é evidente, com efeito, que o discurso enunciado diz, por si mesmo, algo sobre aquele que o enuncia. A descrição dessa instância é possível, desde que semiotizada; em outras palavras, desde que reconstruída conforme as prescrições da teoria.

5.5 A “narrativização da enunciação”

Essa expressão, proposta por Claude Calame (1982), traduz claramente a transferência dos modelos semionarrativos do plano do discurso-enunciado, onde eles surgiram, para o plano da comunicação intersubjetiva, onde sua aplicação está atualmente na ordem do dia. Como justificar essa transposição? A análise narrativa propõe, como já tentamos demonstrar, uma modelização dos comportamentos humanos postos em discurso. Ela trata – e só trata – das “ações de papel”, pois é aí que escolheu situar seu nível de pertinência. Seguro, nesse nível, da validade operatória de seus modelos, o semioticista pode prever sua transposição aos fenômenos englobantes, que dizem respeito à comunicação em si. Esta será, por sua vez, considerada como um sistema de circulação de valores, e seus locutores serão descritos como estruturas actanciais e modais: suas interações aparecerão como processos sintáticos. Nessa perspectiva, a relação dialógica é propriamente uma relação narrativizada (cf. Calame, 1984).

O enunciador, construído como um actante-sujeito, fica então definido por uma competência cujo esquema modal típico pode ser teoricamente estabelecido; insere-se em configurações enunciativas da subjetividade e da intersubjetividade, a serem concebidas e analisadas independentemente de qualquer consideração psicológica. Se a promessa, a confiança ou outras “paixões da alma” vão entrando progressivamente no campo da descrição semiótica objetivada, isso se deve ao surgimento de meios para abordar a *‘vida interior’ do ator chamado ‘pessoa’ como um campo de exercícios sintáxicos em que um número bastante elevado de sujeitos [...] coexistem, se defrontam, executam percursos e participam de manobras táticas e estratégicas*²¹. Captada no entrecruzamento de seus papéis actanciais, a instância enunciativa resulta multiplicada, cindida em percursos divergentes que ela instala em seu discurso e por meio dos quais ela se ordena. Num estudo já citado, A. J. Greimas (s/d, “Des accidents dans les sciences dites humaines”) mostra assim as diversas posições sintáxicas de sujeito, anti-sujeito, destinador etc. que o sujeito enunciativo, em seu trabalho de construção discursiva, combina, cada qual com seus próprios percursos, como reflexos fragmentados de sua própria imagem.

Sob esse ponto de vista, o conceito tradicional de *comunicação* tem seu conteúdo sensivelmente modificado. Se todo discurso, em sua própria enunciação, estipula (real ou virtualmente) a relação fundamental (da narratividade) entre o sujeito e o anti-sujeito, fica claro que a comunicação estará regida em profundidade pelo princípio da polemicidade. A informação (no sentido da teoria que leva esse nome) é pouca coisa, em comparação com os modos de sua assunção, as intenções que a carregam, os programas de ação e interação que lhe estão intrinsecamente associados: nesse ponto, a narrativização da comunicação se acha mais próxima da teoria ampliada da argumentação-manipulação (tal como é discutida por J. B. Grize) do que do modelo jakobsoniano. Sobre essa questão, J. C. Coquet põe as cartas na mesa, sem ambigüidades: “a opção da teoria semiótica” é a de que “as estruturas polêmicas prevalecem na comunicação”. Desnecessário acrescentar, naturalmente, que tais estruturas imanentes se realizam

21. Greimas; Courtés, 1979, verbete “Psicosssemiótica”, p. 362.

no interior de configurações gradualmente diversificadas entre o pólo conflitual e o pólo contratual, enquanto modos de manifestação de uma relação fundamental de *confronto* interactancial.

5.6 A figurativização

Ao cabo deste breve percurso, resta-nos abordar a dimensão final sob a qual certos textos, e em primeiro lugar os textos literários, oferecem-se desde logo à leitura, quando a seqüência dos enunciados corresponde a um encadeamento de imagens, quando cada semema restitui uma representação específica do mundo natural, quando os efeitos de realidade e verdade se confundem na ilusão do “vivido” que a linguagem nos impõe. Esse nível de captação das significações, qualquer que seja a variedade de seus modos de ordenação na textualização, é o que se designa em semiótica com o termo geral *figuratividade*.

Os estudos realizados sobre a dimensão figurativa dos discursos, nas diferentes linguagens de manifestação (língua natural e linguagem visual, principalmente) ampliaram consideravelmente a aplicabilidade desse conceito. Verificando, para além da oposição cômoda porém simplificadora (se se deseja fazê-la contribuir com uma tipologia) entre figurativo e não-figurativo, que todo discurso era tributário, em um ou outro nível de sua formação, da dimensão figurativa, e que esta constituía por conseguinte um componente semântico permanente e fundamental, os semioticistas tiveram de rearticular em parte o conceito de figuratividade, no interior do dispositivo geral da teoria.

Efeito resultante da discursivização, a figurativização costuma ser tradicionalmente situada no patamar mais superficial das estruturas discursivas, dentro do percurso gerativo. Realmente, de acordo com as hipóteses desse modelo geral, em que a diferenciação entre os níveis é controlada por sua maior ou menor especificação semântica, os elementos figurativos aparecem como os investimentos mais específicos dentre todos: é neles que a significação está articulada do modo mais particularizado e seletivo. Nesse nível, contudo, a análise tem de esclarecer as condições necessárias para que se estabeleçam e mantenham as isotopias que fundamentam a dimensão sintagmática

da figuratividade. Semelhante questão – como as figuras semânticas de um texto produzem um efeito de realidade? – exige uma dupla resposta: antes de mais nada, fazendo referência a um elemento do mundo que o recorte lexemático de uma dada língua isola como tal (trata-se, até certo ponto, daquilo que os lingüistas denominam referencialização); mas também (sobretudo?), combinando-se, na tessitura do discurso, com outras figuras que selecionam e confirmam a “consistência” virtual das primeiras. A sedimentação semântica que assim se constitui organiza-se como uma vasta rede de relações correspondentes às operações de atualização do sentido cumpridas pelo leitor ao ler, ou pelo espectador ao olhar.

É para contemplar essa dupla perspectiva que A. J. Greimas distingue dois modos essenciais de referencialização: a *referencialização externa*, que define a relação intersemiótica mantida pelas figuras do discurso com as figuras construídas do mundo natural (problemática dos dêiticos, dos pontos de referência pessoais, espaciais, temporais etc.), e a *referencialização interna*, que diz respeito ao conjunto de procedimentos pelos quais o discurso se apóia sobre si mesmo e remete a suas próprias figuras (prévias e posteriores), sustentando dessa maneira aquilo que poderíamos chamar seu *continuum referencial*.

Aquém da oposição externo vs interno, contudo, essas duas “referencializações” não parecem proceder de uma mesma operação fundamental, ao contrário do que sugere a denominação única que as recobre. A primeira remete diretamente ao componente semântico das formações figurativas: diz respeito à construção predicativa dos elementos referenciais e é alheia, a rigor, à dimensão propriamente transfrástica dos fenômenos discursivos. Já a segunda, centrada nas relações interiores ao discurso, concebidas como propriedades de sua manifestação (sobretudo os procedimentos de instalação das isotopias, o problema das relações à distância por anáfora e catáfora, os efeitos resultantes das debragens internas que garantem o modo de passagem de uma unidade discursiva a outra), está mais ligada ao desenvolvimento sintagmático dos universos discursivos. É por isso que nos parece sugestivo falar em *referencialização*, quanto à primeira operação, e reservar à segunda o

termo *referencialização*, à vista de seu vasto campo de uso. Assim, o chamado discurso “figurativo” é um discurso que multiplica os procedimentos de integração das figuras entre si, que baseia a eficácia das representações “concretas” que propõe na densidade das conexões que ele estabelece entre suas figuras; é um discurso que, para produzir o efeito de iconicidade²², usa e abusa da referencialização (cf. o discurso literário ocidental conhecido como “realista”), pois é esse o preço a pagar pela produção e manutenção da “impressão referencial” (F. Rastier). A utilização dos mesmos procedimentos permite assim explicar, em parte, aquilo que garante a credibilidade de um discurso argumentativo abstrato, assegurando seu “parecer verdadeiro” a partir de uma impressão de completude e coerência.

Ficou claro, por outro lado, que não se podia apreender a figuratividade unicamente em termos de “revestimento” das estruturas profundas, de acordo com o princípio de enriquecimento e complexificação sêmica que governa a passagem das estruturas fundamentais par as estruturas superficiais. Com efeito, verifica-se que a figuratividade em si própria já se organiza em vários níveis de profundidade. Dessa forma, determinadas isotopias figurativas são passíveis, não apenas de suscitar impressões referenciais, como também,

22. A iconicidade é uma forma, entre outras, de exploração discursiva da figuratividade, constituindo esta sua matéria-prima. O efeito icônico resulta de uma sobredeterminação dos traços figurativos que, pelos diversos procedimentos da referencialização, vai progressivamente enriquecendo a representação, até fazer parecer “real” a imagem produzida do mundo natural. Entretanto, conforme sugere J. –M. Floch, essa “impressão referencial”, necessariamente condicionada pelo funcionamento próprio a este ou àquele universo semiótico, baseia-se nos caracteres específicos do contrato fiduciário estabelecido entre os enunciadores. Sob o ponto de vista enunciativo, poderíamos falar, portanto, em “modos de integração” do observador, aptos, em função das condições de verificação estipuladas pelo contrato, a promover uma variação considerável do seu modo de adesão. Por isso, a reflexão sintática sobre a iconicidade tem de se interessar não somente pelas formas de iconização, como também pelos procedimentos de desiconização (como, por exemplo, o “motivo decorativo” em pintura ou o “distanciamento” no teatro de Brecht), os quais convidam a situar a leitura num outro plano que não o da “impressão referencial”, tal como a entendemos habitualmente. De modo mais abrangente, a extensão do conceito de iconicidade às condições do contrato fiduciário que o fundamenta, deve permitir relativizar essa noção de “impressão” ou de “ilusão referencial” e abrir a investigação para as variações culturais da iconicidade.

perdendo qualquer contato com a referenciação, de estruturar de maneira bastante abstrata a significação e de “produzir” o nível profundo do discurso. Nesse nível, pode-se falar em uma linguagem figurativa, de tipo metassemiótico, capaz de estruturar os esquemas conceptuais que sustentam e organizam uma “visão do mundo” ou uma ideologia. Tal “linguagem” não poderia ser tomada *a priori* como metafórica, pois os significados que ela veicula não podem ser ditos a não ser com o auxílio de figuras. Esse nível profundo das estruturas figurativas pode, em conformidade com o modelo geral, converter-se em estruturas semionarrativas: estas encarregam-se da dinâmica transformadora e da finalização do discurso proferido, com base nos esquemas figurativos. É aparentemente possível, portanto, considerar, a par de uma referencialização “horizontal” que diz respeito ao encadeamento sintagmático dos enunciados, uma referencialização “vertical” que produz, em compreensão, redes de referências recíprocas nos diversos níveis do percurso gerativo. Assim é que uma mesma isotopia figurativa (espacial, por exemplo, como já tentamos analisar no discurso de Zola²³) presta-se a estruturar, em razão da recorrência dos esquemas organizadores, a significação em diferentes níveis de profundidade – do nível icônico imediatamente apreensível ao nível abstrato –, provocando com isso um efeito de validação mútua das diversas “leituras” que o texto propõe, à maneira de uma parábola “debreada”: leitura figurativa, leitura filosófico-ideológica.

Se a figuratividade mantém, dessa maneira, estreitas relações com o espaço cognitivo cuja articulação ela pode em parte condicionar, ela por outro lado está associada ao espaço tímico. Essa relação, que ainda não foi sistematicamente explorada, tenderia a trazer novas inflexões ao estatuto do figurativo: ela permitiria demonstrar que a figuratividade não pode ser apreendida por si mesma, como uma dimensão autônoma do discurso, mas tem de ser vinculada também às categorias tímicas que comandam seu surgimento; pode-se, por conseguinte, levantar a hipótese de que os classemas tímicos (euforia vs disforia) – situados no nível das estruturas profundas, e cujas diversas ordens de conversão possibilitam a descrição das

23. Bertrand, 1985.

configurações “emocionais” e “passionais” – determinam o advento das categorias descritivas. Obviamente, isso exigiria uma ampla discussão.

6. Conclusão

Em razão, antes de mais nada, de seu trabalho sobre os discursos, a semiótica tem sido levada a substituir progressivamente a noção de “verdade” pela de “eficácia”. Tal observação vale também para o fazer e o dever da própria teoria. A diversidade dos estudos realizados pelos semioticistas, que um apanhado rápido e redutor não tem condições de contemplar, ilustra em primeiro lugar a disponibilidade do modelo conceptual oferecido pela chamada teoria “padrão”. Não se pode conceder a primazia à aplicação disciplinada de procedimentos já declarados, até segunda ordem, “verdadeiros”, e não se pode tampouco assegurar que, uma vez concluída a análise, foi esgotado seu objeto. O vigor (e a sedução) de uma teoria nas ciências humanas medem-se, provavelmente, menos pela verdade final das operações analíticas que ela propõe do que pelo dinamismo conceptual produzido pela explicitação de seus postulados e pelas exigências de seu método. Essa produtividade, atestada em semiótica pela exploração contínua de novas problemáticas e pelos questionamentos que estas acarretam, é sem dúvida a melhor garantia que a teoria pode obter para evitar congelar-se num dogma e, assim procedendo, continuar a ser, ao contrário, um “projeto” aberto e receptivo.

Bibliografia

- BERTRAND, D. 1985. *L'espace et le sens. Germinal de Zola*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- BORDRON, J. -F. 1984. “Ethique et véridiction”. *Actes Sémiotiques. Bulletin*, VII, 31.
- BOUACHA, A. 1981. “Alors dans le discours pédagogique”. *Langue française*, 50.

- BRANDT, P. A. ; PETITOT, J. 1982. "Quelques remarques sur la véridiction", *Actes Sémiotiques – Documents*, IV, 31.
- CALAME, Claude. 1982. "Enonciation: véricité ou convention littéraire?". *Actes Sémiotiques – Documents*, IV, 34.
- _____. 1984. "Polémique et conversation". *Actes Sémiotiques – Bulletin*, VII, 30.
- COQUET, J. -C. 1982. « L'Ecole de Paris », in COQUET (ed.). *Sémiotique. L'Ecole de Paris*. Paris : Hachette.
- COURTÉS, J. 1973. *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*. Tours : Mame.
- _____. 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette.
- _____. 1981. "Estime et mésestime", *Actes du Colloque d'Albi 'Langages et signification'*. Université de Toulouse-Le Mirail.
- DESCLÉS, J. -P. 1979. Présentation du programme de traitement formel et automatique des langues et du langage. In: CULIOLI, A.; DESCLÉS, J. -P. *Contribution à une théorie des opérations énonciatives et prédicatives*. Université de Paris VII, Doc. 2.
- DUCROT, O. 1980. Analyse de textes et linguistique de l'énonciation. In: DUCROT, O. et al. 1980. *Les mots du discours*. Paris : Minuit.
- FONTANILLE, J. 1980. "Le désespoir". *Actes Sémiotiques – Documents*, II, 16.
- FUCHS, C. 1981. "Les problématiques énonciatives: esquisse d'une présentation historique et critique", *DRLAV – Revue de linguistique*, Université de Paris VIII.
- GREIMAS, A. J. 1966. *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- _____. 1970. Les acquis et les projets. In: COURTÉS J. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*.
- _____. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte*. Paris : Seuil.
- _____. 1981. "De la colère. Etude de sémantique lexicale". *Actes Sémiotiques – Documents*, III, 27.
- _____. 1983. "Des accidents dans les sciences dites humaines". In: GREIMAS. *Du Sens II*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS J. 1979. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Cultrix.

- GREIMAS, A. J.; LANDOWSKI, E. (eds.). 1979. *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*. Paris: Hachette.
- GRUPE D'ENTREVERNES. 1979. *Analyse sémiotique des textes. Introduction : théorie-pratique*. Lyon : PUL.
- HENAUULT, A. 1979. *Les enjeux de la sémiotique*, t. I. Paris : PUF.
- _____. 1983. *Les enjeux de la sémiotique*, t. II. Paris : PUF.
- HJELMSLEV, L. 1975. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- LANDOWSKI, E. 1982. "Simulacres en construction". *Langages*, 70.
- MESCHONNIC, H. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- MOZEJKO DE COSTA, D. T. 1984. "Énoncé et énonciation chez O. Paz". *Actes Sémiotiques – Documents*, VI, 52.
- PARRET, H. (ed.). 1983. *De la croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*. Berlin-New York: de Gruyter.
- PETITOT, J. 1982. "Sur la décidabilité de la vérité". *Actes Sémiotiques – Documents*, IV, 31.
- PROPP, V. 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- RICŒUR, P. 1980. "Le récit de fiction". In P. Ricœur et le Centre de Phénoménologie. *La narrativité*. Paris : CNRS.
- ZILBERBERG, C. 1981. "Alors! Raconte!". *Actes Sémiotiques – Documents*, III, 30.

Níveis de significação:
questões epistemológicas em torno
das interações discursivas

JAIRO FERREIRA

Universidade do Vale do Rio dos Sinos / UNISINOS

Resumo

Neste artigo, definimos a significação como um processo não só lingüístico, mas também como um processo ancorado no conjunto da ação, incluindo as formas de pensamentos representativos anteriores ao próprio discurso. Buscamos uma abordagem epistemológica para as relações entre prática, representação e discurso que permita problematizar as articulações entre condutas discursivas e não-discursivas na perspectiva da produção social do sentido. Nosso objeto central é pensarmos a produção de conhecimento social incluindo o especificamente discursivo, buscando, ao mesmo tempo, elementos para uma epistemologia dos processos midiáticos que considerem a singularidade discursiva. Para viabilizar esta abordagem, o artigo propõe uma síntese entre os processos de significação enumerados pela análise de discurso que escolhemos (Charaudeau) e os processos de significação sugeridos na teoria genética (Piaget).

Palavras-chave

epistemologia, discurso, significação

Abstract

In this article, we define the signification not just as a linguistic process but also as a process anchored to the set of action, including the ways of representative thinking, anterior to the discourse itself. We searched for an epistemological approach to the relations between practice, representation and discourse that allows a questionable state around the articulations between the discursive and non-discursive conducts, in a perspective of the meaning social production. Our aim is thinking the social knowledge production, including the specifically discursive, searching for, at the same time, elements to an epistemology of mediatic processes, which consider the discursive singularity. In order to make possible this approach, the article proposes a synthesis between the specified signification processes by the chosen discourse analysis (Charaudeau) and the suggested signification processes in the genetic theory (Piaget).

Key words

epistemology, discours, signification

Questões em jogo

Com a discussão sobre significação prática, representativa e discursiva, queremos situar os limites da análise do discurso para a compreensão do conjunto das significações em produção, interpretação e circulação entre os sujeitos interlocutores. Em certa medida, justificamos a importância da observação direta (proposta pela etnometodologia) para a análise da produção social de sentido.

Aceitamos, aqui, a tese de Piaget, segundo a qual a significação é um universo vinculado ao conjunto das interações. Nesse sentido, a significação é mais ampla do que aquela que emerge especificamente das interações através de atos de linguagem. A ausência do discurso, para a psicologia genética, não implica ausência de significação das interações, já que esta poderá ocorrer em torno da própria significação prática e de formas representativas (concretas e inconscientes), anteriores ao discurso.

A perspectiva de que a significação ocorre em três níveis (prático, representativo e discursivo) nasce de duas críticas. Por um lado, a psicologia genética, que sempre analisou o dito num quadro em que compara as significações através da linguagem com a significação implicada nas interações concretas (representativas e práticas, conceitos que veremos adiante). Ou seja, Piaget nunca verificou sistematicamente como o dito abre novas questões, específicas do processo discursivo, no campo da significação (inclusive porque

seu objeto eram as operações cognitivas, e não, a significação em geral). É, nesse sentido, que recorremos à análise do discurso (conforme Charaudeau, 1983), porém transformando esta análise naquilo que ela é, atravessada pelas questões cognitivas. Isto é, sugerimos que, em dispositivos de comunicação, as interações entre sujeitos estão marcadas pelos atos de linguagem, os quais implicam um processo de significação específico. Assim, se a tese de Piaget nos parece válida mesmo quando estamos investigando interações entre adultos, pensamos que ela não dá conta dos processos de significação em sua particularidade discursiva. Mas, por outro lado, podemos afirmar o inverso em relação às teorias do discurso, quando tentam esgotar a problemática da significação nos atos de linguagem e de fala.

Ação e interação

Piaget, em sua formulação, mesmo quando fala de interações entre adultos, considera que a ação antecede a consciência, apesar de os mais velhos já terem atingido os níveis operatórios, concretos e formais, incluindo a competência de projetos de *atos de linguagem*. Nesse aspecto, Piaget se alinha com teóricos como Marx e Bourdieu na sociologia. Diz ele:

... o defeito comum da maior parte das explicações sociológicas é ter querido de antemão constituir uma sociologia da consciência ou mesmo do discurso, enquanto na vida social, como na vida individual, o pensamento procede da ação e uma sociedade é essencialmente um sistema de atividades, cujas interações elementares constituem, no sentido próprio, em ações se modificando uma às outras, segundo certas leis de organização ou de equilíbrio: ações técnicas de fabricação ou de utilização, ações econômicas de produção e de repartição, ações morais e jurídicas de colaboração ou de coação e opressão, ações intelectuais de comunicação, de pesquisa em comum ou de crítica mútua... É na análise destas interações no comportamento mesmo que procede então

à explicação das representações coletivas, ou interações modificando a consciência dos indivíduos (Piaget, 1973, p. 34, o grifo é nosso).

Esta tese pode ser interpretada como uma negação do valor do discurso no processo de significação. Porém, preferimos outra leitura, em que vislumbramos uma porta para o que sugerimos: se a comunicação é uma ação, trata-se de compreender a significação no interior das interações que nascem desta ação, o que, em nossa perspectiva, é formulado especificamente pela análise do discurso (apesar de que existam outras contribuições de estudos da comunicação que também vão estudar estes processos de significação) sempre que esta ação comunicativa abranger também atos de linguagem e ordens discursivas¹. Mas esta significação extraída - pela análise - da ação (conduta) discursiva se combina com outra, não-discursiva, também prática e/ou representativa concreta. E, ainda, esta ação deve ser inserida no conjunto da interação com os objetos e outros sujeitos.

Quando o objeto é o desenvolvimento cognitivo, o método clínico procura dar conta deste processo, inclusive comunicativo, através de um conjunto de procedimentos (observação, experimentação, entrevista clínica etc.) em interação com os sujeitos, visando a compreender o sujeito epistêmico. Na ausência do método clínico, a observação de condutas discursivas em dispositivos experimentais, permite somente aproximações às significações práticas e representativas concretas, sugeridas no quadro de conceitos piagetianos.

-
1. Esta questão está situada assim por Maingueneau (2001): *Falar é uma formação sobre o outro, e não apenas uma representação sobre o mundo. A problemática dos "atos de linguagem" (ou "atos de fala", ou ainda "atos de discurso"), desenvolvida a partir dos anos sessenta por filósofos como J. L. Austin (Quando dizer é fazer, 1962) e J. R. Searle (Os atos de linguagem, 1969), mostrou que toda a enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, interrogar etc.) que visa a modificar uma situação. Em um nível superior, esses atos elementares se integram em discursos de um gênero determinado (um panfleto, uma consulta médica, um telejornal etc.) que visam a produzir uma modificação nos destinatários. De maneira mais ampla ainda, a própria atividade verbal encontra-se relacionada com atividades não-verbais. Esta formulação, entretanto, situa no mesmo plano o que é representações práticas, concretas e discursivas, abstraindo as condições específicas do dispositivo.*

Propomos que as significações sob este recorte do cognitivo podem ser confrontadas com os possíveis sentidos traçados pela análise do discurso, evidenciando diversas relações sociais e de sentido ausentes na pesquisa epistemológica. Nessa perspectiva, o cognitivo, o social e a linguagem podem ser revelados nas suas relações mútuas (Ferreira, 2002b).

Afirmar que a significação está ancorada no conjunto da ação pode resultar numa concepção unívoca dos processos de significação que queremos desenvolver. Porém, pensar a ação no interior do conjunto das interações implica em compreender que a ação não é unívoca (do tipo $A \rightarrow B$) e sim, é parte das interações dos sujeitos entre si e destes com os objetos (do tipo $A \leftrightarrow B$). Consideramos, aqui, a formulação de Piaget em *A Tomada de Consciência* (1974). Nesse caso, a significação - por parte dos sujeitos envolvidos - é um processo que se desenvolve a partir dos aspectos mais visíveis das interações, que chama de periferia (p), ponto imaginário que capta parte da ação (as finalidades do ato) e do objeto (os resultados esperados). Este é o marco zero do processo de significação de qualquer interação, e sua existência atesta a impossibilidade de uma interação sem um mínimo de referência de significação tão logo o sujeito tenha constituído um universo de pensamento representativo. A significação que nasce dos mecanismos externos (*finalidade da ação e resultados esperados* relativamente ao objeto da ação) da interação, caminha no sentido dos mecanismos internos dos dois aspectos das interações (ação e objeto). Esquemáticamente: a interação $S \leftrightarrow O$ é compreendida a partir do ponto P, intermediário da interação, conforme o esquema $S \leftarrow P \rightarrow O$. A pesquisa entre os dados observados na transformação pretendida e realizada do objeto e, correlativamente, da ação, seja no sentido do insucesso (por que o ato não gerou o resultado?), ou da atualização das finalidades (novos esquemas de assimilação do objeto, permitindo a comparação de resultados), é que permite a compreensão de um e outro (e nem um, nem outro, ação ou objeto, isoladamente). Sob esse aspecto, a significação é um processo, que se desenvolve no sentido de compreensão da própria ação e do objeto desta ação.

Fontes teóricas do conceito de níveis²

Nossa formulação parte de alguns recortes. Primeiramente, compreendemos a questão da significação no interior das relações entre prática e pensamento representativo. A representação, como diz *Sfez*, nasce com a diferenciação entre representante (significante, em *Saussure*, esquemas de acomodação, em *Piaget*) e representado (significado, em *Saussure*, esquemas de assimilação, em *Piaget*). Para falarmos assim é necessário esclarecer: primeiro, não estamos investigando a gênese do conhecimento em crianças; segundo, toda a inferência teórica que fizermos é uma proposição que efetuamos no sentido de compreender a significação como constituinte da produção de conhecimento na vida social, e não o restrito processo psicológico; terceiro, sugerimos a reconstrução da análise sugerida por Charaudeau para elucidar o momento específico da significação e cognição, vinculado ao discurso.

O estudo da significação a partir de *Piaget* requer, antes de tudo, a referência aos conceitos de assimilação e acomodação. A *dialética geral do funcionamento do pensamento nascente se desenvolve* em torno das interações entre estes dois processos fundamentais. Por assimilação, compreende-se a *modificação objetiva dos movimentos e posições externas pelos movimentos próprios, bem como a modificação subjetiva que resulta do fato de que a percepção ou a compreensão desses movimentos e posições externos é necessariamente relativa ao "ponto de vista" próprio* (*Piaget*, 1975, p. 347). Por acomodação, entende-se a *modificação*

-
2. Este artigo retoma questões abordadas em artigos anteriores e na minha tese de doutorado. O interesse dessa articulação entre vincula-se a um objeto que queremos construir a partir da seguinte questão: como o discurso se insere na produção social do conhecimento? Consideramos que essa questão nos remete ao tema "epistemologia e discurso". No campo da comunicação, esse tema é próximo ao estudo das relações entre discurso e cognição (*Van Dijk*, 1999), e no espaço de discussão sobre as relações entre signo e cognição (revisada por *Peraya*: 1995, 1998, 1999). Vincula-se também ao tema discurso e conhecimento (*Verón*), mídia e conhecimento (*Meunier*, 1999) e aproxima-se da temática da comunicação e educação. Procuramos, em particular, uma formulação que nos permita interpretar os produtos discursivos (textos, imagens, sons, gráficos, articulados entre si) enquanto proposições de saber.

dos movimentos e do ponto de vista próprios pelos movimentos e posições exteriores (Piaget, 1975, p. 348) e três possibilidades limites: a primeira, de equilíbrio entre *assimilação* e *acomodação* dos esquemas³ de significação ao real; a segunda, de a *assimilação* ser predominante no processo de significação; terceira, de a *acomodação* ser predominante. Na medida em que *assimilação* e *acomodação* são expressões de esquemas do sujeito, as duas atividades funcionais supõem a existência e transformação dos esquemas de *assimilação*. Por isso, Piaget fala em *acomodação* dos esquemas assimiladores (Piaget, 1975, p. 365) quando menciona a imitação infantil, ou quando afirma que não existe *acomodação* em estado puro (Piaget, 1974), já que está sempre vinculada a um esquema de *assimilação*.

Propomos uma interpretação tipicamente hegeliana deste conceito de equilíbrio em Piaget, que nos remeta não apenas à relação em que tese, antítese e síntese se sucedem de forma circular ascendente, mas ao constante movimento de superação em que o nível posterior conserva, nega e amplia o anterior. Um círculo que pensamos como não-homogêneo, com momentos predominantes (Lukács, 1979, p. 94), que nos permitem pensar a *assimilação* ou a *acomodação* como predominantes, absorvendo o pólo oposto. Em nossa interpretação, falar em relação dialética e de predominância entre os dois esquemas funcionais implica a inexistência de um sem o outro, ou em cada um existindo necessariamente com outro, em equilíbrio ou não. O equilíbrio é, aqui, um dos grandes indicadores do que o autor considera atividade inteligente, num processo sempre permeado de novos desequilíbrios.

Queremos, ainda, com o conceito de dialética, referir-nos à questão da dominância e da contradição. Fausto (1983) acentua que a contradição que a dialética acolhe no princípio de identidade (ser e não ser simultaneamente) *não é exatamente aquele que a lógica formal recusa* (Fausto, 1983, p. 153). Este autor sugere uma interpretação que destaca, na dialética das significações, as *zonas de sombra*, que contêm um *halo escuro* relativo às intenções não-preenchidas. *Para*

3. Utilizamos, aqui, o termo esquema apesar da diferença existente em francês entre o *schème* e o *schéma*. O primeiro é relativo a uma categoria piagetiana, originada na filosofia kantiana. O segundo refere-se ao nosso esquema.

a dialética, trata-se, entretanto, de intenções que não podem nem devem ser preenchidas. Há um campo de intenções que deve se conservar como campo de intenções (Fausto, 1983, p. 150). Coloque-se, aqui, a dialética entre o obscuro e o claro, o pressuposto e o posto, o não-dito e o dito, o implícito e o explícito.

A idéia de que a significação vincula-se ao conjunto da ação é uma das chaves do pensamento piagetiano. Na gênese infantil, antes da linguagem, a significação ocorre no curso da própria *ação sensório-motora*, utilizando-se, com o desenvolvimento, do índice e do sinal (inclusive no quadro de condicionamentos como é proposto pelo behaviorismo) como significantes que informam sobre parte do objeto e da ação, e não, sobre o conjunto (mesmo que possam desencadear um conjunto de ações por parte do sujeito que assim significa o real). O *aspecto figurativo* (que, em nossa interpretação, vincular-se-á às formas simbólicas e referenciais do pensamento representativo, isto é, significados e significantes) começa a se diferenciar através da configuração das *percepções*, que se desenvolvem no contexto de um conjunto de condutas em que o sujeito elabora as formas, a constância, o objeto permanente e os efeitos de campo.

Porém, este aspecto figurativo do pensamento representativo encontra-se, na gênese, vinculado a processos mentais associados à ação imediata, sensório-motora, sem expressão diferenciada desta, ao mesmo tempo em que ação e percepção são irredutíveis uma em relação à outra (Piaget, 1982, p. 33). Esses processos atestam a indiferenciação entre significantes e significados, ou seja, o significado da ação é, ao mesmo tempo, o seu significante, inclusive quando são esboçados os esquemas perceptivos (Piaget, 1982; 1975).

Este é o momento das *categorias práticas*, em que a significação é *sensório-motora*, isto é, não tem antecipações típicas do pensamento representativo, o qual se caracteriza por mobilizar significantes e significados, diferenciados sempre que uma ação imediata de interação com objetos se desenvolve. Em nossa proposição, mesmo adultos, continuamos a desenvolver uma parte de nossas interações sob as formas de significação prática. Isto é, muitas vezes só diferenciamos os objetos de outros conhecidos anteriormente através da ação. Porém, em geral, esta ação vai evocar representações

construídas senão sobre o novo objeto, mas em torno de seus similares, representantes ou tipos genéricos. Nesse sentido, o pensamento prático nos adultos se desenvolve em torno de um novo núcleo, o do *pensamento representativo*. Nas franjas deste pensamento representativo, a ação retorna ao escopo do pensamento prático, sensório e motor, em que a significação se constitui no âmbito do imediato já que tem lacunas em termos de antecipação figurativa ou operativa (como no exemplo que veremos sobre uma conversa telefônica sobre como anexar um arquivo com a ferramenta de e-mail do Netscape).

A dissociação das percepções da própria ação vai corresponder ao desenvolvimento do pensamento representativo (mesmo que concreto). Temos, aqui, uma diferenciação da atividade sensória e motora que, do ponto de vista do desenvolvimento da *função semiótica* (Piaget, 1982), permite um salto na medida em que o aspecto figurativo do pensamento se emancipa das ações e objetos imediatos. Porém, se as percepções (forma, grandeza, objeto permanente etc.) são estruturas figurativas, conforme a concepção da Gestalt, tais estruturas - para Piaget - são construídas e transformadas pelas ações sobre o real. A demonstração desta relação entre percepção e ação vai ser fundamentada, em Piaget (1991), numa pesquisa realizada por um dos teóricos da Gestalt, Ivo Köhler, que demonstra como a motricidade altera a percepção invertida da realidade (feita através de óculos com lentes de 180 graus), e a coordenação da ação - do ciclista - passa a responder não à percepção primeira - do mundo invertido com os óculos -, mas àquela reconstruída pela ação sensória e motora.

Na medida em que a significação deixa de ser sensório e motora, as interações passam a incidir não só sobre os dados atuais, mas também sobre os próprios significantes diferenciados em construção já a partir da percepção. Ou seja, como afirmamos, as interações presentes remetem às representações evocadas, transformando-as. Este o é elo no qual nasce o *pensamento representativo*, que se caracteriza

pelo fato de que os objetos não atualmente perceptíveis aos quais é assimilado o objeto percebido são evocados graças a "significante" que os torna presentes ao pensamento, na ausência de uma presença real. A representação

nasce, portanto, da união de “significantes”, que permitem evocar os objetos ausentes com um jogo de significação que os une aos elementos presentes (Piaget, 1975, p. 351).

Como veremos no exemplo abaixo das interações através do dispositivo telefônico, as interações se desenvolvem com interlocutores que possuem níveis diversos de significação (um com significação concreta e funcional; outro, condicionado pelas significações práticas; os dois, com dificuldades na esfera da significação discursiva).

Significações práticas, representativas e discursivas

Os conceitos, que desenvolvemos, de *interações práticas e representativas* são inspirados nos conceitos de categorias práticas e representativas do pensamento em Piaget (1975). As *interações discursivas*, em nossa análise, serão compreendidas conforme a proposta desenvolvida pela análise de discurso (especificamente, Charaudeau, 1983), com algumas modificações. A primeira destas modificações é a de que a significação está inserida na própria dialética entre os três níveis. Assim, as condutas discursivas estão contidas nos universos de significação vinculados às categorias práticas e representativas, ao mesmo tempo em que são reconstruções dos processos anteriores de significação.

Se abstrairmos as transformações emergentes dos dispositivos midiáticos, afirmamos que a análise das interações em dispositivos de comunicação se desenvolva nos seguintes níveis de significação:

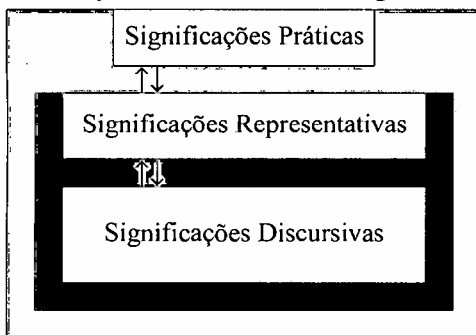


Figura 1 - Os níveis de significação

Para compreendermos essa proposição:

A significação prática abrange os sentidos, as percepções e a ação. Os quadros perceptivos constituídos nessa esfera são « colados » à presença dos objetos, ao mesmo tempo em que começam, através das estruturas figurativas (de continuidade, figura de fundo, constância, grandeza etc.) a se liberar dos objetos e situações em sua materialidade. Esse nível corresponde ao pensamento intuitivo⁴.

A significação representativa concreta é resultante de relações entre vários quadros perceptivos e se expressa na ação e percepções reconstruídas (na medida em que os quadros são relacionados). Assim, no nível da significação concreta, o sujeito “sabe” que as laterais de uma estrada não se encontram no infinito como sugere a percepção visual. O sujeito operativo relaciona esse quadro figurativo – das laterais que se tocam – com as relações construídas – as paralelas não se tocam –. Ele antecipa que o encontro das laterais é uma percepção falsa do real. Esse nível corresponde ao pensamento operatório concreto⁵.

A significação representativa discursiva requer a constituição da linguagem em suas várias modalidades (analogicas, digitais, formais etc.) e dimensões (lingüísticas, discursivas e situacionais). O discurso retoma a intuição e a significação concreta, em diferentes graus de proximidade, com os fluxos discursivos estruturados pelos campos sociais.

Sugerimos, aqui, a metáfora do edifício: os níveis se referem aos andares; as formas de significação (o referencial, o lógico, o

4. *O próprio do esquema sensorio-motor (percepção etc.), do símbolo preconceitual, da configuração intuitiva, é que eles são sempre “centrados” sobre um estado particular do objeto e um ponto de vista particular do sujeito; eles sempre testemunham, pois, simultaneamente, uma assimilação egocêntrica do sujeito ou uma acomodação fenomenista ao objeto* (Piaget, 1967, p. 152).

5. *O próprio do equilíbrio móvel que caracteriza o agrupamento é, ao contrário, que a descentração, já preparada pelas regulações e articulações progressivas da intuição, chega, sistematicamente, a um novo patamar: então, o pensamento não se liga mais aos estados particulares do objeto, mas passa a atingir as transformações sucessivas, segundo todas as suas idas e vindas possíveis; e, ele não procede mais de um ponto de vista particular do sujeito, mas coordena todos os pontos de vistas distintos em um sistema de reciprocidades objetivas* (Piaget, 1967, p. 152).

funcional e o simbólico que atravessam o discurso) são as faces laterais desse edifício. Assim, cada nível (andar) tem quatro faces. É necessário fazer quaisquer observações sobre essa proposição.

Primeiro, no nível da significação prática, afirmamos, não há diferenciação. O conceito de *imaginário* expressa essa indiferenciação. Ele emerge da confluência, indiferenciada, entre os diversos níveis de significação. No *imaginário*, o eu e o outro confluem, expressando o caráter fusional entre sujeito e objeto, que identificamos no conceito de significação prática. Nesse nível, a imitação (que é relativa à significação que conceituamos de referencial) oscila entre a ausência e presença das representações, na medida em que a representação só se afirma com a diferenciação entre o eu e o outro (que pode ser outro sujeito e/ou objeto), ou – como propõe Saussure – com a diferenciação entre os significados e os significantes. Nesse nível há, portanto, uma indiferenciação entre as várias faces (esse entrelaçamento entre as faces de significação na gênese aparece com evidências no mito – em que lógica, referencialidade, funcionalidade e simbolização estão justapostas como valores idênticos).

Mesmo quando a imitação atinge as representações típicas do pensamento prático, sua presença atesta a oscilação em fases anteriores à reflexão. Assim, sabemos, há uma diferença entre a imitação que se expressa em representação refletida (quando operamos e produzimos quadros perceptivos antecipados que “enxergam” paralelas para além das laterais da estrada que se tocam), e a imitação como representação dessas laterais como linhas que se tocam efetivamente (quando o conceito de perspectiva não opera). Na medida em que a significação prática é pré-operatória, ela sempre será uma representação deformada do real (que pode ser físico e social), ao mesmo tempo em que é, geneticamente, uma das fontes da significação concreta e formal⁶. Porém, na medida em que a prática –

6. Não por acaso Cremilda Medina, ao discutir epistemologia do jornalismo, vai propor uma interação direta do jornalista com a sociedade, que mobilize os sentidos, sem mediação tecnológica. Sua formulação aponta para a importância da significação prática como nível genético de renovação social do pensamento.

ação, sensações e quadros perceptivos – são diferenciados pelos níveis de significação concreta e formal, a dimensão deformante se dissolve nas operações de ressignificação do mundo.

Segundo, o nível da significação concreta se refere ao inconsciente social que opera sobre o mundo (como no caso em que a noção concreta de perspectiva permite que se anda em direção às linhas que se tocam), mas sem expressão discursiva lógica e operatória. Bourdieu (1990) falará em prática para se referir a esse nível. Entretanto, a definição de apenas um nível (a prática) para a ação social sem fundamentos racionais cria um problema epistemológico relativo aos níveis de ação que carecem de uma lógica da ação, e se fundamentam em intuição, sensações e percepções. “Sentir a realidade” se refere ao nível da prática, e portanto sempre se “articula” com um determinado nível de ação e percepção da realidade. Aqui se encontra o pensamento social intuitivo (presente também no mito e no rito). Já os esquemas e estruturas mobilizados inconscientemente referem-se a significação concreta que transforma a ação, a percepção e as sensações em decorrência da ativação dos esquemas racionais inconscientes. Entre percepções imediatas da realidade e as percepções fundadas pelos esquemas representativos concretos há uma dialética comandada pelo conjunto da ação. Isso explicaria porque o mito já apresenta vários esquemas que, após diferenciação e integração em novas totalidades, vão fundar a lógica, a arte, a política e o fato.

Nesse sentido, o termo concreto não conduz a uma identificação do mundo físico e/ou da face referencial do signo. Como sabemos, existem signos que não podem se referir a um mundo físico, na medida em que a referência do signo pode estar ligada ao mundo social. Isso quer dizer que termos como liberdade, igualdade, impossível, moral e tantos outros são também construídos com diversos níveis (mãos ou menos abstratos) de relação com a ação social (mesmo se tal ação é um movimento do pensamento). Nos dois casos – referência do signo ao mundo físico ou social -, falamos da forma referencial do signo. A dimensão concreta não se refere a essa forma.

Portanto, significação concreta não se refere ao referencial, ao real. O concreto se refere ao subjetivo individual e social que não

se revela no discurso, mas que está presente nas ações e interações, inconscientemente (e nesse sentido, o não se revelar, aqui, é diverso da dissimulação), expressando uma lógica da ação.

Terceiro, a significação discursiva emerge da singularidade do próprio discurso. É a dimensão de revelação, de explicitação das ações e interações, através das diversas linguagens. Através do discurso, o sujeito se libera da ação imediata e singular que o caracteriza para “enfrentar-se” com outras significações, de outros sujeitos, às quais permitem um redimensionamento do conhecimento anterior, na medida em que se desloca do âmbito da ação individual. A dimensão discursiva do conhecimento é retratada com brilhantismo por Verón (1981) em de seus textos, quando discute o conhecimento científico.

Interações entre sujeitos

Mas como compreender as interações entre os sujeitos? Nossa proposição é a de que entre os sujeitos, as trocas se desenvolvem em torno de objetos (materiais e imateriais), que são transformados pelas ações de cada um dos interlocutores, na forma de proposições que são aceitas parcial ou totalmente, ou refutadas e negadas através de outras proposições. Esta formulação indica que as interações entre os indivíduos são complexas. Os sujeitos envolvidos devem significar a própria ação e transformações dos objetos que sugerem, mas também as dos interlocutores, incluindo a coordenação e validade dos objetos implicados nas trocas.

Se consideramos as formulações de Charaudeau, nas interações entre sujeitos emergem múltiplos objetos: objetos de conhecimento e reconhecimento e os “eus” internos e externos aos atos de fala. Não se trata, portanto, de interações restritas aos objetos de conhecimento, de que trata o embate moderno sobre as relações entre sujeito e objeto. Nas interações discursivas, eclodem diversas dimensões objetais.

Portanto, os processos de significação prática, representativa e discursiva referem-se ao conjunto de ações (condutas e procedimentos) e objetos inseridos nas trocas interindividuais. Esta significação começa pelo jogo de intenções (da ação) e resultados (de

transformação dos objetos materiais e imateriais), podendo atingir a compreensão do núcleo das ações e dos objetos das interações.

Uma ilustração de trocas via telefônica

Exemplo: ilustraremos este recorte duplo, tomando uma situação relativa ao que consideramos como conhecimento funcional (Ferreira, 2002a, 2002b). Contaremos, aqui, um caso particular em nossa experiência através de uma interação, via telefone. Recentemente, necessitamos de que um artigo fosse enviado, anexado em e-mail, para um endereço qualquer em que nos encontrávamos. A pessoa que deveria enviar tinha acesso ao computador, mas não detinha o conhecimento do mecanismo de como anexar arquivo no e-mail, utilizando o Netscape. De onde estávamos, não tínhamos acesso imediato a um computador. Utilizando o telefone, ligamos para nosso interlocutor e passamos a orientá-lo. As orientações preliminares foram fáceis: clicar em iniciar, depois em programas, escolher Netscape e ferramenta de e-mail. Aberta a ferramenta, prosseguimos, já com dificuldades, para a abertura de novas mensagens na ferramenta de *e-mail*. Conseguimos. Colocado o endereço, o passo seguinte era o de anexar. Nesse momento, lembramos do comando anexar, mas não tínhamos consciência do que ocorria com a ferramenta depois de clicar em anexar. Interagimos com o nosso colaborador e descobrimos os comandos possíveis (arquivo, página web ou cartão). Pedimos para clicar em arquivo. Novamente, um impasse: não tínhamos consciência do que aparecia posteriormente. O nosso interlocutor não soube explicar quais as possibilidades de interação com a tela (aparece uma tela, que não víamos, pedindo que seja digitado o arquivo a ser anexado; porém, este arquivo deve ser procurado no lugar onde se encontra - disco rígido, disquete no *drive* etc.). Depois de várias tentativas para encontrar um caminho via conversa telefônica, desistimos. Procuramos um computador, onde pudéssemos orientar passo a passo, olhando a tela, ou seja, tendo como referência o contexto gráfico e visual da ferramenta de e-mail do Netscape.

Na medida em que, há muitos anos, trabalhamos com as ferramentas de e-mail do Netscape, utilizando-as sem nenhuma dificuldade funcional, a experiência acima demonstra que os elementos discursivos que mobilizamos não correspondiam aos procedimentos que conhecíamos em termos representativos concretos. Ou seja, nossa competência em anexar um arquivo numa mensagem estava circunscrita à própria ação concreta. Carecia de uma representação discursiva passo a passo, até atingir o sucesso funcional pretendido. Carecia, portanto, de uma estruturação discursiva. Porém, como saber-fazer, nossa ação já atingia níveis de sucesso funcional (na medida em que, há alguns anos, desenvolvemos esta conduta sem dificuldades). Por outro lado, a interação demonstrou que nosso interlocutor não havia ainda atingindo a competência funcional em torno do ato de anexar um arquivo num e-mail. Como a competência de nosso interlocutor não atingira o nível discursivo de enunciar quadro a quadro de imagens através do dispositivo telefônico, foi impossível orientá-lo para o sucesso funcional na interação.

No caso acima, temos uma ilustração de como a transposição da significação prática e representativa concreta para um dispositivo é um processo complexo. Mas ela é apenas a ponta de *iceberg* das dificuldades colocadas pelas interações em dispositivos de comunicação. O exemplo acima é de dois sujeitos que interagem em torno de um objeto visível (no caso, um objeto material), isto é, as interações discursivas combinaram-se com outras formas de ação (prático e representativas), no sentido de que cada ação enunciada em atos de linguagem era confrontada com as transformações do objeto (no caso, a ferramenta de e-mail: o que aconteceu? Ou aconteceu isto ou aquilo...), certamente mediadas por representações outras, mobilizadas pelos interlocutores, mas ausentes da linguagem própria ao dispositivo (telefônico) utilizado. Estas interações eram retomadas através dos atos de linguagem, até o limite em que as dificuldades em representar em palavras as imagens e transformações do objeto impedirem o prosseguimento, com sucesso, das intenções dos sujeitos e resultados esperados (anexação de um arquivo). Consideramos, em nossa proposição, que este caso simples de interações é um caso particular de qualquer tipo de interação

entre dois sujeitos, inclusive quando se trata de objetos imateriais. Mas, no caso dos objetos imateriais, os interlocutores passam a depender de operações abstratas e formais.

De qualquer forma, nos dois casos, tanto do ponto de vista da interpretação como da produção, a significação não está contida apenas nos limites das práticas discursivas. A outra face é a de que as interações desenvolvidas através da rede ou do telefone estão ordenadas pelo discurso, isto é, as interações se desenvolvem condicionadas pelos atos de linguagem (incluindo o saber sobre as práticas e representações não-discursivas). A tese que desenvolvemos visa a responder e a enriquecer as interpretações possíveis, identificadas através das duas perspectivas. É nesse sentido que diferenciamos as categorias práticas, representativas e discursivas.

Conclusões

Através de uma situação de interação, procuramos as evidências que demonstram que a riqueza de significação que podemos extrair das interações via discurso não responde - em nossa perspectiva - a questões da significação extralingüística, impossíveis de serem resolvidas inclusive no campo da interpretação. Vamos nos referir a algumas destas questões na análise da seqüência acima. Referenciados na dialética entre significação prática, representativa concreta e discursiva, podemos afirmar que os limites impostos pelo dispositivo à significação perceptiva e via atos sensoriais e motores - 'olhar', 'escutar', 'tatear', 'cheirar' diretamente - não foram compensados pelas formas de pensamento representativo em atos de linguagem. Sob esta ótica, parece-nos evidente que o *habitus*⁷ das interações está configurado, em grande medida, nessa forma de

7. O *habitus* (Bourdieu) são as formas de percepção, pensamento e ação coletivos, que perpassa as formas de subjetividade individuais, e irão se refletir nos sistemas operatórios e classificatórios sobre o que é legítimo e ilegítimo, do que é verdade e mentira, do que é belo e feio, do mal e do bem, dentro de determinado campo. Assim, Bourdieu vai se referir - por exemplo - ao fato de que cada palavra será significada diferenciada conforme *habitus* de quem produz e interpreta. Este conceito nos informa que toda a interação social em torno de um objeto de conhecimento não é neutra, mas socialmente demarcada, e incorporada às práticas.

significação pré-lingüística, na qual o dito é preenchido por percepções e atos sensoriais e motores.

Acreditamos que essa formulação permite-reequacionar o lugar da percepção na produção social do signo. Peraya (1995) cita Umberto Eco, para afirmar que *os ícones não possuem a propriedade dos objetos representados, mas reproduzem certas condições da percepção comum sobre a base de códigos perceptivos normais e por seleção de estímulos que - eliminando outros estímulos - permitem a construção de uma estrutura perceptiva* (Eco, 1970, p.14). Nesse sentido, se há correlação de propriedades do signo com qualquer coisa, esta ocorre não em relação ao objeto, mas com o modelo perceptivo do objeto. *Dito de outro modo, Eco situa a relação analógica não entre a representação - o signo icônico - e o objeto representado - objeto real -, mas sim, entre o ícone como um modelo perceptivo do objeto* (Peraya, 1995). A partir desses e de outros autores, Peraya (1995) sugere o seguinte esquema para representar a analogia entre objeto percebido, atividade perceptiva e imagem mental:

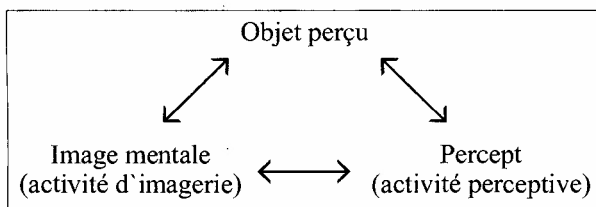


Figura 2: Relações de analogia

A diferença da formulação que desenvolvemos está no fato de que propomos uma relação de condicionamento mútuo entre os níveis da percepção, sensorial e motora, presentes nas formas de significação e conhecimento prático, através dos quais os sujeitos constroem relações com o real. Assim, o modelo perceptivo do objeto de que fala Eco é constantemente transformado pela dialética interna da significação prática do real. Essa transformação possibilita níveis superiores de consciência dos objetos e das ações humanas.

Isso equivale a dizer que o percebido não é a realidade, nem é constante; é variável e uma categoria da subjetividade, construída

conforme o conjunto das interações, as quais implicam uma finalidade, que condiciona as próprias possibilidades de percepção. Assim, não há uma percepção, mas várias, dinâmicas, conforme as finalidades que animam as interações com os objetos, e uma das dificuldades da linguagem será sempre pretender congelar esses possíveis em imagem isolada. Neste aspecto, a imagem é uma proposição (no sentido que Verón utiliza esse termo quando fala de imagens. Conforme Peraya, op. cit.).

Como vimos, é necessário um conjunto de imagens materiais, encadeadas entre si, num processo lógico e/ou funcional para que essas se aproximem das imagens mentais, que construímos nas interações. Isto é, faz-se necessário compor um discurso para que as representações materiais se aproximem das significações concretas e práticas. Mas esse processo, como estamos propondo, se expressa numa nova cadeia de significações, irreduzível em relação àquela das interações práticas e/ou concretas.

Uma reflexão sobre o campo dos estudos de comunicação que reforça as formulações que desenvolvemos está em Denis e de Vega (citados por Peraya, 1995). Conforme pesquisas que realizaram sobre as dimensões espaciais (alto/baixo, direita/esquerda, em frente/atrás), os sujeitos têm dificuldades diferenciadas em restituir, a partir das representações mentais (que chamamos de pensamento concreto), as diferentes relações espaciais entre os objetos em termos de linguagens. A dimensão vertical é a mais fácil de discriminar. Isso decorre, conforme a interpretação dos autores, da posição do corpo e da gravidade. A partir desses elementos, eles concluem: *Os modelos mentais espaciais são orientados pelo conhecimento e pelo conjunto de experiência perceptivos e motrizes que transformam algumas dimensões mais acessíveis do que outras* (M. Denis e M. de Vega, citados por Peraya, 1995). Nesse caso, falta dizer que também o nível sensorial e motor favorece “algumas dimensões mais” do que outras.

Mas isso tudo é insuficiente se não pensarmos como as sensações, intuições e percepções são inseridas no universo reflexivo concreto e discursivo. Nesse sentido, não é apenas a percepção que está imersa na cultura, mas também as formas de racionalidade concreta e discursiva.

Bibliografia

- BOURDIEU, Pierre. 1987. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense. 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick. 1983. *Langage et discours. éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Classiques Hachette.
- _____. 1984. *Langage et société*. Papier de travail. Paris: Maison des sciences de l'homme – CNRS.
- _____. 1997. *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris: Nathan.
- DENIS, M. 1993. Forme imagée de la représentation cognitive. In: EHRLICH, M. F. (Ed.). *Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations*. Paris: Masson.
- DENIS, M.; DE VEGA, M. 1993. Modèles mentaux et imagerie mentale. In: EHRLICH, M. F. (Ed.). *Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations*. Paris: Masson.
- DUVAL, R. 1999. "Conversion et articulation des représentations analogiques". In: Séminaire de recherche 1, Direction de la recherche et du Développement, IUFM Nord Pas de Calais.
- ECO, Umberto. 1970. "Sémiologie des messages visuels". *Communications*, 15.
- _____. 1991. *Tratado Geral de Semiótica*. Perspectiva, São Paulo.
- FAUSTO, Ruy. 1983. *Marx: lógica e política*. São Paulo: Brasiliense, v. 2.
- FERREIRA, Jairo. 2002a. *Campos de significação e conhecimento em dispositivos digitais: análise das interações discursivas em listas de discussão*. Porto Alegre: Tese de Doutorado Programa de Pós Graduação em Informática na Educação - PGIE.
- _____. 2002b. "Discurso e conhecimento: uma proposta metodológica". In: 11 Encontro anual da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação, Anais do 11 COMPOS - ECO-UFRJ, 3 a 5 de junho de 2002, CD-ROM.
- INHELDER, Barbel; CELLERIER, Jung. 1992. *Le cheminement des découverts de l'enfant. Recherche sur les microgenèses cognitives*. Paris: Delachaux e Néstle.

- LATOURE, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* [trad. de Nous n'avons jamais été modernes]. Rio de Janeiro: Editora 34.
- MAINGUENEAU, D. 2001. *Análise de textos de comunicação* (trad. de *Analyser les textes de communication*). São Paulo: Cortez.
- MEDINA, Cremilda. 1991. Jornalismo e epistemologia da modernidade. In: *Novo Pacto da Ciência: a crise dos paradigmas*. 1ª Semana Transdisciplinar. São Paulo.
- MEUNIER, Jean Pierre. 1999. Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination. In: *Hermes. Le dispositif. Entre usage et concept*. Paris: CNRS éditions, pp. 83-91.
- PASCUAL-LEONE, Jean. 1996. *Piaget, Vygotski y la función del símbolo*. Substratum, vol III, n. 8-9, pp. 63-87.
- PERAYA, Daniel. 1995. "Vers une théorie des paratextes, la médiation des savoirs". *Recherches en communication*, 4, pp. 119-156.
- _____. 1998. "Image(s) et cognition: Présentation du dossier". *Recherches en Communication. Image(s) et cognition*, 10, pp. 7-20.
- _____. 1999. "Vers une sémiotique cognitive". *Cognito*. Revue Internationale francophone en Sciences Cognitives. Edition: In Cognito. Numero 14, pp.1-16.
- PIAGET, J. 1926. *A representação do mundo na criança*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 1973. *Estudos Sociológicos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.
- _____. 1974. *La prise de conscience*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. 1975. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1991. *Psicologia e Epistemologia: para uma teoria do conhecimento*. Lisboa: Dom Quixote.
- _____. 1996. *Le structuralisme*. 11.ed. Paris: Presses Universitaires de France.

PIAGET, J.; INHELDER, B. 1982. *A Psicologia da criança*. São Paulo: Difel.

VAN DIJK, Teun Adrianus. 1999. *Cognição, Discurso e Interação*. 2.ed. São Paulo: Contexto.

VERÓN, Eliseo. 1981. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix.

_____. 2003. Entre la epistemología e la comunicación. In: *Cuadernos de información y comunicación. Retórica*. Departamento de Periodismo III. Facultad de Ciencia de la Información. Universidad Complutense de Madrid. número 4. Disponível: <http://www.ucm.es/info/per3/cic/index.htm>, março.

**Miradas fragmentarias:
sobre los desnudos en la obra
fotográfica de Norma Patiño**

RAYMUNDO MIER

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco / México

Resumen

Este texto (en realidad un conjunto de breves textos) pretende una aproximación a las fotografías de Norma Patiño a partir de la conjunción de tres puntos de vista: una reflexión sobre el objeto y el acto fotográficos, una reflexión sobre la condición significativa de mirada y sus límites en la aprehensión del cuerpo con el espectro de sus sentidos, y una reflexión sobre los sentidos de la experiencia corporal y la desnudez en el dominio del erotismo. Las diversas series fotográficas de Norma Patiño, que exploran por distintas vías estas tres esferas de la significación del cuerpo y la fuerza icónica de imagen fotográfica, emplean y recrean una vastedad de recursos estéticos en la tradición los desnudos fotográficos, pero también hacen visibles sus límites, sus fracturas, hace patente las tensiones a la deriva en la aprehensión de la corporalidad y en las aporías de la representación del cuerpo y del juego de la transgresión.

Palavras-chave

Norma Patiño, fotografía, corporalidad

Abstract

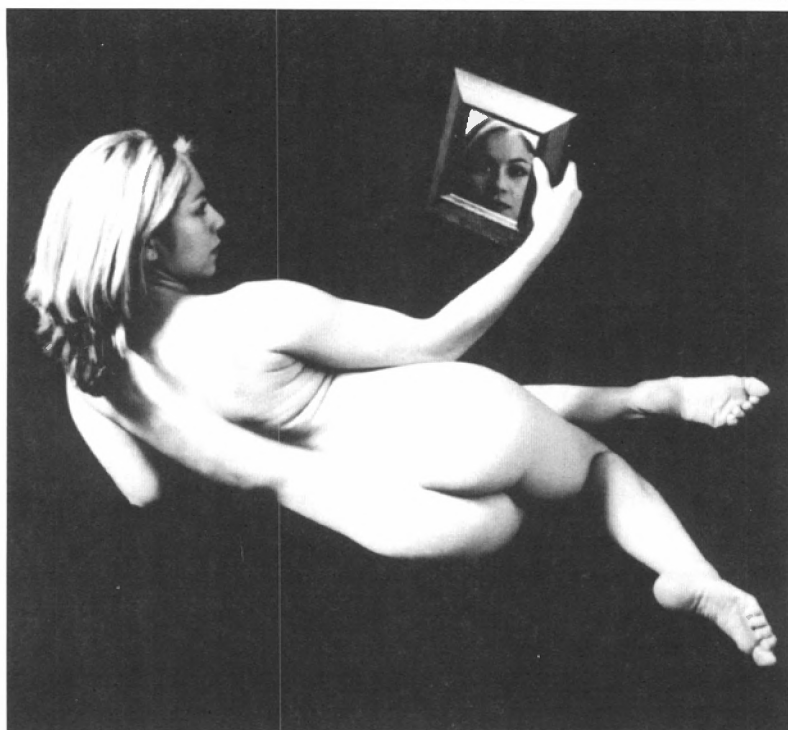
This text (in fact a collection of brief texts) suggests an approach to Norma Patiño's photographs from the conjunction of three analytical points of view: a reflection on the photographic act and its object, a reflection on the meaningful condition of the gaze and the limits of its possibility to grasp the wholeness of the body together with the spectra of its senses, and a reflection on the corporal experience and the nudity in the domains of eroticism. The different photographic series of Norma Patiño, that explores through dissimilar means this three spheres of the body's signification and the iconic force of the photographic image, use and recreate a vast repertory of esthetical resources from the tradition of the photographic nude, yet they bring to light its limits, its fractures, they stress the evidence of the drifting tensions in the apprehension of corporality, and in the paradoxes of the representation of the body and of the transgression as play.

Key words

Norma Patiño, photography, corporality

Fotografías de los cuerpos desnudos sugieren el vértigo y las vicisitudes del asedio: mirar la fragilidad, violentar el resguardo de las identidades, construir la algarabía de una mirada anónima en el cuerpo liberado abruptamente a su propia fascinación, a las sensaciones abismales de otra presencia. Desde su origen mismo, la fotografía asumió la búsqueda del retrato como la tentativa de la captura. El retratista se agazapa. Sigue con la mirada, anticipa, cierra el camino a la disgregación de los gestos, hace que todo el juego de tensiones a la deriva se convierta en la espera recíproca — el fotógrafo y su objeto— de la elocuencia mecánica cifrada en el dispositivo óptico de la cámara. La foto surge como el desenlace de un largo acecho, inscribe las huellas de la momentánea de las almas. El desnudo sumó a este acecho, que compartió con la pintura durante los largos debates polémicos del siglo XIX, otra intensidad, la de la transmutación de lo íntimo en una visibilidad anónima, la de la transformación de lo íntimo, lo señalado por el nombre propio, inalienable, en el sustento de un anclaje para la mirada pública. La imagen se convirtió en el lugar de la metamorfosis de las identidades: la vacuidad de las identidades, tomó el anonimato del deseo, jugó con él, lo hizo al mismo tiempo objeto de contemplación y de espectáculo. Con la fotografía de desnudos, la mirada se entrega a una espera y un impulso de captura no sólo del cuerpo sino también del resplandor de los límites, de las calidades de la tolerancia: la fotografía es un acontecimiento que iba más allá del cuerpo para desplegarse en el deseo, en la voluntad de fusión, en el estremecimiento, en la transfiguración de los signos de la hospitalidad, en la exaltación de la disponibilidad, o en la trama del repudio o el estigma.

Mirar los cuerpos fotografiados es precipitarse en la contemplación de cuerpos enteramente pegados a su propia



singularidad. Son cuerpos cuyo nombre propio no se despliega en el lenguaje sino en los pliegues, en las tensiones, en su despliegue ante los tiempos y las exigencias de la memoria y la mirada fotográficas. La tensión de los cuerpos habla inequívocamente del tiempo: dice siempre la espera y la promesa, pero también revela la inminencia, lo impostergable o los lapsos de una distensión que revelan la vuelta del cuerpo sobre sí mismo, un recogimiento, una retorno del cuerpo a una imaginación íntima de su propia historia o de los linderos de su delirio. La fotografía revela una faceta singular del vínculo recíproco entre el ojo y el cuerpo, entre los cauces mecánicos de la mirada y la docilidad del cuerpo ante su devenir imagen: es en ese vínculo en el que se engendra el impulso creador, aunque informulable, que sobrepasa la fragilidad del cuerpo desnudo lo dota de una fuerza envolvente que lleva a la mirada a inventar el nombre recíproco de las identidades. Ambas —la mirada y el cuerpo fotografiado—

experimentan una metamorfosis que se propagara a todas las miradas. Cada cuerpo y cada mirada adquieren nombres tácitos pero singulares, irreparables, llevan el nombre de su propia historia silenciosamente inscrita en el tiempo de la contemplación. La imagen fotográfica preserva esta imagen de los cuerpos, hace de ella la materia intersticial que conjuga la desaparición y la presencia del otro, que se inscribe entre el fulgor del deseo y la indiferencia del lastre orgánico del desempeño cotidiano, entre la huella y la memoria del tacto, de la ternura, de la separación y sus sombras asumidas como el régimen de la propia voz.

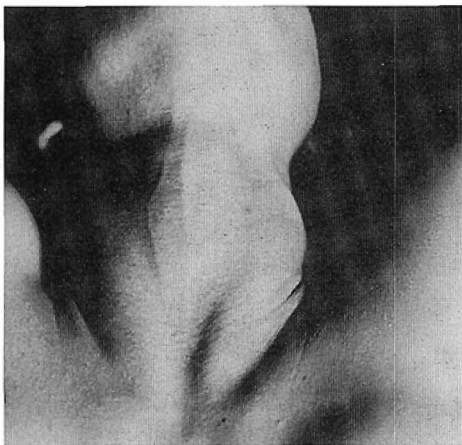
La fotografía acoge a los cuerpos en su espacio y su tiempo propios; ahí la mirada se bifurca: dos experiencias del mirar coexisten más allá de toda posibilidad de simetría o concordancia. No hay correspondencia entre *el ojo que captura* a través de los dispositivos ópticos y mecánicos, que se confunde con ellos y se modela según la particular aprehensión de las imágenes, y *el ojo que demora y se fija* en la imagen ya fraguada, que se ampara en el detalle y da un destino a los trayectos a la deriva de la mirada que se adentra en la zona áspera del detalle. Estas dos miradas no se distinguen sólo por sus duraciones inconmensurables, sino porque comprometen *experiencias* que dan a esas imágenes sentidos incomparables. La mirada que fotografía se encuentra con los cuerpos vivos cuya identidad es dehiscente, atestigua la sucesión continua de las facetas de su transfiguración, se ve sumergida en el decaimiento de su efigie, en su desplazamiento que culminará en la desolación fija, inaudita de la pose. Incluso la memoria que aviva la mirada revela en la imagen ya impresa una dualidad insuperable: no hay posible coincidencia entre la memoria del acto fotográfico y la reminiscencia que la composición suscita, cuando ha sido ya transformada en objeto de contemplación. La fotografía es la invención de un territorio etéreo, espectral de los encuentros y su desaliento en las figuras elusivas de la reminiscencia. No hay significado unívoco de ningún cuerpo fotografiado: la incertidumbre del cuerpo se multiplica y se refracta monstruosamente en la incertidumbre de la imagen. Las significaciones moduladas de las intensidades corporales, al fijarse en una imagen fragmentaria se convierten en sentidos que se precipitan en la fotografía para exhibir

en la imagen el espectro de potencias; esas significaciones señalan sólo el devenir posible de la imaginación de los cuerpos, de su sonoridad inaudible y de las categorías tácitas de la experiencia táctil. No sólo la imagen de los cuerpos se refracta, el sentido mismo de la mirada experimenta la posibilidad de infinitos trayectos arborescentes: la presencia de los cuerpos se fisura al fundirse con la memoria de otros cuerpos, de otras imágenes del cuerpo, con la memoria de las propias sensaciones, con la experiencia de los vínculos y la evocación de sus historias. El cuerpo no es un objeto cualquiera, su fragmentación, su disgregación hace posible la síntesis inacabada, infatigable de la experiencia completa de sí, que se agolpa en los difusos archipiélagos de la mirada. El cuerpo fotografiado no es una imagen sino un punto de bifurcación para el sentido: su resonancia muda, se distorsiona, se disuelve y resurge en una mimesis siempre truncada. El cuerpo no es sino su propia constelación de resonancias, de extrañezas o de figuras conjeturales que se engendran en la historia y la espera de la mirada. Así, cada mirada que se asoma a la imagen fotográfica experimenta su propio desdoblamiento, el tejido de sus propios impulsos obedece a exigencias discordantes de la memoria, del deseo, de la postergación o de la espera de otro cuerpo, de otra proximidad, de otros gestos.

La fotografía —se ha dicho hasta la extenuación— no es sino la huella de la visibilidad de los cuerpos, de su estela lumínica, es su halo residual al mismo tiempo negativo y consustancial: la huella conjuga en el impulso de su trazo el testimonio de la existencia del cuerpo y la negación de ese cuerpo. La fotografía afirma simultáneamente la evidencia incontrovertible de su “haber sido” y la extinción de su identidad, eventualmente, su ausencia. La imagen niega radicalmente el objeto que la engendró: no hay posibilidad alguna de derivar de la naturaleza de la huella los rasgos existenciales de su objeto, sólo una vaga sombra precaria y parcial de su materia y de su inflexión dinámica.

No obstante, no hay servidumbre de la fotografía a su objeto. La imagen troquelada en el papel es al mismo tiempo un residuo y una creación, es una figura cifrada que apela a la experiencia del otro, es un despliegue de índices alimentados por un estremecimiento

irrecuperable, ilegible, y también un signo que rechaza toda voluntad de ocultamiento, de secreto. El desnudo fotográfico no puede ser sino la invención de una figura singular que rechaza toda repetición, toda semejanza con otro y, al mismo tiempo, que entrega el cuerpo como un objeto, como una materia anónima y habitual, carne



generalizable. Su fisonomía segmentada revela una experiencia de la propia identidad arrebatado por su propia anomalía, en el régimen equívoco que funde en una misma imagen la transgresión y la naturalidad, la forma culminante del deseo y la indiferencia del instinto. La huella fotográfica de esos otros cuerpos desnudos —sus imágenes— arrastra también la mirada a la extrañeza de sí misma. Después de la confrontación con las fisonomías caleidoscópicas de la desnudez, la mirada no puede sino dar cabida a su propia historia, sólo para encontrar su propia vacilación, el vacío de su propia identidad. Es un repliegue, la experiencia de un retorno primordial a sus fundamentos; la mirada se vuelve sobre sí misma para recobrar de esa catástrofe de su propia historia, de su propia identidad devastada por la imagen vacía de esos cuerpos, solo el asombro de su propio estremecimiento ante la imagen anónima, inagotable de los cuerpos.

Las figuras capturadas en las fotografías de Norma Patiño, series disyuntivas de imágenes: cuerpos fragmentados, texturas o pliegues de vitalidad indecible contruidos con la proximidad monstruosa de la mirada, o bien cuerpos irreconocibles trenzados en nudos inextricables y cuyos rostros velados por otros rostros, segmentados, sumergidos en clarosucos exhiben la imaginación inerte de los cadáveres, o bien, segmentos corporales entregados a una sintaxis abierta, o bien escenificaciones oníricas entre dispositivos especulares; un abanico de trayectorias fantasmales de la mirada entregada a

la exploración de la significación de los cuerpos como el rasgo extremo de lo posible. Esas imágenes son también pactos. Ofrecen a la percepción un conjunto de atmósferas que se conjugan y se excluyen, se interfieren y se dislocan, se amplifican o se profundizan en su diálogo: transitan del claroscuro, las formas canónicas del blanco y negro, hasta la artificialidad de ráfagas cromáticas proyectadas sobre los cuerpos en intemperies inadmisibles. Pero aparecen también cuerpos enlazados en una alegoría de naturalidad; cuerpos anudados bajo el simulacro de una cúpula celeste; formas quebrantadas y sin rostro y señaladas por trazos y fetiches; contornos apenas discernibles que emergen de las riveras ínfimas de sombras tajantes. Pero hay un punto de convergencia en esas series: en todas ellas, el rostro es un vértice engañoso. En las fotos de Norma Patiño ese vértice ha sido suprimido, cercenado; excluido de la fotografía, el rostro engendra un movimiento de síntesis, inscribe el centro de la significación fotográfica más allá de los márgenes de lo visible. La identidad de los cuerpos se proyecta desde ese centro externo como una sombra de la identidad y de la coherencia imaginaria de las significaciones visuales. Ese centro extrínseco, perdido, libera de toda convergencia las exigencias de la memoria, las búsquedas, los reclamos de un deseo que busca cancelar los vértigos del tiempo. No obstante, este centro virtual ahonda la diversidad disyuntiva de las series. Así, en todas las vertientes de las series fotográficas, la mirada y su objeto siguen vías disyuntivas, ajenas entre sí, incluso, a veces, antagónicas. Esas múltiples series fotográficas de Norma Patiño permiten vislumbrar en el espacio fotográfico distancias, proximidades y alejamientos que se desplazan, se suceden, dialogan entre sí para desbordar, miradas en conjunto, una mirada fija, un régimen escénico para los cuerpos. El foco, la intensidad de esas presencias parece moverse al filo de los cuerpos espectrales. Pero la imagen fotográfica no rechaza el vértigo de la extinción: esas efigies de cuerpos no son ajenas a la celebración de la mortandad, a los rituales del abandono, a la exploración de la esterilidad de las imágenes y la laxitud baldía de los cuerpos. La imagen explora entonces la presentación de la vida residual, la muestra de un paroxismo crispado en los cuerpos. Imágenes siempre en los límites de su propia identidad, en los fillos de la transgresión.

Rostros ausentes, quebrantados, velados. Rostros que son sólo la evocación de un resplandor desplazado. Un centro silencioso, imaginado más allá de la imagen misma. El resplandor del rostro es el de su significación al mismo tiempo elocuente, fascinante, seductora, pero también impenetrable y equívoca. El rostro exhibe la dualidad ambigua de una desnudez desmentida y desplegada. El rostro es la afirmación radical de la desnudez y su negación absoluta. Cuando la desnudez del rostro es objeto de prohibición hay siempre una fractura, una reticencia: los ojos, la mirada escapa ineludiblemente a ese velo. Cuando el rostro cae bajo la ley absoluta e inapelable de la ocultación, cuando se lo recluye en el secreto total, cuando se proscribe incluso la mirada, es cuando se lleva al paroxismo la experiencia de la violencia, la supresión misma del sujeto. La exclusión del rostro es la posibilidad de vislumbrar la muerte en el cuerpo aún vivo del otro. Walter Benjamin había señalado ya el sentido plural de las representaciones del rostro: último reducto de las certezas de la expresividad, epifanía de las identidades, materia laberíntica donde se fraguan las ilusiones y la revelación del sentido de la historia, de su desenlace dramático. El rostro es la superficie expresiva al mismo tiempo inquieta, insalvable y sagrada donde aparece el resplandor de la verdad del sujeto, de la especie, del destino, de la redención. Lugar que da cabida a la iluminación incalificable de la mirada, como eje de los extravíos de una imaginación exiliada en la nostalgia de la identidad. La imagen pictórica, señala Benjamin, y luego, de manera sucedánea, la fotografía heredan y preservan esta gravitación de la mirada, esta exigencia de la elucidación del tiempo, este reclamo del escrutinio de las identidades que se precipitan sobre el rostro para revelar en él el sentido catastrófico del destino humano. El rostro es también el lugar del cuerpo donde se decanta el residuo simbólico de una primacía de la contemplación como sustento de la experiencia estética. En el rostro se percibe el juego polifónico de las revelaciones: junto con la identidad contemplada, se revela también la propia, la del pasado que involucra no sólo a un sujeto sino a la colectividad y a la tradición entera. En el rostro se sorprende el sentido radical de la promesa de la historia, que es siempre un juego de utopías y la espera de un advenimiento capaz de engendrar el sentido mismo del tiempo, el tiempo vivido en la

experiencia propia, pero también el tiempo de lo muertos, de quienes habrán de venir, los ausentes. Pero el sentido del propio rostro no es nunca producto de la propia percepción. No hay rostro ni cuerpo propios: rostro y cuerpo son siempre ajenos, impenetrable para nosotros mismos —esto es ya un lugar común— pero también significado enteramente por los otros. El cuerpo es un objeto enteramente destinado a la donación. El cuerpo —y en particular el resplandor incalificable del rostro— no evoca solamente el reclamo del vínculo, la exigencia de una alianza, el germen de la congregación, la fuerza ritual de la promesa y de la espera. Asimilar el sentido del cuerpo, aprehender la calidad de su deseo, es en principio mirar el rostro, mirar la mirada del otro, recordar de esa mirada el contorno de la propia identidad. Cuando la efigie del cuerpo ha sido privada de su rostro hace patente una fractura en el horizonte de la mirada, hace vacilar el sentido de esas intensidades hechas visibles por la mera disposición de los torsos, los muslos, los brazos, los cuellos. Un cuerpo privado de rostro es una figura abandonada al vacío de su propia historia, abierto a una intemporalidad que emerge desde la catástrofe de la expresividad. Arrancado del rostro, el cuerpo parece entregado a todas las posibilidades, aparece arrastrado a una disponibilidad absoluta. Su ingreso en la fragilidad del sentido. Es la liberación de la historia, la derrota misma de los hábitos, la exclusión de la mirada

Los cuerpos ofrecidos por estas distintas series conllevan también una incesante transformación de la mirada del observador: no se pueden ver con los mismos ojos, no responden al mismo juego de deseos, no solicitan las mismas complicidades ni revelan significaciones concordantes. Cada serie se interna en territorios discordantes de la mirada, los cuerpos emergen como objetos inertes o como figuras de una escenificación, como espejismos oníricos o pliegues deliberados en la historia misma de la fotografía; evocan citas de Weston o variaciones sobre Newton, derivaciones de Brandt o de Brassai, juegos de luces solo reconocibles en la estela de Man Ray. Esos cuerpos no sólo sintetizan experiencias, evocaciones, fantasmáticas, miradas o sensaciones; condensan también diversas síntesis de historias distantes: historias de la mirada y de la imagen, la historia de las técnicas, la historia de las alianzas secretas entre imagen,

experiencia, narración y cuerpo que han dado forma a la experiencia de la sexualidad en nuestra civilización, historia de la transgresión y el erotismo, historia de los mundos secretos y de las subversiones públicas. Las imágenes transitan de una síntesis a otra, de una memoria a un estremecimiento, de una plena identificación de la mirada en el seno de la historia y la tradición contemporáneas y de su abandono. Estos desnudos son un momento en una herencia displacente de la cultura o integrada tácitamente en una exploración de la singularidad estética de la composición fotográfica. Pareciera que cada serie fotográfica articulara una multiplicidad de voces convergente cuyos juegos luminosos revela historias, sintaxis, hábitos o proclividades que se expresan en modos de composición contrastantes.

Pero sobre todo asume las presencias capaces de dar cuerpo a riesgos y deseos encontrados, irreconocibles, mundos abismales y conjugados en el espacio permeable de los signos. Cada serie delimita una y otra vez territorios, zonas de la experiencia, marcados por distintos desarraigos a partir de los cuales habrán de ofrecerse a la mirada como líneas de fuga de la experiencia erótica. El de Norma Patiño es un erotismo recorrido por el latido sanguíneo de la violencia de la separación; la fotografía inventa para sí misma la fuerza de una mirada que es al mismo tiempo la promesa de la memoria imposible de la fusión de los cuerpos, y el desaliento duradero de la derrota de la propia identidad.



Vuelvo a las fotografías. Miro una y otra vez los cuerpos que reclaman la reiteración agobiante de las miradas. La violencia inerte de toda repetición: volver a las fotografías como a los cuerpos,

para avivar una fascinación abismal que se arraiga en territorios acotados del propio cuerpo, que se extravía y se asienta en sus pliegues hasta la metamorfosis de las sensaciones, la percepción, la mirada misma. La repetición desertifica los cuerpos, las epidermis que son mimesis de extensiones geológicas, de patrones pétreos. La fotografía de desnudos de Norma Patiño no se rehúsa a explorar la violencia disruptiva de los cuerpos neutros, las sexualidades baldías, los cuerpos iluminados por una utopía en el filo de la muerte del deseo, en el abismo inerte del objeto; esta fotografía no rechaza el encuentro con los cuerpos como meras emanaciones de la epidermis, como una pura resonancia crepuscular de la mirada: la piel como una mera superficie erosionada por los signos, contaminada por significaciones ajenas; intemperie desierta hecha de la impaciencia de una escritura. Sí, el cuerpo como pura materia de impregnación, que aguarda una inscripción, un velo, una transparencia, una talla, un desgaste o un derrumbe minucioso que anticipa la carne derrotada en su propia materia, silenciada en la trama de su propia sangre.

Otras series ahondan esa exploración de los cuerpos como objetos, pero esta vez como un lugar para albergar la luz o para hacer casi tangible la firmeza y la delimitación de los contornos: los tiempos corporales impregnan esta fotografía como una planicie inerte, cuerpos que parecen ajenos a toda experiencia y por consiguiente a todo sentido, fragmentos de cuerpos erigidos como objetos insensibles a la presencia de la mirada, del otro, de la violenta interpelación de su propia historia. Pero la fotografía de Norma no se agota en esa fascinación mortífera, se abandona también a los impulsos que labran los cuerpos con la avidez de la ficción; escenas que congregan presencias como un deambular onírico de la mirada, capturada entre los cuerpos y sus imágenes especulares. En ese juego onírico, las miradas cobran una fuerza densa de escrutinio, interrogan como una avidez tácita: los objetos fotografiados son menos los cuerpos que la expectativa de ofrecer a la mirada los itinerarios del deseo. Las miradas se reflejan ahora unas en otras: transitan del entorno de la imagen fotográfica a su "interior", se reflejan en los espejos que a su vez figuran cuerpos que a su vez son vértices en los que convergen las miradas. La pasión onírica de estas fotografías estriba en este

deambular de la mirada en los juegos de la mirada en los objetos de deseo, la mirada se adentra en los cuerpos que se miran, en sus espacios, en sus reflejos. La fotografía y quien la contempla son a su vez figuras que se integran en ese orden onírico, que se integran en ese mundo de figuras que se desdoblán en su propio resplandor especular, para revelar un encuentro que a su vez materializa y desmiente las constelaciones del sueño. Norma Patiño se enfrasca en esa tarea imposible: fotografiar la captura de la mirada, su residencia en los juegos de espejos que se multiplican hasta integrar, en sus facetas cambiantes, a la propia mirada fotográfica, a su dispositivo óptico, a los espectadores intemporales capturados también en esa escenificación.

El entramado de las series de desnudos de Norma Patiño explora el sentido de la transmutación incesante de la proximidad. La fotografía inventa una alianza entre la experiencia de proximidad y la ambigua intimidad de lo insólito, de lo intolerable. La mirada que habita la fotografía señala el lugar inhabitable de un cuerpo; los cuerpos recogidos en la imagen desmienten toda nuestra experiencia del espacio, del tacto, de las texturas, de la consonancia de los latidos; pero esa cercanía figurada cobra *otra* densidad. La mirada fotográfica parece en un momento emerger como una emanación del cuerpo que posa, arrastrar con ella los rasgos de su intimidad, de su verdad, y, sin embargo, en otra imagen, la mirada fotográfica se distancia de su objeto, asume la lejanía neutra de un relato impersonal, no hace un *tú* de ese cuerpo que se dibuja en el lente; apunta a él quizás en tercera persona, como un *él*, o *ella*, o incluso con la violencia neutra de un *ello*, un mera opacidad cuya relevancia es resistir, mostrarse indócil a la mirada. Esa fotografía impersonal, en “tercera persona” bien, puede en otro momento invocar la complicidad de la contemplación, del mero registro, del testimonio incólume que se detiene en una huella, en virtud únicamente de la anomalía ínfima del cuerpo. Las fotografías recorren las gamas de la proximidad y la distancia, desde el lenguaje secreto, íntimo, del diálogo yo-tú, hasta la sombra distante del registro: involucran la tensión de la caricia, o se deslizan en el diálogo de voces desde una naturaleza muerta hasta un abrazo íntimo. La fotografía explora en los cuerpos una visibilidad

que se inscribe entre estos extremos: lo íntimo y lo inerte, construida en la materia ávida de un asombro. La imagen entonces aparece en algunas ocasiones como celebración del encuentro, un descenso a la proximidad extrema, incluso hasta la fusión de identidades, conjugaciones de cuerpos que hacen visible la intensidad, la intimidad como devastación, la forma de tonalidades. Pero en otras ocasiones la imagen se transforma en un informe, en una cartografía de formas sin edad, sin sedimentaciones, sin más misterios que su propia docilidad. Los cuerpos saturan la superficie visible de la fotografía para ofrecerse sólo como soportes de la pasión desdeñada en la fatiga exuberante de los fetiches. Se transita también en las fotografías de Norma Patiño por un espectro de residuos, por el naufragio de reminiscencias que trastoca la obsesión de la fotografía, y la traduce en una promesa tácita, oscura, destinada a un silencio invencible, a un juego abismal de la tragedia de la mirada, a una confrontación con el vacío de cuerpo.

No es posible la percepción del cuerpo como totalidad, y, sin embargo, la experiencia de sí mismo, de la mirada, del sentido mismo del mirar no tienen cabida sin la propensión a esa apuesta por la identidad. Cada fotografía pretende ofrecer el cuerpo pleno, el cuerpo como totalidad en la conjugación secreta de las facetas visibles. Restaurar la experiencia de esa intimidad de los cuerpos a partir de esa percepción parcial hasta lo inadmisibles, equívoca, engañosa. La fotografía es fiel a la experiencia habitual de la percepción del cuerpo: nunca hemos mirado la totalidad del cuerpo, ni el propio ni el ajeno, salvo como el producto de una apuesta imaginaria surgida de nuestra propia historia y modelada según la anticipación fantasmal del otro. La percepción fragmentada del cuerpo es algo al mismo tiempo fatal e insostenible: la propia noción de cuerpo reclama la integración, la invención de una totalidad que, no obstante, es asediada una y otra vez por la imaginaria obsesionante de su propia disgregación. Es esta imposibilidad de aprehender la totalidad del cuerpo la que hace patente el fracaso de la mirada, su derrota irreparable. Y esta imposibilidad se propaga también al acto fotográfico: el cuerpo se vuelve puramente conjetural, imaginario en sus tajos marginales, en sus cortes, en sus exclusiones, en el acotamiento de sus confines. La

mirada no puede sino reconocer en el cuerpo el fracaso de toda estrategia perceptiva ajena a los recursos técnicos. La mirada aprehende la totalidad del cuerpo solo a través de recursos parásitos, de juegos suplementarios, accesorios, ajenos al cuerpo mismo. Más que ampliaciones de la potencia corporal, los dispositivos ópticos para aprehender el cuerpo íntegro imponen su lógica, inscriben su propia exigencia, proyectan su propio sentido sobre la imagen. La totalidad del cuerpo surge, en la experiencia fotográfica, necesariamente de un laberinto de artificios. Así, el cuerpo se repliega más allá de la parafernalia tecnológica y preserva su calidad enigmática. Al margen de su imagen, esa oscuridad, esa imagen distorsionada y oblicua preserva en sí mismo su extrañeza. El cuerpo preserva su contorno inaccesible, su naturaleza fragmentaria, secreta, que se expresa una y otra vez en la experiencia: el cuerpo se afirma a través de su negatividad fotográfica como un régimen inexplorado de la sensibilidad, inagotable incluso en los umbrales de su agotamiento, en los bordes de su extinción. La fotografía corrobora la experiencia de lo inhabitable de la verdad del cuerpo, una superficie elusiva, una cavidad sin profundidad, un pliegue infinito de una epidermis inquietante que se vuelve sobre sí misma para producir el simulacro de la profundidad. La experiencia del cuerpo emerge en la figura fotográfica como una efigie desigual de claroscuros delineados por la traza del mutismo, por el enigma. La fotografía captura la condición esencial del cuerpo: una opacidad hecha de una pura superficie, una pura evidencia y como clausura: no hay profundidad del cuerpo, el cuerpo es el lugar de la afección, pero es al mismo tiempo insondable y limitado, cerrado. La experiencia está confinada a esa superficie corporal siempre segmentada aunque difusa en sus contornos. El cuerpo está sacudido, conmovido incesantemente por la marea inextinguible de las percepciones. Son esas sensaciones, la aprehensión de esas sensaciones, las imágenes que suscita, las memorias que se decantan en ella para reaparecer más tarde, lo que constituye el testimonio indescifrable aunque íntimo, irrenunciable, de su propia identidad. El cuerpo carece de otra identidad que la que surge de ese proceso múltiple, labrado en la epidermis misma, y, sin embargo, limitado por el alcance de nuestras sensaciones y la imaginación —reminiscencia,

atención y anticipación— que éstas alimentan como sustrato de nuestra propia experiencia. El cuerpo aparece así como la fuente y el resultado de la experiencia y su lenguaje elíptico, es la condición de una diseminación desigual e inquieta de silencios. Pero el cuerpo del otro es meramente conjetural: punto de referencia ineludible para la aprehensión del cuerpo propio y, al mismo tiempo, fruto de la imaginación mimética, de las identificaciones mudas, de los asombros truncados. El cuerpo del otro es el ingreso en la trama de la efusión intempestiva de señales opacas, es el reclamo trágico de una derrota incesante de la interpretación, pero también de su exaltación, de su consagración ceremonial. El cuerpo del otro es una efigie cuyo enigma inviste también el cuerpo propio. El cuerpo y la efigie: la contemplación de los cuerpos los torna inauditos, incomparables, irre recuperables en una fragmentación que reclama incesantemente del olvido. Pero los vuelve también familiares, meros ecos de las pasiones habituales. Los cuerpos se vuelven el lugar de la tristeza muda, cotidiana, de los objetos abandonados más allá de la mirada y la conciencia. Mirar esos otros cuerpos, su paso, su acción, su olvido de sí mismos es también construir la identidad como el olvido de la propia finitud de los cuerpos y de su fondo inabordable. Olvidar la fragmentación del cuerpo, inventar una totalidad, cancelar la oscuridad que esa fractura arroja sobre la sensación y sobre el deseo.

La imagen y el cuerpo son irreducibles recíprocamente. Pero la imagen a su vez se desdobra: invención pulsional e investidura modelada por los saberes vigentes. Múltiples imágenes del cuerpo: biológicas, laborales, deseantes; patrones figurativos y lugares de residencia del deseo. Los cuerpos se multiplican en sus imágenes y ofrecen una masa incalculable de efigies sobrepuestas. El cuerpo en su impulso corporal se separa de la constelación de sus efigies. No hay nada en la imagen que recobre la plenitud del cuerpo, y nada hay en el cuerpo que haga posible vislumbrar las potencias desconcertantes de sus imágenes. Y, sin embargo, entre el cuerpo y sus efigies se advierte el vínculo invencible de la analogía. La fotografía asume así, al engendrar imágenes singulares de los cuerpos, dos riesgos igualmente mortíferos: entregarse a la ilusión de la analogía —pensar en la fotografía como icono o como índice—, o bien empeñarse

en la exhibición de esa discordancia indefectible, intrínseca, pero proclive al extravío, al vértigo: la fotografía no dice del cuerpo sino su evanescencia. Nunca el cuerpo puede *sobrevivir* a la extinción de su imagen, el derrumbe de su efigie arrastra consigo el sentido de sus evidencias. Tampoco la imagen corporal puede cancelar su *lazo primordial* con la carne. Pero este lazo es incognoscible, es sólo una conjetura discernible vagamente de los hábitos, de los gestos, de los atavismos, de las reminiscencias que afloran insensiblemente en los párpados, en los músculos, en los esquemas de cada movimiento.



No tenemos palabras para cifrar esta relación desafiante entre el cuerpo y sus efigies. La historia del pensamiento ha acuñado una visión dualista: el cuerpo y el alma, biología y psique, conciencia y fisiología. Ha habido también otras. El dualismo entre cuerpo y alma no es sino otra imagen imperfecta de esta otra discordancia: la del cuerpo y sus efigies. La imperfección negativa de este dualismo ha sido patente y se expresa en la fábula fotográfica. La sombra equívoca de una semejanza es el rostro inextinguible de la elegía de los cuerpos, del duelo, de la pérdida del objeto que es también la pérdida de cualquier aliento duradero de la imagen. Las fotos de Norma Patiño eluden esa trampa incesante de la fotografía: la imagen no recoge analógicamente los cuerpos, el registro fotográfico exhibe esos fragmentos corporales para hacer patente lo irrisorio de los códigos, la traductibilidad de los cuerpos en cifras de sentido. Esas fotos, acaso como las de Weston o las de Mapplethorpe revelan el vacío, la ausencia, la perseverancia imposible del cuerpo que se acuña

en las placas de esa celebración mortuoria del “nunca más” de lo mirado.

La mirada fotográfica se desdobra en el tiempo, pero también en la memoria y en la relación espectral con el objeto. Si, como podemos desprender de Roland Barthes, el régimen irreductible de sentido en la fotografía apunta al tiempo dual de la presencia del objeto: por una parte, a la calidad ontológica de sus objetos —la fotografía ofrece el testimonio inequívoco de que “eso ha sido”—, por la otra, a la calidad enigmática del sentido mismo de la imagen —el sentido de la imagen surge de los trazos mismos de su segmentación, es de la posición de la mirada, del juego de su proximidad, de las exigencias formales de su marco, de donde surge su fuerza y su capacidad indicativa y la calidad de su fidelidad icónica. Así, la imagen fotográfica es el producto de un modo de darse denso del *tiempo* ontológico de aquello que fue fotografiado. Por el otro, es la revelación de la efigie fotográfica como el producto frágil, precario, de la identidad imposible de la mirada y su propia finitud ahondada por las determinaciones tecnológicas. Más que una réplica o un registro, la imagen fotográfica es una señal, una metáfora, una afirmación de los horizontes de sentido y una inscripción temporal de la mirada en el espectro de su historia. El “*eso*”, rasgo esencial del acto fotográfico, hace patente el rasgo ontológico imborrable de lo que ha ocurrido. Pero el acto mismo de señalar es inestable, móvil, inquieto, se transforma en las distintas fases que acotan el sentido de la imagen, que enmarcan y sustentan la lectura. Porque el “*eso*”, el gesto con el que la imagen marca sus propias efigies, también adquiere una capacidad de multiplicación y de metamorfosis simultánea: el “*eso*” —como ha señalado elocuentemente Wittgenstein— librado a su propia fuerza indicativa carece de destino o de objeto propio: puede señalar un objeto cualquiera o alguna de sus calidades, puede señalar el tiempo o las vicisitudes del acontecimiento, puede apuntar a la trama de relaciones, puede acentuar el sentido mismo de la posición y el acto de la mirada. El “*eso*” no tiene como referencia de la marca existencial solamente el objeto, sino también el ser mismo de la mirada, el espectro complejo de vínculo que involucra no sólo el mundo fotografiado sino la esfera misma del mirar fotográfico. El “*eso*”

señala también el sentido del mirar, el encuentro de los signos y los objetos, de los signos y las miradas, subraya la condescendencia de los otros al acto fotográfico o su aquiescencia, hace visible el deseo de fotografía y la voluntad de inventar esa imagen. El “*eso*” es una caja de resonancias que abre su significado al asombro del advenimiento del objeto fotográfico mismo y de su historia íntima. El “*eso*” adquiere una fuerza reflexiva, retorna sobre la mirada y la marca, la muestra en su singularidad y quizás, más radicalmente, en su impulso intransferible: lo que vio el fotógrafo jamás será mirado otra vez. No es sólo que esa configuración contingente de objetos, ese acontecimiento no se volverá a repetir, es que esa mirada no volverá a existir investida con ese mismo deseo, esa potencia de aprehensión, esa posibilidad de composición, esa proximidad y esa voluntad de memoria y de imagen. La imagen fotográfica es el aura de esa multiplicidad de apuestas ontológicas que permanece como el sustrato íntimo de la imagen. Así, la traza impresa en la materia fotográfica no es sino un espectro de todos esos rasgos de ser, la fotografía desborda por completo la mera impregnación que da existencia a esos seres y acontecimientos ya disipados. El “*eso*” es más que una señal, es la síntesis abierta de señales, es la decantación en la efigie de los cuerpos retratados de los tiempos ontológicos de las desapariciones —desaparecen el objeto y el fotógrafo, el acontecimiento fotografiado y el acto fotográfico mismo, la proximidad entre los cuerpos y la proximidad de la mirada, la multiplicidad de deseos y fantasías que se agolpan en los contornos de la imagen. Toda fotografía, al señalar la multiplicidad de esas existencias, se precipita en el juego de lo monstruoso: vista a la luz del gesto indicativo de la imagen, del “*eso*” que hace patente, la imagen se proyecta en todas las dimensiones del acontecer como iluminación y como síntesis de la experiencia, es la restauración tecnológica de una epifanía.

Pero el “*eso ha sido*” de la fotografía no señala sólo la certeza apodíctica de la existencia, sino más todavía los sentidos inextinguibles de sus desapariciones. Las imágenes fotográficas no sólo señalan lo evidente de la existencia de ese cuerpo, sino la fuerza de su disolución: el “*eso ha sido*” no es menos consustancial a la fotografía que el “*nunca más*”. Cada señal, cada evidencia de lo que

ha sido, conlleva su contraparte: hace inteligible el duelo, hace patente lo inconmensurable de una repetición infinita de lo que desaparece. Dos regímenes de temporalidad distintos se congregan: la fotografía es la celebración de lo inaudito, lo intempestivo, el milagro de lo que irrumpe por primera y única vez, pero al mismo tiempo la certeza de lo truncado, de lo transitorio, de la primacía de la desaparición. Esta multiplicidad al mismo tiempo memorable y elegíaca de los cuerpos, esta celebración de la experiencia y entramado de las formas del duelo, se exaspera en las fotografías de los cuerpos desnudos, de la misma manera que se revela ahí la atadura densa de los hilos de incontables historias. La imagen es la traza fragmentada de las infinitas miradas ocurridas o por concurrir, de la contemporaneidad de la presencia, de la condición fugaz de las fisonomías, de las expresiones; la precariedad a la deriva de las significaciones, la historia de las distancias y las familiaridades, pero también la historia y los hábitos de la transgresión o la disipación de las identidades.

Los cuerpos desnudos preservan en la fotografía la sombra de esas edades y esas historias incontables, pero introducen un acento adicional: los juegos del deseo y sus límites, de la percepción y sus límites, de la experiencia de fusión y sus límites, de la transgresión y sus límites, las huellas y la visibilidad del placer y sus límites. El espacio fotográfico se puebla de esos acentos, de esas trazas de exclusiones, de censuras, de potencias limítrofes, se proyecta ahí también como un vestigio el testimonio ontológico de la pulsación y la agitación conmovida de los cuerpos. La imagen acoge en su síntesis la evidencia de esas múltiples y anónimas historias desaparecidas a las que se concede el extraño privilegio de una memoria muda y opaca. Los cuerpos son la señal de "eso" que acude a la fotografía como la potencia de un resplandor de la proximidad de los cuerpos. La mirada experimenta entonces un doble movimiento: se precipita en la sombra de esa experiencia o se fija en la materia visible, inerte del trazo fotográfico. La superficie fotográfica se vuelve inerte o bien, se convierte en una iluminación, en un dolor extático, cede su lugar al orden de la ficción, al vértigo narrativo. La imagen de esos cuerpos aparece entonces como emanación de los tiempos dobles de la fantasía: encarnación de los objetos fantasmales, los espectros, las

zonas intersticiales del deseo destinado al fracaso de la posesión o del contacto con sus propios objetos. La fotografía parece engendrar los cuerpos que ella misma fotografía, para luego acicatear el deseo o ofrecer el testimonio de la vacuidad de sus objetos.

Aprehender el cuerpo fotografiado en el instante mismo de su devenir efigie, monumento. Barthes había advertido ya como la “captura” inherente al acto fotográfico no es sólo el registro del acontecimiento que ha sido, sino también el producto, en quien es fotografiado, de la conciencia —no pocas veces sofocada, aplazada, acallada— de su tránsito hacia la efigie de lo muerto. Muerte y memoria aparecen ya como una revelación. Memoria, muerte: hablan de los tiempos, la duración, el destino de la fotografía. Ser fotografiado para otros o para sí mismo: la fotografía como un don o como una edificación especular. El tiempo de la memoria propia o de la entrega a los otros de los vestigios y los recursos para la invención de una memoria ajena. Pero la memoria del amor tiene otros ecos, es en realidad la reaparición de la memoria y de la muerte como transfiguraciones de la distancia, como la posibilidad de una coexistencia en el ojo de la imagen. Digo “ojo de la imagen” como podría decir “ojo del huracán”: punto que es a la vez centro y lugar de extinción del huracán. El erotismo de los cuerpos fotografiados es el “ojo” de esta agitación turbulenta que lleva a los signos de los rituales de muerte a los rituales de olvido, de las narraciones míticas, o los juegos eróticos a los monumentos elegiacos.

En la fotografía, es la efigie del cuerpo del otro y no el cuerpo mismo, perdido para siempre, lo que reclama la devoción de la mirada. La imagen fotográfica es sino un instante de fijeza en la mutación caleidoscópica de una síntesis de efigies. Es esa efigie del otro la que suscita en la fotografía una búsqueda y una reticencia: la exploración del detalle, el escrutinio en busca de la revelación, un impulso de apertura y un recrudecimiento de la reserva: la imagen traiciona siempre, pero también revela y desborda el sentido de lo dado. Preserva el sentido de una identidad pero también impone un peso suplementario a la imagen. El otro adquiere siempre un rasgo de extrañeza: es y no es. El régimen del *casi* jamás escapa a la fotografía: sola la ilusión del duelo puede cerrar la brecha que nos distancia de la

experiencia íntima del otro. La imagen es *casi* el otro. Esa diferencia, esa fisura irreparable entre lo que ha existido y su figura es inherente a la efigie fotográfica. Pero esa fisura se propaga: la imagen fotográfica no alude jamás a la existencia sino al infinito repertorio de efigies que fundan y preceden la imagen fotográfica. La representación es inequívocamente fiel pero inapelablemente perversa en su expresión. No obstante, la imagen exige el olvido de esa fisura, de esa inconsistencia entre la efigie plasmada en la fotografía y la síntesis de las efigies preservadas en la imagen del otro con la que damos forma a la experiencia. Olvidar el *casi*, transitar entre efigies como si una fuera la emanación de la otra. Transfigurar ese vínculo del casi en un simulacro, en “como si”: como si esa imagen fotografiada reflejara el cuerpo, como si ese cuerpo se diera plenamente en su existencia, sin las modulaciones infinitas de la imagen, como si olvidáramos incesantemente esa doble operación de alienación del sentido, ese transformar el “casi” en “como si”. La fotografía encubre esa trama de discordancias que aturde la mirada. El “casi” y el “como si” se funden, ambas operaciones residen secretamente en el desplazamiento y el placer de la mirada, olvidadas, dan forma a una retórica de la memoria. Buscar entonces la compenetración entre la mirada y la efigie, suprimir la fractura, equiparar los tiempos, hacer concordar las identidades. No obstante, esa compenetración entre la efigie y la mirada, ese reclamo de una concordancia recíproca en la posibilidad del encuentro, se exhibe en toda su imposibilidad en las fotos de Norma Patiño. La fotografía suscita una certidumbre: al “eso ha sido” como núcleo de su verdad propia, la imagen añade otra certidumbre: la de la inteligibilidad de las identidades, de las situaciones. La fotografía se ampara en la representación de un acontecimiento inteligible. No obstante, en las fotografías de Norma Patiño la configuración de los cuerpos quebranta la serenidad de las certidumbres. Los cuerpos desplegados han sido privados de la salvaguarda de los simulacros, de las analogías, de las complicidades de la mirada. La mirada se entrega a la contemplación, pero no como un hábito de reconocimiento, sino como una demora en la violencia de la incertidumbre, de esa traza sutil de diferencias que surge de la mirada fantasmal de las cosas. Con frecuencia, en esas fotos la figura de

ese cuerpo *otro* es ya incalificable, un giro radical del universo: vacío de rostro, privado de la coartada de la identidad, librado a la expresividad material de su perfil indiferente, satura la imagen con esa presencia expansiva, una oquedad, que se disemina enteramente sobre la fotografía como un vórtice en plena disipación. Ocurre una mutación del sentido: los ojos mudos de quien mira la fotografía encuentran con el silencio de la imagen, suspenden la exigencia del lenguaje, el imperativo del vínculo —abierto o tácito, de las donaciones y el intercambio, de la ternura o la violencia, de la alianza, la desaparición o el sometimiento. La opacidad de los cuerpos no suscita la experiencia de la espera, no hay promesa ni reclamo anudado a la mera aparición de otro cuerpo, de otro rostro.

La desnudez —había sugerido Bataille— es el testimonio de un deseo de soberanía, es la afirmación latente del rechazo de toda identidad, un rechazo surgido no de un arrebató, sino de la experiencia lúcida, deliberada, intolerable del propio derrumbe en la fusión absoluta inherente a la experiencia erótica. No hay genuina desnudez sin la fuerza conmovedora de una iluminación, de una claridad, sin el deseo reflexivo de la propia fragilidad extrema, erigida como gesto radical: la desnudez es una afirmación que pone al cuerpo más allá de todo deseo de expresividad, de toda experiencia determinada, de toda prefiguración de un mundo y de sí mismo. Pero la fotografía es la exasperación de esta soberanía: por una parte, la interfiere al transformar el cuerpo en un objeto ajeno, periférico a la violencia de cualquier prohibición. El cuerpo de la fotografía es anárquico, sin origen, sin identidad, sin el peso de la prohibición, indiferente a la ley. Pero por otra parte, la fotografía exagera la soberanía, la intensifica al máximo porque multiplica la disponibilidad del cuerpo, lo entrega a una multiplicidad incalculable de sentidos; torna inaprehensibles las identidades que no son ya sino meras potencias de las innombrables miradas que contemplan. La carga erótica de las imágenes surge de la disolución de la identidad como fruto de su multiplicación infinita. Las efigies de cada fotografía se funden entre sí y se confunden con las otras fotografías de la misma serie, las identidades se vuelven una amalgama indiferente que alude a la fusión absoluta, la abolición de todo régimen acotado del vínculo, la exaltación del extravío. No

hay afirmación de identidad alguna, la fragilidad de la desnudez aparece más como una disponibilidad tácita y como promesa abierta, impronunciada, abierta a las miradas: los cuerpos se transforman en objetos y sujetos de goce, entregados a la extrañeza de sí, a la suspensión de la certeza. Dar cabida en la imagen a la expresión de la experiencia de supremacía es también suspender las facetas del tiempo fotográfico y devolver la primacía a una mirada librada a su propia vocación. La fotografía de los cuerpos desnudos: mirar el tiempo, el cuerpo como advenimiento. Los signos de la promesa insinuados en la sombra de los cuerpos, en la sombra que surge del contacto y que se desliza como un halo en el espectro de la imagen. La imagen como espectro.



Mirar la desnudez de los cuerpos —los cuerpos en la fragilidad del juego erótico— en la imagen fotográfica suscita el movimiento equívoco y ambivalente de la contemplación: una fijeza incierta de la mirada —mirar la desnudez y no el cuerpo imaginado por la medicina o la biología— que revela o cancela la violencia tajante de la prohibición, pero que alimenta también del recrudescimiento de búsqueda de identificaciones. Es una imagen que se reconoce al mismo tiempo como una incitación incierta, como demanda sin lenguaje, como una exaltación sin objeto. Se trata de una transgresión señalada ya por el relato tácito de la historia. La mirada insiste en su fijeza y, sin embargo, se entrega a la movilización de sus apegos, se repliega a los hábitos de la prohibición —una prohibición que tiene dos rostros extremos, inadmisibles: la desnudez del cuerpo sacrificial, en la intimidad o la proximidad con lo sagrado —intacto e intocable, prohibido no en virtud de su capacidad para suscitar el deseo sino en virtud de su pureza ya inhumana— o bien, el cuerpo material, cuya efigie participa de la indiferencia de la naturaleza y es por consiguiente ajena radicalmente al deseo. Doble régimen de exclusión, de fisonomías limítrofes que llevan la experiencia del cuerpo a su extinción, la colindancia con la muerte. El cuerpo sacrificial es un cuerpo desarraigado de su mundo, un cuerpo tocado por la monstruosidad de la pureza que lo entrega a la esfera de lo muerto. El cuerpo biológico es un cuerpo imposible, privado de sentido, de finalidad, marcado por el silencio abrupto, irrespirable de la naturaleza. El cuerpo desnudo, en el juego del erotismo, constituye la negación de ambos linderos, aunque preserva el fulgor anticipado de la desaparición: es un cuerpo tocado por la muerte, entregado a una muerte simbólica, a una promesa de identidad y de plenitud. El cuerpo desnudo es ya un cuerpo comprometido en un vínculo arrancado del derrumbe de la muerte, un cuerpo arraigado en una vida intempestiva surgida de los residuos de su propia desaparición.

En una de las series de Norma Patiño, los cuerpos se enlazan, se confunden en un nudo de miembros envolventes, tensos. Su fisonomía se transforma en líneas, tramos rasgados de epidermis de colores contrastantes y volúmenes, en cuerdas musculares, en salientes de carne y miembros apenas reconocibles, en bosquejos de

rostros cuya singularidad no es diferente del anonimato. Los cuerpos extendidos, enlazados, hacen reconocibles los trazos imposibles del horizonte: la fotografía revela su lugar imposible, las coordenadas vacías de la mirada, la invención radical de confines. Los cuerpos se ofrecen enlazados bajo tonalidades azules, crispadas por jirones de luminosidad que revelan la monstruosidad ficticia del cielo abierto, la línea del horizonte se curva y se quebrantan indóciles, irreconocibles. Es un juego escenográfico del cielo que ampara el entramado impaciente de los cuerpos. Las epidermis contrastantes, entrelazamiento de tensiones, de contactos, de sensaciones adivinadas desde la sombra íntima de la mirada, en un juego de tonalidades que transitan de la palidez sin otros matices que el reflejo inerte del entorno, a los perfiles y las texturas apenas reconocibles en la penumbra densa. Los cuerpos retratados crean una percepción singular del espacio, lo pueblan de esas tonalidades tachoneadas, inauditas. Los cuerpos aparecen como retablos móviles, cromáticos, su espacio y su tiempo son los del vértigo que acompaña a la experiencia del encuentro: esos cuerpos saturan un espacio inhabitable, sugieren un espacio fantasmal, una resonancia plástica, un desplazamiento de los cuerpos a la figuración construida, abstracta, poblada por sensaciones plagadas por la incertidumbre.

Las fotografías de Norma Patiño son, en su variación incesante, una exploración de las gamas dispares de la voluptuosidad. La contemplación de esa desnudez petrificada en la emulsión es también la advertencia de la voluptuosidad como potencia, como fuerza negativa capaz de afirmar el ingreso del cuerpo al rechazo y a la suspensión radical de las certezas. Pero la fotografía es la celebración de esa potencia negativa, una celebración que se expresa en la persistencia de la presencia desmesurada de la identidad del cuerpo investida en deseo, en la duración exorbitante de la extrañeza de los cuerpos. La fotografía transforma un acontecimiento transitorio —la desnudez y el contacto de los cuerpos, el extravío de la identidad en el erotismo—, en un desconocimiento, en punto de partida de la memoria, en testimonio de un orden exterior a la prohibición edificado en la alianza de la carne y la exploración del placer. La fotografía de estos cuerpos convierte en materia, en objeto, en implantación

figurativa la evidencia de *la experiencia del otro*, una experiencia situada más allá de las reglas y la prohibición, una experiencia cuya intensidad surge de la memoria de la propia identidad entregada al pacto de extrañeza con el *otro*. La fotografía hace de la mirada una capacidad de revocar el olvido que vela la violencia cegadora de la prohibición. La fotografía, al crear para la transgresión una imagen perenne, confiere a esa *experiencia del enrarecimiento* un tiempo y una duración insospechada. De ahí la persistente perturbación que provocan estas imágenes, su renuencia a integrarse en los hábitos, su tendencia a confundirse con el repertorio de las imágenes familiares. Estos cuerpos poseen una fuerza paradójica: al margen de toda ritualidad, son capaces sin embargo de restaurar el aura de los cuerpos surgido de la fuerza de los vínculos colectivos. Su erotismo no es simplemente producto de una evocación de experiencias vividas, sino de una solicitud cumplida, de una integración viva en el ámbito compartido de la renuncia a la identidad. Juego enrarecido de las complicidades y la invención imaginaria de las atmósferas de la fusión de los cuerpos. La fuerza ritual de la presencia se hace patente, trastoca el anonimato y la materia inerte de las imágenes en signos parciales a través de los cuales es posible entrever esa "otra" ritualidad, colectividad construida ante el deseo en acto, pero alentados por la primacía absoluta del duelo. La desnudez *presente* en la fotografía cobra la fuerza ritual de una promesa de "redención" (Benjamin) entendida como la renovación de la esperanza de la historia propia y colectiva. Otro mundo se hace visible como un paisaje del tacto y del deseo troquelado en los cuerpos. La fascinación, la repetición absorbida de la mirada, el retorno ritual a las efigies, la restauración habitual de ese exilio momentáneo en la densidad pasional de las imágenes es la respuesta a este reclamo de una alianza prefigurada en la composición ritual de los cuerpos. La fotografía de Norma Patiño ahonda la experiencia de esta nueva fundación de la mirada; los cuerpos nos devuelven en esta repetición abstracta a la intensidad pasional de los cuerpos, cada residuo inerte de las presencias anónimas y sin rostro acentúa la multiplicidad del sentido del mirar, su desdoblamiento en un múltiple abanico de resonancias íntimas capaces de engendrar dominios indóciles de la experiencia.

Sobre o desenvolvimento do *design* e
da imagem gráfica contemporâneos:
a Bauhaus e o estilo suíço

CLAUDIA IRENE DE QUADROS
Universidade Tuiuti do Paraná / UTP

ITANAEL BASTOS DE QUADROS JR.
Universidade Federal do Paraná / UFPR

Resumo

O artigo aborda o desenvolvimento e a importância da Escola Bauhaus e do Estilo Suíço na comunicação gráfica contemporânea. A Bauhaus, que sonhava com a ordem e a democratização do acesso ao conhecimento, valeu-se de aportes técnicos e conceituais da psicologia, da publicidade e de outras ciências para gerar um novo espaço de expressão e de articulação gráfica. Os experimentos realizados na legendária escola alemã, na primeira metade do século XX, ganharam uma nova perspectiva crítica ao serem recuperados pelo Estilo Suíço. Informar com objetividade, sem a intromissão dos sentimentos subjetivos do *designer*, passou a ser um dos anseios daqueles que seguiam este estilo. Era o momento de informar mais, de mostrar mais, de dizer mais.

Palavras-chave

comunicação, *design*, imagem gráfica, tipografia, Bauhaus, estilo suíço

Abstract

This essay focuses on the development and importance of the Bauhaus School and the Swiss Style within the contemporary graphical communication. The Bauhaus, that dreamed about the order and the democratic access to knowledge, made use of technical and conceptual apparatuses from other areas such as Psychology, Advertising and other Sciences in order to generate a new space for expression and graphic articulation. The experiments held in the legendary German school, in the first half of the twentieth century, have gained a new critical perspective when recovered by the Swiss Style. One of the desires of the followers of the referred style was to inform with objectivity, without the interference of designer subjective emotions. It was the right moment to inform more, to show more and to say more.

Key words

communication, design, graphic image, typography, Bauhaus, swiss style

Os expertos discordam sobre as raízes do desenho gráfico. Alguns identificam as pinturas rupestres como exemplos ancestrais dos signos gráficos, outros reconhecem suas formas embrionárias no Egito, Grécia, México e Roma. Vários autores consideram que o desenho gráfico surge junto à invenção dos tipos móveis. Uma corrente aponta as vanguardas artísticas do início do século XX. Outros, ainda, colocam o pensamento contemporâneo com respeito ao desenho gráfico após a Segunda Guerra Mundial, como um fenômeno atrelado ao forte desenvolvimento industrial e dos meios de comunicação de massa.

James Craig e Bruce Barton tentam aclarar as fontes do desenho gráfico:

A história do desenho gráfico é uma infinita fascinação: a magia das primeiras imagens; a beleza dos hieróglifos egípcios, a evolução do alfabeto fonético, a genial invenção de Gutenberg, a acelerada mecanização da composição gráfica e a explosão da imaginação no século vinte. Com uma herança tão fértil, desafortunadamente muitos desenhistas gráficos sabem mais sobre a história da pintura do que sobre a história do desenho gráfico. Uma das razões para esta contradição talvez seja a crença de que o desenho gráfico é uma inovação do século vinte e que é uma profissão sem história. Isto não é verdade porque o desenho gráfico - ou comunicação visual - começou nos tempos pré-históricos e foi praticado durante séculos por artesãos, escribas, impressores, artistas comerciais e inclusive pintores. (Craig; Barton, 1987, p. 09)

Definitivamente, é possível admitir que, em um sentido mais amplo, a comunicação visual tem uma história bastante longa. Quando o homem primitivo buscava alimento e encontrava uma pegada de um animal impressa no lodo, na realidade estava recebendo uma mensagem através de um signo gráfico.

Não obstante, apesar da longa trajetória em direção à atualidade da comunicação visual, é possível balizar que o desenho, como atividade moderna, se constituirá como uma demanda da revolução industrial. Herbert Spencer assegura que as raízes da tipografia e do desenho gráfico modernos se entrelaçam com as da pintura, da poesia e da arquitetura do século XX:

O novo vocabulário da tipografia e do desenho gráfico foi amalgamado em menos de vinte anos (...) Com certeza, a tipografia moderna não foi fruto da repentina invenção de um homem, nem sequer de um grupo. Nasceu como uma resposta às novas exigências e às novas oportunidades que o século XIX trouxe consigo. A violência com que a tipografia moderna irrompe em cena no começo do século XX reflete a agressividade com que os novos conceitos sobre arte e desenho, em cada campo, varreram convenções esgotadas e atacaram atitudes que não tinham relevância numa sociedade altamente industrializada. (Spencer, 1995, p. 11)

Nas principais capitais européias, o desenho gráfico se revela como parte da moderna sociedade industrial. Este desenho gráfico surge, portanto, em cartazes, logotipos, folhetos de publicidade, catálogos de componentes industriais e de feiras. A chamada arte comercial (*commercial art*) se manifestará no trabalho dos artistas dos cartazes. A comunicação visual, porém, foi estabelecida nos anos 20 pelos artistas de vanguarda.

Os movimentos artísticos mais destacados no final da Primeira Guerra Mundial foram o Expressionismo e o Dadaísmo. Os cartazes que os artistas expressionistas produziram, massivamente, estavam marcados pela ilustração agressiva, cujos contrastes vio-

lentos se enfrentavam com o letreiro livre ou com o uso de letras pesadas originalmente desenhadas para a publicidade. A ênfase nestas técnicas deixaram algumas peças gráficas notáveis, contudo não imprimiram uma marca duradoura sobre o *design*. Os dadaístas empregaram particularmente o recurso da montagem, uma reunião de imagens “recicladas”, mescladas com toda classe de tipos e ornamentos impressos nas composições dos textos. Suas habilidades para a propaganda, primeiramente utilizadas para a autopromoção, se dirigiram depois para a difusão do *design* como parte da revolução social na qual a liberdade – acreditavam - seria alcançada mediante o incremento da mecanização.



Figura 1- Exemplo de composição dadaísta (www.dada.fr)

Para alguns historiadores do *design* gráfico, os avanços na área desde o Expressionismo até o Funcionalismo e do artesanato ao desenho para a produção em série industrial, podem ser traçados a partir de um desenho gráfico instável até o estabelecimento da Bauhaus, a célebre escola alemã estabelecida primeiramente em Weimar (Alemanha), em 1919.

No livro *Diseño y comunicación - Teoría y enfoques críticos*, Leonor Arfuch destaca a importância da escola Bauhaus no desenvolvimento do *design* e da imagem gráfica contemporâneos:

... não poderia faltar a referência à Bauhaus, momento de inflexão na constituição do campo disciplinar do desenho e da imagem gráfica e arquitetônica do moderno.

Pese a que ela se constituiu através do aporte indistinto das vanguardas –sobretudo do Construtivismo, De stijl, do Abstracionismo e do Futurismo-, sua particular conformação e institucionalização a coloca num lugar a parte desse contexto. Sua inspiração racionalista, sua confiança no triunfo da técnica e em uma universalidade no acesso a um mundo sonhado como uma ordem da distribuição dos objetos, a própria noção configurativa do projeto a distanciam do gesto extremo da rebeldia vanguardista -da iconoclastia- para inscrevê-la na dinâmica das escolas, como realmente se configurou, em suas diferentes sedes e momentos histórico-políticos, a partir da legendária fundação em Weimar (1919), de seu traslado a Dessau em 1925, até a sua dissolução em Berlim, em 1933, sob ameaça do nazismo em ascensão. (Arfuch et al., 1997, p. 197)

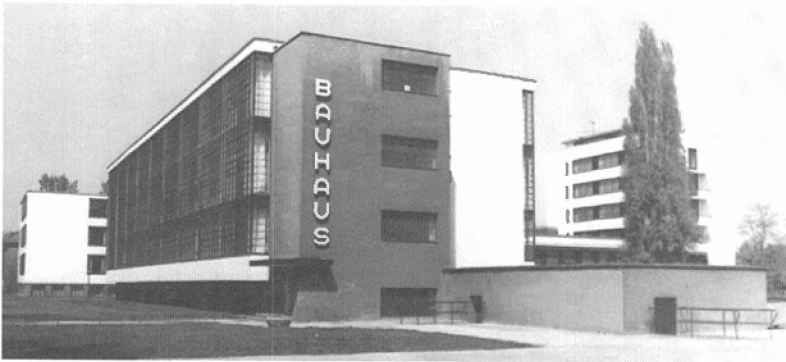


Figura 2 - Edifício sede da Bauhaus em Dessau (1925) – www.bauhausmuseum.de

As regras ditadas por esta escola chegaram a ser um estereótipo, identificado popularmente como a “tipografia da Bauhaus”. Na verdade, as regras e os tipos eram peculiares, mas formavam parte de uma reforma muito mais radical que examinou os elementos do desenho gráfico e o papel que cada um deles jogava na hora de transmitir a informação.

Leonor Arfuch comenta também o ideal buscado pela escola na área da comunicação gráfica:

Outra grande aspiração da Bauhaus esteve justamente no plano da comunicação gráfica, na conformação da sua especialidade como uma área moderna de incumbência, não equiparável às antigas artes gráficas. Ali intervieram não somente os legados vanguardistas, mas também os aportes técnicos e conceituais da psicologia, da publicidade e da propaganda de massas, gerando um espaço novo de articulação e de expressão, onde o projeto se abria não somente à inovação tipográfica e formal, mas também na inclusão da fotografia e outras composições plásticas. A utopia da ordem e do ideal de alcançar a democratização do acesso ao conhecimento e à distinção dos saberes, se plasmavam aqui em um primeiro passo fundamental: a legibilidade. (Arfuch et al., 1997, p. 200)

Na Bauhaus, a análise profunda da comunicação visual começou com um exame do alfabeto porque, na Alemanha o estilo predominante para a composição de textos era claramente arcaico, não pertencia à era industrial.

Os esforços realizados na Bauhaus resultaram na criação de novos tipos de letras desenhados com base geométrica estrita. A geometria fundamentou o funcionalismo, que buscava afastar-se do desenho artesanal com uma ênfase maior no racionalismo.

Em 1923, o pintor húngaro Lazlo Moholy-Nagy, que havia substituído a Johannes Itten como diretor do curso preliminar da Bauhaus, declarou que utilizava todos os tipos, de todos os tamanhos, formas geométricas, cores etc.

Philip Meggs salienta a importância do trabalho de Moholy-Nagy na evolução do ensino e da filosofia da Bauhaus:

A paixão de Moholy-Nagy pela tipografia e pela fotografia inspiraram a Bauhaus na área da comunicação visual e a conduziram na realização de experimentos importantes na unidade da tipografia e da fotografia. Moholy-Nagy via o desenho gráfico e especialmente o cartaz evoluir em direção à fototipografia. A uma integração objetiva da

palavra e da imagem, para comunicar uma mensagem com independência absoluta. Ele chamou isso de 'nova literatura visual'. (Meggs, 1991, p. 365)

Moholy-Nagy havia chegado para ensinar, na Bauhaus, alguns meses antes da sua abertura ao público e realizou uma exposição onde mostrou seus experimentos gráficos. Este novo enfoque foi publicado posteriormente no livro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*.

Jan Tschichold, calígrafo e desenhista de livros, foi atraído pelo trabalho realizado na Bauhaus. Ele já havia sido professor da Academia de Leipzig, centro industrial da impressão e do livro na Alemanha na época, e se converteu no principal divulgador do movimento chamado posteriormente de Nova Tipografia (*Neue Typographie*), ao publicar em 1925 o trabalho *Elementare Typographie*, em uma edição especial do jornal *Typographische Mitteilungen*. Nele, entre outras observações sobre o uso da fotografia e a utilização de tipos sem serifas para preservar a legibilidade, Tschichold também reconheceu a importância das áreas não impressas nas páginas de uma publicação, a possibilidade de dispor linhas de texto dispostas oblíqua ou verticalmente e a necessidade da adoção do padrão da indústria alemã (DIN) para a racionalização do uso do papel. Em 1928, Jan Tschichold desenvolveu e aperfeiçoou esse tema no livro de referência *Die Neue Typographie (A nova tipografia)*.

Outro ativista da Nova Tipografia foi o dadaísta Kurt Schwitters. No seu jornal *Merz*, publicado em Hanover, o desenho das páginas obedecia aos preceitos da nova tipografia, com tipos sem serifa e espaços abertos na diagramação das páginas. Schwitters, tentou ainda reformular o alfabeto com um aporte revolucionário chamado de *Systemscript*, que apresentava letras ortofonéticas, com um sinal separado para cada som.

Kurt Schwitters foi um hábil organizador e propagandista de suas idéias. Mantinha correspondência com artistas e *designers* e dava cursos em várias localidades da Alemanha e em outros países da Europa. Esta atividade resultou na formação de um pequeno grupo, o *Círculo de Novos Desenhistas de Publicidade (Ring*

Neuer Werbegestalter), composto por doze desenhistas de países distintos.

A primeira exposição dos trabalhos do grupo teve lugar na cidade de Colônia (no *Kunstgewerbemuseum*), em março de 1928. Outros eventos se seguiram a esse e neles os membros do *Ring Neuer Werbegestalter* buscavam esclarecer a nova técnica de desenho visual.

Em 1927, o historiador de arte Walter Dexel escreveu um artigo no jornal *Frankfurter Zeitung* sob título “O que é a Nova Tipografia?”. O conteúdo trazia uma explicação bastante simples da linha adotada na Bauhaus por Moholy-Nagy, mas Dexel criticava alguns dos rebuscamentos adotados, particularmente no uso de normas que interferiam com a legibilidade. Ele defendia também uma aplicação cada vez mais normalizada dos tipos sem serifa e propunha que fossem utilizadas somente letras maiúsculas na composição dos textos.

Nesta mesma época, outro *designer* de Frankfurt, Willi Baumeister, já avalizava a tese de que o desenho dos tipos gráficos devia respeitar o movimento do olho e, por isso, o arranjo simétrico estático era impróprio à legibilidade. Lazlo Moholy-Nagy enfatizou este argumento, quando observou que a nova tipografia devia expressar a comunicação na sua forma mais intensiva e buscar a clareza absoluta.

Em 1926, o pintor Max Burchartz, que havia mantido contato estreito com os experimentos gráficos da Bauhaus, estabeleceu uma agência de publicidade em *Werbebau*, na região do Ruhr (Alemanha). Num artigo para a revista *Form* (Forma), Burchartz mostrou suas idéias sobre a efetividade da publicidade, introduzindo o conceito moderno de mensagem e receptor. Para ele a expressividade das peças gráficas deveria derivar-se da organização do material bruto e da compensação dos contrastes (as oposições, a tensão, o conflito).

Os princípios de Burchartz se realizaram nos desenhos que estabeleceram o estilo do Modernismo Internacional, que sobreviveu ao nazismo e depois ressurgiu como o “Estilo Suíço”.

Em 1929 o interesse crescente pela fotografia se refletirá na exposição *Film und Foto*, em Werkbund (Alemanha), onde em uma

das salas John Heartfield se arrisca com combinações tipográficas mescladas com fotografias partindo das suas obras dadaístas, desenvolvidas após o término da Primeira Guerra Mundial. Heartfield expõe colagens fotográficas, ocultando as montagens com um retoque cuidadoso.

Os trabalhos de Heartfield e de outros jovens pioneiros da Nova Tipografia aparecerão em publicações da indústria gráfica e também na lendária revista de publicidade alemã *Gebrauchsgraphik* (Aplicação Gráfica).

O *designer* Herbert Bayer, que havia organizado o departamento de publicidade e impressão da Bauhaus, foi também responsável pelo desenvolvimento da papelaria e do padrão de papéis da gráfica da escola. Por isto, o material gráfico impresso na Bauhaus em 1925 apresentava um modelo austero, com marcada utilização na diagramação de blocos verticais e horizontais e uso do vermelho e do negro. Isto identificava o “Desenho Bauhaus”, ainda que estes elementos fossem comuns a muitos vanguardistas, como o russo Lissitzky que, naquele momento, estava trabalhando em Berlim, e também a Kurt Schwitters que estava em Hanover. Mas, apesar da sobriedade dessa técnica, ela se apresentava bastante clara e efetiva para a comunicação.

Bayer, que utilizava o método geométrico construtivista para organizar as relações na folha de papel impresso, passou depois a utilizar ilustrações menos dinâmicas e tipos serifados, especialmente os neoclássicos *Bodoni*. Esta mudança marcou seu novo interesse pelas “leis da psicologia e fisiologia”, que já sugeria uma nova linguagem da publicidade.



Figura 3 - Exemplo de família tipográfica desenvolvida por Bayer www.bauhausmuseum.de)

Em 1933, o novo desenho funcional havia sido aceito na Alemanha e seu ensino foi introduzido nas escolas através de Willi

Baumeister (Frankfurt), Max Burchartz (Essen), Walter Dexel (Magdeburg) e Trump (Berlim). No entanto, quando os nazistas chegaram ao poder, muitos dos *designers* progressistas perderam seus trabalhos e a Bauhaus foi fechada.

Philip Meggs comenta as circunstâncias da dissolução da Bauhaus:

A nuvem crescente da perseguição nazista levou a muitos professores da Bauhaus a unir-se aos artistas e intelectuais que fugiram para os Estados Unidos. Em 1937, Gropius y Marcel Breuer estavam dando aulas de arquitetura na Universidade de Harvard e Moholy-Nagy estabeleceu a Nova Bauhaus (agora o Instituto de Desenho) em Chicago. Um ano mais tarde, Herbert Bayer iniciou a fase norte-americana de sua carreira como designer. Este êxodo pelo Atlântico iria causar um impacto significativo no desenho norte-americano depois da Segunda Guerra Mundial. (Meggs,1991, p. 373)

Na verdade, os conservadores sempre haviam sido inimigos das inovações da Nova Tipografia. Os nazistas classificaram o movimento como comunismo cultural e parodiaram seus cartazes em exposições de Arte Degenerada (*Entartete Kunst*).

Os desenhistas alemães exilados levaram sua experiência no desenho gráfico a outros países. Na Suíça, se uniram a uma tradição já existente. Schawinski continuou sua carreira na Itália até que, em 1936, teve que ir a Nova Iorque por causa da perseguição do fascismo.

Desde o final do Século XIX a Suíça contribuiu para os avanços do desenho gráfico na Europa. Alguns dos cartazes realizados por artistas suíços na época já adiantavam alguns aspectos do futuro desenvolvimento do “Estilo Suíço”.

Nas primeiras décadas do Século XX as técnicas publicitárias norte-americanas tiveram influência na criação gráfica da Europa, incluindo a Suíça. Este acontecimento se refletiu particularmente no uso do *slogan* ou título que proporcionava uma comunicação direta e efetiva.

Porém, os Estados Unidos também admiravam a elegância do desenho europeu. O suíço Herbert Matter, um dos inovadores do desenho gráfico no período que precedeu a Segunda Guerra Mundial, obteve um grande reconhecimento dos seus trabalhos na América.

Matter foi um destacado pintor que estudou em Genebra e Paris, onde experimentou técnicas inovadoras de colagem e montagem de anúncios e cartazes publicitários.

Em 1931, Matter voltou a Suíça com uma compreensão maior das possibilidades imaginativas da fotografia e do processo de impressão de imagens fotográficas. Suas montagens, com cores vermelho, azul e negro, eram quase surrealistas. Matter empregou esta técnica em cartazes e prospectos turísticos, mesclando fotografias recortadas em montagens cuidadosas.

A influência do movimento vanguardista foi notável também na publicidade dos produtos da engenharia elétrica, química e da indústria de construção suíças. Em 1929, o *designer* Anton Stankowski chegou a Zurique, depois de ter trabalhado em Ruhr (Alemanha), e estreou o desenho gráfico aplicado à difusão dos produtos industriais na Suíça.

Os trabalhos gráficos de Stankowski apresentavam os produtos de forma direta e clara, com a informação essencial disposta assimetricamente em um espaço livremente organizado.

O *designer* alemão Jan Tschichold, que havia promovido o uso da fotografia, buscou refúgio na Suíça em 1933 e em 1938 produziu na Basiléia o último grande trabalho que segue os preceitos da tipografia assimétrica para a exposição "*Der Berufsphotograph*" (O fotógrafo profissional).

Herbert Matter y Tschichold dominavam os processos utilizados na indústria da impressão e isto possibilitou que outros expressivos *designers* suíços também obtivessem essas informações. Seus experimentos com impressões superpostas não serviram somente para criar efeitos de profundidade, mas permitiram que as imagens em cores diferentes se apresentassem no mesmo espaço sem anular-se umas as outras. O efeito obtido modulava o sentido das imagens e reforçava as combinações entre elas mesmas e a conjugação com o texto impresso.

Outro importante inovador gráfico suíço foi Max Bill, um pintor, escultor, arquiteto, desenhista industrial e teórico do desenho gráfico que havia voltado a Zurique em 1929, depois de dois anos na Escola Bauhaus de Dessau. Ele trabalhou na Suíça em publicidade como desenhista de anúncios, dominando rapidamente as técnicas de impressão.

Entre todos os trabalhos de Max Bill, os cartazes são sua mais importante contribuição ao desenvolvimento do desenho gráfico. Porém, sua variada produção de catálogos técnicos, marcas registradas, papelaria, jornais políticos, capas e anúncios são admiráveis. Seu êxito mais importante nos anos 30 foi o projeto do pavilhão suíço para a Exposição de Milão (1936). A austeridade controlada da proposta proporcionou um cenário perfeito para o formalismo radical dos cartazes expostos. Esta foi a primeira manifestação internacional do “Estilo Suíço” que, vinte cinco anos depois, influenciou, de forma dominante, o desenho gráfico em todo o mundo.

A Suíça retornou fortemente ao Modernismo nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. Na Basileia, os estudantes da Escola de Artes e Ofícios (*Allgemeine Gewerbeschule*) reeditaram os trabalhos mais importantes dos teóricos dos anos 20, como os da Escola *Bauhaus*, apesar do rechaço de Emil Ruder, professor da mesma *Gewerbeschule*, que já os considerava obsoletos.

Ruder defendia o desenho total sistemático e a utilização de uma estrutura com um arranjo complexo para harmonizar, uns com os outros, toda a variedade de elementos gráficos.

Max Bill pensava que o regresso aos métodos chamados efetivos em desenho estava relacionado simplesmente com o fato que estes haviam sobrevivido no tempo.

Em 1955, o pintor suíço pós-construtivista Karl Gerstner defendeu na revista *Werk* –especializada em arquitetura e desenho– que o desenho gráfico não tinha nada a mostrar à arte, mas que poderia beneficiar-se seguramente da rigorosa disciplina da arte concreta.

Em 1957, Gerstner desenhou para seu colega Markus Kutter o livro *Schiff nach Europa*, onde a superfície das páginas se estruturava em uma rede de quadrados que ele chamou de “tela flexível em que a imagem tipográfica se acomoda, com uma quase

ilimitada liberdade de expressão”. No livro, além da narrativa tradicional, Karl Gestner buscou enfatizar o conteúdo ao utilizar estilos empregados nos jornais, na publicidade e nos roteiros cinematográficos.

Para escrever sobre publicidade na revista *Werk*, Gerstner convidou Siegfried Odermatt, um *designer* com vários anos de experiência em agências de publicidade de Zurique (Suíça) que havia trabalhado livremente com as idéias de Stankowski y Cyliax, os pioneiros da nova publicidade nos anos 30.

O trabalho de Odermatt, que combinava a apresentação limpa e eficiente da informação com uma qualidade visual dinâmica, enfatizava a distância entre as idéias de publicidade praticadas em Nova Iorque e o que se fazia em Zurique. Talvez a diferença mais evidente era que os publicitários suíços olhavam seu trabalho como *designers* e não como diretores de arte.

Os suíços raramente utilizavam um título único, o tipo maior era o nome do produto, a imagem principal derivava diretamente do produto, não como uma ilustração para um conceito de *Marketing*.

Na revista *Werk*, Odermatt descreveu os quatro princípios que a publicidade deveria seguir: 1. *Conseguir a atenção*; 2. *Apresentar clara e objetivamente o produto, serviço ou idéia*; 3. *Apelar aos instintos do consumidor*; 4. *Fixar na memória*. (Hollis, 1996, p. 131).

A difusão internacional do “Estilo Suíço” se deveu principalmente a *Graphis*, uma revista mensal publicada em Zurique depois da Segunda Guerra Mundial, que compaginou a reprodução e a discussão da arte comercial estrangeira com revisões das artes gráficas. Esta revista foi responsável também pela publicação de livros com temas históricos da área.

Mas a influência mais específica veio do jornal *Neue Grafik*. Lançada em 1959, esta publicação trilingüe já refletia na sua apresentação gráfica refinada os avanços do *design* suíço e se caracterizará por mostrar a filosofia do movimento à comunidade internacional.

Josef Müller-Brockmann, um dos editores do *Neue Grafik*, foi também o mais famoso dos teóricos e profissionais da nova corrente do grafismo suíço, durante as décadas de 1950 e 1960. Ainda hoje seus trabalhos mantêm um frescor contemporâneo, como se

tivessem sido criados ontem, comunicando suas mensagens com clareza e intensidade.

Müller-Brockmann defendeu uma expressão gráfica universal que se apresentasse com objetividade ao público, livre da intromissão dos sentimentos subjetivos do *designer* e despojada das técnicas de persuasão utilizadas pela publicidade.

O Estilo Tipográfico Internacional, como ficou conhecido depois o movimento suíço, apurou os desejos alimentados desde antes da Segunda Guerra Mundial na exploração da objetividade da comunicação visual e na internacionalização da nova profissão de *designer* gráfico. Colaborou também no desenvolvimento de uma linguagem tipográfica mais adequada aos avanços que a comunicação experimentou desde a segunda metade do Século XX.

Para Anna Calvera, a importância do grafismo suíço para o desenho gráfico contemporâneo radica em:

(...) seu peculiar modo de entender a finalidade ao mesmo tempo que pressupunha uma opção de tipo comunicativo: a decisão de informar mais do que convencer, de mostrar mais que provocar, de dizer mais do que sugerir. (...) Provavelmente por este motivo os desenhistas gráficos suíços conseguiram representar visualmente as noções conceitualmente mais abstratas –como a velocidade e não o automóvel, a energia e a seriedade e não o dinheiro. (...) A importância histórica do grafismo suíço depende ainda de outro fator. Foi o intento mais rigoroso e sistemático acontecimento na história do desenho gráfico para definir sua especialidade como profissão e alcançar o reconhecimento da sua autonomia como atividade. Uma autonomia que se estabelece tanto com relação à tradição das artes gráficas como aos subsídios das artes plásticas e que se sustentam sobre a base da função social específica do desenho em uma economia de mercado, como a dos países ocidentais na fase histórica que as vezes se chama neo-capitalismo avançado e em outras, sociedade da abundância. (Müller- Brockmann, 1986, p. 08)



Figuras 4, 5 e 6 Exemplos de cartazes no estilo suíço (www.internationalposters.com)

Nos anos 70 e 80, uma nova geração de *designers* se uniu com antigos profissionais para adaptar nos seus métodos cada trabalho, sem limitar-se à utilização dos tipos gráficos característicos do movimento e aos traçados retilíneos que personificavam o estilo suíço.

Bibliografia

- ARFUCH, L.; CHAVES, N.; LEDESMA, M. 1997. *Diseño y comunicación - teoría y enfoques críticos*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- CRAIG, J., BARTON, B. 1987. *Thirty Centuries of Graphic Design*. Nueva York: Watson-Guption Publications.
- HOLLIS, R. 1996. *Graphic Design - a concise history*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1996.
- MEGGS, P. B. 1991. *Historia del diseño gráfico*. México: Editorial Trillas.
- MÜLLER-BROCKMANN, J. 1986. *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SPENCER, H. 1995. *Pioneros de la tipografía moderna*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

*Festen: jogo, figuração e família**

*Uma versão deste trabalho foi apresentada como parte integrante da tese de Doutorado que defendi na Escola de Comunicações e Artes/ECA - USP no ano de 2002.

SANDRA FISCHER
Universidade Tuiuti do Paraná / UTP

Resumo

Este trabalho apresenta uma proposta de análise e leitura para o filme *Festen* (1998) dirigido por Thomas Vinterberg, do Grupo Dogma. Analisando aspectos fílmicos da obra e amparados por noções relativas a jogo e figuração, realizamos uma reflexão sobre a forma de situação e interação dos lugares ocupados pelos componentes da família representada na película. Com base no mito da horda primitiva, enfatizado no filme, e convictos de que nos textos familiares há uma diversidade de jogos relacionais pulsando nas entrelinhas, buscamos sustentação teórica, além de em teorias do cinema, em Sigmund Freud e Jacques Lacan.

Palavras-chave

cinema, Grupo Dogma, jogo, figuração, família

Abstract

This work presents a proposal of analysis and reading of the movie *Festen* (1998) directed by Thomas Vinterberg, from Dogma Group. By analyzing filmic aspects of the movie and supported by relative notions of game and figuration, we reflected about the form of situation and interaction of places occupied by the components of the family represented in the film. Based on the myth of primitive horde, emphasized on the movie, and convicted that in the familiar texts there is a diversity of relational games pulsing between the lines, we looked up theoretic support not only in cinema theories, bur also in Sigmund Freud and Jacques Lacan.

Key words

cinema, Dogma Group, game, figuration, family

Festen, o filme

O filme *Festen* (1998; *Festa de família*, no Brasil), trabalho vinculado ao Manifesto Dogma 95, dirigido e roteirizado por Thomas Vinterberg, interessou-nos por abordar a problemática da família por meio de um enquadramento que apresenta a família nuclear freudiana em pleno exercício de seus jogos interacionais. Com base nas teorias de Freud, pode-se entender que as lentes da filmagem focam, com especial ênfase, questões que remetem ao âmbito da horda primitiva. *Festen* pode ser lido como sendo uma espécie de ensaio fílmico que, além de examinar o lugar do pai e o lugar do filho na família, tece especulações sobre de onde e de que forma o primeiro, com a imposição de sua lei (que determina a castração), garante, de certa forma, o estabelecimento de um espaço de atuação para o segundo – viabilizando-lhe a passagem do estado de natureza para o estado da cultura e inserindo-o no tecido social.

Para esboçar uma possibilidade de leitura e de análise do filme, buscamos sustentação no arcabouço conceitual de Sigmund Freud e no das leituras que dele realizou Jacques Lacan; procuramos apoio em textos de Gaston Bachelard. A noção de *jogo*, instância que modela o roteiro para este estudo e que está sendo utilizada por se afinar com a noção de que nos textos familiares há sempre uma diversidade de jogos relacionais estabelecidos nas entrelinhas, foi entendida também na perspectiva das idéias desenvolvidas por Bernadette Lyra em seu artigo intitulado “Vendo um filme ou atravessando um território de jogo”. De acordo com Lyra, as funções do jogo podem ser definidas

(...) *por sua relação manifesta com a simbolização, o que o torna ao mesmo tempo defensivo e construtivo, atuando em um campo de domínio específico; além disso, o jogo ocupará um lugar de integração tanto externa quanto interna. O jogo poderá definir as suas formas enquanto visto como atividade, absorvente, incerta, tendo ligações não só com a fantasmática, mas também com o real, vivida como fictícia e, no entanto, submetida a regras. Quanto à sua gama, ela será extensa, indo das manifestações mais arcaicas e espontâneas às buscas mais complexas.* (Lyra, 1999, p. 36)

Com relação às questões da fruição, leitura e análise fílmicas, adotamos a postura segundo a qual

*Ver um filme é como um corpo a corpo, um lúdico confronto. De um lado, está o espectador interessado, de alguma forma, em dominar o sentido daquilo que se sucede no tempo, projetado em uma tela luminosa à sua frente; do outro, o filme, resultante de uma conjunção de recursos específicos, som, imagem, fotografia, movimentos de câmera, montagem, enquadramento etc., produto do trabalho cinematográfico de alguém. Entre eles, está armado um espaço que chamarei de **espaço de jogo**. É nessa área **entre**, que se dá a percepção, a compreensão e a representação de um filme. Ou seja, o ato de dar sentido aos seus sentidos: a sua leitura. A palavra leitura entra aqui como uma atividade que envolve a produção e a reprodução (ou melhor, seria a co-produção) de sentidos em um filme.* (Lyra, 1999, p.37)

Temos, com esta proposta de leitura para *Festen*, a intenção de proceder a uma reflexão sobre a forma de situação e de inter-relação dos lugares ocupados pelas figuras do pai e do filho no contexto familiar representado na película.

Festen: um jogo

Festen apresenta a reunião de uma família em torno do banquete de aniversário do pai. O recorte narrativo concentra-se, basicamente, na história do personagem Christian, filho primogênito de Helge, o aniversariante.

Abastado patriarca de numerosa família, Helge comemora seus sessenta anos promovendo uma festa num hotel de sua propriedade, local que lhe serve também de residência¹. Pai de quatro filhos – um casal de gêmeos, mais uma moça e um rapaz – o chefe do clã reúne na mansão familiares e alguns amigos para um jantar, que acaba servindo como palco para revelações a seu respeito. A certa altura da festa, Christian insiste em proferir um discurso no qual relata os abusos sexuais que ele e sua irmã gêmea, morta pouco antes da ocasião dos festejos, teriam sofrido por parte do pai durante a infância. O polêmico filme de Vinterberg parece propor, a princípio, um jogo que entrega ao espectador a responsabilidade de decidir se o estupro das crianças aconteceu mesmo, na realidade fílmica, ou se é mera fantasia de Christian, amparada e alimentada por circunstâncias e coincidências. Nesse jogo, um dos objetivos prioritários seria

1. É oportuno observar que, talvez, não seja à toa o fato de a família de *Festen* estar agrupada num espaço físico que se configure ao mesmo tempo como moradia e como lugar de trabalho. Tal situação espacial pode ser significativa para ajudar a corroborar a hipótese de que a família representada no filme possivelmente remete à família primitiva; segundo Freud (1997), *Depois que o homem primeiro descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que outro homem trabalhasse com ele ou contra ele. Esse outro homem adquiriu para ele o valor de um companheiro de trabalho, com quem era útil conviver. Em época ainda anterior, em sua pré-história simiesca, o homem adotara o hábito de formar famílias, e provavelmente os membros de sua família foram os seus primeiros auxiliares. Pode-se supor que a formação de famílias deveu-se ao fato de ter ocorrido um momento em que a necessidade de satisfação genital não apareceu mais como um hóspede que surge repentinamente e do qual, após a partida, não mais se ouve falar por longo tempo, mas que, pelo contrário, se alojou como um inquilino permanente. Quando isso aconteceu, o macho adquiriu um motivo para conservar a fêmea junto de si, ou, em termos mais gerais, seus objetos sexuais, a seu lado, ao passo que a fêmea, não querendo separar-se de seus rebentos indefesos, viu-se obrigada, no interesse deles, a permanecer com o macho mais forte.* (p.53)

descobrir o que se estaria efetivamente passando com Christian: seria seu personagem o simulacro de um adulto torturado pelo passado, que encarcera no homem um menino para sempre violado? Ou estaria ele, simplesmente, dando vazão a seu estado de loucura latente, mergulhado num surto violento de dentro do qual elabora histórias fantásticas e alucinadas, trazendo ao palco os bonecos animados que vivem no fundo de sua imaginação doente? Ou, ainda, num outro lance deste jogo, não estaria Christian meramente protagonizando a trágica luta pela superação do complexo de Édipo² a que todo filho do homem está condenado?

Em *Festen* interessam-nos as duas possibilidades de jogo inicialmente apresentadas, mais outras duas: aquela que dispõe em seus tabuleiros fílmicos as configurações simbólicas que exibem um ser humano em combate – tardio, talvez, no caso de Christian – com a superação do complexo de Édipo³ e seus conseqüentes ritos de passagem; e aquela que joga com as regras que estabelecem os lugares dos componentes da família nuclear freudiana: o lugar do pai,

-
2. Descoberto por Freud, este complexo designa *o conjunto das relações que a criança estabelece com as figuras parentais e que constituem uma rede em grande parte inconsciente de representações e de afetos entre os dois pólos de suas formas positiva e negativa. (...) o complexo de Édipo assume toda sua dimensão de conceito fundador quando Freud o articula com o complexo de castração; este, ao provocar a interiorização da interdição oposta aos dois desejos edípianos (incesto materno e assassinato do pai), abre o acesso à cultura pela submissão e a identificação com o pai portador da lei que regula o jogo do desejo.* (Kaufmann, 1998, p. 135).
 3. Entendido o complexo de Édipo como sendo o próprio princípio da civilização (da cultura), depreende-se que todo indivíduo – homem ou mulher – está sujeito a esse ritual de passagem, ainda que se tenha constatado ter sido em torno do modelo masculino que Freud elaborou sua teoria (Kaufmann, 1998, p.135). O fato é que a superação desse complexo (o qual redime justamente pelo recalçamento), vai inserir qualquer um dos sujeitos no processo civilizatório, ou seja: a lei do pai vai salvá-los das garras da mãe, que o manteriam num estado “natural” de dependência infantil, inviabilizando-lhe o desenvolvimento. O personagem de Christian, simbólico, desdobra-se em dois: representa também a personagem feminina de Linda, sua irmã – gêmea – morta. Podemos subentender no texto fílmico que Linda seja a outra face da mesma moeda, protagonizando pelo avesso (porque se encontra *do lado* dos mortos) o complexo de Édipo (de Electra, para ela). À sua moda, ela participa ativamente do jogo em curso entre os personagens vivos; a presença de sua ausência é bem demarcada no filme, e sua ação, tal qual a do irmão, decisiva e transformadora.

o da mãe e o dos filhos. É por estes quatro caminhos e suas veredas que vamos tentar perambular nesta leitura, buscando tratar das figuras e figurações que se materializam no filme – sempre privilegiando as que remetem às questões da horda primitiva e do assassinato do pai.

Christian, a vítima / Christian, o louco

Para jogar o jogo *Christian, a vítima / Christian, o louco*, o espectador tem a seu dispor as figurações desencadeadas por um personagem atormentado pelo passado. Essas figurações são enfatizadas e reiteradas por um certo estilo de filmagem – o estilo câmara na mão que, com seu movimento nervoso e agitado, aparentemente desnorreado, e certamente não muito preocupado com os enquadramentos do cinema clássico, reflete em suas características o estado de espírito do protagonista.

Neste jogo, a fábula do filme a ser considerada seria tanto a que entende como “verdade” o fato de que os gêmeos Christian e Linda – vítimas de um pai inescrupuloso – efetivamente teriam sido molestados sexualmente por Helge na infância, quanto aquela que considera como “verdade” o entendimento de que Christian, presa de alucinações, estaria construindo mais uma de suas historinhas, conforme afirmado e reiterado por seus progenitores.

Essas fábulas apresentam e desenvolvem, em seus desdobramentos, as figuras que materializam o discurso do Senhor em oposição ao discurso da Histórica⁴. Na vertente lacaniana, o discurso do Senhor é o discurso da Lei, daquele que detém o poder – configurado, no filme, pelo pai e coadjuvado pela mãe de Christian; já o discurso da Histórica, o do retorno do recalcado, é o discurso daquele que se rebela contra a lei, contra esse pai-poder ao qual não se conforma – figurado por Christian que, em sua revolta, de seu lugar de primogênito quer contestar o pai, ou seja: quer falar.

4. Jacques Lacan, autor de complexas teorias a respeito do discurso, define-lhe quatro posições: o discurso do Mestre, o do Histórico, o do Universitário e o do Analista. (Kaufmann, 1996, p.132). Mencionamos aqui o discurso do Senhor e o do Histórico para aludir à condição questionadora do protagonista de *Festen*,

Fazer-se e refazer-se nesse falar, constituindo-se como sujeito. Redimindo, por intermédio dessa fala, o próprio objeto de sua afronta: o pai, a quem vai terminar por amparar quando, ao final do filme, deparar-se com ele no chão, derrotado e deposto.

Então, ele vem de longe, enfrentando dificuldades, para contar a sua verdade. No princípio do filme, vê-se um Christian andarilho, heróico, que vai pela estrada, percorrendo os campos do Senhor, à casa do pai – e é colhido pelo irmão caçula, Michael, que lhe dá carona em seu carro. Momentos antes de subir no veículo, afirmara serem aquelas terras de seu pai tão lindas que lhe faziam “*querer voltar de vez, mas seria problemático*”. Proféticos dizeres: voltar revelar-se-á para ele um problema, de fato – sendo ou não “*de vez*”. Como herói que é, várias provas estarão à espreita em seu caminho tortuoso. Muitas vezes terá de recuar e repetir a tentativa de conquistar seu intento: contar. E – por meio desse relato – derrubar, superar o pai.

Sua batalha decisiva vai ser travada na casa paterna, mais especificamente no banquete de aniversário paterno – e vai sendo configurada à medida que esse banquete se desenrola. O jogo é interrompido em diversos lances, para se repetir e avançar mais adiante, num desdobramento do mesmo em variadas figurações.

o qual busca um saber – o que conduz ao saber não é o desejo de saber (...) é o discurso da histérica (Lacan, 1992, p.21) – e assim debate-se examinando sua posição junto ao pai, um seu senhor – um verdadeiro senhor não deseja saber absolutamente nada – ele deseja que as coisas andem (Lacan, 1992, p.21) –. O discurso histérico configura, nos termos lacanianos, o retorno do recalcado que é o inconsciente constituído de significantes-mestres. É o sintoma do mestre (...) revela o saber desta verdade: o senhor (masculino ou feminino) é por função castrado; a mestria sobre o corpo (o do outro e o próprio) é renúncia ao gozo (...) o histérico, masculino ou feminino, quer um mestre para reinar sobre ele revelando o saber do impossível do gozo do mestre enquanto homem de uma mulher. Ele ou ela pode então encontrar seu lugar junto ao mestre amparando-o ali mesmo onde ele tropeça. Não é essa a posição de Freud em sua relação com o Pai? Salvá-lo. (...) A histerização é o efeito do discurso psicanalisante; não tem fim. (...) Esse discurso [o do histérico] é aquele que permite não só (...) escrever os outros três, como também responder à questão, deixada pendente pelo próprio Freud, sobre a relação entre o mestre e a paternidade. É precisamente essa a questão que o discurso histérico formula em razão da castração do mestre; o discurso histérico é seu sintoma. (Kaufmann, 1996, p. 250)

A casa paterna, aqui entendida no sentido em que Bachelard trata a casa em *A poética do espaço*, é o campo em que é jogada a crucial partida do filme. Com suas escadas e pavimentos, porões, quartos e cantos, ela encerra e traz à tona da memória segredos e lembranças:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.(...) A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na seqüência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. (Bachelard, 1989, p. 24-5)

Gavetas e cofres da memória são abertos e escancarados para esse Christian que retorna à casa de seu Senhor – e o filme vai figurando

(...) imagens de intimidade que são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos. (Bachelard, 1989, p. 87)

É no quarto e no banheiro da irmã morta que Helène, a outra irmã de Christian, descobre uma carta, reveladora, deixada por Linda. Ao adentrar o quarto, Helène retira as cobertas protetoras que escondem os móveis – num gesto de caráter marcadamente simbólico, que sugere a idéia de busca e revelação. Seguindo o jogo do “*tá quente, tá frio*”, dos tempos da infância, Helène tenta reconstituir os últimos gestos de Linda, ao suicidar-se na banheira; recupera a charada por ela preparada e encontra, após seguir as pistas deixadas pela irmã, uma carta escondida no lustre. A jovem lê a carta e, perturbada, enfia o pedaço de papel num tubo de remédios “esquecendo-o” ali. O espectador, naquele momento do filme, não é informado sobre o conteúdo da carta.

Paralelamente, o filme alterna as imagens desta busca com tomadas que mostram cenas que ocorrem em outros quartos da mansão. Num deles, Michael, o irmão caçula, mais a mulher, debatem-se à procura dos sapatos; depois de uma discussão, o casal protagoniza uma violenta relação sexual. Em seguida, ao banhar-se, Michael escorrega na banheira e, curiosamente, ao cair fica deitado na suposta posição em que teria ficado a irmã, ao morrer na banheira; nesse momento, a câmera retorna ao banheiro do quarto que fora de Linda, indicando que, da banheira, Helène vislumbra o esconderijo da carta. Passando para outro dos quartos, o filme mostra Christian a conversar com Pia, uma das copeiras (com qual o jovem parece ter mantido, em outros tempos, uma relação de intimidade provavelmente não consumada), colocando os assuntos em dia; Pia prepara-se para tomar banho, enquanto Christian serve-se de uma bebida e, agitando o copo, contempla o líquido que se move (alusão à morte da irmã na água na banheira?).

Às imagens figuradas pela casa e seus labirintos de escadarias e pavimentos, intercalam-se as figuras da água⁵ – já presentes na abertura do filme, quando letreiros surgem sob o fundo de uma água que se move em ondulações, numa transparência de aparência gelada e de uma brancura que de tão alva beira o azul; esta figura é também reiterada na fala de Christian, quando ao caminhar pela estrada nas terras do pai profere, em conversa, a palavra *banho*.

Os banhos do pai, mencionados por Christian no primeiro momento em que, durante o jantar, tenta fazer sua revelação, já são

-
5. Em suas conotações simbólicas de vida e morte, de renascimento e transição, a água pode significar, como registra o verbete *águas* no *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (...) *o princípio e o fim de todas as coisas da terra (...) Das águas e do inconsciente universal surge tudo o que é vivente, como da mãe. (...) A imersão nas águas significa o retorno ao pré-formal, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também de renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida. O simbolismo do batismo, estreitamente relacionado com o das águas, (...) 'Representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição (...) Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica imerso e enterrado inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo aparece subitamente' A ambivalência deste texto não é só aparente: a morte afeta apenas o homem natural, enquanto que o novo nascimento é o do homem espiritual, nesta particularização do simbolismo geral das águas. (...) (Cirlot, 1984, p. 63-4).*

materializados no filme antes mesmo de serem explicitamente referenciados pela palavra falada. Ainda que tais banhos estejam, no caso, carregados de conotações negativas (segundo Christian é durante os preparativos para banhar-se – no “prelúdio” do banho – que o pai coloca em prática seu discurso de poder e estupra os filhos) há que lembrar, todavia, que já no seu simbolismo mais primário o banho está associado à idéia de regeneração e de purificação⁶.

Recorrentes e reiterativas durante toda a película, as figuras das águas do banho materializam-se na película, como que a encharcá-la toda em ambigüidade e ambivalência. Como aponta Bachelard em *A água e os sonhos*,

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir no dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente ativo da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular um universo. Tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material: se ela sonha o mal, saberá propagar a impureza, saberá fazer eclodir o germe diabólico; se sonha o bem, terá confiança numa gota da substância pura, saberá fazer irradiar sua pureza benfazeja. A ação da substância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância. É, no fundo, o devir de uma pessoa. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras. A água má é insinuante, a água pura é sutil. Nos dois sentidos, a água transformou-se numa vontade. Todas as qualidades usuais, todos os valores

6. O verbete *banho*, no já mencionado *Dicionário de símbolos*, registra que a *imersão na água toma desta seu simbolismo e significa não só purificação (simbolismo secundário derivado da qualidade geral atribuída à água de ser clara), mas principalmente regeneração, por causa do contato com as forças de transição (mudança, destruição e nova criação) das 'águas primordiais' (elemento fluido)*. (Cirlot, 1984, p. 114-15)

superficiais passam à categoria de propriedades subalternas. Quem comanda é o interior. É de um ponto central, de uma vontade condensada que irradia a ação substancial. Meditando essa ação do puro e do impuro, perceberemos uma transformação da imaginação material na imaginação dinâmica. A água pura e a água impura já não são apenas pensadas como substâncias, mas como forças. Por exemplo, a matéria pura “irradia” no sentido físico do termo, irradia pureza; inversamente, ela é capaz de absorver pureza. Pode então servir para conglomerar a pureza. (Bachelard, 1998, p. 149-50)

É no banho que a irmã gêmea de Christian encontra a morte pelo suicídio. Com sua figura unida à figura do irmão (quase como se fossem siameses), pode-se entender que o personagem de Linda funde-se ao de Christian – e assim se presentifica no filme, representando uma das peças fundamentais do jogo, mesmo sendo uma ausência. Ela partilhara com Christian a água primordial, uterina, a água-mãe. Nasceram, ambos, dessa mesma água; “morrem” e “renascem”, posteriormente, em outras águas: nas águas do banho (metaforicamente naqueles em que eram os dois obrigados a tomar com o pai, e literalmente naquele em que Linda, ao suicidar-se, com sua morte instiga o irmão a lutar pela vida). Se Linda *submerge* nas águas da banheira – que lhe serve de tumba e de berço – para dali renascer para a “*luz e beleza*”, conforme diz na carta, Christian *emerge* dessas mesmas águas para a vida. Para Bachelard,

Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado. (Bachelard, 1998, p. 151)

Essa banheira que “leva” os personagens, como que os conduzindo de um estado para outro, e que na concavidade de sua forma pode sugerir as imagens da barca e do berço, remete também ao útero, à figura materna:

Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o elemento embalador. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe.(...)
A barca ociosa oferece as mesmas delícias, suscita os mesmos devaneios. Ela proporciona (...) “uma das mais misteriosas volúpias da natureza”. (...) a barca encantatória, a barca romântica é, sob certos aspectos, um berço reconquistado. Longas horas despreocupadas e tranqüilas, longas horas em que, deitados no fundo da barca solitária, contemplamos o céu, a que lembrança nos entregais? Todas as imagens estão ausentes, o céu está vazio, mas o movimento está ali, vivo, sem embate, ritmado – é o movimento quase imóvel, silencioso. A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe. (Bachelard, 1998, p.136)

A figura da irmã afogada tem ecos da figura da Ophélie shakespeariana a qual, por sua vez, conduz à figura de Hamlet. Como Christian, também Hamlet atolou-se na ambigüidade de seus embates com a necessidade de vingar uma morte, com ter sido considerado lunático pelos familiares, com o *ser ou não ser*, com a dúvida, com o enigma proposto pelo pai morto. Linda propõe à família um enigma que cabe a Christian – o herói – resolver. A carta que escrevera é encontrada por meio do jogo *tá quente, tá frio* e é essa figura de jogo que se vai repetir nas sucessivas tentativas feitas por Christian para denunciar o pai durante o banquete; numa espécie de arremedo de *está quente, está frio*, os convivas – e os espectadores – avançam e recuam, hesitam e titubeiam entre convencer-se ou não, entre submeter-se ou não à “veracidade” da palavra do filho mais velho.

Para Christian, a experiência de morte/vida – que é também a sua, em certo sentido – vivenciada pela irmã gêmea mergulhada na banheira, se traduz no incentivo, no salvo-conduto que lhe vai propiciar a própria experiência de afirmação e renascimento por meio do contar, do relato, da palavra; a *palavra da água*, de que fala Bachelard, ao enfatizar o caráter simbólico que permeia a figura da água:

(...) a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada (...) a liquidez é, a nosso ver, o próprio desejo da linguagem. A linguagem quer fluir. Ela flui naturalmente. (...) A água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes”. (...) Tudo é eco no Universo. Se os pássaros são, na opinião de certos lingüistas sonhadores, os primeiros fonadores que inspiaram os homens, eles próprios imitaram as vozes da natureza. (...) Essas correspondências das imagens com a palavra são as correspondências realmente salutares. O consolo de um psiquismo doloroso, de um psiquismo enlouquecido, de um psiquismo esvaziado será facilitado pelo frescor do regato ou do rio. Mas será preciso que esse frescor seja falado. Será preciso que o ser infeliz fale ao rio. (Bachelard, 1998, p. 193-202)

As águas da morte de Linda oferecem ao irmão o mote para dar vazão ao seu discurso de Histórica, expondo-o perante todos, rebelando-se e falando contra o discurso do Senhor; fornece-lhe mesmo o teor desta fala – que já está contida na concretude do escrito, das letras das palavras que compõem a carta. Voltando ao já mencionado uso de imagens aquáticas que se alternam na ocasião em que a carta é descoberta por Helène no quarto da irmã morta, há que observar que se as águas das banheiras (no banho de Linda, de Pia e de Michael), assim como o líquido contido no copo de Christian, são em princípio “águas” paradas, na materialização das figuras do filme elas se agitam. Há chuveiros sobre as banheiras, no filme – o que sugere água corrente e movimento, portanto; Christian agita o copo em que se serviu de bebida, ao mesmo tempo em que parece agitar-se com o discurso de Pia, que lhe fala de envolvimento e compromisso amoroso; Michael, que no outro quarto acabara de manter relações sexuais com a mulher, atabalhoadamente escorrega no sabonete e cai na banheira, sob o chuveiro; Pia, em seu banho, movimenta-se em imersões e

emersões, na água da banheira, como que simulando a agonia de Linda. Nos planos do filme, a água, nas ocasiões em que é figurada, é quase sempre mostrada em movimento (acentuado pelo uso da câmera na mão), estabelecendo um paralelismo de agitação nervosa que corresponde ao tumultuado e atormentado estado de espírito dos personagens que fazem parte das cenas em jogo.

A água de Christian, parece-nos, é uma água de agito. Uma água ambivalente, que tem a densidade e a obscuridade características de águas paradas, profundas e represadas, mas que carrega também a força transformadora (e por vezes violenta) do movimento fluvial ou marítimo. Christian é o herói que fala, delata, expõe os segredos. Narra, agita-se. De acordo com Bachelard,

(...) Para a criança que escuta o viajante, a primeira experiência do mar é da ordem da narração. O mar propicia contos antes de propiciar sonhos. (...) O herói dos mares sempre volta de longe; volta de um além; nunca fala da costa. O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem. Ele fabula o distante. (Bachelard, 1998, p. 159)

No início do filme, na cantiga com que recepcionam o patriarca Helge, familiares e convivas reunidos reproduzem o som do mar a pedido do próprio homenageado; a filha Helène é uma mulher viajada, que buscou outras terras e, conseqüentemente, outros mares; Michael, o filho mais novo, ganha a vida como proprietário de uma lanchonete no porto. Christian, que tenta contar uma história – e cuja figura pode ser considerada, como discutiremos adiante, a personificação de todos os irmãos que, unidos, rebelam-se contra o poder do pai – durante o banquete em que se esforça para trazer à tona aquilo que seu pai e sua mãe insistem em ser mera produção de sua fértil imaginação, encontra-se na ocasião sentado em frente a um quadro de mar revolto. É desse lugar que, em pé, põe-se a relatar, a discursar. É dali que ouve as admoestações da mãe – a qual, de seu lugar de coadjuvante em relação ao marido, adota o discurso do Senhor e não apenas busca reduzir o relato do filho, perante todos os

presentes, à mera fabulação, como ainda o exorta a pedir desculpas ao pai.

A figura do banquete – ou, mais especificamente, da refeição – adquire especial importância em *Festen*, no que tange à revelação de Christian. O filme situa em duas refeições os momentos decisivos de seu jogo: a primeira delas, uma refeição noturna: o jantar, no qual se inaugura o confronto filho *versus* pai e no qual o patriarca vai começar a “morrer”; a segunda, uma refeição diurna – o café da manhã, durante o qual se desenrola o golpe final que vai tirar o pai do centro do poder, que será deslocado para o filho. Nessa refeição, que inicia o dia e encerra o jogo fílmico, os filhos como que adquirem uma segunda vida: a partir desse momento, nada mais parece impedi-los de crescer e ocupar o lugar do pai.

À figura das refeições está justaposta à figura da cozinha (lugar de preparo, transformação e transmutação de alimentos) que exerce significativo papel no desenrolar da trama. Situada na parte mais baixa da casa, a qual poderia corresponder ao porão, a cozinha, com seus “habitantes” – cozinheiro, ajudantes, copeiras, garçons e outros –, é quase um personagem, que atua preparando o festim e dando suporte às jogadas da ação de Christian, na medida em que vai marcando, pontuando seus lances com a seqüência de pratos que são elaborados e servidos. O porão é considerado

(...) a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. (...) quanto ao porão, o habitante apaixonado cava-o cada vez mais, tornando ativa sua profundidade. (Bachelard, 1989, p. 37)

Amigo de infância do filho mais velho de Helge, o cozinheiro empenha-se firmemente em garantir-lhe a oportunidade de levar a cabo seu intento de revelação. Até desmascarar o pai, Christian participa de provas que, no movimento do jogo do “*está quente, está frio*”, testam sua capacidade de vontade e perseverança; o percurso desta maratona encontra paralelo nas comidas e bebidas oferecidas

e degustadas – bem como na atitude dos comensais, que entre surpreendidos e incrédulos acompanham a luta protagonizada pelo filho e pelo pai.

Assim, no início do jantar, Christian dispõe-se a discursar, atendendo ao pai que lhe pede para dizer algumas palavras sobre a irmã morta. Numa referência aos sorteios vivenciados no passado – quando Helge sorteava qual dos gêmeos seria estuprado – Christian faz com que o pai escolha entre dois textos, apresentando-lhe duas folhas de papel dobradas. Helge escolhe o da folha verde, que Christian diz intitular-se *Discurso da verdade doméstica ou Os banhos do pai*. Enquanto o rapaz introduz o relato do estupro a que seu pai, sempre antes de se banhar submetia a ele e à irmã gêmea, os convivas debatem-se sobre o que seriam as entradas que degustam, arriscando palpites e adivinhações. Em seguida ao relato, num clima surreal, eles disfarçam o mal-estar provocado pelas palavras do jovem e, entre murmúrios e sussurros, alternando pigarros e risadinhas, aparentemente neutralizam os efeitos da narrativa, dando prosseguimento às conversas e ao caráter social do evento. A esta altura, Christian anuncia que se vai retirar da mansão – e deixa a sala.

Antes de cumprir seu intento de sair da casa, desce à cozinha – quando o amigo cozinheiro o incita a permanecer e a prosseguir. Abalado, o rapaz é confrontado por Helge, que também vai à cozinha para conduzi-lo à adega (o porão escavado?) e garantir-lhe não se lembrar de ter vivenciado os fatos relatados pelo filho. Acuado e tenso, Christian recua e desculpa-se com o pai, argumentando que ele próprio é quem deve ter “*entendido tudo errado*”. Helge despede-se e volta à sala, certo de que o filho estaria indo embora.

Entretanto, Christian torna a subir à sala de jantar, ressurgindo das profundezas. Lá chegando, após bater no copo com um talher (difícil não associar essa imagem à figura do falo), toma a palavra e propõe um brinde ao pai; nesse brinde, denuncia-o como o assassino de sua irmã. Desta feita, a agitação entre os convivas é grande; irado, Helge deixa o recinto, rogando às pessoas que permaneçam na festa. Christian fica só na mesa, enquanto os hóspedes, chocados, fazem menção de ir embora – mas são impedidos de fazê-lo porque o povo da cozinha escondeu-lhes as chaves dos carros (não se pode

deixar de pensar novamente na imagem do falo, sugerida desta vez pelas chaves).

Na mesa vazia o filho é novamente confrontado e acuado pelo pai que, restabelecido em seu lugar (momentaneamente, ao menos), ameaça discursar revelando seu passado de criança cruel e seu presente de homem sem talento com mulheres (outra vez a imagem do falo é reiterada: metaforicamente, é a posse do falo que o pai está tentando manter para si e negar a Christian, ao insinuar-lhe a impotência). Tão logo tem fim a investida paterna, a mesa volta a encher-se com os convidados e o prato principal é anunciado. Christian tenta comer, mal conseguindo disfarçar as lágrimas; reitera-se, então, a figura do porão, representado pela personagem de Pia (que, tocando o braço do rapaz, garante-lhe que os amigos da cozinha permanecem ao seu lado). O apoio é reforçado por outra figura externa: o namorado de Helène (um estrangeiro, por ela convidado para a festa), o qual também demonstra-lhe solidariedade.

Dando prosseguimento ao banquete, o mestre de cerimônias anuncia o discurso da mãe, Elsie. A mulher, cujo rosto é destacado na tela por longos *closes* interrompidos apenas por intercalagens das pessoas a que se refere, ilustra imagetivamente o discurso de poder por ela (coadjuvante?) sustentado, numa clara extensão ao discurso do Senhor. Pai e mãe, nesse momento, são dois lados da mesma moeda. Elsie elogia o marido, agradecendo-lhe pelos anos passados juntos, fala dos outros dois filhos e, ignorando a filha morta, concentra-se em Christian. Desqualificando o discurso do filho, discorre sobre sua inventividade e fértil imaginação, sobre a necessidade de se distinguir fato de ficção e, lembrando-lhe que “*roupa suja se lava em casa*”, termina exortando-o a retratar-se com o pai.

Heroicamente, Christian levanta-se e, batendo com o talher no copo, reassume o discurso da Histórica – para, desta vez, relatar em pormenores que a mãe testemunhara um dos estupros que sofrera. Indignado, o irmão Michael atira-o para fora da sala e da casa, trancando a porta.

Não demora muito para que Christian, num gesto que figura o retorno do recalcado, novamente irrompa na sala, enquanto a avó

então uma cantiga sobre florestas solitárias e acolhedoras. Outra vez toma a palavra, para então apresentar detalhes da violência presenciada pela mãe - a qual, em vez de acudir-lhe, teria virado as costas ao filho em obediência ao pai, deixando o recinto onde o menino era seviciado. Nesse momento da narrativa, instaura-se grande tumulto na sala; todos se agitam, enquanto o pai afirma que o filho está louco.

Retirado da sala, Christian é agredido por Michael e amarrado a uma árvore na floresta que circunda a residência, como que cumprindo a profecia contida na ária entoada pela avó. Tranca-se a casa; o cozinheiro tranca na adega um dos convivas, que deseja trancar também a porta dos fundos para que Christian não torne a entrar. Apronta-se, para ser servida, a sobremesa preparada por Pia.

Na seqüência, as figuras banquete/cozinha são rapidamente interrompidas, numa espécie de intervalo, por um corte que remete a imagens dos convidados em danças e cantorias no interior da casa. No andar superior, Helène passa mal e vomita, pedindo a Pia seus comprimidos. Ao procurar o remédio, a moça encontra a carta escondida no tubo - e a lê. Subentende-se, então, que Pia - a coadjuvante do porão - entrega a missiva a Christian, que se soltara da árvore e novamente ganhara o interior da casa.

Volta desta vez mais forte, renovado, simbolicamente, pela força imagética da figura da árvore, analisada por Bachelard na obra *O ar e os sonhos*:

(...) Todo grande sonhador dinamizado recebe o benefício dessa imagem vertical, dessa imagem verticalizante. A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul. (...) "Vamos, fique ereto como eu", diz a árvore ao sonhador prostrado, "reapruma-se." (...) A psicologia vertical impõe sua imagem primeira. (...) no sonho, o tronco das árvores é sempre escavado; o tronco das árvores está sempre pronto a receber-nos para dormirmos estendidos, num longo sono, certos de um vigoroso e jovem despertar. (Bachelard, 1990-b, p. 208-10)

Assim que Helène se junta aos outros hóspedes e entra na dança, depara-se com o irmão, que lhe entrega a carta. A figura do banquete é então retomada e todos se reúnem para a sobremesa, enquanto o mestre de cerimônias anuncia ter encontrado no interior de sua taça um bilhete (provavelmente uma tradição de família, supõe ele) rogando-lhe pedir a Helène que lesse

uma carta ao pai. Para sua última prova, então, o herói recalcado retorna ao campo de batalha, figurado pela mesa da refeição. Senta-se em seu lugar e ouve em silêncio – juntamente com a atônita e agora cativa platéia situada tanto na diegese quanto também, provavelmente, no espaço heterotópico do espectador – a leitura que a irmã faz da carta de Linda, cujo texto citamos na íntegra, conforme apresentado na película:

Quem quer que encontre esta carta deve ser meu irmão ou minha irmã porque é bom no “tá quente, tá frio”. Sei que deve ser triste me encontrar numa banheira cheia de água mas, para mim não é triste. Sei que meus irmãos e minha irmã são pessoas felizes, radiosas e eu amo vocês. Acho que não deviam ficar pensando em mim. Christian, meu adorado irmão que sempre esteve ao meu lado, obrigada por tudo. Não quero meter você nisso. Amo-o demais para lhe aprontar. E você, Helène e você Michael, é claro. Seus malucos... Papai começou de novo a me comer. Em meus sonhos. Não agüento mais. Eu vou embora. Provavelmente, já deveria ter ido. Sei que isto encherá sua vida de trevas, Christian. Tentei lhe telefonar, mas sei que anda ocupado. Só quero lhe dizer para não ficar triste. Acho que há luz e beleza do lado de lá. Para ser sincera, anseio por elas. Mesmo que, é claro, tenha um certo medinho. Medo de partir sem você. Amo-o para sempre.

Linda

Resolve-se o enigma, então. Vencido, o pai praticamente sucumbe ao golpe. Após elogiar a carta e sugerir brindar com Helène,

ainda numa tentativa desesperada de manter o poder, grita agredindo verbalmente o filho mais velho, afirmando que os filhos “*só serviam para aquilo*”. Ironicamente, com essa atitude parece assumir a culpa que lhe está sendo imputada. Seguido da esposa, deixa a sala, largando atrás de si uma platéia que, muda e perplexa, queda-se imóvel (como o espectador, talvez) à espera do próximo lance – ou da próxima atração.

Dissipam-se todas as dúvidas a respeito do discurso histórico do herói. Vencedor, Christian – que, mais tarde, sonha com a irmã morta, para ouvi-la dizer que agora sim, pode ir-se embora de vez para o outro lado – abandona o campo de batalha. Enquanto encaminha-se para fora, o mestre de cerimônias – encerrando sua aplicada *performance* que remete o coro do teatro grego – anuncia o último ato da celebração: convida a todos para café, música e dança na sala contígua.

A esta altura, o jogador atento percebe que o jogo *Christian, a vítima / Christian, o louco* só é possível até o momento que precede a leitura da carta, que desvenda o enigma. A partir deste lance, tal jogo não mais tem sustentação e parece resumir-se à vertente – reducionista, entendemos – que trata Christian como vítima. Entretanto, o jogador que avançou até este ponto já apreendeu um conjunto de regras suficiente para impedi-lo de se conformar com tal simplificação – e percebe, então, a virada do jogo: *Christian, a vítima / Christian, o louco* transmuda-se numa partida marcadamente simbólica: o jogo *Christian, o Édipo*. Até porque, de outra forma, toda a ação do jogo já jogado ficaria irremediavelmente comprometida em termos de coerência interna e de verossimilhança – pois como entender, senão em termos simbólicos e metafóricos, as razões pelas quais a festa sempre continua, apesar de tudo, e em seguida ao xequemate configurado pela leitura da carta, novamente a figuração do banquete entra em cena, transmudada em outra refeição?]

Christian, o Édipo

É possível identificar no personagem de Christian ecos do Édipo da peça de Sófocles, que retoma a lenda grega do Rei Édipo –

personagem trágico que mata o pai e casa-se com a mãe (ver Freud, 1987, p. 287/288).

Esses ecos de Édipo são reiterados, colando ainda mais fortemente Christian à figura do herói da tragédia grega, quando se observa que – como já mencionamos – Christian pode também colar-se à figura do protagonista de outra tragédia: o Hamlet da peça de William Shakespeare; e que esse Hamlet, por sua vez – agora já num jogo de ecos –, cola-se a Édipo:

(...) Freud associa Hamlet a Édipo rei. Que impede o jovem príncipe da Dinamarca de cumprir a nobre tarefa que o fantasma de seu pai lhe confiou; vingar sua morte punindo o criminoso? Só Édipo, tragédia do desvendamento, pode resolver o enigma de Hamlet, tragédia do recalçamento: uma culpa inconsciente inibe a ação do príncipe, que não é capaz de matar aquele que realizou, em seu lugar, os desejos recalçados e sempre ativos de sua infância. Assim, Édipo tem o estatuto do interpretante, mas Hamlet, por sua vez cauciona o valor explicativo universal de Édipo. Édipo simboliza o inconsciente, ao passo que Hamlet figura “o histérico” e, de modo mais amplo, o homem moderno submetido ao “progresso secular do recalçamento”. (Kaufmann, 1996, p. 137)

As figurações do filme *Festen*, abordadas no presente estudo – entre elas as da casa paterna, da água maternal, do banquete em seus rituais de transmutação e comunhão, do herói diligente e teimoso suplantando provas, dos discursos da Histérica e do Senhor – podem convergir, ao nosso ver, para a materialização de uma figuração maior: a figuração edipiana, aquela que coloca em jogo um personagem em luta sangrenta para superar o complexo de Édipo e, conseguindo-o, encontrar e afirmar o seu lugar na sociedade. E, a partir daí, fazer a sua história, fazendo sua a história. Apropriando-se dela. Analisando a tragédia do poeta grego, Freud observa que o destino de Édipo

(...) comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a

mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. (...) Enquanto traz à luz, à medida que desvenda o passado, a culpa de Édipo, o poeta nos compele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmo impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados. (Freud, 1987, p. 289)

Tanto a platéia do banquete de Helge quanto aquela de espectadores do filme tendem ambas a aceitar a história de Christian – e mesmo a identificar-se com ela, ainda que relutantemente – pelo que a mesma carrega dos ecos edipianos de metáfora e símbolo. Tal “universalidade” é confirmada pelo efeito de arrebatamento que a tragédia de Édipo provoca através dos tempos, conforme ressalta Kaufmann, citando Jean Starobinski:

(...) Cada espectador foi um dia, em germe, na imaginação, um Édipo e se apavora diante da realização de seu sonho transposta para a realidade, estremece ao perceber toda a dimensão do recalçamento que separa seu desejo infantil de seu estado atual.” A peça impõe a cada um o retorno do recalçado, assim como o reconhecimento de um destino comum, pois “o oráculo lançou contra nós antes de nosso nascimento a mesma maldição que contra (Édipo). (Kaufmann, 1996, p. 137)

A carta de Linda, em sua contundente crueza, é culminante no filme; vem junto com a sobremesa e encerra o jantar de *Festen* – de forma pouco verossímil, porém, como de resto se verifica em algumas das demais passagens da fábula: após a reveladora leitura de Helène, o pai pede que lhes sirvam vinho do Porto, para que brindem; depois do escândalo final, quando todos se retiram da mesa, numa atitude absurda o mestre de cerimônias anuncia a continuidade da festa; durante as repetidas investidas de revelação ensaiadas por

Christian, e após suas fragmentadas falas, a reação dos ouvintes parece estar sempre aquém daquilo que se esperaria, em termos de indignação, no âmbito da situação em cena. Nesse contexto, é possível supor que a festa continua, sempre, no jogo filmico, porque o próprio evento da festa pode ser encarado como a representação alegórica do jogo da vida. Jogo que, com suas regras e seus participantes, segue seu curso e só acaba com a morte – ou nem com ela, à medida que, conforme ilustra o filme, de alguma forma os mortos podem continuar a jogar por meio dos vivos e os vivos por intermédio dos mortos.

Parece-nos, assim, que há que arejar a análise deste jogo com as janelas do simbólico, para que se obtenha uma certa coerência de sentido em suas configurações imagéticas. Entendemos, então, que a luta travada entre Helge e seu filho Michael, na madrugada que se sucede à celebração do aniversário, pode ser lida como uma luta simbólica⁷, que consuma a “morte” do pai e liberta os filhos, fazendo-os nascer (renascer) para suas próprias histórias.

Na já referida luta, Michael - finalmente convicto da “veracidade” do relato do irmão - faz com que o pai abandone a proteção do interior da casa e, no espaço externo, surdo às súplicas maternas, trava com ele uma luta de agressões verbais e corporais, derrubando-o ao chão. Ironicamente, é Christian quem, acudindo aos rogos da mãe, vai ao encontro dos dois e interferindo encerra o combate – momento dramático em que o pai, ainda estendido no solo balbucia: “*Vocês estão me matando*”. Considerando que os irmãos como que se unem para praticar esse parricídio – Linda dá o mote, com a carta; Christian viabiliza a delação; Helène consuma o ato pela leitura da carta; e Michael “pune” o pai castrador, castrando-o ao imobilizá-lo no chão – pode-se aplicar a esta cena a noção freudiana que constrói o “mito científico” da “horda

7. Nesta perspectiva, os banhos seriam batismos simbólicos e perderiam sua conotação negativa. O pai estaria, em tais ocasiões, meramente cumprindo seu papel; os filhos, a ele submetidos, estariam devidamente ocupando o lugar que lhes caberia; e a mãe, “assistindo” a tudo sem se opor ao marido, estaria sendo não omissa – mas observando, por sua vez, as regras que lhe foram determinadas pelo plano do jogo familiar em curso.

primitiva⁸”, nos termos em que explicita Kaufmann, referindo-se ao já mencionado texto de Freud:

(...) era uma vez um pai todo-poderoso, senhor de todas as mulheres, que proibia aos filhos delas se aproximarem; estes o mataram e o comeram; uma culpa terrível abateu-se sobre eles, com o medo da retaliação; na refeição canibalesca, eles ao mesmo tempo incorporaram o poder do pai e deram fim, por meio de um pacto, à violência da rivalidade que grassava entre os homens em torno da posse das mulheres. O pai primitivo, idealizado em pai morto, torna-se o garante desse pacto entre irmãos: mediante a renúncia ao gozo sem limites, todos têm direito ao exercício da sexualidade, dentro do respeito à regra comum. Assim teria nascido a lei edípiana que organiza a filiação masculina em torno da união indissolúvel do proibido e do desejo. (Kaufmann, 1996, p. 137)

Após o combate – o derradeiro – entre pai e filho, caos encerrado, os irmãos apaziguados reúnem-se para o café da manhã⁹. Ao desenrolar-se, esta refeição restabelece a ordem. São adultos

-
8. A fábula da horda primitiva retrança a passagem da natureza à cultura, em que a humanidade se separa da animalidade. É o assassinato do pai primitivo – gozador e castrador – que funda a civilização, cedendo lugar ao pai edípiano, aquele que se curva ele próprio à lei que enuncia. (Kaufmann, 1996, p.137)
 9. Neste momento, parece haver um acordo tácito entre os irmãos, que se unem para dar continuidade ao grupo, nos termos em que Freud explicita: *Em Totem e tabu, tentei demonstrar o caminho que vai dessa família [primitiva] à etapa subsequente, a da vida comunal, sob a forma de grupos de irmãos. Sobrepujando o pai, os filhos descobriram que uma combinação pode ser mais forte do que um indivíduo isolado. A cultura totêmica baseia-se nas restrições que os filhos tiveram de impor-se mutuamente, a fim de conservar esse novo estado de coisas. Os preceitos do tabu constituíram o primeiro 'direito' ou 'lei'. A vida comunitária dos seres humanos teve, portanto, um fundamento duplo: A compulsão para o trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, que fez o homem relutar em privar-se de seu objeto sexual – a mulher – e a mulher, em privar-se daquela parte de si própria que dela fora separada – seu filho. Eros e Ananke [Amor e Necessidade] se tornaram os pais também da civilização humana. O primeiro resultado da civilização foi que mesmo um número bastante grande de pessoas podia agora viver reunido numa comunidade. (Freud, 1997, p.55)*

aparentemente resolvidos e seguros de si os filhos de Helge que se juntam aos demais membros da família para o desjejum, na manhã seguinte. Christian consegue, inclusive, ali mesmo tratar de acertar sua união com Pia, convidando-a para ir embora com ele – ironicamente cumprindo, ainda que parcialmente, a vontade do pai, que ao início da película pede-lhe que arranje uma mulher, tenha filhos, e volte para casa (como num convite velado para que o filho assumira-lhe o posto).

O patriarca deposto, ao entrar com a esposa – a mãe recuperada, finalmente? – na sala do banquete matinal, pede a palavra batendo com o talher no copo, gesto que fora exaustivamente repetido na figura da festa. Reiterando a assunção de sua culpa, discursa dizendo que nunca mais verá aqueles que ali se encontram reunidos e que compreende ser imperdoável o que fizera com os filhos; finaliza, afirmando que sabe que será odiado, mas que seus filhos serão sempre seus filhos – aos quais sempre amara e continuará a amar, *não importando o mundo em que estejam ou o que façam*. Dirigindo-se a Christian, encerra seu discurso: *A você, Christian, quero dizer que lutou o bom combate, meu menino. Obrigado.*

Na seqüência, Helge deixa a sala atendendo à solicitação de Michael – o qual antes de lhe pedir que se retirasse para que pudessem tomar o café, elogiara-lhe o discurso. Saindo, Helge indaga se a esposa o acompanharia; Elsie responde-lhe, placidamente, que ali ficaria. O patriarca se retira de cena, então, e a refeição segue seu curso.

Como na abertura, sucedem-se ao final da película imagens de água (desta vez uma água dourada, como que iluminada) alternadas com as cenas em que uma bonequinha, pequena bailarina de caixa de música, dança mirando-se no espelho da tampa da caixa – referência, talvez, à figura de Linda, finalmente liberta e mergulhada na *luz e beleza do lado de lá*. Reflexos e imagens de água e espelho se confundem, fechando o filme.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. 1989. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1990. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1998. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- CANEVACCI, Massimo (org.). 1981. *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. 1984. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes.
- FREUD, Sigmund. 1987. *A interpretação dos sonhos*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 1997. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 1999. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago.
- KAUFMANN, Pierre. (ed.). 1996. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques. 1987. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1992. *O avesso da psicanálise*. In: *O seminário*, Livro 17. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1982. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes.
- LOTMAN, Yuri. 1987. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.
- LYRA, Bernadette. 1999. “Vendo um filme ou atravessando um território de jogo”. In: *Significação*, 13. São Paulo: ECA-USP/Annablume.
- METZ, Christian. 1977. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1980. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- XAVIER, Ismail. (org.) .1991. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

As margens plácidas de
O quinto dos infernos

RENATO LUIZ PUCCI JR.
Universidade Tuiuti do Paraná / UTP

Resumo

A minissérie *O Quinto dos Infernos* é comparada com o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de modo a se destacar, nos termos de Linda Hutcheon, alguns traços pós-modernistas e a precariedade de sua metaficção historiográfica.

Palavras-chave

cinema, televisão, narrativa, historiografia, pós-modernismo

Abstract

The serial *O Quinto dos Infernos* is compared with the film *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, in order to point out, in Linda Hutcheon's sense, some postmodernist traces and its unaccomplished historiographic metafiction.

Key words

cinema, television, narrative, historiography, postmodernism

A exibição da minissérie *O Quinto dos Infernos* pela Rede Globo, escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maya e Alexandre Avancini (2002), enseja a reavaliação de aspectos da representação da história e dos grupos sociais nos meios de comunicação contemporâneos. O interesse específico provém de ser a minissérie um retorno a um período histórico e a personagens já retratados em outras ocasiões, principalmente nos longas-metragens *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), o épico ufanista lançado em plena ditadura militar, e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). Elementos comuns às três produções, como a presença da personagem Carlota Joaquina, fazem com que fiquem mais claras as diferenças devidas a circunstâncias das respectivas épocas de exibição e também aos meios em que foram veiculadas.

Cercadas por intensa polêmica, pois cada uma das três realizações desagradou parcela substancial de críticos e historiadores¹, foram por mim abordadas em outras ocasiões com a finalidade de destrinchar questões estilísticas e historiográficas. No presente trabalho, resultado dos primeiros passos de pesquisa acerca da interface entre cinema e TV pós-modernos, o foco incide primordialmente sobre a minissérie e, em especial, na sua representação de minorias sociais. Para tanto, serão retomados alguns aspectos desenvolvidos nos outros textos, aos quais remeterei os leitores que queiram mais esclarecimentos.

É inegável a relação intertextual direta de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* com *O Quinto dos Infernos*. É dela um forte indício a indignação quase em idênticos termos tanto de historiadores

1. V., por exemplo, Bernardet (1978), Vainfas (2001) e Mello (2002).

como de membros da família real portuguesa, conforme amplamente noticiado na imprensa (Pucci Jr., 2003b). É desnecessário voltar ao assunto. O que ainda necessita melhor exame são as diferenças entre as duas produções. No nível dos roteiros, é evidente que a minissérie não possui a intensa compactação do filme, ao se desdobrar, em múltiplas linhas narrativas paralelas, à maneira folhетinesca consagrada na TV. Enquanto o filme se voltava decisivamente para a figura de Carlota Joaquina, na minissérie abrem-se histórias paralelas que, às vezes, confluem e se cruzam. É assim que, ainda na parte que se passa em Portugal, surgem Gomes (interpretado por Humberto Martins) e Manuela (Danielle Winits), cujas aventuras se desenvolvem à maneira da tradição picaresca, como em *Tom Jones*, de Henry Fielding. Está claro que a própria condição de realização televisual, com investimento pesado que precisa ser recuperado ao longo dos capítulos, fez com que se tornasse imperiosa a descentralização narrativa, até o ponto de se encontrarem *subplots* praticamente dispensáveis, como o da Condessa Branca (Bruna Lombardi), que de súbito faz as vezes de “ladrão de casaca” e é assediada por Gomes, personagens inexistentes no longa de Carla Camurati.

Na minissérie, a relevância de Carlota Joaquina (Betty Lago) é suplantada não apenas por Gomes mas, principalmente, por D. Pedro (Marcos Pasquim). A partir de certo ponto, não muito longe do início, a história se desvia para o futuro imperador do Brasil, deixando Carlota um tanto ofuscada, exceto nos esparsos momentos em que surge com um ar ainda mais malévolo e encantatório do que sua correspondente dos anos noventa, interpretada por Marieta Severo. A aludida dispersão narrativa é compensada pela copiosidade dos quarenta e oito capítulos, que permitem um desenvolvimento impossível num longa-metragem. D. Pedro é a figura de maior destaque, detendo-se a narração em suas inúmeras peripécias amorosas e dionisíacas, o que se distingue drasticamente da configuração apagada do personagem em *Carlota Joaquina* (interpretado por Marcos Palmeira): em troca das poucas cenas em que então aparecia, seja no âmbito privado ou público, na minissérie abundam situações em que o futuro imperador revela um caráter pantagruelresco

que interfere no desenrolar de ocasiões históricas. A independência, exemplificando, é declarada após um lauto almoço em companhia de José Bonifácio (Paulo Goulart), de que resulta a imperiosa diarreia de D. Pedro no momento crucial do nascimento da nação. O relacionamento extraconjugal com Domitila (Luana Piovani) e o casamento com Amélia (Cláudia Abreu) recebem longas seqüências, naturalmente picotadas na edição de modo a se entrecruzar com as histórias paralelas.

O aspecto convencional da minissérie se contrapõe à discreta sofisticação da narrativa de Carla Camurati, que conta com um brilhante artifício de distanciamento: a narração através dos escoceses. Emoldurando a história de Carlota e pontuando-a através de intrusões narrativas, estão Yolanda e o rapaz que lhe conta a história da princesa do Brasil. Tem sido estudado o papel desses personagens na articulação do filme (Gatti, 2000; Nascimento, 2001), ficando claro que não se trata de um recurso banal como se pode ter julgado a princípio. Cenas como aquela em que a voz extradiagética de Yolanda comenta a quantidade de bebês de Carlota, como se a menina escocesa assistisse ao mesmo filme a que assiste o espectador, induzem a produção da inverossimilhança generalizada no nível da estrutura narrativa, elemento inexistente na minissérie. Pretendo, com isso, indicar que na transposição para a TV a história de Carlota Joaquina ganhou na profusão de detalhes dos personagens e das situações experimentadas, mas também perdeu em refinamento narrativo.

O tópico mais característico dessa heterogeneidade está no tratamento do que a teórica canadense Linda Hutcheon denominou metaficção historiográfica. Tendência típica da literatura pós-moderna, é identificável já nos anos sessenta em romances como *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles. Trata-se da forma ficcional que incorpora o núcleo do repensar pós-moderno sobre os problemas relativos à maneira como podemos e conseguimos ter conhecimento a respeito do passado (Hutcheon, 1991, p. 126). Em consonância com o Novo Historicismo, a metaficção historiográfica propugna que a narrativa ficcional e a histórica, tidas como inconfundíveis desde o século XIX, seriam intrinsecamente ligadas, pois o discurso histórico se baseia na narrativa, como sempre o fez a ficção

(White, 1994, p. 25-27 e 1998, p. 192-200). A metaficção historiográfica nada mais faria do que exibir esse vínculo, misturando os elementos em jogo, inserindo o contexto histórico na ficção para, em seguida, questionar o discurso proposto. Há, portanto, a combinação autoconsciente entre o histórico e o fictício, como em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, em que dados históricos da Idade Média convivem com a paródia a Sherlock Holmes. Na mesma linha está *Midnight Children's/Os Filhos da Meia-Noite*, de Salman Rushdie, cujo protagonista nasce no dia em que Índia e Paquistão se separam e formam Estados independentes, unindo-se a história do garoto à dos dois países, de modo que ele se torna o causador de fatos históricos do mais amplo alcance, como o conflito armado indopaquistanês de 1965. Ressalte-se que, diferentemente dos romances históricos tradicionais, os dados históricos não são utilizados com o fim de incrementar a verossimilhança, solapada desde a base em função da extravagante mistura entre ficção e eventos históricos.

Até onde se pode constatar, a metaficção historiográfica chegou tardiamente ao cinema, no início dos anos oitenta, com *A Mulher do Tenente Francês* (Karel Reisz, 1981), adaptação da citada obra de John Fowles, com imaginativas soluções para a transposição do pós-modernismo para a tela. Possivelmente o primeiro filme nacional a se compor de acordo com esses princípios tenha sido *Carlota Joaquina*, cujo paradigma de construção é o mesmo dos mencionados romances pós-modernos, ou seja, põe-se em questão o modelo realista da representação, sem que este seja de antemão destruído (como sempre o fez a literatura e o cinema modernistas). A metaficção instaura o conhecido, ou seja, uma certa tradição narrativa de amplo alcance (no caso, a cultura popular de massa) e a subverte através da paródia lúdica (Hutcheon, 1989, p. 105, 119). É assim que em *Carlota Joaquina* são utilizados elementos do filme histórico clássico, por exemplo de *Independência ou Morte*, instaurando-se a comunicação com o grande público, mas de forma que regularmente se subvertem as normas de verossimilhança através da paródia lúdica daquele épico. A utilização dos narradores escoceses atua nesse sentido. Em princípio o recurso nada mais seria do que uma forma narrativa tradicional, visto que, há muito tempo,

existem filmes em que, a partir da narração de personagens, inicia-se um grande *flashback* em que se acompanha o que é narrado: *Como era Verde o meu Vale* (John Ford, 1941), *A Condessa Descalça* (Joseph L. Mankiewicz, 1954) e, mais recentemente, *Titanic* (James Cameron, 1997) etc. Em *Carlota Joaquina*, porém, as mencionadas intrusões de Yolanda na diegese são alguns dos elementos a subverter a credibilidade da narração. O processo atinge o ponto máximo ao final, quando volta-se aos escoceses, e Yolanda pergunta se é verdade que Carlota Joaquina envenenou D. João VI. Eis a resposta:

Escocês: *Quem sabe, Yolanda? O problema com a História é que quanto mais se lê, menos se sabe. Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato. "Quem sabe?" — essa é a sua resposta.*

O que o rapaz acabou de narrar é uma versão, não a verdade histórica. Não se procurou autenticar o discurso através dos tradicionais recursos de filmes baseados na historiografia tradicional. A mistura inextricável entre o relato histórico do escocês e a imaginação de Yolanda pode produzir não a resoluta credibilidade nos fatos narrados, mas a sua problematização.²

Um pouco disso existe em *O Quinto dos Infernos*, a começar da paródia lúdica, tanto ao romance picaresco como ao filme histórico, de aventuras e, no final, ao melodrama. Além do mais, tal como em *Carlota Joaquina*, personagens e situações históricas são conotadas com flagrantes anacronismos que denunciam a ausência de pretensão de se criar um discurso histórico fiel. Entre as incontáveis ocorrências do tipo, podem-se mencionar apenas a título de ilustração:

1. O aparelho de musculação em que *malha* D. Pedro, feito com madeira e pedras, porém em tudo o mais semelhante ao que se encontram em academias dos dias de hoje;

2. Para mais detalhes acerca da diferença entre a historiografia tradicional e o Novo Historicismo, respectivamente incorporados por *Independência ou Morte* e *Carlota Joaquina*, v. Pucci Jr., 2000.

2. A insistente audição de composições musicais ainda não existentes na época em que se passa a história, como a “Habanera”, da ópera *Carmen*, de Bizet (que é de 1875), *Leitmotiv* de Carlota Joaquina; ou “My Heart Belongs to Daddy”, de Cole Porter;
3. Referências diversas a filmes célebres, como em “Aquele monstro da lagoa negra!”, esbravejar de Domitila contra um desafeto, ou o pedido de D. Pedro para que o irmão Miguel (Caco Ciocler) lhe arrume um pouco de manteiga para servir de ingrediente em relações sexuais, alusão certa a *O Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972).

A exuberância intertextual, sempre a esvanecer a verossimilhança, está também na carruagem descontrolada que, com Domitila dentro, cai de um despenhadeiro e mergulha no mar apenas para que D. Pedro salve a amada; na virgem Manuela, que chorando acaba no bordel; no assobio de Pedro para chamar seu cavalo, que o atende prontamente; na chegada de Pedro ao porto para receber Amélia, galopando intrépido como o heróico cavaleiro com que sonhava a princesa. Tudo isso é reminiscência de filmes de aventuras ou melodramas de outras épocas. Poderia ser apenas uma utilização de esquemas arcaicos, não fosse o caráter lúdico que permeia cada referência, como ocorre em virtude do desmaio de D. Pedro justamente quando desce do cavalo e se dirige à futura esposa. Opera-se, por conseqüência, com o que é familiar ao público para logo em seguida introduzir um elemento destoante, que rompe o traçado da narração convencional. É justamente a essa combinação paradoxal entre elementos da cultura de massa e de recursos de distanciamento (cuja procedência modernista é inegável) que Linda Hutcheon chamou de pós-modernismo, seguindo uma tendência que teve outro defensor em Andreas Huyssen (1986). Este propôs a idéia de que o pós-modernismo se caracterizaria pela superação do que denominou “Great Divide”, isto é, a defesa intransigente da separação radical entre alta cultura e cultura de massa, tal como proposta pelos modernistas em geral. Há longinquamente algo da transposição dessa fronteira em *O Quinto dos Inferno*, entretanto nada

que se equipare ao que ocorre em *Carlota Joaquina*.³ Nenhum dos elementos mais sofisticados desta última produção são encontrados na minissérie, em que a narração se processa à maneira convencional, sem as intrusões abruptas e antinaturalistas de personagens narradores. Um dos pontos curiosos está em que, apesar de tanta liberdade para com a história oficial, a definição dos fatos históricos se processa sem a ambigüidade do filme de Carla Camurati. Um exemplo está na definição de que, sim, Carlota envenenou D. João VI, o que realça ainda mais a péssima índole da personagem na minissérie, deixando-a mais próxima das bruxas de desenhos de Walt Disney, traço visualmente sugerido por suas súbitas aparições, com o cabelo armado, chapéus imensos e expressão arrogante e má. Existe a mistura entre fatos históricos e ficção, contudo não à maneira do filme.

Toda a ênfase da minissérie está não em refinados aspectos de narração, mas em elementos mais próximos da cultura popular de massa. Em outras palavras, a balança do paradoxo pós-moderno não se equilibra nem pende para a herança modernista. Ressalte-se a proliferação do grotesco, que, apesar de toda a divulgação da concepção bakhtiniana, ainda hoje fere olhos e ouvidos da elite cultural. De fato, por todo lado encontram-se referências ao “baixo corporal”, bem mais do que em *Carlota Joaquina*:

1. D. Pedro acometido por vômito e dor de barriga ainda tem forças para uma ereção em vista de mulher alheia;
2. A imperatriz Leopoldina cai em cima de D. Pedro, solta gases e, sem querer, acerta o joelho na genitália do marido;
3. Leopoldina vomita em D. Pedro, prenúncio da gravidez;
4. A barriga de D. Pedro a roncar quando há fome;
5. A ejaculação precoce por Amélia;
6. Comilança e bebedeira desenfreadas de D. Pedro, que invariavelmente termina a madrugada nu, no chafariz público, completamente embriagado;

3. Desenvolvi o exame do pós-modernismo de *Carlota Joaquina* em Pucci Jr., 2003a, p. 234-250.

7. O caráter sexualmente incontrolável de D. Pedro, sempre a perseguir mulheres seja no dormitório real, nas estrebarias do palácio ou em qualquer outro lugar;
8. O tiro nas nádegas da irmã de Domitila, Benedita, que havia narcotizado D. Pedro para dormir com ele;
9. A diarreia que acomete D. Pedro durante o sacrossanto momento da proclamação da Independência.

Tudo isso indica a conexão com a cultura popular de massa. A inserção, ao final do último capítulo, de imagens de carnaval, com os atores a desfilar na avenida com as indumentárias de seus respectivos personagens, é uma prova circunstancial de que a proposta que dirige a minissérie tem inspiração bakhtiniana. Evidentemente não se trata de uma ligação direta com a cultura popular, de que hoje em dia há apenas reminiscências do descrito e analisado por Bakhtin. A fonte primordial para essa constituição está nas formas mais populares do cinema brasileiro em termos de comédia: a chanchada e a pornochanchada, cujo rigoroso vínculo com *Carlota Joaquina* e *O Quinto dos Infernos* analisei em outro texto (Pucci Jr., 2003b). Aqui cabe dar alguns passos adiante nas conclusões e analisar as conseqüências dessa relação em vista das representações sociais veiculadas na minissérie.

Definindo-se a chanchada como um subgênero da comédia cinematográfica, com raízes na cultura popular, isto é, no humor outrora praticado em circos e teatros de revista, passando por populares programas radiofônicos, é inegável a associação com a minissérie: nesta existe a herança daquele humor fácil, escrachado, quase sempre físico, sem erudição ou mesmo zombando de eruditos e esnobes, e, acima de tudo, capaz de facilmente se comunicar com o grande público. A multiplicação de cenas com Domitila enraivecida contra D. Pedro, atirando-lhe vasos e impropérios por questões de infidelidade, traz à tona personagens de Zé Trindade e Oscarito, entre outros, a sofrer o diabo nas mãos das respectivas esposas em função de saltos ou tentativas de saltos da cerca conjugal.

A relação com a pornochanchada é ainda mais clara, haja vista a proliferação de palavrões e de situações eróticas

que propiciam o humor fácil e com frequência grosseiro. A título de exemplo, mencione-se o assédio feminino a D. Pedro após o falecimento da imperatriz, quando o personagem se entrega a consecutivas relações sexuais com mulheres que não pensam em outra coisa. Tudo isso é examinado no mencionado texto em que comento a relação de *O Quinto dos Infernos* com chanchada e pornochanchada.

Um ponto então abordado de passagem foi o da transformação do pênis de D. Pedro em personagem, de quem se fala seguidamente e que parece possuir um comportamento próprio, à revelia de seu dono. “Presentinho é modéstia vossa”, “varinha mágica”, “porta-jóias real”, “sua arma”, “Tu ficas quieto” (e joga-lhe água fria para acalmá-lo) são apenas algumas das incontáveis formas tergiversantes de se fazer referência ao órgão sexual do protagonista. Sem dúvida, há também nisso relação com a pornochanchada, em que o nunca exibido órgão sexual masculino recebia tratamento semelhante. Digno de nota é o caráter falocêntrico da narração. Evidentemente existe a conotação positiva que Bakhtin constatou nas manifestações populares de outros tempos, afinal a exuberância sexual de D. Pedro é a fonte de onde jorram as sementes que gerariam vida, por gerações e gerações, de modo a constituir a gênese simbólica da nação (Pucci Jr., 2003b). Todavia, algumas observações devem ser feitas. A primeira delas é que, se é tão consistente o anacronismo em relação à época em que se passa história, conforme verificado acima, ele não se articula da mesma forma no aspecto ideológico. Em outras palavras, projeta-se sobre o início do século XIX não a perspectiva ideológica dos dias atuais, como em *Carlota Joaquina* (Pucci Jr., 2000, p. 135-138), mas a do período em que vicejou a pornochanchada, isto é, os anos mais terríveis da ditadura militar. Duplo anacronismo, portanto, em que os personagens e situações não são constituídos à luz da época em que foi realizada a minissérie, mas de trinta anos antes.

Examine-se em detalhes essa configuração. A virilidade de D. Pedro, mote de dezenas de cenas ao longo dos capítulos, chega ao nível da exaltação, quase sempre em detrimento das figuras femininas. O que significa a maioria das mulheres para esse irreprimível

pai da pátria, senão a multidão de mães em quem deposita o futuro? “E haverá melhor coisa a fazer com elas?” — diz ele diversas vezes, em formulações variadas. É com esse espírito que demonstra atração por damas da corte, esposas de negociantes e escravas, muitas escravas, que lhe propiciam uma prole de infinitos matizes de cor. As mais importantes personagens femininas não escapam desse quadro. Leopoldina é absolutamente passiva, tanto que toma conhecimento das aventuras sexuais do marido e jamais faz qualquer reclamação mais séria. “Sou uma mulher feliz, Pedro!”, declara, mesmo tendo que conviver com as visitas que o marido faz aos leitos alheios. Domitila é atrevida, agressiva e dominadora, contudo o que pretende senão viver às custas das benesses do imperador? É uma amante à antiga, que, ao receber uma casa de presente, diz ser aquilo tudo com que sonhou na vida. Amélia, a segunda imperatriz, gosta de mandar, não só nos escravos e lacaios, como também no imperador. No entanto, nada consegue com ele. Sua fragilidade é ostentada, por exemplo, na cena em que D. Pedro coloca-a para fazer musculação: sob vestes brancas e delicadas, é incapaz de executar o menor exercício físico, em contraposição à pujante força muscular do marido. Carlota Joaquina é provavelmente a figura mais masculinizada entre as mulheres. Luta pelo que deseja, não mede conseqüências, ataca D. João VI inclusive fisicamente. Quando Miguel finalmente dá um golpe de Estado em Portugal e chega ao poder, o comentário de D. Pedro é o de que o irmão chegou a isso através das “bolas de Carlota”. Entretanto, também ela é uma mulher como as outras, tanto que, pouco antes da morte de D. João VI, joga-lhe na cara: “Pensas que porque estou ao sol, não estou encarcerada, presa neste corpo de mulher, sexo amaldiçoado, a quem tudo negam?”. Em verdade, o poder lhe é negado, por isso é obrigada a agir por artimanhas e a entregar o poder ao filho dileto.

É inegável que tais configurações femininas podem, em linhas gerais, ser atribuídas ao patriarcado do início do século XIX. No entanto, à luz do que foi dito acerca do pós-modernismo da minissérie, ou seja, que ele se constitui basicamente em termos de paródia lúdica e de anacronismos, é lícito indagar por que em

relação às figuras femininas a paródia e as referências não se fizeram em função da posição da mulher na época em que se produziu a minissérie. A concepção acerca da mulher é muito menos a da severa mulher do século XIX que a das pornochanchadas realizadas em torno do sesquicentenário da Independência, nas quais, com honrosas exceções, também as mulheres eram passivas ou espectralhonas e, de todas as cores e classes sociais imagináveis, “lebres a serem abatidas”.⁴

A mesma formulação redutora se apresenta em relação a outras minorias sociais, ou seja, àqueles que se encontram nas margens da sociedade, na acepção de Linda Hutcheon (1991, p. 84-103). Pode-se mencionar uma simultânea referência depreciativa aos indígenas e ao sexo feminino: “Há tantas mulheres no Brasil. E as índias já vêm nuas”. Embora não se veja um único índio no decorrer da minissérie, ao contrário do que acontecia no filme de Carla Camurati, no qual surgem em grupos, as imprecções de Carlota dão uma idéia de sua escala de valores: “Que gente horrorosa. O melhor é saber que não vou ter mais que ver nenhum desses bugres. E, quando chegar a Lisboa, vou pensar que estava cega, tantos foram os anos que estive no escuro, tantos foram os negros que vi neste inferno!”. Curiosamente, nessa cena, a da partida de Carlota do Brasil, ela fala não a índios, negros ou mestiços, mas a um grupo de brancos bem vestidos, o que não impede que receba sonora vaia. Nesse ponto, a minissérie recorda intensamente *Independência ou Morte*, em que o povo brasileiro se resumia a uns poucos brancos que ouviam os discursos de D. Pedro (Tarcisio Meira) ou, no máximo, se condensava nos amigos do imperador, sempre brancos, que comiam e bebiam com ele na taberna por ele freqüentada.⁵

Os negros são quase sempre submissos ou idiotizados. De um lado, servem à família real de forma inexpressiva e de cabeça

4. *Quando as Mulheres Paqueram* (Victor di Mello, 1972) é uma das pornochanchadas em que não se denigre a figura feminina, ao menos nos termos então habituais.

5. O que provocou o incrédulo espanto de Jean-Claude Bernardet (1978, p. 209). A suspeita definição de povo em *Independência ou Morte* foi analisada em Pucci Jr., 2000, p. 131-134.

baixa; de outro, ficam com ar estupidificado à porta do quarto de D. Pedro e Amélia a escutar a fingida briga do casal. Verdade é que D. Pedro se esparrama em elogios à beleza das negras, mas nesse caso, como em relação às brancas, trata-se apenas de colocá-las em função de seu desejo sexual.

O grosseiro desrespeito atinge até os gordos, especialmente Leopoldina, com diversas cenas em que se debocha de seu peso. Menosprezada, a princípio, por D. Pedro, que pretendia uma esposa mais bela, Leopoldina sofre chacotas generalizadas, por exemplo, “Já empenhou a bolota?” (D. João VI a D. Pedro) e as referências ao seu tamanho na cena em que o imperador conversa com a costureira acerca de problemas com os vestidos de Leopoldina:

Costureira: *O problema é que o tecido era pequeno.*

D. Pedro: *Como pequeno?!*

Costureira: *Não se pode esquecer que agora ela vive grávida.*

D. Pedro: *Mas levei isso em conta! Vem cá. Informe-me. Para uma mulher normal precisa-se de cinco metros de tecido. Por via das dúvidas, comprei peças três vezes maiores [...]. Não é possível que tenha aumentado ainda mais do que na última gravidez! Nem ao quarto mês chegou ainda! [a costureira faz uma expressão de assombro].*

Esse ridículo é pouco diante do que sofre a figura mais espezinhada de toda a minissérie: Miguel, o irmão de D. Pedro (e não D. João VI, que aos poucos vai adquirindo feições simpáticas e dignas). A motivação para tanta zombaria é o desejo homossexual pelo irmão. *No armário* durante a maior parte do tempo, Miguel revela seu desejo apenas quando está sozinho. De qualquer modo, sua figura antipática, covarde, traiçoeira e maléfica é constantemente associada à homossexualidade. Isso se explicita quando Gomes, já então chamado de Chalaça, bate os olhos em Miguel e não hesita em interpelá-lo: “Um veado como tu!”, com irrepresível ar de nojo. A cada momento em que seus trejeitos se manifestam, o caráter desagradável o acompanha: caber-lhe-ia perfeitamente o rótulo de “bicha histórica” em razão das explosões nervosas que D. Pedro é incapaz

de entender, pois nem imagina que é a paixão do irmão por ele próprio que motiva imprecações contra as mulheres, as amantes e as esposas de D. Pedro.

Miguel é o grande vilão da história. Manda duas vezes matar D. Pedro; em outros dois momentos, toma a iniciativa de tentar provocar-lhe a morte (corta o arreio do cavalo de D. Pedro e retira a proteção do florete do adversário de esgrima do irmão). Esse personagem aristocrático, com tudo o que a palavra carrega de negativo em contraposição à mundanidade feliz de D. Pedro, é falso, reprimido sexualmente, cruel e chega a ponto de tentar matar Amélia colocando veneno no leite. De volta a Portugal, prende D. Pedro e o submete à tortura a fim de derrubar a resistência do irmão ao desejo incestuoso e homossexual. Por fim, tudo perdido e jogado na prisão, é pela última vez ridicularizado, mais uma vez por Chalaça, que lhe joga na cara que, por ser tão covarde, é incapaz até de se suicidar.

Não poderia haver um retrato mais pejorativo de um personagem homossexual, o que recorda, é claro, as vilipendiosas caçoadas a que tais personagens eram submetidos em diversas pornochanchadas, mais uma evidência de que é a moral dos anos setenta que nutre a narração de *O Quinto dos Infernos*.⁶

Realça-se o caráter dúbio da minissérie, em comparação com *Carlota Joaquina* e outros filmes pós-modernos brasileiros, quando se pensa que o pós-modernismo consiste não só num estilo que paradoxalmente funde cultura de massa e modernismo, mas também numa certa visão do significado da arte em relação à ideologia. Sem implodir a cultura dominante, o pós-modernismo busca desafiala a partir de seu interior (Hutcheon, 1991, p. 16). Em *O Quinto dos Infernos* inexistente a ironia lúdica com que são tratados os elementos que circulam na cultura de massa: os preconceitos de D. Pedro, Chalaça e demais personagens devem ser entendidos literalmente;

6. Um exemplo menos cristalino, nem por isso mais respeitoso: em *Quando as Mulheres querem Provas* (Cláudio MacDowell, 1975), vários personagens passam boa parte do tempo a caçar do protagonista (Carlo Mossy) e de outro homem, considerados homossexuais; na verdade, trata-se de um mal-entendido, pois ambos são apenas amigos. Segundo a perspectiva do filme, tudo indica que, caso fossem mesmo homossexuais, justificar-se-iam as chacotas. Hoje é improvável que o cinema nacional produza enredos nessa linha.

daí não existir espaço para a crítica da cultura em foco.⁷ No longa de Carla Camurati, ao contrário, nunca se sustentam os preconceitos acima descritos, pois, enunciados por Carlota, tendem a ser desmoralizados pela própria antipatia da personagem. Além disso, chega-se à afirmação do oposto ao preconceito quando um papel honrado e de destaque é entregue a um ator negro: Fernando Carneiro Leão (Norton Nascimento), último amante de Carlota. Sua esposa, negra também, é quem demonstra mais dignidade diante de Carlota, num gesto que resulta no revoltante assassinato da súdita atrevida. Entre outros filmes na mesma linha, pode-se citar *Caramuru — a Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), absolutamente pós-moderno não apenas no que concerne à paródia lúdica com função distanciadora, como também no tratamento da etnia indígena e das mulheres.

É possível que a combinação paradoxal do pós-modernismo (ousadia modernista em conjunto com a alta comunicabilidade da cultura de massa) ainda não se tenha conjugado na TV brasileira de forma completa, isto é, com a propagação de valores que a têm acompanhado não só no cinema como também na literatura, fotografia e demais artes. O resultado é o pós-modernismo de fachada, equivalente a edifícios de tipologia modernista aos quais se acrescenta algum detalhe da nova vulgata: uma abóbada de vidro, uma clarabóia piramidal, um tímpano desproporcionado aplicado à cobertura. Interpretação superficial do pós-modernismo, perde de vista o debate fomentado pelo pós-moderno e seus frutos no plano criativo (Portoghesi, 2002, p. xiii).

É plausível imaginar o que resultaria de tal combinação com um público que com frequência alcança dezenas de milhões de espectadores a cada noite. Mas talvez o entrave esteja precisamente nesse índice, comparável em algum sentido aos que atingiam as pornochanchadas.

7. Linda Hutcheon (2000) desenvolveu seu conceito de ironia, elemento básico da paródia, especialmente nas p. 72-88, em que faz a enumeração das diferentes funções da ironia, entre as quais, está a função lúdica.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. 2002. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 5. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec.
- BERNARDET, Jean-Claude. 1978. “Nota sobre *Independência ou Morte*”. In: *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, pp. 208-209.
- GATTI, José. 2000. “Lusofonia no Cinema Brasileiro: notas sobre a presença de línguas no cinema”. In: *Estudos de cinema: Socine II e III*. pp. 86-97. São Paulo: Annablume.
- HUTCHEON, Linda. 1989. *The politics of Postmodernism*. Londres e Nova York: Routledge.
- _____. 1991. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 2000. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG.
- HUYSEN, Andreas. 1986. *After the great divide: Modernism, mass culture and Postmodernism*. Londres: Macmillan Press.
- MELLO, Evaldo Cabral. 2002. *Folha de São Paulo*. 13 jan, p. A-9. Entrevista.
- NASCIMENTO, Geraldo C. 2001. “O Tempo Mnésico da Enunciação e o Tempo Crônico do Enunciado em *Carlota Joaquina*”. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n.º 16, nov., p. 45-63.
- PORTOGHESI, Paolo. 2002. *Depois da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- PUCCI JR., Renato Luiz. 2000. “*Carlota Joaquina*: as raízes da Nação”. *Fronteiras – Revista Catarinense de História*. Florianópolis, n.º 8, dez, p. 125-145.
- _____. 2003a. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: estilo paradoxal, em direção a uma Poética*. São Paulo: 312 p. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- _____. 2003b. “O Nascimento de uma Certa Nação”. In: *Corpo e Mídia*. São Paulo: UNIP (no prelo).
- VAINFAS, Ronaldo. 2001. “*Carlota*: caricaturas da História”. In: *A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por*

historiadores. Org.: Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira.
Rio de Janeiro: Record.

WHITE, Hayden. 1994. "Teoria Literária e escrita da História". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n.º 13, pp. 21-48.

_____. 1998. "O Evento Modernista". *Lugar Comum*, n.º 5-6, maio, pp. 191-219.

*A Nouvelle Vague**

*Traduzido do francês por Luiz Guilherme Rangel Santos

MICHEL MARIE
Universidade de Paris III / França

Resumo

Nestas considerações acerca da *Nouvelle Vague*, o autor mostra que este fenômeno cinematográfico surgiu meio ao acaso, entre 1959/1960, no bojo de uma reação mais ampla ao tradicional cinema francês. Particularmente vinculado à escola crítica dos *Cahiers du Cinéma*, o movimento consolidou-se nos anos 60, tendo desencadeado uma prática cinematográfica complexa e até paradoxal, que envolvem acontecimentos, idéias, autores, concepções de direção e orçamentos reduzidos, além de ter permitido o aparecimento de marcante geração de cineastas, que ainda hoje, mais de quarenta anos depois, é referência para o cinema contemporâneo em todo o mundo.

Palavras-chave

Nouvelle Vague, cinema francês, história do cinema

Abstract

In this discussion about *Nouvelle Vague*, the author demonstrates that the cinematographic phenomena appeared by chance, between 1959/1960, from a wide reaction against the French cinema. Particularly linked to the critical *Cahiers du Cinéma*, the movement was consolidated after having excited a complex and paradoxical cinematographic practice involving happenings, ideas, authors, conceptions of direction and low budgets. It also allowed the appearance of a remarkable generation of cinematographers, which is still a reference to the contemporaneous cinema of the world, more than forty years late.

Key words

Nouvelle Vague, french cinema, history of the cinema

A expressão “*nouvelle vague*” está historicamente associada a um certo período da história do cinema francês, em torno dos anos 1959-1960. No começo não passava de um simples rótulo jornalístico. Surgiu de um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural *L'Express* sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do “novo romance” (*nouveau roman*). A expressão age, assim, como elemento de aglutinação de uma geração de cineastas que realizou o primeiro longa-metragem nos últimos anos da década de 50. Esse deslizamento para o âmbito do cinema deve-se a uma investigação do editor-chefe da revista *Cinéma 58*, Pierre Billard, que elaborou, em fevereiro daquele ano, um balanço dos jovens cineastas franceses com menos de quarenta anos, entre os quais incluiu Bernard Borderie, Henri Verneuil, Jack Pinoteau e Robert Hossein.

O rótulo tornou-se, em seguida, mais ou menos crítico, às vezes bastante pejorativo para designar um estado de espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme. Um filme *Nouvelle Vague* significava, para um diretor de cinema da época, um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente.

Porém, a expressão atravessa décadas e ultrapassa o aspecto efêmero do momento de sua aparição. Os autores *Nouvelle Vague*, no sentido estrito do termo, eram os que provinham da escola crítica dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 50, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, e François Truffaut

até seu desaparecimento prematuro em 1984. Eles são ainda, cerca de quarenta anos após 1960, os diretores de referência do cinema contemporâneo.

Certamente, alguns novos nomes de diretores vieram substituir, no cinema francês, a geração de 1959, como Maurice Pialat, Jean Eustache, Philippe Garrel, Jacques Doillon, Leo Caraxes ou André Téchiné, mas todas estas individualidades não podem ser atreladas a um movimento geral, como era o da “onda” de 1959.

A *Nouvelle Vague* é, por conseguinte, um fenômeno cinematográfico paradoxal, pois constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos, idéias e concepções de direção. Mas, de certa maneira, é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras. O próprio François Truffaut chegou a dizer, de maneira um pouco provocante, em 1962, que o único traço comum aos autores da *Nouvelle Vague* era a prática do bilhar elétrico, e acrescentou: “*Não nos cansávamos de dizer que a Nouvelle Vague não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos.*”

Uma substituição de gerações

A *Nouvelle Vague* reúne um grupo de cineastas que se dedica à direção entre 1958 e 1962. Trata-se, em primeiro lugar, de um fenômeno quantitativo, como sublinhado por François Truffaut, pois ele se refere aproximadamente a uma centena de novos autores. Um número especial dos *Cahiers du Cinéma*, intitulado “*Nouvelle Vague*” e publicado em 1962, chega a ponto de listar 162 deles em um dicionário alfabético.

O período precedente, depois da guerra (1945-1958), é caracterizado, ao contrário, por uma grande continuidade de regras de produção industrial de filmes e dos caminhos de acesso à profissão.

Entre a Libertação e 1958, o número de novos diretores limitou-se a algumas unidades por ano. Na maioria das vezes, eles

realizavam um longa-metragem depois de terem passado por um período longo como assistente; e ao chegarem aos quarenta anos, haviam tido tempo para ser impregnados profundamente pelos modelos antigos. Porém, em alguns anos, eles chegaram a ser mais do que dez. Assim, em 1951, ano que testemunhou o início de Guy Lefranc (*Knock*), Jean Laviron (*Descendez, on vous Demande*), Henri Schneider (*La Grande Vie*), Henri Lavorel (*Le Voyage en Amérique*), Claude Barma (*Le Dindon*), Jack Pinoteau (*Ils Étaient Cinq*), Henri Verneuil (*La Table aux Crevés*), Bernard Borderie (*Les Loups Chassent la Nuit*), Daniel Gélin (*Les Dents Longues*), André Michel (*Trois Femmes*), Ralph Baum (*Nuits de Paris*) et Georges Combret (*Musique en Tête*), havia muitas velhas receitas comerciais na lista de primeiras obras dentre as quais pode-se destacar *La Belle Vie*, tentativa de neo-realismo à francesa, distinguida pelo primeiro Prêmio *Jean Vigo* de longa-metragem atribuído naquele ano, e *Les Dents Longues*, filme original que permanecerá como o único longa-metragem realizado pelo ator Daniel Gélin.

Desencorajado pelo peso dos constrangimentos comerciais, Claude Barma, então recém-diplomado do IDHEC e com ambições inovadoras, abandonará, como muitos outros de sua geração, a fortaleza esclerosada do cinema francês para se unir à televisão (Rádio-Televisão Francesa - RTF), então em pleno vôo e em fase de experimentação. É esta uma das razões da riqueza de *École des Buttes Chaumonts*. Por outro lado, Henri Verneuil e Bernard Borderie saberão absorver perfeitamente as regras do cinema-espetáculo e assinarão nas duas décadas seguintes alguns dos filmes que atingiram o ápice do *box-office* (*La Vache et le Prisonnier*, *100 000 Dollars au Soleil*, para o primeiro e *Os Três Mosqueteiros*, *O Corcunda*, para o segundo).

Tomemos como exemplo significativo dessa viagem tradicional a efetuada por Michel Boisrond. Quando chega ao longa-metragem, em 1955, com *Cette Sacrée Gamine* Michel Boisrond, nascido em 1921, não completara 34 anos. Fora durante mais de uma década conselheiro técnico, diretor de produção e assistente de direção. Embora o roteiro de seu primeiro filme tenha sido assinado pelo jovem jornalista Roger Vadim, ele está em sintonia com a longa

tradição de *vaudeville* que o cinema francês produziu regularmente desde 1930. É uma versão com o sabor da comédia da época que Henri Decoin realizou para valorizar o charme ingênuo de Danielle Darrieux (*Battement de Coeur*, 1939). *Cette Sacrée Gamine* tem como meta principal integrar Brigitte Bardot ao molde da ingenuidade da comédia. Os filmes seguintes realizados por Michel Boisrond são também convencionais. *C'est Arrivé à Aden* (1956) é uma adaptação de Pierre Benoit por Jean Aurel; *Lorsque l'Enfant Paraît* (1956) adapta uma peça de André Roussin; e *Une Parisienne* (1957) é uma nova comédia protagonizada por Brigitte Bardot, com roteiro muito convencional de Anette Wademant e Jean de Aurel.

Michel Boisrond é um jovem diretor do fim dos anos 50, mas seu cinema não tem nada a ver com a *Nouvelle Vague*. Seu caso é simples. Ele está aquém dos autores considerados, no momento, como parte integral do movimento, como Philippe de Broca que começou com um roteiro que será retomado por Jean-Luc Godard *Les Jeux de l'Amour* (1959), rebatizado, em 1961, por seu roteirista inicial *Une Femme est Une Femme*; como Michel Deville, autor de várias comédias muito pessoais, *Ce Soir ou Jamais* (1960); *Adorable Mentreuse* (1961); e como Louis Malle cujos filmes compartilham um certo número de características da escola *Nouvelle Vague* (*Les Amants* (1958); *Zazie dans le Métro* (1960), mas cuja obra se destaca, e permanece realmente inclassificável.

De uma maneira geral, os diretores franceses de 1955 encontram-se, então, bastante velhos. Eles haviam estabelecido profundas regras para “filmes de qualidade” que haviam atingido o apogeu no final dos anos 30. Trata-se de um cinema baseado em três princípios: o primado do diretor-dialógico; tomadas em estúdio com uma equipe técnica pesada que controla os sindicatos mais corporativos; e atores experientes e populares, que o público revê de filmes em filmes (Jean Gabin, Martine Carol, Bourvil). São esses princípios sacrossantos que o jovem crítico François Truffaut ataca com uma violência extrema em seu artigo “Une certaine tendance du cinéma français” (*Cahiers du Cinéma*, nº 31, 1954).

Os principais diretores do período são, sem dúvida, Claude Autant-Lara, René Clair, Henri Georges Clouzot; a única personalidade

forte do pós-guerra foi René Clément, mas ele adota, depois de alguns filmes inovadores como *La Bataille du Rail* (1945), *Jeux Interdits* (1951), métodos antigos. *Gervaise*, filmado em 1955, é uma adaptação de Émile Zola de *L'Assommoir*, com Maria Shell e François Périer, em uma co-produção internacional de prestígio. Mas também há alguns criadores originais que Truffaut considera autores porque são freqüentemente eles próprios que escreveram os roteiros e porque a sua direção testemunha uma visão de mundo. Trata-se de Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati, Jacques Becker, Abel Gance e Max Ophuls. Mas os filmes deles estão longe de obter a unanimidade entre os críticos que, freqüentemente, preferem a eles René Clair e Henri-Georges Clouzot.

Alguns franco-atiradores

Desde 1946, porém, alguns franco-atiradores mostraram o caminho. São eles, por ordem cronológica de realização do primeiro longa-metragem: Jean-Pierre Melville, Roger Leehardt, Agnès Varda, Alexander Astruc e, até certo ponto, Roger Vadim.

Jean-Pierre Melville realiza, em 1947, *Le Silence de la Mer* com métodos fora das normas, métodos que, precisamente, prefiguram os da *Nouvelle Vague*: um orçamento muito pequeno (9 milhões de francos, considerando que o orçamento médio em 1946-47 era de 60 milhões para um longa-metragem), uma equipe reduzida, atores desconhecidos, cenários naturais, ausência de autorização oficial de filmagem do Centro Nacional da Cinematografia e, o que é mais impressionante, ausência de concordância do autor do romance adaptado, o resistente mítico Vercors. O filme, que só é exibido em 1949, obteve sucesso inesperado e bom acolhimento crítico; ele mostra a via de uma produção completamente independente, livre de constrangimentos comerciais e do peso do corporativismo dos sindicatos profissionais. A narração em primeira pessoa é expressa por uma voz interior; liberdade narrativa que vai ser reencontrada em *Le Journal d'un Curé* de Campagne de Robert Bresson e em muitos filmes da *Nouvelle Vague*: *Une Vie*, *Le Petit Soldat*, *Jules et Jim*, *La Boulangère de Monceau* etc.

No mesmo ano, um brilhante crítico que começou no periódico mensal *Esprit* antes da guerra, Roger Leenhardt, realiza aos 45 anos um primeiro longa-metragem muito pessoal, a partir de recordações de infância, *Les Dernières Vacances*, evocação muito literária de amores de verão e o fim de uma propriedade familiar de província. Em vista de sua idade, parece difícil, porém, considerá-lo um “jovem diretor”. Mas Leenhardt assina um filme muito pessoal cujo roteiro ele mesmo escreveu e registra seu desenvolvimento em uma tradição literária baseada na narração autobiográfica.

Em 1954, uma jovem fotógrafa, Agnès Varda, realiza sozinha, em cenário natural, na cidade de Sète, um primeiro longa-metragem muito audacioso, *La Pointe Courte*, alternando seqüências quase documentárias e cenas muito dialogadas e literárias, com dois atores de teatro (Philippe Noiret, então desconhecido, e Sylvia Monfort). Ela assina uma obra completamente original que mistura a autenticidade do documentário e uma estilização fotográfica muito elaborada. A montagem do filme estabelece relações com as obras mais audaciosas do cinema soviéticos dos anos 20.

Quando Alexander Astruc realiza *Les Mauvaises Rencontres* (1955), com base em um romance de Cecil Saint-Laurent, ele já é célebre como crítico (seu artigo sobre máquina fotográfica-caneta, “*la caméra stylo*”) é considerado como o manifesto da nova escola) e como autor do média-metragem, *Le Rideau Cramoisi* (1952), filme que, por sua qualidade, obteve o prêmio *Louis Delluc*, 1952. Em *Les Mauvaises Rencontres*, trata-se da história clássica de uma jovem provinciana que tenta a sorte no mundo da inteligência parisiense (Anouk Aimée). O jovem diretor constrói seu filme em *flash-backs* com uma voz em *off* e se inspira no estilo de Orson Welles. Quando Pierre Braunberger produz um dos primeiros curtas-metragens de Jacques Daniel Valcroze, *Les Surmenés* (1958), interpretado por Jean-Pierre Cassel e Jean-Claude Brialy, o filme também conta a história de uma jovem provinciana que chegou a Paris e que se aborrece com seu noivo e decide descobrir o universo das noites da capital; trata-se de um tema balzaquiano que vai se tornar um dos clichês ficcionais da *Nouvelle Vague*; podemos reencontrá-lo no início da narração de *Paris nous Appartient*, primeiro longa-metragem de Jacques Rivette.

Finalmente, Roger Vadim, jovem assistente de Marc Allégret e ex-jornalista do Paris Match, começa com um feito notável: *Et Dieu Créa la Femme* (1956), filme que teve sucesso internacional considerável e foi saudado por François Truffaut como aquele que apresenta uma imagem renovada do personagem feminino no cinema, ressaltando sua emancipação sexual. Vadim é o cineasta que cria o mito B.B. (Brigitte Bardot); na verdade, renova a nova face do mito pois trata-se do décimo sétimo filme da jovem atriz cuja carreira começou em 1952.

É, evidentemente, difícil juntar Jean-Pierre Melville, Roger Leenhardt, Agnès Varda e Roger Vadim sobre o mesmo estandarte, mas cada um deles apresenta características que são reencontradas sintetizadas no movimento de 1959: a referência aos filmes americanos por Melville, Vadim e Astruc; o orçamento reduzido por Melville e Varda; a experiência da crítica por Leenhardt e Astruc; mais globalmente ainda, uma originalidade na escolha de tópicos e temas, a primazia atribuída à juventude e aos problemas contemporâneos, uma forma nova de liberdade sexual em particular, especialmente em Vadim. Segundo esses critérios, e mesmo que seu roteiro seja original, o filme de Roger Leenhardt pertence, acima de tudo, a uma certa tradição literária do cinema francês, como já notamos previamente no modelo de *Blé en Herbe* de Claude Autant Lara, adaptando Colette em 1953. Leenhardt é considerado como um precursor do movimento, por causa de sua atividade crítica e de seu papel de pensador, de pai espiritual de André Bazin e da equipe dos *Cahiers du Cinéma*.

Mas a *Nouvelle Vague*, como tal, só adquire seu estatuto midiático no curso da temporada cinematográfica 1958-59. A idéia de um movimento que renova a produção só se impõe quando a crítica dos diários, e depois dos grandes semanários, se interessa por algumas personalidades novas que sustentam as crônicas. Trata-se, é claro, de Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard e, de um outro ponto de vista, Alain Resnais e Marguerite Duras, que assinaram conjuntamente *Hiroshima Mon Amour* (1959). Resnais e Duras são os representantes eminentes de um cinema novo, mas este último compartilha mais pontos comuns com o *Nouveau Roman*

do que Alain Robbe Grillet com a *Nouvelle Vague* dos *Cahiers du Cinéma*. Há, neste caso, somente um fenômeno de coincidência histórica e não de aderência a um movimento comum, como testemunham no ano seguinte *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) e, mais tarde, *L'Immortelle* (1963) de Alain Robbe Grillet.

É, de fato, nos meses do inverno e da primavera de 1959 que se firma a idéia de uma *Nouvelle Vague* que invade as telas do cinema francês. Nestas se vêem exibições consecutivas de uma série de primeiros filmes, dos quais alguns realizados fazia pouco tempo e, conseqüentemente, seus lançamentos estavam longe de serem considerados restritos. São salas exclusivas do Champ Elysée que apresentam ao público os primeiros dois filmes de Claude Chabrol com dois meses de intervalo: *Le Beau Serge*, realizado de dezembro de 57 a fevereiro de 58, saindo em 2 de fevereiro de 1959, *Les Cousins*, finalizado em julho de 58, saindo em 11 de março de 1959. Os dois filmes tiveram grande público, especialmente o segundo (260.000 entradas em Paris). O Festival de Cannes de 1959 foi o da *Nouvelle Vague*. A França é representada por *Orfeu Negro*, primeiro filme de Marcel Camus que recebe a *Palme d'Or*, e por *Quatre Cent Coups*. O prêmio de realização é concedido ao primeiro filme de característica longa-metragem de François Truffaut. *Hiroshima mon Amour*, apresentado fora da competição, recebeu, em seguida, reconhecimento internacional atestado pela crítica anglo-saxônica, italiana, e alemã, e foi beneficiado por uma carreira comercial bastante inesperada para um filme tão provocador em 1959, e de um escrito de vanguarda, distante dos hábitos do grande público.

O verão seguinte começa com realizações de *A Bout de Souffle* por Godard, de *Signe du Lion* por Rohmer, Rivette segue com *Paris nous Appartient*, que tinha começado desde 1958 sem ter orçamento suficiente. O movimento é lançado e algumas dezenas de jovens artistas vão poder se aproveitar da brecha durante duas a três temporadas: Jacques Rozier (*Adieu Philippine*), Jacques Demy (*Lola*), Jean Pierre Mocky (*Les Dragueurs, Un Couple*), mas também o romancista Alain Robbe Grillet (*L'Immortelle*), depois Claude Lelouch (*L'Amour avec des Si*), e mais de 150 outros como testemunhas do dicionário do número especial do *Cahier du*

Cinéma que fazem um primeiro balanço desta mini revolução em 1962.

A longevidade, a força e a originalidade da carreira de cineastas hoje consagrados universalmente como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer não devem deixar à sombra duas figuras importantes que tiveram papel decisivo no início do movimento. Evocamos o prestígio intelectual do qual desfrutou o jovem romancista e crítico Alexander Astruc na França da Liberação. Astruc é um amigo de Jean-Paul Sartre e Boris Vian. É uma figura de Saint Germain des Près que publicou um romance pela Editora Gallimard na Coleção Branca. Seus primeiros filmes (*Le Rideau Cramoisi*, *Une Vie*, *La Proie pour l'Ombre*) são saudados efusivamente pela crítica oficial da época. Também é necessário evocar aqui Jacques Doniol Valcroze e Pierre Kast, duas personalidades maiores dos primeiros *Cahiers du Cinéma*.

Pierre Kast foi resistente, militante com os estudantes comunistas. Como Doniol Valcroze, tinha 25 anos em 1945. É amigo do produtor Jean Grémillon cujo prestígio é então imenso por causa de tomadas de posição durante a guerra e da realização de seus últimos filmes como *Lumière d'Été* e *Le Ciel est à Vous*. Kast começa como assistente de Grémillon, mas também de René Clément, Jean Renoir e do produtor americano Preston Sturges, que filma então em Paris. Ele assina alguns curtas-metragens, como *Le Désastre de la Guerre*. Seu primeiro longa de característica bastante tradicional, *Un Amour de Poche*, é uma fantasia de ficção científica, sob um cenário de France Roche que não se distingue das comédias da época. Seus filmes mais pessoais, como *Le Bel Age*, *La Morte Saisons des Amour*, *Vacances Portugaises*, apresentam cenários escritos por ele mesmo e diálogos que representam algumas “galanterias” muito superficiais da burguesia parisiense e provinciana, e tem produção bastante debilitada pela frouxa direção de ator.

Podemos fazer a mesma constatação sobre a carreira cinematográfica de seu amigo Jacques Doniol Valcroze, que foi criticado no *Cinéma* e especialmente na *Revue du Cinéma* de Jean George Auriol. É uma das penas mais cultivadas do pós guerra, dotado de um humor cáustico, além de ser um grande redator-chefe. Terá um papel

decisivo na criação e nos primeiros anos dos *Cahier du Cinéma* (1951-1955). Depois de alguns curtas-metragens honrosos no espírito de seu mestre Roger Leenhardt, ele escreve e assina *L'Eau à la Bouche*, em seguida *Un Coeur Battant*. O cenário de *L'Eau à la Bouche*, apoiado em modelos grandes como *La Règle du Jeu* e *Sourires d'une Nuit d'Été*, reunidas em um rico apanhado de Pyrénées Oriental, dois casais de ricos herdeiros da província. Sua produção não é mais convincente que a de Pierre Kast; tanto os personagens como os diálogos são estereotipados. O universo destes dois cineastas e seus temas justificam as severas críticas que viram na *Nouvelle Vague* uma substituição de gerações no seio da inteligência francesa super burguesa, como a indicou o historiador Jean Mitry em 1963: “*Seu movimento porém reflete um estado de espírito que é próprio deles e que podemos definir sumariamente como uma espécie de anarquismo burguês tendendo a demolir os valores recebidos, bem menos pelas negações que para as instalações confortáveis em troca dos rótulos, sem levar em conta os conceitos e os valores de base.*”

Fica evidente que filmes realizados em seguida por Truffaut, Godard, Resnais, Chabrol, e até mesmo Eric Rohmer, escapam de tais objeções, graças à inteligência crítica e à complexidade destas produções.

Novos produtores

A *Nouvelle Vague* não é porém um negócio só de crítico e produtores. É também e especialmente um fenômeno econômico. Ela marca o triunfo do filme mais barato (de duas a cinco vezes inferior ao preço médio do longa-metragem comercial da época), então extensivamente beneficiado por seus promotores. Três produtores tiveram um papel chave nesta estratégia econômica diferente da dos produtores tradicionais de filmes realizados em estúdio: Pierre Braunberger, Anatole Dauman e Georges de Beauregard. O catálogo dos filmes produzidos ou co-produzidos por esses produtores cobrem três quartos dos títulos de filmes reagrupados de baixo do rótulo *Nouvelle Vague*.

Pierre Braunberger não é contudo um principiante, mesmo tendo começado na metade dos anos 20, produzindo filmes de Renoir (*La Fille de l'Eau*, 1924; *Nana*, 1926; ambos com Catherine Hessling) além de alguns filmes muito comerciais com Roger Richebé nos anos 30 (*Vous n'Avez Rien à Déclarer* de Léo Joannon, 1936 com Raimu); mas durante os anos 50, ele se esforça para descobrir jovens autores e produzir curtas-metragens de Jean-Luc Godard e Alain Resnais. É ele quem distribuirá e produzirá Jean Rouch (curtas-metragens etnográficos sobre a África negra, depois *Moi, un Noir*, 1958) e alguns títulos maiores nos anos 60: *Tirez sur le Pianiste* (Truffaut, 1960), *Vivre sa Vie* (Godard, 1962), *Cuba Si* (Chris Marker, 1961).

Anatole Dauman, então um jovem produtor de origem polonesa (nascido em 1925) se especializa inicialmente em documentários de arte. Produzirá muitos filmes sobre pintores (*Fêtes Galantes* de Jean Aurel, 1950; *Désastre de la Guerre* de Pierre Kast, 1952 – sobre Goya; *Bruegel l'Ancien de Arcady*, 1953) antes de produzir alguns curtas-metragens e os primeiros longas-metragens de Alain Resnais (*Nuit et Brouillard*, 1955; *Hiroshima, mon Amour*, 1959; *L'Année Dernière à Marienbad*, 1961; *Muriel*, 1963); depois produz Jean-Luc Godard (*Masculin Féminin* e *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* de 1966), e Robert Bresson (*Au Hasard Balthazar*, 1966; *Mouchette*, 1967).

O terceiro produtor chave da escola *Nouvelle Vague* é o mais aventureiro dos três e seu nome está estreitamente ligado à filmografia de Jean-Luc Godard, que ele introduziu no filme longa-metragem com o já referido *A Bout de Souffle*. Georges de Beauregard começa como exportador de filmes para o estrangeiro, depois como produtor na Espanha, onde descobre Juan Manuel Bardem (*Mort d'un Cycliste*, 1955, *Grand Rue*, 1956). Na França, suas escolhas são, inicialmente, mais convencionais pois ele adapta Pierre Loti por Pierre Schoendoerffer (*Ramuntcho, Pêcher d'Islande*, 1958). Mas seu encontro com Godard será decisivo e o transformará em descobridor de talentos. Ele vai então produzir quase todos os primeiros longas-metragens (ou segundo, ou terceiro filme, o que é mais arriscado, depois de um fracasso inicial) dos

novos autores dos anos 60: Jacques Rozier (*Adieu Philippine*), Agnès Varda (*Cléo de 5 a 7*), Jacques Demy (*Lola*), Jacques Rivette (*La Religieuse*), Eric Rohmer (*La Collectionneuse*).

É muito difícil datar o fim do fenômeno *Nouvelle Vague*. Assistimos desde 1962 a uma primeira crise com uma série de fracassos comerciais: Chabrol (*Les Bonnes Femmes*, 1960; *Les Godelureaux*, 1961), Godard (*Les Carabiniers*, 1963), Resnais (*Muriel*, 1963), Rozier (*Adieu Philippine*, 1962), Rivette (*Paris nous Appartient*, realizado em 1958-59, mas exibido de maneira restrita em 1961).

Alguns filmes nem são mais distribuídos comercialmente como *L'Oeil du Malin* e *Ophélie* de Claude Chabrol. Paralelamente, os novos autores acentuam a abertura existente entre a sua originalidade, criatividade e a receptividade do público do cinema, que permanece apesar de todo o público de massa. Assim, Jean-Daniel Pollet, Philippe Garrel, Marcel Hanouns terão um só público restrito e nunca alcançarão Godard, Chabrol e Truffaut. Rivette e Rohmers sozinhos têm sucesso muito progressivo, alargando sua audiência durante os anos 70, Rohmer com *A Collectionneuse* em 1966 e, mais ainda, com *Ma Nuit chez Maud* em 1969; Rivette, graças (se é que podemos dizer) ao escândalo provocado pela interdição de *La Religieuse* em 1966, depois com *L'Amour Fou* em 1968.

Mas desde 1965, um produtor muito jovem e futuro realizador, Barbet Schroeder, depois de ter permitido Eric Rohmer começar novamente, depois do fracasso do *Signe du Lion*, produzindo os primeiros contos morais (*La Carrière de Suzanne*, *La Boulangerie de Monceau*, em 16 mm), decide correr o risco de financiar um longa-metragem colorido realizado em 16 mm, composto de seis curtas-metragens dedicados a bairros parisienses. Paris vista por Eric Rohmer, Jean Douchet, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, e Jean Rouch pode ser considerada como um manifesto de estética da *Nouvelle Vague* em seus aspectos mais radicais: temas escritos pelos próprios realizadores, filmagens em cenários naturais e em sincronia, uso do formato 16 mm considerado, na época, como reservado para televisão e filmes documentários.

Mas o próprio trio de produtores-fundadores vai, em seguida, financiar filmes mais condizentes com os critérios do espetáculo: *Landru* (1962) de Claude Chabrol com Michele Morgan, os filmes eróticos de Walérian Borowczyk produzidos por Anatole Dauman (*Contes Immoraux*, 1974; *La Bête*, 1975), filmes de Claude Lelouch (*Une Fille et des Fusils*, 1964) e de Jean Aurel (*De l'Amour*, 1964), sem contar ainda Gérard Pirès (*Erotissimo*, 1968) produzido por Pierre Braunberger.

Mesmo não encontrando sucesso em mais de duas ou três temporadas na França, os filmes da *Nouvelle Vague* tiveram uma receptividade internacional que poucos filmes franceses dos anos 50 pretenderam obter. *A Bout de Souffle*, *Hiroshima mon Amour*, *Les 400 Coups* serão filmes de referências para os jovens cineastas ingleses, tchecos, poloneses, brasileiros, italianos, alemães e quebequenses.

Os anos 60 serão os da *Nouvelle Vague* em todos lugares do mundo. Seria redutivo atribuir a origem destas renovações da expressão artística *Nouvelle Vague Française*. Bem ao contrário, como notou Pierre Billard no começo de 1958, podemos observar a aparição de novos criadores que impõe um cinema muito pessoal fora das fronteiras francesas, incluindo o seio de Hollywood e as produções estatais do Leste. A partir de 1954-55, percebemos o surgimento dos primeiros filmes diferentes da produção habitual: na Polônia com Andrej Wajda, na Argentina com Leopoldo Torre Nilson, na URSS com Gregori Tchoukraï, na Itália com Francesco Maselli, nos Estados Unidos com Robert Aldrich, no Brasil com Nelson Pereira dos Santos e no Japão com Nagisa Oshima.

Entretanto, o sucesso internacional dos primeiros filmes de Truffaut e Godard, que vão fazer uma volta ao mundo, radicaliza o movimento. Os jovens alunos das escolas de cinema, os críticos cineastas em perspectiva no Brasil, na Tchecoslováquia, na Alemanha, na Iugoslávia vão encontrar na descoberta de *Tirez sur le Pianiste*, *L'Année Dernière à Marienbad*, e *Vivre sa Vie* diferentes exemplos de cinema, numa outra ambição intelectual, diferente da dos produtos habituais de exportação. Encontram também uma energia criativa, até mesmo nas condições mais difíceis como na Polônia

ou no Brasil. É verdade que a *Nouvelle Vague Française* é acompanhada de movimentos nacionais tão dinâmicos e originais quanto o *Free Cinema* inglês de Tony Richarson e Karel Reisz, os da escola de Praga com Milos Forman, Vera Chytilova, Jan Nemec, Edwald Schorm, os novos filmes húngaros com Miklos Jancso e Judith Elek; alemães com Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Wemer Herzog, Rainer Wemer Fassbinder e Wim Wenders, iugoslavos com Dusan Makavejec, suços com Alain Tanner, Michel Soutter e Claude Goretta; canadenses com Pierre Perrault, Jean-Pierre Lefebvre e Gilles Groux, sem esquecer dos filmes extraordinários e tumultuosos do Cinema Novo Brasileiro com Glauber Rocha e Ruy Guerra.

Nos Estados Unidos, um jovem ator arrisca uma prática nova de ficção improvisada, no modelo do jazz de vanguarda de Charles Mingus: John Cassavetes, que lança o movimento do cinema direto norte americano com *Shadows* em 1960, filme tão inovador quanto *A Bout de Souffle* por seus métodos de filmagem e dramaturgia.

No fim da década, as *Nouvelles Vagues* transformaram a face da arte cinematográfica no mundo todo para lhe dar um aspecto freqüentemente revolucionário.

Bibliografia

- BAECQUE, Antoine de. 1998. *Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion.
- DOUCHET, Jean. 1998. *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan e Cinematéca Française.
- MARIE, Michel. 1997. *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Nathan Cinema, coll. 128.

Relação entre o verbal e o visual:
leitura de uma gravura de Dürer,
feita por Saramago

ARNALDO CORTINA

Universidade Estadual de São Paulo / UNESP

Resumo

O propósito central deste texto consiste em, a partir de alguns conceitos centrais da perspectiva teórica da semiótica da Escola de Paris, desenvolver uma análise da leitura que o narrador do texto *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, realiza de uma gravura produzida por Dürer. A hipótese básica deste trabalho é a de que a descrição da gravura de Dürer realizada pelo narrador remete, metonimicamente, à estrutura do romance como um todo.

Palavras-chave

discurso, enunciação, interdiscursividade, intertextualidade, narratividade, leitura

Abstract

The central purpose of this text consists in, by using some central concepts of theoretical semiotic perspective of the School of Paris, developing an analysis of the reading that the narrator of the text *The gospel according to Jesus Christ*, by José Saramago, does of a picture produced by Dürer. The basic hypothesis of this work is that the description of the mentioned picture done by the narrator refers, metonymically, to the romance structure as a whole.

Key words

discourse, enunciation, interdiscursivity, intertextuality, narrativity, reading process

A semiótica, enquanto teoria que está preocupada com a manifestação da significação, pretende dar conta dos textos verbais, dos não-verbais e dos sincréticos, isto é, daqueles que se valem tanto do código verbal quanto do não-verbal para se constituírem. Perceber, portanto, como esses diferentes tipos de textos organizam sentidos faz parte do projeto semiótico, que concebe o plano de conteúdo dos textos sob a forma de um percurso gerativo.

O propósito deste trabalho não será discutir os postulados teóricos da semiótica, mas aplicar seus princípios para desenvolver a análise de um texto verbal que realiza a leitura de um outro não verbal. O texto verbal de leitura corresponde às oito primeiras páginas de abertura do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago e o não-verbal, a uma gravura sobre a paixão de Cristo, produzida pelo pintor alemão Albrecht Dürer, que viveu entre o final do século XV e o início do XVI (1471-1528).

Para dar conta do exame do texto de Saramago, que realiza uma leitura descritiva da gravura de Dürer, objetivo central deste trabalho, proporei dividi-lo em três partes. Na primeira, procurarei observar o desenho do pintor alemão, colocando-me na posição de um leitor de seu texto imagético. Na segunda, farei um brevíssimo comentário sobre o romance de Saramago em questão, procurando inserir as oito páginas que chamo de abertura no contexto da narrativa como um todo. Por último, deter-me-ei no exame do texto de abertura, com o objetivo de verificar como o sujeito enunciador interage com seu enunciatário ao manifestar sua leitura do texto de Dürer.

1. Mito cristão da crucificação de Jesus segundo Dürer

Dürer, embora fosse um alemão, nascido em Nuremberg, tinha incorporado a suas obras, pinturas, xilogravuras, gravuras, muito da técnica artística da escola veneziana. A época em que viveu correspondeu ao período de passagem da Idade Média para o

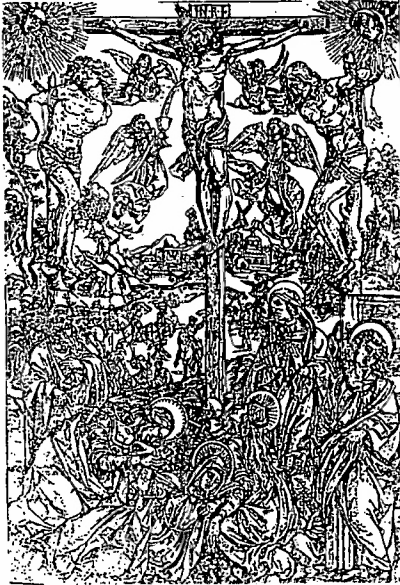


Figura 1

Renascimento europeu, tão marcante na produção cultural da Itália em geral. A influência dessa concepção renascentista pode ser notada na gravura de Dürer (figura 1), principalmente, na caracterização física dos seres animados por ele retratados. A preocupação em definir as formas do corpo de Jesus e dos dois ladrões crucificados, bem como dos cavalos que aparecem no plano de fundo da gravura, pode justificar a ótica renascentista por ele adotada para retratar a cena do calvário cristão. Na pintura e no desenho medieval, somente a expres-

são dos seres retratados (embora não completamente definida) e, por serem quase que exclusivamente divinos, a aura de santidade desses seres é que importa. As formas do corpo são completamente descaracterizadas e o que sobra nas pinturas medievais é centralização do espiritual em detrimento do humano.

Para dar uma idéia dessa concepção medieval da retratação dos corpos, comparo a gravura de Dürer com a cena da “Crucifixão” (figura 2), pintada por Fra Angélico, entre 1438 a 1443, num retábulo para o Mosteiro de São Marcos, da ordem dos dominicanos. Embora tenha vivido num período não muito distante do de Dürer, Fra

Angélico (1387?-1455) tinha mais influências da arte medieval do que da renascentista que emergia. Comparando a cena retratada por Fra Angélico e a de Dürer, percebemos a simplicidade da primeira, pois não há fundo nem um contexto que situe o calvário de Jesus, em oposição à riqueza de detalhes da segunda. O Cristo de Dürer tem seu sexo coberto por um pano, enquanto o Cristo de Fra Angélico está completamente nu, mas sem o órgão sexual. Essa é outra marca da influência renascentista em Dürer e da medieval em Fra Angélico. Embora se possa falar de pudor na gravura de Dürer, pois o órgão sexual de Cristo está ocultado por panos, o simples fato de isso acontecer é significativo de que o gravurista admitia que Cristo tinha órgão sexual. Já, para Fra Angélico, o fato de Cristo estar nu e sem órgão genital também possa ser um indício de pudor, essa forma de reprodução da figura de Jesus adquire um sentido maior dentro do contexto do pensamento cristão: a idéia de divindade; um ser divino não tem sexo, porque não é igual aos seres humanos.

Em nenhum momento fiz referências ao aspecto cromático da pintura de Fra Angélico, que também está ligado à concepção da arte medieval, porque não é possível compará-lo com a gravura de Dürer, pois ela não tem cor.

Se voltarmos nossa atenção novamente para a gravura do pintor alemão, poderemos observar que ela tem bastante acentuado o trabalho com planos de perspectiva. De uma forma geral, poderia dizer que existe um primeiro plano, que é o que está na parte da frente do desenho, correspondente às figuras humanas que parecem sofrer com a morte de Cristo e os três crucificados (Jesus, o bom e o mau ladrão). O segundo plano, que é o que está no fundo do



Figura 2

desenho, depois da cena do primeiro, corresponde às figuras de alguns soldados a cavalo e outros a pé, um homem com um balde na mão esquerda e uma vara na direita, vegetação, algumas construções e montanhas. Ao redor do corpo de Cristo, quatro anjos pairam no ar. Um que parece estar mais próximo a ele, pois segura uma taça onde cai seu sangue e outros três que parecem estar flutuando entre o primeiro e o segundo plano. Nos cantos superiores do desenho aparece o sol, à direita de Jesus, e a lua, à sua esquerda.

Do ponto de vista da organização do desenho pode-se dizer que ele reproduz um semi-círculo, ou melhor, a forma de um “U”. No centro está a cruz e Jesus pregado a ela, que ocupa praticamente todo o desenho. Só não divide o desenho em dois lados, desde a base até o alto, porque abaixo da cruz aparece a figura de três mulheres, uma das quais Maria, mãe de Jesus, quase desfalecida pela dor da perda do filho. Do lado direito de Jesus está um dos ladrões que olha para os céus; de seu lado esquerdo está o outro ladrão que olha para baixo. Tudo, no primeiro plano do desenho, converge para o centro. Até o sol e a lua, representados por rostos humanos, parecem sofrer com a morte do filho de Deus. Ao fundo, tudo o que ali se passa parece estar distante da cena do primeiro plano. Se os soldados a cavalo e a pé e o homem com o balde participaram da crucificação de Jesus, agora parecem estar ocupados com outras coisas.

Os sentidos que a gravura adquire são determinados pela espacialidade do primeiro plano, em que predominam as oposições entre alto e baixo, centro e margem, vida e morte. O corpo de Jesus, em destaque no centro do desenho, ocupa a posição mais alta; suas mãos parecem próximas do sol e da lua. E a cena retrata a morte de Jesus que, segundo a tradição cristã, representou a salvação da humanidade do pecado. Enquanto representação de um estado, o que é característico do desenho, da pintura e da fotografia, a gravura de Dürer pressupõe um antes e um depois, ou seja, o julgamento e condenação de Jesus e seu sepultamento e ressurreição. É nessa tensão entre o antes e o depois que o desenho ganha movimento, pois isso o coloca na seqüência narrativa própria de todo e qualquer texto. Ele retrata um momento que o *leitor* (sujeito que vê a gravura) identifica.

O que se deve levar em consideração, então, quando se olha para o desenho de Dürer é que ele é o resultado de uma leitura que o autor faz da passagem bíblica da crucificação de Jesus. O pintor alemão retratou a cena a partir da descrição que dela aparece nos quatro evangelhos canônicos que constituem o Novo Testamento. Portanto, o *leitor* da gravura, que também foi leitor do texto bíblico, compreende aí aquilo que faz parte do seu saber, ou seja, a história da vida de Jesus. O ato de olhar para a gravura de Dürer consiste, portanto, em ler a leitura que o desenhista faz de uma passagem bíblica.

Se olharmos diretamente para o texto bíblico, será possível até identificar melhor as personagens que aparecem retratadas no desenho. Em primeiro lugar, reconhecer que é Jesus que está crucificado no centro do desenho e que, a seu lado, estão os dois ladrões, o bom e o mal, só é possível para quem conhece a passagem bíblica. Em segundo lugar, identificar Maria, mãe de Jesus, e outras pessoas que estavam ao pé da cruz na hora de sua morte, só é possível se eu retomar o texto bíblico. Dos quatro evangelhos canônicos, Mateus, Marcos e João indicam nomes das pessoas que estavam junto à cruz de Jesus. O evangelho de Lucas diz apenas que seus familiares estavam com ele. O crânio na base da cruz, que pode ser observado tanto no desenho de Dürer quanto na pintura de Fra Angélico, justifica-se porque, em todos os evangelhos do Novo Testamento, explica-se para o leitor que o lugar para onde Jesus foi levado para ser crucificado chamava-se Gólgota que, em hebreu, significava *crânio*.

2. O evangelho de Saramago

O texto do romance de Saramago corresponde à reconstituição da história da vida de Jesus Cristo, desde seu nascimento até sua morte. Do ponto de vista enunciativo, ocorre uma *debreagem* enunciativa em que uma terceira pessoa narra os fatos marcados num tempo do *então* e num espaço do *lá*, o que justifica, portanto, a *debreagem* temporal e espacial também enunciativa.

A narrativa do evangelho de Saramago é diferente da dos evangelhos canônicos do Novo Testamento, na medida em que não fala de Jesus e de sua família como se esta fosse santa e aquele,

um ser divino. O tom da narrativa desse evangelho é marcado pela crueza e naturalidade no relato dos fatos. José, Maria e Jesus parecem não entender direito o que estão vivendo, embora acreditem num Deus e o temam.

Durante uns poucos de anos não houve mais mudanças na família que nascerem novos filhos, além de duas filhas, e terem perdido os pais deles o último viço que lhes ficara da juventude. Em Maria não havia que estranhar, pois sabe-se como as prenhez, e de mais sendo tantas, acabam por dar cabo duma mulher, vai-se-lhes aos poucos a beleza e a frescura, se as tinham, emurchecem tristemente a cara e o corpo, basta ver que depois de Tiago nasceu Lísia, depois de Lísia nasceu José, depois de José nasceu Judas, depois de Judas nasceu Simão, depois Lídia, depois Justo, depois Samuel, e se mais algum veio, logo se finou, sem tempo de deixar registro. Os filhos são a alegria dos pais, diz-se, e Maria fazia tudo para parecer contente, mas, tendo de carregar meses e meses no seu cansado corpo tantos frutos gulosos das suas forças, às vezes entrava-lhe na alma uma impaciência, uma indignação à procura da sua causa, mas, sendo o tempo o que era, não pensou em pôr culpas a José, e menos ainda àquele Deus supremo que decide da vida e da morte das suas criaturas, a prova é que mesmo um cabelo da nossa cabeça não cai se não for de sua vontade. (Saramago, 1999, pp. 139-40)

O Jesus de Saramago é um ser humano sem nenhuma aura de divino; sente raiva, remorso, prazer, comete erros como qualquer homem comum. O processo por meio do qual vai sendo convencido de que é filho de um Deus e que deve salvar os homens é lento e, mesmo no momento da crucificação ele parece não entender direito por que tinha que passar pelo que estava passando. As noções de bem e mal são muito instáveis e, em várias passagens da narrativa, a bondade de Deus e a maldade do Diabo são questionadas, chegando ao ponto, quando o Diabo faz uma proposta a Deus, em que o comportamento deste parece revelar uma tirania superior à daquele.

(...) *Propõe lá (diz Deus ao diabo), mas depressa, que não posso ficar aqui eternamente, Tu sabes, ninguém melhor do que tu o sabe, que o Diabo também tem coração, Sim, mas fazes mau uso dele, Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, e pois que de tudo aquilo que te desobedece e nega, dizes tu que é fruto do Mal que eu sou e ando a governar o mundo, a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos predilectos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava, antes que uma ambição de ser igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade, E por que haveria eu de receber-te e perdoar-te, não me dirás, Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda a parte o Bem governará, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre, Lá que tens talento para enredar almas e perdê-las, isso sabia eu, mas um discurso assim nunca te tinha ouvido, um talento oratório, uma lábia, não há dúvida, quase me convencias, Não me aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a*

um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a tua última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei. (Saramago, 1999, pp. 392-3)

A perspectiva a partir da qual o enunciador do texto de Saramago produz seu discurso desfaz completamente a narrativa canônica da bíblia. Ao invés de contar a vida de Jesus para provar sua santidade, esse enunciador, manifestando sempre seu ponto de vista, que é o de um homem do século XX, conhecedor de toda a história de guerras e mortes em função da causa religiosa, retira do texto sagrado seu caráter de verdade absoluta. O enunciador de Saramago sempre instiga seu enunciatário, o leitor implícito no texto, a pensar na história que ele conta como possivelmente mais verdadeira que a do texto bíblico. É exatamente esse diálogo entre o enunciador e o enunciatário o responsável por toda a argumentação que sustenta a narrativa de Saramago.

Como esse enunciador, portanto, está mais preocupado em discutir os limites da crença religiosa, faz com que o narrador em que se projeta termine a história de Jesus exatamente no momento em que ele morre na cruz; nada é dito sobre seu sepultamento e posterior ressurreição. Assim, a gravura de Dürer, descrita e comentada no início do romance, funciona como uma antecipação da cena final com a qual o narrador terminará sua história. Por meio de seu comentário sobre essa gravura, o narrador irá revelar o ponto de vista a partir do qual recontará a história da vida de Jesus.

3. A leitura da gravura de Dürer: comentários de um narrador

A leitura da gravura de Dürer que abre o romance de Saramago, ao mesmo tempo em que é uma descrição, é também um

comentário-crítico sobre o que está sendo representado. O sujeito que enuncia no texto mostra seu ponto de vista quando faz considerações sobre o que no desenho uma determinada cena quis representar e o que ele conhece por meio da história.

O movimento descritivo da gravura parte, tomando como perspectiva o olhar do espectador, do canto superior esquerdo para chegar até o canto superior direito, desenhando a forma de um “U”, tal como ficou sugerido no item 1 deste trabalho. A primeira observação feita pelo enunciador é a que revela o caráter irreal da cena mostrada, isto é, o fato de ser apenas uma gravura, uma representação que é fruto da imaginação de quem desenha. Isso pode ser observado em:

(...) e essa cabeça (do sol) tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada.
(Saramago, 1999, p. 13)

Para identificar o Bom Ladrão, primeira imagem do crucificado, logo abaixo do sol, o enunciador chama a atenção do enunciatário para duas características daquela figura: seu olhar de sofrimento e seus cabelos encaracolados.

(...) Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão. O cabelo, todo aos caracóis, é outro indício que não engana, sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam, e o criminoso arrependido, pelas mostras, já está no caminho de ascender ao mundo das celestiais criaturas.
(Saramago, 1999, p. 13)

Em contraposição à descrição do Bom Ladrão, que tinha um tom irônico, mais à frente, em sua descrição, o enunciador do texto caracteriza o Mau Ladrão como aquele que é mais verdadeiro, pois não quis fingir arrependimento das ações cometidas no momento em que estava prestes a morrer. Sua figura se contrapõe à do Bom

Ladrão na medida em que seu olhar se dirige para baixo e seus cabelos são lisos e não encaracolados como dos anjos.

(...) Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza. (Saramago, 1999, p. 17)

A caracterização positiva do Mau Ladrão e a negativa do Bom será retomada, mais à frente, quando o enunciador descreve a figura de Jesus Cristo crucificada no centro do desenho. Segundo ele, o filho de Deus é incapaz de perceber a diferença entre o Bem e o Mal enquanto forças dependentes. Nesse sentido, chamamos a atenção para o destaque que demos no item 2 deste trabalho para o diálogo entre Deus e o Diabo acerca das noções de Bem e Mal, ilustrado em Saramago, 1999, pp. 392-3. A crítica do enunciador em relação à incapacidade de Jesus para compreender a dependência que existe entre o Bem e o Mal parece ser uma questão central do texto de Saramago, uma forma dialética de entender o mundo, própria da visão do homem contemporâneo.

É ele (Jesus), finalmente, este para quem apenas olham José de Arimateia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. (Saramago, 1999, p. 18)

Esse mesmo tom bastante pessoal e crítico, ao comentar o desenho que o enunciador vê e pressupõe que o enunciatário também veja, mantido em relação à caracterização do Bom e do Mau

Ladrão, persiste em todo o texto. Da mesma forma, ao descrever Maria Madalena, o enunciador aponta para um saber que crê compartilhar com seu enunciatário. Quando supõe que a primeira figura de mulher, olhando o desenho da esquerda para a direita, que segura a mão de Maria, é Maria Madalena, vale-se do fato de ela apresentar um decote muito acentuado, o que permite que seus seios fiquem à mostra para chamar a atenção dos homens. Esse fato, segundo ele, só pode ser característico de uma mulher como Madalena que, segundo o relato bíblico, foi uma prostituta.

Mas, ao continuar a descrever as figuras femininas que estão ao pé da cruz de Jesus, tentando, num apelo explícito ao enunciatário, identificá-las, o enunciador se depara com a terceira mulher, nas coxas de quem Maria, mãe de Jesus, apóia seu braço esquerdo. Ao deter seu olhar sobre ela, o enunciador do texto levará em consideração dois aspectos para determinar que ela era a verdadeira Maria Madalena e não a primeira mulher que sustenta as mãos de Maria: seu olhar e a cor de seus cabelos.

Esse jogo irônico sobre a cor dos cabelos de Maria Madalena é outro indício que aponta a contemporaneidade do enunciador, pois remete a algo que é da cultura ocidental moderna. Ao mesmo tempo, suas considerações sobre o olhar da mulher ajoelhada são extremamente subjetivas, na medida em que nada, no desenho, identifica que o olhar daquela terceira mulher seja um olhar apaixonado, mais carnal que espiritual. Nesse momento, o enunciador parece fazer uma brincadeira com o enunciatário, pois irá se valer da leitura que faz do olhar dessa mulher para dizer que ela, sem dúvida, é a verdadeira Maria Madalena.

(...) Tal como a primeira desta trindade de mulheres, mostra os longos cabelos soltos, caídos pelas costas, mas estes têm todo o ar de serem louros, se não foi pura causalidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada. Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de

facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição. Tendo sido Maria Madalena, como é geralmente sabido, tão pecadora mulher, perdida como as que mais o foram, teria também de ser loura para não desmentir as convicções, em bem e em mal adquiridas, de metade do género humano. Não é, porém, por parecer esta terceira Maria em comparação com a outra, mais clara na tez e no tom do cabelo, que insinuamos e propomos, contra as arrasadoras evidências de um decote profundo e de um peito que se exhibe, ser ela a Madalena. Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra (...). (Saramago, 1999, p. 16-7)

Uma última prova da subjetividade do enunciador, com que se encerra essa apresentação do romance de Saramago, está nas considerações que ele faz a respeito de uma personagem que aparece no segundo plano do quadro, a do homem que carrega um balde e uma cana em cada uma das mãos. Novamente, esse enunciador de Saramago irá se valer de um saber histórico para criticar a maneira como se tem interpretado um fato específico que ocorre durante a crucificação de Jesus. Trata-se da oferta de vinagre a Jesus quando ele reclamou sentir sede. Segundo se costuma interpretar, isso é um

indício da maldade dos soldados que haviam sido incumbidos de crucificá-lo, pois o vinagre está associado, em nossa cultura ocidental moderna, àquilo que é impróprio para beber, devido a seu gosto azedo. Mas, conforme relata o enunciador, esse não era o costume da época em que Jesus viveu; ao contrário, toda vez que uma pessoa sentia muita sede, a forma de aplacá-la era tomar vinagre diluído em água. E é para isso que o enunciador chama a atenção de seu interlocutor, pois o conhecimento desse fato histórico transforma a figura do homem que ofereceu vinagre a Jesus e aos dois ladrões crucificados, que está associada sempre ao mal, a seu oposto, ou seja, ao bem.

(...) Lá atrás, no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre. Este homem, um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava. Vai-se embora, não fica até ao fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível. (Saramago, 1999, p.19-20)

Essa e muitas outras passagens da narrativa dizem respeito a uma das grandes características dessa versão do evangelho de Jesus criado pelo romance de Saramago, qual seja, um olhar contemporâneo sobre os fatos contados nos evangelhos canônicos sem o sentimento de religiosidade que neles está impregnado. O narrador de Saramago procura desvendar o texto mítico e mostrá-lo como um texto histórico.

Para finalizar os comentários que apresentei aqui sobre a leitura que o enunciador do romance de Saramago faz da gravura de Dürer, chamo a atenção para um último aspecto da escrita dessa leitura. É possível observar em Saramago, 1999, p.19-20 a presença de dois termos grifados. São dois dêiticos que servem para localizar no espaço da gravura aquilo que o enunciador está enfocando.

É interessante observar que, no caso de *este*, o dêitico indica uma direção, como se o enunciador estivesse junto do enunciatário e pudesse identificar um dos lados da gravura, que corresponde ao primeiro plano, do qual enunciador e enunciatário estão mais próximos. Na realidade, o homem que carrega o balde e a cana, ao fundo, parece estar olhando para a cruz em que Jesus ficou pregado. Como quem olha para a gravura está de frente para as cruzes, o olhar do homem parece estar dirigido para fora dela, o que pode denunciar uma cumplicidade entre ele e aqueles que olham para o desenho.

O uso de *daqui* também chama a atenção na medida em que indica claramente o lugar onde está o enunciador. É ele que diz que não consegue enxergar direito do lugar onde está (*daqui*) para o balde que o homem carrega no segundo plano do desenho. Novamente, a forma de uso desses dêiticos, que também aparecem em vários outros trechos dessa abertura da narrativa de Saramago, cria o efeito de sentido de proximidade entre a instância do enunciador e a do enunciatário, que cobrem explicitamente as figuras do “autor” (narrador) e seu “leitor” (narratário).

Conclusão

O propósito deste trabalho foi observar como os sentidos de um texto de leitura se constroem e, ao mesmo tempo, perceber os sentidos investidos no texto que dá origem à leitura. Da mesma forma que posso dizer que o texto escrito é capaz de comunicar algo a um leitor porque constrói a significação daquilo que diz a partir da relação entre os diferentes elementos que o constituem, o texto não-escrito, ou figurativo, no caso da gravura de Dürer, também o faz. A disposição das personagens, o enfoque de certos detalhes, a organização dos diferentes planos, a intensidade dos traços, todos esses

elementos contribuem para o sentido que a gravura adquire e transmite a quem a vê. O observador da gravura pode se aproximar dela a partir de um determinado ponto e assim ir reconstruindo o que o desenho pretende comunicar.

Por outro lado, o que procurei salientar durante minha análise desse desenho foi que ele pressupõe que o sujeito que o vê conhece a história bíblica da vida de Jesus, pois, como mostrei, ele é fruto da leitura do evangelho do Novo Testamento. Isso significa colocar, então, uma vez mais, que a própria produção de um texto é dependente de relações interdiscursivas, ao repetir determinada formação discursiva, e, em alguns casos, também intertextuais, quando remete, explícita ou implicitamente a outros textos.

Bibliografia

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. 1988. *Teoria do discurso*. São Paulo: Atual.
- _____. 1990. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- BERRINI, Beatriz (org.). 1999. *José Saramago*. Uma homenagem. São Paulo: EDUC/FAÉSP.
- FIORIN, José Luiz. 1989. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/Edusp. (Repensando a Língua Portuguesa).
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1987. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. 1993. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. De Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática.
- SARAMAGO, José. 1999. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Ignácio Assis. 1997. *Figurativização e metamorfose*. Relações intersemióticas (O mito de Narciso). São Paulo: Ed. UNESP.

A figura retórica pode desempenhar um papel argumentativo?*

*Traduzido do francês por Kati Eliana Caetano
e Lucrécia D'Alessio Ferrara

JEAN MARIE KLINKENBERG
Universidade de Liège / Bélgica

Resumo

Partindo da distinção entre retórica da argumentação e retórica das figuras, o autor propõe o estudo do papel argumentativo da figura retórica analisando seu objeto e parâmetro epistemológico. A retórica argumentativa tem como objeto o discurso social e sua eficiência pragmática. A retórica das figuras retoma a “elocutio” da retórica clássica e os desvios expressivos da norma. Nos dois casos, temos a atenção voltada para os processos da enunciação que evidenciam conflitos argumentativos distintos, porém apresentam-se possibilidades inegáveis de interação com o leitor.

Palavras-chave

retórica, argumentação, enunciação, interação

Abstract

From the distinction between rhetoric of argumentation and rhetoric of figures, the author proposes the study of the argumentative role of the figure rhetoric by analyzing its object and epistemological parameter. The object of the argumentative rhetoric is the social discourse and its pragmatic efficiency. The rhetoric of figures retakes the “elocutio” of the classic rhetoric and the expressive deviance of the rule. In both of cases, we have the attention focused on the enunciation processes, which evidence distinctive argumentative conflicts; however, undeniable possibilities of interaction with the reader are presented.

Key words

rhetoric, argumentation, enunciation, interaction

Gostaria aqui de defender a tese segundo a qual a figura de retórica – penso especificamente no tropo – desempenha um papel argumentativo. Ao formular essa tese, vai-se de encontro à idéia, clássica, de uma distinção entre a retórica das figuras e a retórica da argumentação. É por uma retomada dessa distinção que deveremos começar, antes de fornecer uma descrição nova da figura – essencialmente pragmática –, o que nos permitirá em terceiro lugar abordar o problema de seu papel argumentativo.

1. As duas neo-retóricas

Há então duas neo-retóricas, que poderemos, respectivamente, denominar retórica da argumentação e retórica das figuras. A oposição entre elas pôde ser conduzida de dois pontos de vista: de acordo com os objetos com os quais elas se preocupam e segundo seus estatutos epistemológicos.

Primeiramente o objeto. A primeira neo-retórica se consagraria ao estudo dos mecanismos do *discurso social* geral e à sua eficácia prática. Como se vê, ela se confunde bastante com a pragmática. Oriunda dos filósofos do direito, ela supunha ocupar o terreno deixado livre pela lógica, que se tinha formalizado a ponto de, pouco a pouco, perder o contato com a realidade prática; ora, quando se trata de convencer, não se trata mais apenas de deduzir e de calcular, mas sobretudo de argumentar. Os campos de aplicação da primeira neo-retórica foram, portanto, de início, principalmente a

propaganda política ou comercial, a controvérsia jurídica, ou ainda a discussão filosófica.

A segunda neo-retórica se desenvolveu entre os lingüistas estimulados pela pesquisa de estruturas lingüísticas consideradas específicas da literatura. Essa pesquisa deu origem à poética contemporânea, encontrando em seu caminho conceitos elaborados no quadro da retórica antiga, como aquele de figura. Desde então, tem-se apresentado com freqüência essa segunda retórica como uma “retórica restrita”: restrita em relação à retórica clássica e à primeira neo-retórica, pois ela parece só se preocupar com fatos que resultam da *elocutio* – uma das partes da retórica antiga -, enquanto que a primeira tende a recuperar integralmente a herança do passado e se apresenta então como mais geral.

É possível igualmente opor as duas neo-retóricas tomando por critério seu estatuto epistemológico: a primeira, tendo uma vocação social, se preocuparia com objetos comuns; ela se interessaria portanto com o idêntico rejeitando fora de seu campo de interesse o que é considerado excepcional. A segunda se preocupa com o que parece, de início, ser o excepcional: a literatura tem sido, com efeito, freqüentemente descrita como um lugar de rupturas, e a figura como um desvio concernente à maneira considerada normal de se exprimir; se essa segunda retórica rejeita qualquer coisa, é, em suma, o banal.

Em outros trabalhos, já demonstrei a extrema fragilidade dessa oposição¹. Persegurei agora essa demonstração a partir do caso particular do papel argumentativo da figura.

Podemos, desde já, notar três pontos que as duas neo-retóricas têm em comum.²

De início, todas as duas são disciplinas que estudam o discurso ou seja, os fatos da fala. Na medida em que elas se debruçam

1. J.-M. Klinkenberg, 1990; 1996a; 1998.

2. Outros aspectos desses pontos comuns os distinguem da retórica antiga, da mesma maneira como ciência e técnica se opõem. A retórica antiga era essencialmente empírica, o que a conduziu a taxionomias abstrusas das quais nos rimos – do entimema à etopéia ...[*Observação dos tradutores: utilizamos a denominação de duas figuras que o leitor brasileiro poderá encontrar nos dicionários com relativa facilidade, pois as duas figuras citadas pelo autor são termos que nem os bons dicionários de francês registram; uma delas é*

sobre o enunciado, é para nele estudar as marcas da enunciação. São, portanto, inseparáveis de uma abordagem pragmática.

Em seguida, as duas neo-retóricas se fundam sobre a existência das variedades semióticas, e tiram sua eficácia das correlações que existem entre a repartição dessas variedades e as estratificações sociais.

Gostaria, porém, de chamar a atenção especialmente sobre um último parentesco, mais fundamental.

Enquanto disciplinas pragmáticas, as duas neo-retóricas têm por principal fundamento o princípio da cooperação. Teremos a ocasião de vê-lo em detalhe ao tratarmos da retórica das figuras, mas esse conceito é também central para a retórica da argumentação. Para que haja argumentação, são necessárias, efetivamente, duas condições: a) é preciso que haja conflito, mas (b) que esse conflito não pareça tão insuperável a ponto de ocorrer uma recusa da interação. Essa retórica pode, então, se definir como a negociação, pelos procedimentos simbólicos, da distância que separa os interlocutores ou seja, como uma cooperação. Só há troca, de fato, na medida em que haja ao mesmo tempo distância e proximidade entre os interlocutores. Uma identidade total, que seria uma fusão, suprime toda necessidade de comunicação, e esta é impossível no caso de uma alteridade total. Argumentar é reordenar essa oposição, portanto recorrer a uma mediação. A argumentação parece assim um tipo particular de mediação discursiva. Quanto à figura, ela consiste, como se verá em detalhe mais adiante, em associar dialeticamente

"synchyse" e o leitor curioso encontrará um belo exemplo dessa figura no "nono exercício de estilo" do singular livro de Raymond Queneau intitulado Exercices de style (1947, p.16)] – A retórica contemporânea pretende analisar a posteriori os fatos de fala e de discurso e sistematizar as regras gerais de sua produção. À enumeração, ela substitui portanto a elaboração de modelos que dão conta da generalidade do fenômeno visado, tornando acessória a preocupação com a classificação. Em segundo lugar, a retórica antiga constituía um conjunto de regras normativas, enquanto que a nova não pretende mais fornecer os meios para produzir os enunciados performantes, mas sim os meios para descrever enunciados, qualquer que seja a qualidade deles. Terceira oposição: a retórica antiga se colocava do lado da produção intencional de efeitos. A nova desqualifica a intenção – ou, ao menos, a recoloca na posição de um simples fator na competência pragmática –; ela se situa do lado da recepção e da hermenêutica.

dois sentidos diferentes, ou seja, a mediá-los. Voltaremos a esse conceito de mediação, que visa aqui à negociação de uma oposição, na qual os termos são ao mesmo tempo conjuntos e disjuntos.

2. A figura

2.1 Duas preliminares ao estudo da figura: isotopia e cooperação

Entende-se por cooperação um princípio que rege todas as trocas semióticas, e às quais os participantes da troca devem se conformar. Tem sido freqüente, a esse respeito, utilizar a imagem de um contrato.

Ao empregar o termo de cooperação, não se quer dizer que o ideal de toda comunicação seja que os interlocutores se refiram às regras estáveis estruturadas num código único que seria perfeitamente idêntico para cada um deles; não se quer, de maneira alguma, sugerir que esses interlocutores ocupem um lugar fixo na relação que eles entretêm³. A comunicação não constitui, porém, uma transferência linear de informações, uma seqüência de emissões unilaterais e descosturadas, mas um processo interativo, em que emissor e receptor desempenham simultaneamente um papel ativo.

É justamente a essa concepção dinâmica que remete o princípio de cooperação: ele significa que as trocas semióticas são os produtos de interações no seio das quais cada interlocutor reconhece, ao menos, uma orientação comum. Tal objetivo pode evidentemente estar explícito ou ficar implícito, pode ser objeto de um verdadeiro consenso ou se impor dolorosamente, pode aparecer desde o início da interação ou ir se construindo no seu curso.

A formulação do princípio de cooperação sob forma de máximas (do gênero, “seja pertinente”), clássica desde Grice, é, no entanto, um pouco infeliz. Com efeito, as máximas aparecem

3. Essa idéia simplificadora sugeriu a certos lingüistas a imagem do “circuito da comunicação”, onde cada um ocupa uma posição que o outro pode vir a ocupar depois (o emissor torna-se o receptor e assim por diante...).

tanto como receitas a aplicar tendo em mira conseguir uma boa comunicação quanto como normas em que, fora das quais, só haveria comunicações fracassadas. Além disso, essa formulação – e as conotações que veicula a palavra cooperação – parecem remeter a uma espécie de conveniência semiótica: elas respiram o otimismo e, amiúde, um certo ar angelical.

Tal angelismo, no entanto, é desmentido pelos fatos observados em todas as disciplinas humanas, da sociologia à psicanálise e da antropologia à polemologia. As trocas semióticas não são, com efeito, necessariamente o fruto de consensos serenos: elas podem carregar a marca de diferenças ou de tensões, e mesmo instituir essas diferenças ou exacerbar suas tensões. A despeito do que parece sugerir a máxima de qualidade, pode-se muito bem mentir; e numerosos discursos – do comunicado militar a certas publicidades – têm exatamente esse objetivo. A despeito da máxima de modalidade, pode-se, por sua vez, exprimi-la de maneira confusa, e numerosos discursos não se privam disso; por exemplo, aqueles do paciente em psicanálise ou os das administrações.

Há, então, na interação semiótica, um princípio que parece entrar em contradição com aquele da cooperação, inclusive no sentido otimista do termo. Podemos chamá-lo de princípio de diferenciação, ou de divergência. É dessa aparente contradição entre cooperação e diferenciação que interessa sair.

É possível, por isso, redefinir o princípio de cooperação não como uma norma regendo as relações entre interlocutores, mas como uma tendência à pertinência, observável ao mesmo tempo em cada um dos falantes. Trata-se aí de um problema de economia semiótica. Entende-se, com efeito, por tendência à pertinência o fato de que os interlocutores visem todos a otimizar a eficácia da maneira como eles tratam a informação no curso da troca (Klinkenberg, 1996b). Essa reformulação mais prudente do princípio de cooperação nos permite escapar da contradição assinalada acima: sempre existe a possibilidade de se submeter ao princípio de cooperação visando, ao mesmo tempo, a objetivos “egoístas” (por exemplo: exercer um poder simbólico sobre um interlocutor, convocando-o, enganando-o etc.). A cooperação representa o custo a

admitir para obter esse lucro semiótico pesquisado. Eliminam-se assim as conotações otimistas da palavra: mesmo numa disputa, há cooperação. Parece coerente afirmar que, apesar da máxima de qualidade, as pessoas parem de mentir ou de simular: mente-se em virtude dessa máxima.

A cooperação é um conceito que é relativo à enunciação. Sua reformulação em termos de economia semiótica permite ver que ele concerne também ao enunciado.

Para isso, devemos retornar ao conceito de isotopia. Esse conceito é normalmente vinculado àquele de redundância (redundância: em “eu bebo água”, o traço “liquidez” está presente duas vezes: em “água” como sema e em “bebo” como classema). Mas será oportuno repensa-lo. É correto, de fato, vincular a isotopia ao conceito de pertinência, ou de economia semiótica. Todo elemento de um enunciado se inscreve, assim, no contexto criado pelos elementos que o precedem. Vê-se que há, aí, um efeito multiplicador de pertinência: num enunciado redundante, abaixa-se o custo semiótico da troca maximizando, ao mesmo tempo, seu ganho. As informações já fornecidas vêm servir de pano de fundo às novas. Associando-se às primeiras, elas produzem novas informações e assim por diante. O enunciado vê, então, sua coerência reforçada. Mesmo que de passagem, ter-se-á corrigido a definição da isotopia num ponto: ela não é só propriedade do enunciado, pois, enquanto parceira que produz a homogeneidade semântica, a enunciação é sua parceira na tarefa de otimizar a troca.

Redefinido o princípio de cooperação desse modo, voltemos, agora, ao seu funcionamento na troca. Em toda comunicação, presume-se, de uma parte e de outra, que o princípio é respeitado. Iremos ver, estudando a figura, que essa regra pode ser observada mesmo no caso em que a utilização inadequada das máximas pareça ter como resultado uma ruptura da cooperação.

2.2 A figura: um mecanismo em quatro etapas

A figura retórica é um dispositivo que consiste em produzir sentidos implícitos, isto é, faz que o enunciado onde ela se manifesta

seja polifônico. Isso quer dizer que as manipulações contextuais particulares, destinadas a salvaguardar o princípio geral de cooperação, obrigam o receptor a 1) não se satisfazer com um ou vários elementos presentes na superfície do enunciado (é o que chamaremos grau percebido), e a 2) produzir um conjunto impreciso de interpretações que vem se superpor a esse grau percebido (conjunto difuso de interpretações que chamaremos grau concebido). Acabamos de falar de superposição: não se trata aqui de uma simples substituição, como poderia fazer crer a terminologia tradicional, a qual falava de sentido próprio e sentido figurado. O efeito retórico, que pode ser hermenêutico, poético ou cognitivo, provém, de fato, da interação dialética entre o grau percebido e o conjunto difuso chamado de grau concebido.

Tomemos logo como empréstimo um exemplo lingüístico pertencente à vida cotidiana. Trata-se de uma figura quase extinta, o que tornará a demonstração mais clara. Seja uma jovem otimista que declare: “Eu me casei com um anjo.”

É possível distinguir quatro etapas na produção dessa figura.⁴ A primeira etapa (1) é a identificação de uma isotopia no enunciado. Como se lembrou acima, todo elemento de um enunciado inscreve-se no contexto criado pelos elementos que o precedem. É importante ressaltar aqui que os elementos projetam, na sua frente, uma certa expectativa deles; e que essa expectativa pode ser preenchida ou frustrada pelos elementos que o sucedem. Podemos imaginar, por exemplo, um contexto que seria aquele de uma conversa com a jovem otimista mencionada acima: ela nos conta (uma parte de) sua nova vida conjugal, e cada elemento novo de sua conversa – por exemplo, as proezas (esportivas) de seu esposo ou suas considerações sobre o clima reinante durante sua viagem de núpcias – faz sentido, em termos de economia, ao se combinar com os elementos já fornecidos e essa redundância produz, como já assinalamos, um efeito multiplicador de pertinência.

4. É evidentemente por comodidade que procedemos como se os mecanismos se sucedessem cronologicamente. Na verdade, eles são simultâneos, ou ao menos se produzem num lapso de tempo extremamente breve, que a fisiologia permitiu colocar em evidência sob o nome de onda N-400.

A segunda etapa (2) é a identificação de uma não-pertinência. O receptor do enunciado constata a existência nele de uma incompatibilidade enciclopédica entre o sentido de “casar” – que faz esperar um complemento designando um ser de carne e osso – e o complemento efetivamente produzido, que designa outra coisa completamente diferente: um “ser sobrenatural, que faz o papel de mensageiro celeste”. Esse “anjo” frustra a expectativa, porque a conversação, até então, não tinha o rumo nem de um curso de teologia nem de uma conferência sobre a mitologia. Constata-se uma incompatibilidade enciclopédica entre o sentido de “casar” e o complemento que o enunciado nos impõe e que designaremos, por isso, de “grau percebido”. Uma vez que essa incompatibilidade produz uma ruptura de isotopia, pode-se dar a ela o nome de alotopia.

No entanto, o receptor vai além dessa simples constatação de incompatibilidade e, por esse motivo, ele se adentra nos domínios da terceira etapa (3), formada pela reconstrução de um grau concebido. Trata-se de uma operação de inferência, destinada a salvar o princípio geral de cooperação. Essa etapa comporta em si duas suboperações bem distintas, embora ambas se fundam na propriedade que têm os enunciados para serem redundantes e na busca da manutenção da cooperação.

A primeira suboperação (3 a) surge da identificação do grau percebido da figura. Na verdade, na etapa (2), o que identificamos é uma simples incompatibilidade entre um elemento *a* e um elemento *b* do enunciado, mas nada indica *a priori* que o elemento não-pertinente nesse enunciado seja antes *a* do que *b*. É a isotopia do enunciado que nos indicará com precisão o elemento que é necessário considerar como não-pertinente. No nosso exemplo, a isotopia geral do enunciado é “humano”(os enunciados preservam os propósitos acerca do casamento), de modo que o grau percebido da figura seja facilmente identificável: quem é alotópico é precisamente o “anjo”. Da perspectiva de uma isotopia teológica ou mitológica, nos textos místicos ou nessa literatura de fim de milênio tão preocupada com os anjos, “anjo” se justificaria e, sendo assim, o que, a final de contas, resultaria não-pertinente em todos esses casos seria “casar”. Mas, no caso, o contexto humano criado

pela interação constitui uma justificativa suficiente para fazer de “casar” o pivô do enunciado.

A segunda suboperação (3 b) se reporta à produção propriamente dita do grau concebido. Convém, a partir deste instante, elaborar, ao lado do grau percebido, imposto pelo enunciado, um conteúdo compatível com o restante do contexto, pelo fato de ser por ele programado. O contexto, comportando “casar”, permitirá avançar a hipótese de que /anjo/ designa aqui uma certa categoria de seres carnis (vê-se uma vez mais a importância do jogo da redundância nesse cálculo) e, mais precisamente, de “ser humano de sexo masculino”, única hipótese razoável, no estado atual de nossas legislações, sobretudo porque “eu me casei” é pronunciado por uma mulher. Chamemos esse semema de grau concebido 1.

A quarta etapa (4) é a superposição desse grau percebido e desse grau concebido 1. Tal superposição, capital numa figura retórica, se opera graças ao estabelecimento de um liame dialético entre grau concebido e grau percebido. Em “eu me casei com um anjo”, selecionam-se os componentes semânticos compatíveis entre o percebido “anjo” e o concebido, com a finalidade de que tais componentes possam ser aplicados ao segundo (“suavidade”, “ternura”, “beleza”, “pureza”, “bondade”), fazendo, assim, com que o grau percebido completo não seja simplesmente “ser humano de sexo masculino”, mas sim “ser humano de sexo masculino meigo, terno, bom etc.”. É por isso que, para indicar o caráter provisório que “ser humano de sexo masculino” tinha na nossa descrição, falamos de “grau concebido 1”. Chamaremos grau concebido 2, ou grau concebido terminal, o conteúdo “ser humano de sexo masculino meigo, terno, bom etc.” Esse conteúdo opera uma mediação entre as duas categorias bem distintas que são “anjo” e “ser humano de sexo masculino”.

Para ser bem claro, podem ser distinguidas subetapas neste cálculo mediador (4). A primeira (4 a) consiste num exame das compatibilidades lógicas entre o percebido e o concebido. Há certamente pontos em comum entre “anjo” e “ser humano de sexo masculino”: “aparência humana”, por exemplo. Mas não é esse

fundamento lógico que interessa: não há muitos outros pontos comuns entre a imagem que se tem dos anjos e aquela que se tem dos homens, e se entende que não é sobre a sua vaga semelhança física que nossa interlocutora queira atrair nossa atenção. A segunda subetapa (4 b) é de longe a mais importante: ela consiste em projetar sobre o grau concebido todas as representações que temos do percebido. É assim que, no nosso exemplo, tal interlocutor projetará o traço “benevolência”, enquanto outro privilegiará o traço “pureza”. (Encontramos aqui a poliacroase⁵ da retórica antiga).

Façamos uma dupla parada sobre a noção de grau concebido.

A primeira coisa a sublinhar, mais uma vez, é que não se substitui uma porção de enunciado desviante ou incompleto por um “sentido próprio”: é a interação entre os dois graus que funda a figura. Uma simples “substituição” suprimiria toda mediação.

A segunda é que o singular da expressão “grau concebido” não deve nos enganar: como se viu, o grau concebido completo é um conjunto que pode ser relativamente complexo e que não se pode, em geral, glosar de maneira simples.

3. A figura e a argumentação

Essa descrição nos permite sublinhar quatro papéis argumentativos desempenhados pela figura.

3.1 A figura sublinha o papel da cooperação na comunicação

A alotopia constitui um atentado contra o código enciclopédico comum que funda a comunicação, enquanto que sua reavaliação permite manter intacto o contrato de cooperação que liga os

5. Observação dos tradutores. O termo poliacroase pertence, realmente, à metalinguagem da chamada retórica antiga e foi retomado, na atualidade, por Tomás Albaladejo, professor da Universidad Autónoma de Madrid em suas análises dos discursos políticos. Todo indica que o termo foi considerado conveniente, pois pesquisadores americanos começam a utilizá-lo também em tra-

interlocutores. De um lado, o enunciador produz um desvio em relação à enciclopédia, mas postula que o receptor superará essa ruptura; de outro, o receptor confrontado a um enunciado desviante aposta no caráter significante desse enunciado e produz, então, um trabalho de reinterpretação.

Para bem se persuadir disso, pode-se estabelecer uma tipologia das reações possíveis a uma ruptura.

Teoricamente, essas reações são em número de cinco. Apenas uma dentre elas (a reação nº 3) dá lugar a um sentido retórico, conforme ao que vem sendo descrito.

A primeira reação possível é a não consciência: o receptor não constata a disjunção. Para ele, todo o enunciado é uma isotopia. Este é o caso, por exemplo, quando aquilo que é enunciado como subentendido é tomado ao pé da letra pelo destinatário ou quando um enunciado como “é uma tigresa” é pronunciado em uma sociedade totêmica, onde não há contradição entre ser, ao mesmo tempo, um animal e um ser humano.

A segunda reação possível consiste em assumir que houve um erro: a disjunção é traduzida como uma disfunção acidental ocorrida no desenvolvimento da emissão e é simplesmente corrigida pelo receptor. O destinatário corrige, pura e simplesmente, aquilo que considera impróprio pelo que supõe ser correto: a porção do enunciado considerada imprópria é interpretada ora (a) como um lapso do emissor sem maior significação, ora (b) como um erro de percepção cometido pelo receptor ou, então, (c) como uma disfunção do canal. A interação dialética que define a figura não ocorre nesse caso.

A terceira reação concerne à produção de um sentido retórico. Este complexo mecanismo de mediação foi já descrito acima. Podemos denominá-lo reavaliação retórica.

A quarta reação consiste em resolver a tensão dialética entre dois graus da figura, aproveitando um dos seus dois componentes.

balhos que têm como tema explicar alguns aspectos dos discursos das autoridades norte-americanas sobre a guerra entre USA e Irak. Em todo caso, a origem está na junção de duas palavras gregas: *poli* (muito) + *akroasis* (dificuldade de entender as coisas sem explicações prévias). Os bons dicionários de português registram *acroase*.

Essa atitude tem a finalidade de anular tal tensão. Porém, em geral, esta anulação não se produz de modo instantâneo: ela ocorre, de modo mais freqüente, na diacronia, seja espontaneamente, seja através dos recursos de mediação discursivos (questão que vamos retomar).

Visto que se trata de resolver a tensão em favor de um dos seus componentes, esta estratégia se desenvolve, pois, de duas maneiras e, em função disso, falaremos tanto do convencionalismo quanto da reavaliação científica.

No primeiro caso – a “convencionalização” –, a solução da tensão se dá em proveito de um grau concebido: é o que ocorre no caso da catacrese. Uma secretária de direção não sobe na cadeira quando percebe que um rato está sob a escrivaninha e é necessário ser bem vitoriana para esconder os pés desse móvel porque são pés. “Rato” e “pé” não são, no caso, portadores do sentido “de mamífero roedor da ordem dos ungüiculados” ou de “parte inferior do corpo articulada à extremidade da perna.” Essa figura nos coloca, em certa medida, muito perto de um processo de lexicalização semelhante ao que se observa na figura de nosso “anjo”.

No segundo caso - a reavaliação científica -, a resolução da tensão age em função do grau percebido. Em termos mais simples, pode-se dizer que se trata de enfrentar a figura seriamente e de encontrar nela uma verdade ou uma hipótese que permita propor uma nova categorização do mundo e da experiência, categorização essa que poderia ter uma validade universal. Eis aí porque utilizamos a expressão “reavaliação científica”, mesmo se a estratégia é a de uma pessoa que acredita realmente no comércio carnal com os anjos. Para tal pessoa, a consideração do ponto (3^a) da descrição da figura não tem razão de ser: “anjo” e “casar” são isotópicos. O resultado reavaliado da alotopia está, então, integrado ao conjunto no qual se engendrou. Se esta atitude foi generalizada, ela tem uma consequência importante para o código onde a reavaliação se produziu, pois, como vimos, este código entra em um movimento de expansão. Vale dizer, por conseguinte, que tanto o estoque de crenças quanto o enciclopédico se modifica.⁶

6. Para maiores detalhes, ver *Groupe µ*, 1994, pp. 11-23; Klinkenberg, 1996a e 1999.

A última reação possível consiste em decretar que o enunciado não é de modo algum interpretável. O desvio é reconhecido como tal, mas qualquer a interação é recusada. O acordo de cooperação é rompido.

Vê-se que as diversas reações correspondem a vários tipos de interação entre os interlocutores (ou seja, a retórica das figuras propõe com clareza uma retórica da argumentação). O exame dessas possibilidades torna evidente que é impossível descrever a figura como um mecanismo estrutural, isto é, como um mecanismo descritível, com os instrumentos de uma lingüística interna, de modo imanente. Não se pode apreendê-la isolando-a dos diversos contextos sociais possíveis, pois ela faz parte de um processo constante de negociação:

- ou o destinatário reconhece uma alotopia ou, então, não a reconhece (caso número 1).
- se ele a reconhece, ele pode decidir manter ou romper a cooperação (caso número 5).
- se ele a mantém, ele pode ou não decidir atribuir uma significação enciclopédica à alotopia (caso número 2).
- se ele atribui uma significação, ele pode decidir se será uma reavaliação retórica (caso número 3) ou uma resolução de tensão (caso número 4).
- nesse último caso, pode-se optar por uma reavaliação científica (4a) ou uma “convencionalização”(4b).

Como se vê, há inúmeros graus de liberdade no processo: é o importante fenômeno da poliacroase (Albaladejo, 1998). Liberdade tanto na diacronia quanto na sincronia. Na diacronia, pode-se observar que um enunciado como “a terra é redonda” pode ser objeto de uma leitura retórica(3) que progressivamente deu lugar a uma leitura científica(4b). Na sincronia, um enunciado como “este é meu corpo” pode ser tanto objeto de uma reavaliação retórica (se reconhecermos nele um símbolo) quanto de uma reavaliação científica (é a tese da transubstanciação).

Parece conveniente, agora, interrogarmo-nos a respeito dos mecanismos que fazem que se opte por uma ou por outra posição, fato que pode acarretar relevantes conseqüências (sabemos, por

exemplo, que pessoas já foram queimadas por haver escolhido a reavaliação retórica em lugar de uma reavaliação científica). A força motriz dessa escolha é evidentemente o interesse (social ou biológico) e a pertinência da solução para o receptor e para o grupo ao qual ele pertence. O cálculo desse interesse depende da representação que ele tem dos conteúdos mobilizados pelo enunciado, da representação que faz do emissor (o que corresponde, sobretudo, à ênfase da antiga retórica), a qual está sujeita, parcialmente, à representação que o último quer dar de si mesmo (ethos).

Nota-se que apenas duas reações desembocam nos processos de mediação, aos quais retornaremos: são as reações 3 e 4, já que, nesta última, a abolição da tensão pode passar por uma mediação, contrariamente ao que ocorre com (2) e (5).

3.2. A figura é um lugar de solidariedade e de negociação

A produção e a decodificação representam um preço semiótico elevado, pago, ao mesmo tempo, pelo emissor e pelo receptor. As operações que acabaram de ser descritas devem ser, por força, produzidas em um lapso de tempo extremamente breve, porém, isto não quer dizer que elas representem um tratamento de informações de menor complexidade: produção de uma alotopia, recuperação desta alotopia, produção progressiva de um grau concebido como completo, graças a várias operações e inferências. Para adequar-se a este preço, é certamente necessário, conforme a lei de economia semiótica, descontar um ganho proporcional. Qual é então a pertinência desta estratégia?

Estas pertinências são tantas que não é possível detalhá-las aqui. Mas uma se reporta ao fato de que a figura torna solidários os participantes da troca. Contrariamente àquilo que se produz a partir do pressuposto, existe outro sentido implícito (Klinkenberg, 2002), cuja responsabilidade é do emissor, opostamente ao que se produz através do subentendido que, no caso, depende do receptor, a responsabilidade do sentido retórico é partilhada. Se o emissor não consegue

atribuir um sentido preciso à reavaliação e muito menos a forçar a integração, ele assume, ao menos – a partir do momento em que o desvio é percebido (nas reações de 2 a 5) – a responsabilidade da alotopia. Por meio dela, esse emissor mostra ao receptor que, com a finalidade de salvaguardar o princípio de cooperação (compromisso que o parceiro pode rejeitar: reação nº 5), cabe a ele a incumbência de efetuar qualquer reavaliação, mas ao receptor, em contrapartida, cabe decidir sobre o alcance do desvio (reações de 2 à 4).

Uma outra vantagem da figura é que ela permite resolver contradições ou experimentar soluções para diferentes problemas propondo mediações entre termos que mantêm uma relação de disjunção com estes problemas ou com as contradições. Ela exerce, por conseguinte, uma função autenticamente hermenêutica. Este último grupo de funções é tão importante que a ele voltaremos.

3.3. A figura coloca em evidência (e em questão) a estrutura do universo de referência comum

Mais do que conteúdos propriamente semânticos, o sentido retórico mobiliza conteúdos mitológicos ou enciclopédicos (que podem também ser mobilizados por semióticas não lingüísticas). Retomemos o exemplo do célebre *slogan* publicitário “Coloque um tigre no seu motor”.

A enciclopédia intervém ao menos em duas fases: na da constatação da alotopia e na da produção do grau concebido completo. No primeiro estágio, somente há constatação de alotopia quando o enunciado é dito no âmbito de uma sociedade onde não se acredita em motores que funcionem pela inserção de felinos: primeira intervenção da enciclopédia. Em segundo lugar, o enunciado, para produzir o grau concebido 2, nos convida a explorar as representações enciclopédicas de “tigre”. Estas representações podem ser muito variáveis e até mesmo antinômicas (mesmo que elas possam coexistir em um só e mesmo indivíduo). Assim sendo, o tigre pode ser associado à idéia de crueldade (como esse velho lobinho que é lembrado no *Livro da Selva*); mas pode também ser associado

à nobreza, ou ainda ao ciúme (ao menos em francês, língua em que se diz: “ciumento como um tigre”), etc. Algumas dessas representações são utilizadas à vontade no contexto imposto – o automóvel –, em outros o são menos. Será difícil, por exemplo, fazer intervir o traço de ciúme, enquanto se pode fazer surgir com facilidade o de “flexibilidade”.

Tudo isso nos permite sublinhar duas coisas.

A primeira é que o dispositivo figurativo criado pelo enunciador oferece ao receptor um presente: a adaptabilidade total ao enunciado figural. Tendo em vista que é o receptor quem constrói o sentido concebido, a própria natureza deste sentido será necessariamente adaptada à sua própria situação. Assim, cada participante pode adaptar uma dessas representações enciclopédicas ao seu caso pessoal mobilizando interpretantes diferentes: aquele que gosta de “queimar pneus” encontrará, nisso, um motivo de prazer, assim como o admirador de conduções mais flexíveis encontrará, por sua vez, o seu em coisas mais sutis, visto que “tigre” pode sugerir ao mesmo tempo crueldade, nobreza, força e flexibilidade... Todos os motoristas, cujos estilos de conduzir são algumas vezes bem diferentes, sentem, de certa maneira, satisfação no conteúdo do *slogan* estudado.

A segunda é que a figura é, ao mesmo tempo, contestação e confirmação de uma ordem anterior. Ou seja, violando as regras, a alotopia as ressalta ao colocá-las em evidência. Se, ao falar de uma mulher, dizemos “é uma tigresa”, tal afirmação se afasta, certamente, das regras que, no código, definem o sentido da palavra “tigresa”, mas também opera a partir de um sistema de lugares comuns. Lugares comuns no sentido forte do termo: o locutor de uma língua, inscrevendo-se em uma enciclopédia, está atrelado, por uma espécie de contrato, aos preconceitos e às opiniões correntes da cultura com a qual convive. No caso, a figura não seria decodificável se tais estereótipos somente atribuíssem ao animal a crueldade ou a bestialidade, mas, também, a beleza selvagem e a inteligência e, ainda, outros estereótipos, relativos ao referente da figura, que a tornariam apta a receber estas qualificações⁷.

7. Mas não são somente os sentidos colocados em conexão pela figura que repousam sobre a sociabilidade. São os próprios movimentos que os associam.

Constata-se, portanto, que todo esse processo aparece iluminado por um saber antropológico que o relativiza: a noção de tópica sobre a qual se fundamenta a retórica clássica.

Assim,

longe de se limitar unicamente ao mundo da diferença, a inteligibilidade da retórica literária é indissociável do universo da norma e da identidade(...) O conjunto da linguagem comum é retomado através do contexto da enunciação. Para compreender a metáfora ou as figuras (a figuratividade), compreender os textos (a literariedade) que são fabricados com o mesmo tecido de ruptura, para compreender, enfim, a retórica (a retoricidade) é necessário convocar todo o discurso, com suas opiniões, seus lugares comuns... (Lempereur, 1991)

3.4. A figura permite a reorganização do conhecimento e das crenças

A figura permite resolver as contradições ou experimentar as soluções de diferentes problemas, propondo as mediações entre termos disjuntos dos problemas ou das contradições. Como o discurso argumentativo, ela também produz uma mediação. Detenhamo-nos sobre esse conceito.

As oposições elaboradas pelas culturas estruturam o universo em redes antinômicas: por exemplo, alto vs baixo, quente vs frio, mas também, vida vs morte, materialidade vs espiritualidade,

Também eles repousam sobre esquemas de pensamento que oferecem à derivação figural grandes regras produtivas. Em inúmeras culturas, vê-se aí a tendência de nomear uma nação ou uma coletividade pela sua suposta especialidade gastronômica. Em virtude desses esquemas, um xenófobo poderá exclamar, dirigindo-se a um súdito da rainha da Inglaterra "Se manda, Rosbif" ou, ainda, tratar um cidadão do país do senhor Berlusconi de "macaroni". Trata-se de um modelo disponível que reenvia a uma arquitetura do mundo, arquitetura mantida por grandes estereótipos. Desta arquitetura Roland Barthes tratou muito bem, quando, superando por antecipação a oposição entre as duas neo-retóricas, ele falava de "italianidade" como um modelo ideológico produtor de figuralidade.

natureza vs cultura ou, ainda, humanidade vs transcendência, horizontalidade do mundo x verticalidade das pulsões. Mas a possibilidade de ultrapassar essa polaridade e de tornar dinâmica a relação entre as unidades semióticas é a mediação.

Uma parte importante da atividade humana consiste em estabelecer uma ponte entre aspectos contraditórios do universo do sentido: entre o inerte e o vivo, entre a vida e a morte, por exemplo. De um lado, embora tais disjunções constituam o fundamento das trocas semióticas, elas, porém, não têm um caráter definitivo: uma nova conjunção pode ser elaborada entre os termos que se opõem. Graças à mediação, os contrários admitem a possibilidade de que sua contrariedade seja superada, é isto que autoriza a reorganização das enciclopédias. De outro, colocando em questão as oposições que estruturam o sentido – e fundamentam, portanto, as enciclopédias –, todas as mediações têm como objetivo colocá-las em questão⁸.

Existem muitos tipos de mediação: as simbólicas, as discursivas e as figurais. As primeiras podem ser também chamadas arquetípicas⁹ ou referenciais porque consistem em mobilizar explicitamente um enunciado de signos que designam processos ou objetos aos quais a cultura conferiu um valor mediador, processos ou objetos que ilustram a dialética entre termos em disjunção.

A mediação *referencial* se desenvolve em dois tempos. A primeira estratégia consiste em fazer corresponder a dois termos em disjunção *a* e *b* um par de equivalentes *a'* e *b'* de tal modo que *a* mantenha uma relação (frequentemente sinedóquica) com *a'* e *b'*. Tomemos, para exemplificar, contrários como morte e vida: podemos associá-los a um par de equivalentes, ponhamos, a guerra e a agricultura, atividades humanas em que tanto a morte quanto a vida podem estar presentes: a agricultura fornece frutos que nos alimentam e, em consequência, é produtora de vida, a guerra, em contrapartida, consiste em matar e, portanto, é produtora da morte. Se já é difícil conciliar morte e vida, não o é menos mediar agricultura e

8. Sobre isso, cf. *Groupe µ*, 1990.

9. Visto que as narrativas míticas, os folclores, os rituais religiosos e as artes em geral – da poesia à pintura – exploraram fartamente esta reserva de imaginário que constituem as mediações simbólicas.

guerra. O segundo momento da mediação consistirá, então, em explorar os pontos de aproximação entre os dois equivalentes, pois guerra e agricultura admitem, ao menos, um intermediário: a caça, por exemplo, uma atividade que consiste em matar para comer.

Torna-se compreensível porque as culturas sacralizam processos como a caça, a colheita, o vôo, o trabalho, o jogo, o esporte, a criação artística, a domesticação, a libação e a ingestão, o que significa que tais processos permitem superar as oposições percebidas como fundamentais... No vôo, por exemplo, o homem atinge o céu, mas o enfrenta, como Ícaro, para com isso demonstrar o lado penoso da labuta no chão. No trabalho, ele marca com sulcos a terra inimiga; o jogo, por sua vez, é uma atividade que compreende, ao mesmo tempo, acaso e regras que introduzem a ordem no caos. Quanto à devoração ou ao amor, sua função mediadora salta aos olhos. Mesmo objetos isolados – e não mais desentendimentos – podem preencher uma função de mediação simbólica na medida em que reenviam a processos. É o caso da árvore que, graças ao ímpeto de verticalidade que se pode ver nela, dinamiza a oposição entre o solo e o ar. Ou entre o pão e o vinho que são, em nossa cultura, os parâmetros do alimento. Assim, na elaboração deles, a autonomia do mundo natural não é abolida (o trigo cresce, a videira morre com o gelo). Temos de admitir que a astúcia humana é constante: nem o pão e nem o vinho existem na natureza, mas o homem os culturaliza amassando-os ou fermentando-os.

As segundas mediações são aquelas propriamente discursivas. Com efeito, a oposição é estabelecida em um enunciado e é progressivamente resolvida no próprio enunciado. Esta resolução progressiva pode ser obtida de duas maneiras: graças a uma argumentação ou graças a uma intriga.

Exemplo de uma mediação discursiva por argumentação: o discurso científico. Este tipo de discurso científico estabelece um efeito onde entidades até então disjuntivas podem ser conjuntivas graças à nova interpretação que se lhes dá. Por exemplo: a biologia precisou argumentar para fazer admitir que o homem e o animal, duas categorias até então tidas como opostas, podem, em certos domínios, ser consideradas como conjuntivas. A física de Einstein criou

um modelo que permite apreender simultaneamente a energia e a matéria.

Exemplo de mediação discursiva por narração: o conto maravilhoso. O conto coloca sempre uma oposição que o enredo deve resolver. Tomemos como exemplo a oposição entre o rico e o pobre: esta oposição que é um dos fundamentos mais sólidos em nossas sociedades e que se mostra como imprópria se a intriga propõe, digamos, que o pobre é, na realidade, o filho de um rei mascarado ou um príncipe roubado dos pais na infância....

Compreende-se que a narrativa pode ser descrita como uma transformação: seu papel na organização e reorganização semiótica é fundamental.

Em lugar de serem mediadas através de um processo atribuído a um referente (a caça, a libação, o coito) ou a um processos discursivo progressivo, a mediação pode ser produzida pelo discurso, embora, no caso, instantaneamente. É o que acontece na célebre locução “obscura claridade”: a mediação aí é instantânea, visto que o enunciado resolve as oposições no próprio momento em que as coloca.

Não nos deve surpreender, por conseguinte, a extraordinária rentabilidade das figuras em incontáveis tipos de discursos, discursos que vão da poesia à dos ritos religiosos e da imagem publicitária à psicanálise com a condensação e o deslocamento.

O desenvolvimento figural produz, enfim, novas categorizações da experiência e cria sentido fazendo exatamente aquilo que faz o discurso científico: como ele, o figural propõe novas concepções do concebível. Certamente, ciência e retórica se opõem em mais de um ponto. Mas suas oposições são de natureza pragmática. Por exemplo, a reestruturação científica é percebida como procedimento que assegura uma melhor compreensão das coisas e por isso a ciência é vivida como sendo realista. Enquanto instituição, a ciência se mune de um poder, um executivo externo a ela mesma, suscetível de modificar a vida cotidiana de cada um. A reestruturação retórica é vivenciada de modo fantasmático: ela desenvolve um faz de conta, imita os procedimentos científicos e suas novas categorias são propostas sem perigo e a título de exploração. Mas o essencial é

fazer ver que a figura desempenha um papel autenticamente hermenêutico.

Bibliografia

- ALBALADEJO, T. 1998. "Polyacroasis in Rhetorical Discourse". *Canadian Journal of Rhetorical Studies; Révue Canadienne d'Études Rhétoriques*, t. IX, pp.155-167.
- CHARBONEL, N.; KLEIBER, G. (orgs.). 1999. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris: PUF.
- GROUPE μ. 1994. "Sens Rhétorique et Sens cognitif". *La Rhétorique et La Sémiotique, Rhetorics and Semiotics*, n° especial de RSSI, *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry*, t. XIV, n. 3.
- _____. 1990. *Rhétorique de la Poésie*. Paris: Seuil.
- KLINKENBERG, J.-M. 1990. Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures. In: MEYER, M.; LEMPEREUR, A. (orgs.). *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 115-137.
- _____. 1996a. *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*. Toronto: Editions du GREF (Coleção Actes, n° 16)
- _____. 1996b. *Précis de sémiotique générale*. Louvain-la-Neuve: De Boeck. (Col. Culture et Communication). Reeditada em coleção de bolso, Paris, Le Seuil, 2000.
- _____. 1998. Retórica de la argumentación y retórica de las figuras: ¿ hermanas o enemigas?. In: *Retórica y texto*. Cadiz: Universidad de Cadiz, servicio de publicaciones, pp. 61-78.
- _____. 1999. Métaphore et Cognition. In: CHARBONEL, N.; KLEIBER, G. (orgs.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris: PUF, pp. 135-170.
- _____. 2002. La originalidad del sentido retórico. In: BERISTAIN, Helena (ed.). *El abismo del lenguaje*. México: Universidad Autónoma de México, pp.137-150.
- LEMPEREUR, A. 1991. Les restrictions des deux néo-rhétoriques. In: MEYER, M.; LEMPEREUR, A. (orgs.) *Fi-*

gures et conflits rhétoriques. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

QUENEAU, Raymond. 1947. *Exercices de style*. Paris: Gallimard.

Configurações do espasmar em *Os idiotas*

EDNA FURUITI

Escola de Comunicações e Artes-ECA / USP

Resumo

Utilizando como objeto de estudo o filme *Dogma #2 - Os idiotas*, integrante da Trilogia Coração de Ouro, de Lars von Trier, este artigo investiga possibilidades de sentidos nas três diferentes configurações realizadas pela personagem Karen (Bodil Jørgensen) do “espasmar”, manifestação do suposto idiota reprimido que todas as pessoas trariam em seu interior.

Palavras-chave

configuração, espasmar, reiteração, Dogma 95, Lars von Trier, Trilogia Coração de Ouro

Abstract

In *Dogma #2 - The idiots*, part of the Heart of Gold Trilogy by Lars von Trier, the spassing is supposed to be the manifestation of a repressed inner idiot common to everyone. This article investigates the possibilities of senses in three different configurations of spassing by the character Karen (Bodil Jørgensen).

Key words

configuration, spassing, reiteration, Dogma 95, Lars von Trier, Heart of Gold Trilogy

Os idiotas (*Idioterne*, 1998) é a segunda parte da trilogia Coração de Ouro de Lars von Trier, integrada ainda por *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996) e *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000). O filme é também resultado da obediência, mesmo que parcial, às regras estabelecidas pelo manifesto Dogma 95 idealizado juntamente com Thomas Vinterberg, de *Festa de família* (*Festen*, 1998). Em *Os idiotas*, Lars von Trier radicalizou as experiências de *Ondas do destino*, como a utilização da câmera na mão, a prioridade dada ao trabalho dos atores, a valorização da autenticidade das locações. Realizado com mini-câmeras digitais, *Os idiotas* também é uma experimentação de possíveis limites, preparação para a cinematografia manipulada de *Dançando no escuro* e as 100 câmeras da seqüência “Cvalda”.

Sob o ponto de vista temático, o cerne do filme reside na oposição entre idiotia e normalidade: um grupo de amigos exercita em ambientes públicos e privados o que seria a manifestação de um idiota que todos trariam reprimido e latente dentro de si. Este binômio idiotia/normalidade é trabalhado de modo a evidenciar a sua ambigüidade, a zona limítrofe onde os opostos se confundem, se misturam. Esta mesma postura é adotada pelo filme em relação a uma outra oposição entre um cinema convencional e um outro, o cinema puro pregado pelo Dogma 95. A pertinência das discussões propostas pelo Dogma 95 é inerente ao próprio fazer cinematográfico: a construção da verdade e da verossimilhança, os suportes técnicos, as ideologias implícitas nos usos e manipulações dos recursos. No

entanto, o impacto e a repercussão do manifesto sofreram diluição e declínio, resultado de sua própria superficialidade e radicalismo, da ironia de seu tom paródico e irreverente, do alarde de sua divulgação. Foram mais de trinta filmes de diferentes países como Bélgica, Suíça, Espanha, Itália, Estados Unidos, Coreia e Argentina que por se declararem obedientes às regras do manifesto receberam a chancela “filme dogma”. Os filmes de Lars von Trier posteriores a *Os idiotas - Dançando no escuro* e *Dogville* (2003) - abandonam as propostas do manifesto, sem deixar de revelar questionamentos metalinguísticos como a construção da narrativa e da verossimilhança, a utilização dos recursos da linguagem cinematográfica. Após cinco anos desde a sua divulgação no Festival de Cannes de 1998, o Dogma 95 pode ser visto como uma moda volátil e descartável que passou, mas que por outro lado, exprimiu e reiterou a necessidade de renovação e de questionamento indissociável do fazer cinematográfico, postura que pode dialogar com aquela da Nouvelle Vague francesa.

O eixo fundamental de *Os idiotas* repousa na oposição e interação entre, por um lado, uma social e convencional normalidade e, por outro, a idiotia - o espasmar¹ - manifestação de um idiota que todas as pessoas trariam reprimido dentro de si. O foco de interesse estará dirigido aqui às configurações dadas ao comportamento espasmódico da protagonista Karen (Bodil Jørgensen), variação de Coração de Ouro, assim como Bess (Emily Watson) de *Ondas do destino* e Selma (Björk) de *Dançando no escuro*. “Coração de Ouro” conta a história de uma menina que entra em uma floresta², com um pedaço de pão e algumas outras coisinhas no bolso. No

-
1. Utilizarei “espasmar” como uma versão em português dos termos utilizados tanto pelo inglês (“spassing”) quanto pelo espanhol (“hacer espasmos”). A versão brasileira em VHS utiliza “pirar”, termo que sugere alheamento e devaneio, mas que se afasta de um entendimento mais interessante - como êxtase e enlevo, sugerido por “espasmo”.
 2. A imagem do mergulho na floresta escura pode ser compreendida como metáfora do auto-conhecimento, da descoberta de recantos e paisagens ocultas dentro de nós mesmos. O “mundo sem limite” mencionado por Bachelard é uma analogia da própria condição humana, já que do conhecimento depende a referência, a nossa localização no mundo, a nossa inserção.

Por paradoxal que pareça, é frequentemente essa imensidão interior que dá sua verdadeira significação a certas expressões referentes ao mundo

caminho, ela se depara com diferentes situações e acaba por sair da escura floresta nua e sem mais nada. A menina, no entanto, não mostra qualquer ressentimento, sendo pelo contrário, plenamente confiante: “apesar de tudo, eu me saí bem”³. Ao final, a menina é recompensada por sua bondade e generosidade, tornando-se uma princesa. Karen é uma variação de Coração de Ouro que sofre distorção, em uma adaptação não tão evidente ou direta como em Bess ou Selma, nas quais a excepcionalidade do caráter da personagem Coração de Ouro é tomada de forma positiva e empática. A configuração de Karen é construída em complexidade evidenciando a precariedade da figura, o aspecto pejorativo da idiotia: por que Karen se junta ao grupo? Qual o sentido de seu sacrifício ao final do filme? Karen pode ser vista como síntese da ambigüidade do próprio filme, de suas contradições internas que comprometem a construção de sentido da narrativa, o entendimento de sua lógica intrínseca: por que os personagens prestam depoimentos? O que aconteceu posteriormente a Karen e Stoffer (Jens Albinus)? Por que os equipamentos aparecem em quadro? O diretor representa a ele mesmo ou a um outro quando faz as perguntas, as entrevistas?

Os idiotas é uma narrativa que propõe, como se pôde constatar, muitas perguntas e poucas repostas. Em seu formato episódico, também adota o procedimento da repetição para, no entanto, a cada vez obter resultados e decorrências díspares, distintas. A Coração de Ouro em Karen está perdida na escuridão e imensidão da floresta, e como ressalta Bachelard, nesta profundidade do mundo sem limites, se um não sabe para onde ir, não pode saber onde está. A primeira ocorrência do espasmar de Karen se dá no ambiente da casa: espaço sem móveis e então sem personalidade ou passado evidenciado, lugar de apropriação indevida e de efemeridade, abrigo múltiplo e

que se oferece à nossa vista. Para discutir um exemplo preciso, examinemos de perto a que corresponde a imensidão da Floresta. Essa “imensidão” nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente das informações do geógrafo. Não há necessidade de permanecer nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que nos “aprofundamos” num mundo sem limite. Em breve, se não sabemos aonde vamos, não saberemos mais onde estamos. (Bachelard, 1978, p. 317)

3. “Preface”, por Stig Björkman in Trier, 1996, p. 6.

caótico. A casa dos idiotas é uma casa de neutralidade e de multiplicidade, casa que pode abrigar a idiotia e a normalidade e também a não-idiotia e a não-normalidade. É uma contraposição à casa de origem e ancestralidade, casa sem rastros do passado, onde os personagens são apresentados sem história. É nesta outra casa que a personagem encontra acolhida, uma recorrência do berço, o nosso berço ancestral onde a segurança e a proteção podem ser absolutas.

(...) Sem ela [casa], o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (Bachelard, 1978, p. 201)

Nesta casa vazia, a janela constitui o lugar do espasmar de Karen. Espaço de mirada, a janela é simultaneamente exterior e interior, local de transição, assim como os veículos da personagem Bess. A janela é também um recorte da realidade e da paisagem exterior, alusão ao próprio enquadramento cinematográfico. O recorte configurado pela janela, inserido no outro recorte mais amplo do enquadramento, apresenta ao fundo uma paisagem indefinida, quase abstrata (fig.1). Esta precariedade e indefinição da imagem resultam da opção pelo uso do vídeo digital e não se restringe ao fundo, mas atinge também a figura: a luz branca do exterior invade e se confunde com o contorno do rosto da personagem (fig.2). É justamente contra este fundo impreciso que se dará a primeira manifestação do espasmar da personagem que, por sua vez, também carece

de definição, de contorno e separação. O limite é também perturbadoramente indefinido entre a “idiota interior” de Karen e a sua figura de normalidade construída até então, fazendo com que esta primeira manifestação seja permeada pela ambigüidade. A primeira ocorrência da idiotia não é voltada para os outros ou para o espectador, mas para um exterior, que em sua indefinição, pode se aproximar metaforicamente de seu contraponto, o interior, a interioridade, a subjetividade.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

A interioridade é enfatizada na segunda ocorrência do espasmar na piscina (fig.3), na água - elemento purificador e maternal, símbolo da emoção e do inconsciente. Na água, o choro e a possibilidade de memória são possibilidades extáticas, somadas à manifestação anterior de contentamento. Na água, há o vestígio de um sofrimento ancestral e infinito – reminiscência de um trauma inerente à condição humana, trauma de nascimento, mas também de uma onipotência e eternidade inatingíveis. O choro pode ser visto como possibilidade de arrebatamento e de catarse, resultado de uma

experiência reveladora⁴ e da descoberta da idiotia como expressão ideal. Por outro lado, também pode apenas constituir um choro minimizado e mais cotidiano, ligado à informação da perda do filho dada no final do filme. A imersão da personagem é a amálgama desta multiplicidade de sentidos, sintomática de uma condição uterina que, efêmera, deverá ser rompida - uma necessária transição entre morte e renascimento. A câmera reflete também esta imersão e usa o close para fragmentar o rosto (fig.4), para penetrar na expressão da personagem, como se em busca de uma interioridade inacessível.

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (Bachelard, 1989, pp. 6-7)

De maneira análoga a *Ondas do destino*, a última ocorrência do espasmar da personagem Karen ganha maior amplitude e intensidade porque foi precedido por uma outra significativa ocasião de falha, de irrealização. A desistência da personagem ocorre durante a festa, quando a proposta de sexo grupal, de suruba, ganha consistência pela adesão do restante do grupo. A suruba adquire a

-
4. A experiência de isolamento realizada para as gravações e declarações irônicas, como a citada abaixo, levam a questionar se a catarse possa ser da personagem ou da própria atriz:

Lars von Trier: Sim, creio que [fazer espasmos] é algo maravilhoso: algo que todo mundo deveria experimentar. Um dia sim, no outro não. E, de fato, muita gente o faz.

Richard Kelly: Para se refrescar.

LVT: Claro. É como uma ducha: uma ducha emocional. (Kelly, 2000, p.208)

qualidade de prova, seja da adesão e comprometimento em relação ao grupo, ou da exclusão e verdadeira não-integração da personagem. A corporalidade de Karen evidencia a indecisão, a divisão entre a afirmação e a negação, através de uma duplicidade simultânea de direções: o corpo e a cabeça apontam para diferentes direções (fig.5). A personagem é então ausentada momentaneamente do relato, pois não é vista participando da suruba e nem é feita uma montagem paralela com uma outra possível ação simultânea. A tentativa de provar a integração foi apresentada como falha e incapacidade.



Figura 5

A terceira e última ocorrência do espasmar acontece com uma fundamental e determinante variação de lugar: na casa de origem e de família, contraposição à casa-berço e sua extensão - a piscina. A partir da variação de um elemento essencial, o deslocamento cronotópico, a idiotia pode ser constituída como singularidade e como tal, pode readquirir e re-presentificar o seu significado inicial e se descolar de suas variações anteriores que passam a constituir um fundo. A casa de idiotia, juntamente com o sentido readquirido pelo espasmar, passa simbolicamente também a configurar o fundo, enquanto a casa familiar pode se destacar como figura - casa habitada e populosa, que em meio à sua mobília, preserva ainda vestígios da anterioridade dos eventos, das emoções por eles causadas.

O espasmar de Karen utiliza elementos que dialogam diretamente com a figura, a casa de família: o lugar, a ocasião, o símbolo. A idiotia de Karen ocorre no sofá da sala de estar, ambiente de maior solenidade e formalidade da casa, lugar de dignidade e

respeito, seja por parte daquele que acolhe, seja por aquele que é acolhido. A sala é a síntese de seus habitantes que pode ser externada e exibida, destituída da intimidade ou dos vestígios das roupas ou dos objetos de toalete. Apesar de utilitária e integrativa, é evidente e consciente a função da sala como espelhamento, como constituição de uma imagem, de uma aparência. E é justamente durante um lanche da tarde que Karen exerce a sua “idiota interior”, durante uma ocasião de integração e comunhão, reunião de todos os integrantes da família em torno da comida e da bebida. Karen come e baba o bolo, alimento similar ao pão, símbolo não somente do alimento, mas do alimento primeiro, do pão da vida. O desprezo ao alimento é uma



Figura 6



Figura 9



Figura 7



Figura 10



Figura 8



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

ofensa grave e universal, insulto à qualidade de sagrado do alimento, uma injúria à própria vida.

O sacrifício de Karen como configuração de variação de Coação de Ouro pode ser relacionado àquele empreendido por Selma através do assassinato de Bill (David Morse): é preciso praticar uma ofensa grave à vida, para que a própria vida e outros valores a ela relacionados possam ser exaltados e aprendidos pelos demais. A câmera em um primeiro momento está interessada na perspectiva do grupo: Karen é vista em um mesmo plano fixo, ora com o marido, ora com a irmã. O enquadramento favorece a simultaneidade entre ação e reação, mas como efeito secundário produz uma fragmentação que atinge algumas das figuras familiares – a irmã e o marido (figs.6-8), mas não o avô, a sobrinha ou Susanne (Louise Hassing) (figs.9-11).

A configuração de Karen durante o espasmar sugere que a ofensa não é dirigida somente aos outros, mas é também uma atitude de auto-imolação, de desmoronamento e deformação (figs.6-8). A personagem confirma o ato como martírio e auto-sacrifício que atinge seu ápice através do castigo, da punição pelo marido. O deslocamento causado pelo tapa, testemunhado e seguido pela câmera, pode ser corrigido para que gradualmente, a figura de Karen possa readquirir a propriedade e integridade do quadro (figs.12-15). A personagem passa a conformar uma figura centralizada e única, destacada e descolada do fundo, seja o fundo constituído pela casa dos idiotas ou pela anterioridade dos eventos. A configuração de Karen adquire finalmente contorno e limite, correspondência e equivalência em relação a um outro rosto, o de Susanne, com quem poderá partir (figs.16-17).

Apesar da autonomia em relação às ocorrências anteriores, a configuração de Karen no último espasmo reitera o sentido essencial da imagem fundamental da personagem constituída através das variações no decorrer da narrativa: imagem de deslocamento, de estranhamento, de inadequação em relação ao ambiente e aos demais. Este efeito é também, no entanto, aplicado à família e à sua aparente normalidade. O vídeo digital, ao ser levado para dentro da casa, propicia uma forma de ‘contágio’ da casa do grupo de idiotas, da multiplicidade a partir da co-existência, não necessariamente harmoniosa, entre idiotia, normalidade, não-idiotia e não-normalidade. O digital, em sua espontaneidade e mobilidade, não é a priori adequado à casa de família e sua suposta normalidade, pois problematiza as figuras, colocando-as também sob um efeito de desvalorização, diminuição e indefinição (figs.18-20). Os enquadramentos e a precariedade da luz e da perspectiva podem não ser um efeito construído sobre a figura, mas sim, um efeito de revelação e desmascaramento involuntário e indesejado e, assim também, traumático em relação à absoluta segurança e proteção da casa de família ancestral.



Figura 18



Figura 19



Figura 20

A última ocorrência do espasmar pode ainda tangenciar o âmbito do traumático em relação ao enunciado pela intensidade e violência, mas especialmente, pode também ser relacionada ao traumático no âmbito da enunciação, ao poder ser compreendida como uma situação de síntese, de condensação da proposição fundamental da própria narrativa: uma postura de dualidade e de ambigüidade, construída em um jogo de negações e afirmações, de indicações e desvios, de falsas e efêmeras conclusões. Em uma perspectiva mais larga, este último conflito entre idiotia e normalidade é simbólico de um outro conflito mais amplo representado pelo Dogma 95 em relação a um paradigma cinematográfico convencional. Talvez não seja possível empreender este confronto sem prejuízo ou outros desdobramentos imprevistos, mas a alternativa a este paradigma pode residir menos na rigidez do “Voto de Castidade” e se aproximar mais de uma possibilidade de multiplicidade de sentidos e leituras. Em oposição a uma causalidade única e restrita dos eventos e de uma evidente e distintiva lógica norteadora da narrativa, pode haver uma coerência alternativa que abrigue também a ambigüidade e a dubiedade, como em *Os idiotas*.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. 1978. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural. (Coleção Os Pensadores).
- _____. 1989. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- BJÖRKMAN, Stig. 2000. Lars von Trier – Entretiens avec Stig Björkman. Paris: Cahiers du Cinéma.
- HEART OF GOLD. 1989. ilust. Rosalind White. Dharma Publishing, Oakland, California.
- KELLY, Richard. 2000. *El título de este libro es Dogma 95*. Barcelona: Alba Editorial.
- TRIER, Lars von. 1996. *Breaking the waves*. Londres: Faber and Faber.

- _____. 2000. *Dancer in the dark – scénario bilingue*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- VINTERBERG, Thomas. 2003. “Manifesto”. Dogme 95 Official site. Disponível em www.dogme95.dk, fev.
- _____. 2003. “Voto de Castidade”. Dogme 95 Official site. Disponível em www.dogme95.dk, fev.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, entra numa fase em que se pretende conquistar regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio da Reitoria da Universidade Tuiuti do Paraná. É, em princípio, uma revista acadêmica que tem o objetivo de congregiar trabalhos escritos em várias línguas que, de algum modo, mantenham vínculos com pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação do país e do exterior.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. Endereçamento dos textos

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ para:

- PROPPE – Pró-Reitoria de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Coordenadoria de Editoração Científica – Revista *Significação*
Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio
CEP 82 010-330 - Curitiba – PR
Telefone: (41) 331-7654 E-mail: editoracao.proppe@utp.br

ou para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*
Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209
CEP 05508-900 -1 - São Paulo – SP
Telefone: (11) 3091-4027 E-mail: ceppi@usp.br

3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais e disquetes não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.

- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na seqüência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.
- Formato da digitalização: .TIF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.

- Tamanho: máximo de 17x17cm.

** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.

** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. Gráficos, quadros e tabelas

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.

- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

¹Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.

Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.

- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. n° 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. “*O princípio de gratuidade do Ensino Público*”. *Jornal da UTP*. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. “*A influência francesa no discurso da moda*”. In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. “Nome do artigo”. *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. “Computer – administered surveys in extension”. *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joel/index.html. (20 set. 1999).

DENIS BERTRAND

Narratividade e discursividade:
pontos de referência e problemáticas

JAIRO FERREIRA

Níveis de significação: questões
epistemológicas em torno das
interações discursivas

RAIMUNDO MIER

Miradas fragmentarias: sobre los desnudos.
en la obra fotográfica de Norma Patiño

**CLÁUDIA IRENE DE
QUADROS**

Sobre o desenvolvimento do *design*
e da imagem gráfica contemporâneos:
a Bauhaus e o estilo suíço

SANDRA FISCHER

Festen: jogo, figuração e família

RENATO LUIZ PUCCI JR.

Às margens plácidas de
O quinto dos infernos

MICHEL MARIE

La nouvelle vague

ARNALDO CORTINA

A relação entre o verbal e o visual:
leitura de uma gravura de Dürer,
feita por Saramago

**JEAN MARIE
KLINKENBERG**

A figura retórica pode desempenhar
um papel argumentativo?

EDNA FURUITI

Configurações do espasmar em *Os idiotas*