

SIGNIFICAÇÃO

REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
N.º 4 - JUNHO DE 1984

Escola de Comunicações e Artes / USP
Biblioteca

Class 302.16 5
V. - N. 04 Data 1984

SIGNIFICAÇÃO

Revista Brasileira de

Semiótica - junho de 1984

Nº 4

CONSELHO EDITORIAL

Diana Luz Pessoa de Barros

Edward Lopes

Eduardo Penueña Cahizal

DIRETORA RESPONSÁVEL-

Jeanne Marie M. de F-

Interlandi

CENTRO DE ESTUDOS SEMIÓTICOS

A. J GREIMAS

Coordenação:

Ignácio Assis da Silva

Neiva Ferreira Pinto

M.de Lourdes O.G. Baldan

SIGNIFICAÇÃO

REVISTA BRASILEIRA DE

SEMIÓTICA

Registro nº 014811

Editada pelo Centro de

Estudos Semióticos

A. J Greimas

Instituto de Letras, Ciências

Sociais e Educação de

Araraquara

AGRADECIMENTO

A'o Prof Dr- JORGE NAGLE, Diretor do
Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação -
Campus de Araraquara - UNESP, cuja colaboração tor-
nou possível ainda uma vez, a impressão deste núme-
ro da revista SIGNIFICAÇÃO.

O Centro de Estudos Semióticos

A. J. Greimas: 1973 - 1983	1	Edward Lopes Ignácio Assis da Silva
Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica	18	A. J. Greimas
Considerações sobre a Metáfora Pictórica	47	Eduardo Peñuela Canízal
A Forma da Fábula	60	Alceu Dias Lima
A Inauguração da Inocência	70	José Luiz Fiorin
Dom Casmurro: Statut du narrateur et fonctions du discours métanarratif	81	Helena Andreoli Ralle
Signos e Sentidos em A Morte de Oswald de Andrade	115	Heliane Kohier-Rodrigues

Edward Lopes

Ignacio Assis Silva

História

O Centro de Estudos Semióticos "A.J. Greimas", CESAJG, tem suas origens nas atividades que os professores Edward Lopes e Eduardo Peñuela Cañizal vinham desenvolvendo, a partir de 1967, junto à Cadeira de Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana, da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Universidade de São Paulo, onde haviam participado da fundação de uma pequena revista — Clavileño — destinada a divulgar, em trabalhos orientados, nas suas grandes linhas, por pressupostos semiológicos que, via Hjelmslev, Barthes, Greimas e o Grupo nn, de Liège, radicavam em Saussure, as atividades concernentes àquela Cadeira,

Em 1969, ambos deixam as disciplinas que lecionavam na USP, indo Lopes para Ribeirão Preto e Peñuela Cañizal para São José do Rio Preto, no interior do Estado de São Paulo, onde se reúnem com os professores Alceu Dias Lima, Ignacio Assis Silva e Tieko Yamaguchi para montar um grupo de estudos voltado para o debate e a aplicação metódica das idéias agitadas pela Semiologia da época. A criação de uma revista — BACAB - Estudos Semiológicos — assinala o primeiro resultado prático desse projeto

■v.- Um outro resultado surgirá, anos depois, em Ribeirão Preto, onde desde 1969 Lopes vinha preparando o terreno para a criação de um centro de estudos semióticos. Foi as

sim que, aontando com o concurso do grupo "Bacab" e o patrocínio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras "Barão de Mauá", daquela Cidade, organizou-se um Curso de Semiótica da Narrativa ministrado, em julho de 1973, pelo Professor A. J. Greimas, da École des Hautes Études en Sciences Sociales, fundador da hoje chamada "Escola de Paris". O êxito do curso foi tal que data daí a criação do CESAJG, bem como de seu órgão oficial de publicação, SIGNIFICAÇÃO - Revista Brasileira de Semiótica.

Em 1978 dá-se a reestruturação da UNESP - Universidade Estadual Paulista; com isso, parte do Grupo ligado desde o início ao Centro passa a trabalhar no ILCSE — Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP, Campus de Araraquara - S.P., para onde se transfere, em conseqüência, a sede do CESAJG.

O primeiro empreendimento do Grupo consistiu em planejar e montar o primeiro Curso de Pós-Graduação em Semiótica, a nível de Mestrado, junto a uma Universidade do Estado. Começando a funcionar em 1980, o Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Semiótica em Estudos Literários, serviu de aglutinador de professores e alunos interessados no campo, gerando, desse modo, melhores condições para o desenvolvimento dos trabalhos do Centro. É então que se retoma a publicação de SIGNIFICAÇÃO.

Area de atuação do CESAJG

Sediado atualmente em Araraquara, o CESAJG tem ramificações em várias partes do Estado de São Paulo, apresentando grupos de trabalho em São Paulo, São José do Rio Preto, Ribeirão Preto, Franca, Batatais e Matão.

Apesar das vicissitudes naturais em organizações do gênero, no Brasil, o Centro conseguiu manter, nestes

dez anos de existência, uma continuidade de trabalho que, se por um lado, ampliou consideravelmente as primeiras fronteiras de suas origens " semiológicas" , por outro lado procurou, mantendo uma postura essencialmente semiótica, restabelecer os vínculos que essa disciplina mantém, desde o início, com a Antropologia, a Sociologia, a Psicanálise, as matérias ligadas às teorias da Comunicação e das Artes, de um modo geral. Nesse sentido ganha relevo o intercâmbio de informações e experiências que o Centro mantém com entidades congêneres nacionais e do exterior. Assim é que o CESAJG estabeleceu um relacionamento especial com o Groupe de Recherches Sémio-linguistiques da École des Hautes Études en Sciences Sociales (a "Escola de Paris"), de onde tem recebido destacados representantes (Eliséo Verón, Éric Lando vski, além do próprio Greimas) e para o qual tem enviado regularmente, na qualidade de bolsistas pós-doutorados e/ou de estagiários, alguns de seus próprios membros (Diana Luz Pessoa de Barros, Ignacio Assis Silva, José Luiz Fiorin).

A nível nacional, são estreitas as relações do Centro com duas outras entidades, de cujas diretorias vários membros do CESAJG têm participado, o GEL - Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, e a SBPL, Sociedade Brasileira de Professores de Lingüística, afiliada à SEPC, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

Atividades culturais

O Centro reparte suas atividades entre Cursos (de Pós-Graduação: na UNESP e na USP), participação em Seminários (Estudos em Grupo), Simpósios e Congressos (no Brasil e no Exterior), pesquisas e publicações. De fato, é nestas duas últimas áreas onde melhor se pode aquilatar da produção científica do CESAJG, que conta, hoje, com cerca de 118 publicações, distribuídas nas seguintes linhas:

- Teoria sêmio-linguística.	46	publicações
- Semiótica do discurso literário	43	publicações
T. Semiótica/Semiologia do cinema.....	09	" "
- Semiótica da pintura	05	" "
- Semiótica da gestualidade. ••	03	" "
- Semiótica da espacialidade	03	" "
- Semiótica do discurso político	04	" "
- Semiótica da manipulação	04	" "
- Semiótica do teatro	02	" "

Cbncbime se pode ver pela lista anexa, tais pu
blicações se repartem nas seguintes modalidades;

- Dissertações de Mestrado.....	05
- Teses de Doutorado.....	06
- Teses de Livre-Docência.....	02
- Livros.....	11
- Ensaios/artigos em periódicos.. ..	96
- Traduções.....	11

Dentre as traduções realizadas pelos membros do
Centro, merece destaque especial a tradução de Sfemiotique. Dic
tionnaire Raisonné des Sciences du Langage, de A.J Greimas e
J. Cburtès, editada pela Cultrix, São Paulo, em 1983.

Pesquisas em desen-volvimento

Desde dezembro de 1981 os membros do CESAIG se
dividiram em Grupos de Trabalho encarregados de detalhar o pio
jeto comum do Centro no estudo particular das seguintes li
nhas:

- Grupo de Semiótica da Manipulação.	09	membros
- Grupo de Semiótica da Espacialidade	07	membros
- Grupo de Semiótica do Disc. Político....	04	membros
- Grupo de Semiótica da Repr. Teatral	05	membros
- Grupo de Relações Inter-Semióticas	05	membros

Acham-se em desenvolvimento, ainda, sob a orien
tação de pesquisadores do Centro, 46 projetos de pesquisa para

dissertações de Mestrado, junto a Cursos de Pós-Graduação de Universidades paulistas, conforme discriminação a seguir:

Na UNESP:

- ILCSE, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação,
campus de Araraquara..... 16 projetos
- IBILCE, Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas, campus de São José do Píolo Preto.....05 projetos

Na USP:

- ECA, Escola de Qomunicações e Artes..... 10 projetos
- FFLCH, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas 15 projetos

Seguem em folhas anexas a lista das publicações.

Araraquara, dezembro de 1983

Edward Lopes

Ignacio Assis Silva

ILCSE-UNESP, Campus
de Araraquara - SP

TRABALHOS PUBLICADOS:

ASSIS SILVA, Ignácio:

- (1971) As relações constitutivas do signo: BACAB - Estudos Semió-
lógicos, S.J. do Rio Preto, Livraria Planalto.
- (1971) A análise estratificacional da linguagem. Suplemento Lite-
rário de O Estado de São Paulo, 4.4.71».
- (1972) Semântica: conceitos básicos: Revista de Cultura Vozes, n.º 2, Petrópolis (RJ).
- (1972) Direções atuais da semântica estrutural. Revista de Cultu-
ra Vozes, n.º 2, Petrópolis (RJ).
- (1972) Diversificação semolexêmica e sinônima. Revista de Cul-
tura Vozes, n.º 2, Petrópolis (RJ).
- (1973) A dêixis pessoal. Tese de Doutorado. FFGH da USP, São
Paulo, (fotocopiada)
- (1974) Estruturação do universo lingüístico. Significação - Re-
vista Brasileira de Semiótica, n.º 1, agosto 1974.
- (1975) Conceitos básicos de análise estratificacional. Bacab
Estudos Semiólógicos, S.J. do Rio Preto, Livraria Planal-
to.
- (1975) A configuração semântica do texto. Revista de Cultura Vo-
zes, n.º 3, Petrópolis, (RJ).
- (1980) Une lecture de Velasquez. Actes Sèmiotiques: Documents du
Groupe de Recherches "Sémiolinguistique", n.º 19, vol. II,
École des Hautes Études en Sciences Sociales, CNRS, Paris.
- (1981) O projeto greimasiano de semiótica narrativa, Centro de
Estudos Semióticos, ILCSE, UNESP, Araraquara - SP (fotoco-
piado)•
- (1981) Tradução, em colaboração com a equipe do Centro de- Estu-
dos Semióti-
cos, de A produção do sentido, de Elisée Veillon,
São Paulo, Editora Cultrix.
- (1982) Para uma leitura semiolinguística de "Fábula de um Arquie-
teto", de João Cabral. Alpha, v. 26: 85-94, 1982
- (1983) Tradução, em colaboração com a equipe do Centro de Estu-
dos Semióticos, de Sémiotique - Dictionnaire Rationné des

ASSIS SILVA, Ignacio:

Sciences du Langage, de A.J. Greimas e Joseph Cburtes.

São Paulo, Editora Cultrix.

- (1983) La construction de l'acteur. Exigences et perspectives de la semiotique/Semiotics: Critical process and new perspectives. Chorden. H.-G. Ruprecht e H. Parret. Sai em 1985.

BARROS, Diana Luz Pessoa de:

- (1974) Cbxrelação. entre mundo sensível e línguas naturais: o problema dos verbos de comunicação. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, ne 1.
- (1975) O espaço narrativo. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, ne 2.
- (1975) Gestualidade: um exercício. BACAB - Estudos Semiológicos, ne 2.
- (1976) Verbos de Comunicação em Português. Tese de Doutorado, FFCH, USP (poüoopiada).
- (1977) Vers une sémiotique de la manipulation. Bulletin du Groupe de Recherches Sfemio-linguistiques de l'Èoole des Fautes Études en Sciences Sociales, ne I, Paris.

CAflIZAL, Eduardo Penuela:

- (1979) A perspectiva da semiótica no ensino da comunicação. Cbmuni cação e Artes, ne 8, ECA - USP.
- (1979) Le processus d'ioénicité dans le texte artistique. Atas (3b 2 Congress of the International Association for Semiotic Studies, Viena, Austria.
- (1979) Myth and language in a play by Carlos Fuentes. Latin American Theatre Review, 13/1, Fall 1979.
- (1981) O anseio de conviver oom as raízes. Cultura de O Estado de São Paulo, ne 34.
- (1981) Guemica. Cultura de O Estado de São Paulo, ne 72.

CAFLIZAL, Eduardo Penúela:

- (1983) Tradução, em colaboração com a equipe do Centro de Estudos Semióticos, de Sémiotique - Dictionnaire Raisonné des Sciences du Langage, de A.J. Greimas e Joseph Tourtès, São Paulo, Editora Cultrix.

CINTRA, Ismael Angelo:

- (1981) A linguagem em conflito - O universo ficcional de nove, novena de Osman Lins. Stylos. IBILCE. São José do Rio Preto - SP.
- (1981) Teorias representativas sobre o fio narrativo. Uma questão de ponto de vista. Stylos. IBILCE, São José do Rio Preto - SP.

FIORIN, José Luiz:

- (1980) A ilusão da liberdade discursiva: uma análise das pré-dicas de Antonio O'Connell. Dissertação de Mestrado. FFLCH - USP, SP.
- (1980) O discurso de Antonio O'Connell. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, 5:95-129, jun. 1980.
- (1983) A religião da imanência. Uma leitura de discursos presidenciais (1964-1978). Tese de doutorado. FFLCH-USP. Foto ao pi a da.
- (1984) A inauguração da inocência. Uma estratégia do discurso do poder: A alteração do algoritmo narrativo. In Significação IV.

LIMA, Alceu Dias:

- (1971) Elementos métricos e sua. pio jeção significativa. Bacab - Estudos Semiológicos, ne 1, Livraria Planalto, S.J. do Rio Preto#
- (1972) Denotação e conotação. Revista de Cultura Vozes, n2 2,Pe tiópous (RJ)
- (1974) A leitura do poético: questões de semiótica e de método. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, n^ 1,
- (1975) Por uma nova mitologia. Bacab - Estudos Semio lógicos, n2 2,- Livraria Planalto, S.J. do Rio Preto (SP).
- (1975) O texto: sistemas semióticos e retio -leitura. Revista de Cultura Vozes, n2 3, Petrópolis (RJ)
- (1981) Os mostrativos em Fedio. Anais do XXIII Seminário do GEL, Campinas.
- (1981) Ensaio de Filologia e Lingüística, São Paulo, EDUSF (qo labo rado r) .
- (1982) O ensino da Lingüística e a realidade universitária. Al-pha - Revista de Lingüística, UNESP, vol. 26, 1982.
- (1983) Tradução, em colaboração com a equipe do Centro de Estu- dos Semió ticos, de Semió tique - Dictionnaire Raisonnnc tes Sciences du Langage, de A.J. Greimas e Joseph Cburtès São Paulo, Editora Cultrix.

LOPES, Edward:

Livros publicados:

- (1969) La Consagración del Instante», em CD-autoria com Eduardo Peñuela Cañizal. São Paulo. ICHSP - EDUSP-
- (1976) Fundamentos da Linguística Contemporânea. São Paulo, Editora Cultrix.
- (1978) Discurso, Texto e Significação. Uma teoria do Interpretante. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Editora Cultrix.
- (1982) O Mito e sua Expressão na Literatura Hispano-Americana, em CD-autoria com Eduardo Peñuela Cañizal. São Paulo, Livraria Duas Cidades.

Principais Artigos e Ensaios Publicados:

- (1966) O tempo e a estrutura d'"Os Lusíadas", I,II,III,IV, V e VI, publicados no SUPLEMENTO DOMINICAL de "O Diário da Região", S. José do Rio Preto (SP), em 26.06., 03.7,24.07, 31.07 e 07.08.1966.
- (1966) La función estructural del tiempo en Huasipungo. Revista de Letras da FFCL de Assis, n2 8/9.
- (1967) Estructuras temporales de "La Muerte de Artemio Cruz". Cía vi leño, ICHSP, ns 14/15.
- (1969) A ficção de García Márquez, em co-autoria com Eduardo Peñuela Cañizal. Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo". 15.11.69.
- (1970) De Astúrias a Gortázar. Em co-autoria com E.P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 07*03.70.
- (1970) Gêneros textuais míticos na literatura hispano-americana. I e II. Em co-autoria com E.P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 09.05 e 16.05.1970.

LOPES, Edward:

- (1970) Borges: de espelhos e labirintos. Era co-autoria com E. P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 22.08.70.
- (1971) Octavio Paz: poesia e mito. Em co-autoria com E.P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 04.04.71.
- (1971) Tradição e vanguarda. Era co-autoria com E.P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 25.04.71.
- (1971) Tradição e ruptura por ambigüidade. Era co-autoria com E. P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 13.06.71.
- (1971) Ruptura por ambigüidade e por dupla ambigüidade. Era co-autoria com E.P. Cañizal. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo.
- (1969) O realismo intra-histórico do "O Tempo e o Vento" Em co-autoria com E.P. Cañizal. Revista de Letras da FFCL de Assis, n2 12.
- (1970) Níveis de leitura da linguagem literária. Em co-autoria com E. P. Cañizal. Bacab - Estudos semiológicos, S.J do Rio Preto, Livraria Planalto.
- (1972) A isótopia da mensagem. Revista de Cultura Vozes, vol. LXVI, n2, Petrópolis (Rj).
- (1974) Interpretação do interpretante. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, n2 1.
- (1968) Velásquez: realismo = ritual simbólico Em co-autoria com E. P. Cañizal. Revista da Escola de Comunicações Culturais da USP, n2, São Paulo.
- (1975) A combinatoria semântica das funções narrativas. Bacab - Estudos Semiológicos, S.J do Rio Preto, Livraria Planalto.
- (1975) Texto e Contexto. Revista de Cultura Vozes, vol. LXIX, n2 3, abril de 1975, Petrópolis (Rj)

LOPES, Edward:

- (1975) Prefácio à edição brasileira dos "Prolegómenos a uma teoria da Linguagem", de L. Hjelmslev, São Paulo, Editora Cultrix.
- (1978) Hacia una definición del concepto de función en el relato. Acta Semiótica et Lingüística, vol. 1, ne 2, São Paulo(SP)
- (1978) Dos diferentes modos de falhar no mundo, posfácio ao livro de contos "Não Aguento Mais esse Regime", de Luís Puntel, São Paulo (SP), Editora Atica, 1978.
- (1979) Cbn desação e efeito de leitura. Em co-autoria oom E.P. Cañizal. Suplemento Cultural de o Estado de São Paulo, na 139, 01.07.79.
- (1980) A fusão dos opostos na ficção. Em co-autoria oom E.P. Cañizal. Suplemento Cultural de o Estado de São Paulo, ne 176, 16.03.80.
- (1981) Introdução à edição brasileira de "A Produção do Sentido", de Eliseo Verón. Em co-autoria com E.P. Cañizal. São Paulo, Editora Cultrix.

Outros Livros: 1. Publicados:

- (1980) Travessias (romance) S. Paulo, Livraria Editora Moderna.

2. Inéditos:

- (1970) Estructuras y funciones en la novela picaresca española. Tese de Doutoramento, São Paulo, FFCL da USP
- (1977) Estruturas Elementares da Narrativa. Tese de Livre Docência. ILCSE-UNESP, Araraquara.
- (1980) Gramática da Narrativa (400 páginas)
- (1983) Lobos e Cordeiros. Romance. São Paulo, Editora Moderna. (SP).

MIYAZAKI, Tiekio Yamaguchi:

- (1965) 0 universo poético de Alberto Caieira. S.J do Rio Preto.
FFCL.
- (1966) Lendo Jorge Luís Borges Revista de Letras, n2s 8 e 9»As-
sis, FFCL.
- (1966) Em torno de "Tirano Banderas". Suplemento Literário de 0
Estado de são Paulo.
- (1967) Jorge Amado und die Kakaogebiete. Staden Jahrbuch, ne 15
- (1969) Die Romane des Mario Palmério Staden Jahrbuch, ne 17.
- (1971) "Los Pasos Perdidos": dois paradigmas em articulação.
BACAB - Estudos Semiológicos, S.J do Rio Preto, ne 1.
- (1973) Classema. Conceitos Basioos de Sêmântica, Revista de Cul-
tura Vozes, ne 2, mar. 72.
- (1974) 0 Funcionamento me talingt&stioo do discurso em um poema
de Drumond. Significação - Revista Brasileira de Semióti-
ca, ne 1, ago. 74.
- (1975) Para uma leitura greimasiana de "A Morte", de Afonso Ri-
beiro. BACAB - Estudos Semio lógicos, ne 2, S.J. Rio Preto
Planalto Editora.
- (1975) "0 recado do morro" Significação - Revista Brasileira de
semió ti ca, ne 2, ago . 75.
- (1975) Dos poemas de Carlos Drumaond de Andrade. Revista de Le
tras, nes, 25 e 26, Porto Rioo.
- (1976) Os recados do morro. Mimesis, ne 2, FFCL de S.J. do
Preto.
- (1975) Os mecanismo de expansão e de condensação do texto. Re vis
ta de Cultura Vozes, Petrópolis, ne 3,
- (1978) 0 espaço e a estruturação de fábulas em "La Vorágine" Mi
mesis, ne 4, IBILCE, S.J. do Rio Preto.
- (1979) A antecipação e a sua significação simbólica em "São Mar-
cos", de Guimarães Rosa.Gbnto Brasileiro: Quatro Leitu-
ras, Petropoliś, Editora Vozes.
- (1980) No rastro das veredas: uma história de amor. Stylos ne 31,
32,33 e 34. IBILCE, São José do Rio Preto - SP.

KIYAZAICI, Tiekō Yamaguchi:

(1980) No rastro das veredas intertextuais. Stylus n2 35. IBILCE, _____

São José do Rio Preto - SP*

(1982) Pedio Orósio: herói mítico. Significação n2 3. CESAJG, _____

Araraquara - SP- (em coo laboração com J Haidar de Mari-
ñez).

(1983) Dicionário de Semiótica, de A.J. Greimas e J. Cburtès

Tradução em colaboração. São Paulo, Cultrix.

PAIS, Cidmar Teodoro:

(1974) Inter-relações forma-substância nos universos semióti-

cos lingüísticos. Revista Brasileira de Lingüística, v.

1, ne 1, Petrópolis, Vozes, p. 5-15.

(1975) Relações isotópicas e heterotópicas no universo semioló-

gico. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, _____

ns 1, Ribeirão Preto, C.E. Semióticos "A.J. Greimas", p
217-26.

(1975) A atualização do signo lingüístico: aspectos semiotá:d

CDS. Revista Brasileira de Lingüística. Petrópolis, Vo-
zes, V 2, ns 2, p. 73-82.

(1975) Cbdeficação semântica e comunicação lingüística. Signi-

ficação - Revista Brasileira de Semiótica, Ribeirão Pre-
to, C.E. Semióticos "A.J. Greimas", p. 27-54.

(1976) A combinatória semêmica no enunciado simples. Revista, _____

Brasileira de Lingüística, V. 3, n2 1, Fetiópolis

zes, p. 52-58.

(1976) Forma semêmica e especificidade semântica. Revista Bra-

sileira de Lingüística, V. 3, n2 2, Petrópolis, Vozes ,
p. 129-139.

(1976) Tradução: GREIMAS, A.J. Semiótica do discurso científico

Da modalidade. São Paulo, Difel - SBPL "Monografias
de semiótica e lingüística I", 86 p.

(1977) Pour un modèle cybernétique des systèmes de significa -

tion. Acta Semiótica et Linguística, v. 1, São Paulo, _____

Hudtec, p. 65-72.

(1977) Ensaio semiótico-linguístico. Petrópolis, Vozes, 100p.

(1978) Structuration du signifié: de l'analyse conceptuelle à

la lexemisation. Acta Semiótica et Linguística, v. 2,

São Paulo, Hucitec—SBPL, p. 327-337

(1978) Estruturas de poder dos discursos: elementos para uma

abordagem sócio-semiótica. Lingua e Literatura, v. 7,

São Paulo, F.F.L.C.H. - U.S.P., p. 39-50.

ORTIZ, Anna Maria Balogh:

(1979) Do literário ao visual. Suplemento Cultura do Jornal O Estado de São Paulo, 28 de outubro de 1979, pp- 15/16.

(1979) Abordagens Semiológicas da metáfora em um segmento do filme "L'Age d'Or de Buñuel" Revista de Comunicações e Artes - Escola de Comunicação e Artes, USP, n.º 8/1979, PP- 53/66, São Paulo.

(1980) Octavio Paz: Conceito de Poesia. Suplemento Cultura do Jornal O Estado de São Paulo, n.º 172, 17 de fevereiro de 1980, pp. 3/4.

(1980) Tradução filmica de um texto literário: "Vidas Secas". Tese de doutoramento. ECA-USP, São Paulo, Fotocopiada.

(1982) Reflexões sobre tradução inter-semiótica. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, n.º 3, Abril 1982, UNESP - Araraquara, pp. 118/138.

(1982) O Escritor e seus fantasmas. Suplemento Cultura do Jornal O Estado de São Paulo, n.º 102, 23 de maio de 1982, p. 14.

(1982) O texto literário no cinema. Suplemento Cultura do Jornal O Estado de São Paulo, n.º 107, 27 de junho de 1982, pp. 03/04.

(1982) A arte de narrar. Suplemento Cultura do Jornal O Estado de São Paulo, n.º 127, 14 de novembro de 1982, p. 15.

Livros (traduções):

- (1980) Semiologia da Representação, coletado por André Helbo. Do francês para o português. Em colaboração com os colegas Prof.^a Diana Luz Pessoa de Barros e Eduardo Feñuela Cañizal, Cultrix, 1980.
- (1981) A produção do Sentido, de Eliseo Verón, Cultrix, São Paulo, 1981, do francês para o português em colaboração com os colegas Prof.^a Diana Luz Pessoa de Barros, Prof. Alceu Dias Lima e Edward Lopes, 1981.
- PAIS, Cideóar Teodoro?
- (1979) Semiose, informação e transcodificação Língua e Literatura, v. 8, São Paulo, F.F.L.C.H. - U.S.F., p. 57-68.
- (1979) Les tensions et les parcours de productions du processus sémiotique. Acta Semiótica et Lingüística, v- 3, S. Paulo, Global-SBFL, p. 103-123.
- (1979) Manual de lingüística (org. com M. Rector), Petrópolis, Vo zes.
- (1980) Elementos para uma formalização das relações e das tensões dos sistemas semióticos, dos discursos e dos sistemas social e cultural. Semiótica - Anais do I Cblóquio de Semiótica. (Rio, 1978) Rio, São Paulo, PUC/PJ, Loyola, p. 49-61.
- (1980) Systèmes de signes et systèmes de signification au-delà du structuralisme. Acta Semiótica et Lingüística, v. 4, São Paulo, Global-SBPL, p. 69-80.
- (1981) Introdução à Fono logia. São Paulo, Global Université - ria.
- (1982) Semiótica, uma ciência em construção. Semiótica, teoria e prática. Anais do 29 Oolóquio de Semiótica. Rio, São Paulo, PUC/RJ, Loyola, p. 42-69.
- (1982) La production de la signification et la cohérence sémique conceptuelle: problématique de la trans codification. Annales du XVè congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. (Palma de Maiorca, 1980). Strasbourg, Majorque Société de Linguistique Romane, 20 P-,

PAIS, Cláudia Pólis:
Critic

(no prelo) Para uma tipologia sociosemiótica dos discursos e dos universos de discurso. Revista Brasileira de Linguística, TOI. 6, n^o 2, Ano 5 - Nova Série, São Paulo, Livraria Duas Cidades - SBPL, 30 p.

RICCI, Vera Lúcia Zapolla:

(1983) A função simbólica: língua e ideologia. Dissertação de Mestrado, Araraquara - SP, ILCSE-UNESP Fotocopiada.

SEMIÓTICA FIGURATIVA E SEMIÓTICA PLÁSTICA*

A. J. Greimas

(*) Este texto foi escrito para servir de apresentação a uma coletânea de artigos sobre semiótica do visual, ainda no prelo. Ele é o resultado de reflexões dispersas por vários anos e que são comuns a um pequeno grupo de investigadores. A responsabilidade por eventuais erros e do signatário; os méritos, se existem, são coletivos.

I • A figuratividade

1. Semiótica visual

Se uma das razões de ser da semiótica é chamar à existência novos domínios de interrogação do mundo e ajudá-los a se constituírem como disciplinas autônomas no quadro geral de uma antropologia, forçoso é reconhecer que, não obstante os esforços despendidos nas últimas décadas, até o presente, ela tem encontrado grande dificuldade em dominar o vasto campo de significação que se tenta circunscrever, tomando como critério o modo de expressão, sob o nome de visual. A teoria do visual — bem como a do audio-visual que não passa de um rótulo cômodo — está longe de achar-se elaborada; por isso, a semiótica visual — ou a semiologia da imagem — não é, com frequência, senão um catálogo de nossas perplexidades ou de falsas evidências.

Admite-se comumente definir de início a semiótica visual pelo seu caráter construído, artificial, opondo-a desse modo às línguas "naturais" e aos mundos "naturais", essas duas macros semióticas em cujo interior, queiramos ou não, nos insere nossa condição de homens. Apesar da evidência, essa definição não deixa de parecer algo artificial: como separar, por exemplo, a gestualidade "natural" que acompanha nossos discursos verbais, das linguagens dos surdo-mudos ou dos monges silenciosos, quando suas formas elementares surgem perante a análise como idênticas? De que lado situar essa visualidade simultaneamente "natural" — visto que se manifesta "transcodificada" no interior dos discursos — e "artificial", já que constitui, sob a forma de "imagens", um componente essencial da linguagem poética construída.

Pensa-se ser possível restringir o objeto de investigação

definindo a semiótica visual pelo seu suporte planar, encarregando-se da superfície de falar do espaço tridimensional: assim, as manifestações picturais, gráficas, fotográficas passam a ser reunidas com base num "modo de presença" no mundo comum. Contudo, tal concepção da semiótica planar abrange ainda os diferentes tipos de escrita, as linguagens de representação gráfica, etc., fazendo assim que se desvaneça a especificidade do visual planar apenas entrevista.

Mais ainda: a escolha da palavra semiótica para designar o campo de investigação que se está tentando circunscrever não é inocente. Seu uso implica admitir que os rabiscos que cobrem as superfícies utilizadas para tal fim constituem conjuntos significantes e que as coleções desses conjuntos significantes, cujos limites ficam por precisar, são, por sua vez, sistemas significantes. Eis aí uma hipótese forte que justifica a intervenção da teoria semiótica e que, de entrada, não nos permite satisfazer-nos com uma definição que só leve em conta a materialidade dos traços e das regiões ("plages") impressas num suporte.

2. Sistemas de representação

*

Duas tradições culturais — uma filosófica e estética, outra lógico-matemática — concorrem para fazer do conceito de representação o ponto de partida obrigatório da reflexão sobre a visualidade. As configurações visuais construídas sobre superfícies planas são representações? Por outro lado, tais configurações, no momento em que são produzidas, convergem para um mesmo objetivo? São regidas por um "código" graças ao qual elas podem ser "lidas"? Em caso afirmativo, esses conjuntos são sistemas de comunicação (como os sinais rodoviários por exemplo), de formulação (como os esquemas e as grafias) ou de "concepção" (como as plantas de arquiteto)? E finalmente: esses sistemas, sendo conhecidos como tais, constituem linguagens? Por outras palavras, podem eles falar de outra coisa que não seja de si próprios? Todas essas questões que parecem implicitamente compor-

tar respostas positivas prontas, estão entretanto longe de serem triviais.

Quando se reflete sobre um tipo particular de manifestação planar que é a escrita, pode-se dizer por exemplo que a letra /o/ é uma figura construída que "representa" o som "o", figura "natural"? E o que significa neste caso a palavra "representa"? Com certeza a letra não é ícone do som, nenhuma "semelhança" existe entre as duas figuras. Neste caso, a representação não é se não a correspondência entre o conjunto das letras (e das grafias) e o conjunto dos sons ou, melhor, a correspondência entre dois sistemas — o gráfico e o fônico — de tal modo que as unidades-figuras produzidas por um dos sistemas podem ser globalmente homologadas às unidades-figuras de outro sistema, sem que ne nhum vínculo "natural" se estabeleça termo a termo entre os dois tipos de figuras. No que diz respeito à semelhança, não se pode falar senão de analogia entre os dois sistemas, o que é uma coisa completamente diferente.

Outra é a situação quando se trata da construção — ou da utilização — dos sistemas lógicos de representação que são, por exemplo, as linguagens formais. Não obstante empreguem por vezes o mesmo "alfabeto" da escrita — essa é uma das razões por que escolhemos este exemplo — a organização interna das figuras visuais os deixa indiferentes: enquanto a escrita como sistema repousa nas oposições dos traços gráficos ("bastonetes", "redondos", "ganchos e laçadas" etc.) as linguagens formais consideram as letras de que se servem como discriminadores. Enquanto a escrita considerada como significante (como plano de expressão) se apresenta como um sistema gráfico, a linguagem formal não é senão um catálogo de símbolos discretos. O que, entretanto, confere a esse catálogo o estatuto de linguagem é a articulação de seu significado o qual, subjacente ao grafismo, acha-se organizado num sistema conceptual coerente.

Abandonando a aproximação entre os sistemas gráfico e fônico — de que necessitávamos apenas para ressaltar sua especificidade articulatória — percebe-se que no caso de nossos dois exempl

plos extremos se pode falar de dois "sistemais de representação" em dois sentidos opostos: a escrita apresenta-se como um dispositivo visual articulado, apto a representar qualquer coisa (o universo semântico era sua totalidade) ; já a linguagem formal aparece como um "corpo de conceitos" suscetível de ser representado de qualquer modo (com o auxílio de diversos simbolismos). Pareceu-nos sobretudo interessante mostrar que um mesmo alfabeto pode ser utilizado para dois fins diferentes, que um "mesmo" significante pode ser articulado de duas maneiras diferentes e participar na constituição de duas linguagens diferentes.

3. Representações icônicas

No lado oposto da concepção de representação que acabamos de depreender e que pode ser formulada como uma relação arbitrária entre o representante e o representado, pouco importando se a correspondência se estabelece de sistema a sistema ou de termo a termo, localiza-se uma interpretação de representação completamente distinta que poderíamos chamar de estética se não tivéssemos perdido o uso dessa palavra. A herança cultural neste domínio é particularmente carregada e tudo se passa como se, apesar da camuflagem de certos termos e da modernização de outros, não tivéssemos conseguido nem deslocar o lugar de nossas interpretações nem alterar-lhe a problemática. É o que acontece com o icone, signo "naturalmente motivado" que representa o "referente" e com a iconicidade, conceito situado no amago dos debates

A da semiologia da imagem, os quais remetem muito naturalmente à antiga "imitação da natureza".

Os sistemas de representação icônica, dizem, são diferentes dos outros pelo fato de a relação que se pode reconhecer entre os dois modos de "realidade", não ser arbitrária, mas motivada, de ela pressupor certa identidade, total ou parcial, entre os traços e as figuras do representado e do representante. Nessas condições — e malgrado os refinamentos que séculos de reflexão carregaram para os conceitos de "imitação" e de "natureza" —

a atividade do pintor, por exemplo, deve ser compreendida como um conjunto de procedimentos que são cobertos pelo termo imitação e que visam a reproduzir o essencial dos traços da "natureza". Vê-se que essa atividade pressupõe, da parte do pintor-imitador, uma análise implícita bastante acurada da "natureza" bem como o reconhecimento das articulações fundamentais do mundo natural que ele pensa estar reproduzindo. Considerando o mundo na tural como o mundo do senso comum, deve-se reconhecer que a operação de "imitação" consiste numa acentuada redução das qualidades desse mundo, pois, de um lado, somente os traços exclusivamente visuais são a rigor "imitáveis", embora o mundo se nos faça presente através de todos os nossos sentidos e, de outra, apenas as propriedades planares, bidimensionais, desse mundo são, a rigor, "transponíveis" e representáveis sobre superfícies artificiais, ao passo que a extensão nos é dada em sua profundidade inteiramente cheia de volumes. Os "traços" do mundo — os traços e as regiões ("plages") — dessa forma selecionados e transpostos para uma tela são verdadeiramente pouca coisa em relação à riqueza do mundo natural; são talvez identificáveis como figuras, mas não são reconhecíveis como objetos do mundo.

Olocar-se na ótica do pintor que re-produz a "natureza" não facilita talvez a compreensão do fenômeno que nos preocupa. Ao conceito de imitação que, na estrutura da comunicação se situa no âmbito do enunciatário, corresponde o de reconhecimento que é próprio do enunciatário: "imitar", nas precárias condições que acabamos de assinalar, não tem sentido a não ser que as figuras visuais assim traçadas sejam oferecidas ao eventual espectador para que as reconheça como configurações do mundo natural.

Assim formulado, o conceito de reconhecimento faz parte do problema mais geral da legibilidade do mundo dito natural. O que é que é "naturalmente" dado, o que é que e imediatamente legível para nós no espetáculo do mundo? Supondo que sejam as figuras, para cuja constituição contribuem traços provenientes dos diferentes órgãos de sentido, elas não podem ser reconhecidas como objetos a não ser que o traço semântico "objeto" (enquanto

algo que se opõe, por exemplo, a "processo") — de ordem interoceptiva e não exteroceptiva, já que não está inscrito na imagem primeira do mundo — venha juntar-se à figura para transformá-la em objeto; supondo que reconhecamos, a seguir, esta ou aquela planta, este ou aquele animal, as significações "reino vegetal" ou "reino animal" farão parte da leitura humana do mundo e não do próprio mundo.

É este crivo de leitura que nos torna significante o mundo* ao nos permitir identificar as figuras como objetos, ao nos permitir classificá-las, relacioná-las umas às outras, interpretar os movimentos como processos que se podem atribuir ou não a sujeitos etc.; sendo de natureza semântica — e não visual, auditiva ou olfativa, por exemplo — ela serve de "código" de reconhecimento que toma o mundo inteligível e manuseável. Compreende-se então que é a projeção desse crivo de leitura — uma espécie de "significado" do mundo — sobre uma tela pintada que permite reconhecer o espetáculo que, segundo se pensa, ela representa.

4* A semiótica figurativa

O exame superficial dos problemas colocados pela imitação e pelo reconhecimento mostra bem que o conceito de representação, aplicado ao domínio que estamos procurando circunscrever, não pode ser representado como uma relação ^íconica, como uma relação de "semelhança" simples entre as figuras visuais planares e as configurações do mundo natural: se a semelhança tivesse de ser situada ao nível do significante, as línguas naturais bem como a linguagem musical, levando-se em conta o seu plano de expressão fônico, deveriam ser chamadas icônicas e semelhantes no que diz respeito à dimensão não mais visual, mas auditiva, do mundo natural. Se alguma semelhança existe, ela se situa ao nível do significado, isto é, ao nível do crivo de leitura comum ao mundo e aos artefatos planares. Mas, sendo assim, não tem mais muito sentido falar de iconicidade.

Pelo contrário, mal se coloca o conceito de crivo de leitura

ra, faz ele surgir uma problemática nova. Se se tem de acrescentar que esse crivo é de natureza social, estando portanto sujeito ao relativismo cultural, tem-se de admitir que ele varia amplamente — mas não excessivamente — no tempo e no espaço. Nessas condições, sendo cada cultura dotada de uma "visão de mundo" que lhe é própria, ela impõe por isso mesmo condições variáveis ao reconhecimento dos objetos e, conseqüentemente, à identificação das figuras visuais como algo que "representa" os objetos do mundo, contentando-se frequentemente com esquemas vagos, mas exigindo, por vezes, reprodução minuciosa dos detalhes "verídicos".

Contudo, o essencial é que a questão da iconicidade de um objeto planar ("imagem", "quadro" etc.) não se coloca a não ser postulando-se e aplicando-se um crivo iconizante à interpretação desses objetos, o que não constitui condição necessária de sua aprecepção nem exclui a existência de outros modos de leitura igualmente legítimos. A leitura de um texto escrito em francês não levanta a questão da semelhança de seus tipos com as figuras do mundo natural.

Tal leitura iconizante é contudo uma semiose, vale dizer, uma operação que, conjungindo um significante e um significado, resulta na produção de signos. O crivo de leitura, de natureza semântica, solicita por conseguinte o significante planar e, assumindo feixes de traços visuais, de densidade variável, aos quais constitui em formantes figurativos, dota-os de significados, transformando assim as figuras visuais em signos-objetos. O exame mais acurado do ato de semiose mostraria bem que a principal operação que o constitui é a seleção de certo número de traços visuais e sua globalização, é a apreensão simultânea que transforma o feixe de traços heterogêneos num formante, vale dizer, numa unidade do significante que pode ser reconhecida, quando enquadrada no crivo do significado, como a representação parcial de um objeto do mundo natural.

A teoria dos formantes que, apesar do voto de Hjelmslev, não se acha ainda constituída em lingüística, deveria encon

trar aqui seu lugar. Vê-se bem que a constituição dos formantes por ocasião da semicse não é outra coisa senão uma articulação do significante planar, não é senão o seu recorte em unidades discretas legíveis, tendo em vista uma certa leitura do objeto visual, que não exclui de modo algum — já o vimos a propósito da dupla função do alfabeto — outras segmentações possíveis do mesmo significante. As unidades discretas assim constituídas a partir de traços são já bem conhecidas: são "formas" no sentido da Gestalttheorie, são "figuras do mundo" no sentido que lhes dá G Bachelard, são "figuras do plano da expressão" como quer Hjelmslev. É a convergência de pontos de vista, cujas preocupações se acham aparentemente bastante afastadas, que nos permite falar, nesta ocasião, de leitura figurativa dos objetos visuais.

A reunião de traços heterogêneos que constitui a figura que serve de formante por ocasião de tal leitura, levanta o problema da densidade dos traços e de sua organização. Poder-se-ia invocar aqui o conceito de pertinência para lançar um pouco de luz: poder-se-ia dizer que uma figura possui uma densidade "normal" ou, por outras palavras, que um formante figurativo é pertinente se o número de traços que reúne é mínimo, isto é, necessário e suficiente para permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural. Assim, as figuras traçadas por Klee em seu Blumen-Mithos, passíveis de serem lidas como "pinheiros", "colinas", "astros", seriam características da figuratividade "normal", "média", tal como é encontrada em bom número de culturas não européias, em desenhos de crianças, bem como nos ícones utilizados por diversos códigos artísticos de representação e assim por diante.

É evidente porém que a figuratividade, entendida como um certo modo de leitura — e um modo de produção — das "superfícies construídas", não se acha necessariamente ligada a uma normalidade qualquer e que ela pode dar lugar a excessos e insuficiências: o desejo de fazer-pareddo — de fazer-crer — manifestado por este ou aquele pintor, por esta ou aquela escola,

por esta ou aquela época leva, mediante a adjunção e sobrecarga de traços visuais, à iconização da pintura; já o despojamento das figuras com a finalidade de tornar mais difícil o procedimento de reconhecimento, não deixando transparecer — como acontece com a Improvisação de Kandinski — senão "objetos virtuais", dá lugar à abstração. Iconização e abstração não são pois, quanto à sua natureza, duas maneiras de pintar diferentes da pintura figurativa; constituem antes graus variáveis da figuratividade, já que esta é determinada — repitamos — por um certo modo de leitura — frequente mas não necessário — dos objetos planares construídos.

Como esse modo de leitura tem como efeito produzir a semiose — critério que nos permite decidir quanto à natureza semiótica do objeto em questão — pode-se dizer que nos encontramos em presença de uma semiótica que se pode talvez designar como semiótica figurativa. É preciso acrescentar entretanto que tal semiótica não esgota a totalidade das articulações significantes dos objetos planares e que ela não representa senão um ponto de vista determinado que consiste em dotá-los de uma interpretação "natural". Nessas condições, as análises da figuratividade acham-se justificadas e constituem um campo de exercício autônomo.

No caso contrário, se a abordagem figurativa dos objetos visuais não passa de um instrumento parcial — nos dois sentidos — de compreensão dos mesmos, a própria figuratividade bem como as interrogações que a acompanham parecem ultrapassar os limites que o suporte planar, lugar de sua manifestação, quer assinalar-lhe: considerando-se que as qualidades do mundo natural selecionadas servem para a construção do signifi cante dos objetos planares, mas que elas surgem, ao mesmo tempo, como traços do significado das línguas naturais, vê-se que os discursos verbais trazem em si sua própria dimensão figurativa, com a ressalva, porém, de que as figuras que a constituem são figuras do conteúdo e não figuras da expressão. Compreende-se agora porque os problemas levantados pela análise dos "textos

suais" se coirparam aos dos textos verbais, literários ou não: a questão levantada pela organização interna das figuras visuais a serem lidas como objetos do mundo lembra imediatamente a do funcionamento das imagens e de outras metáforas e metonímias nos discursos verbais: ao apresentar a iconização como procedimento de persuasão veridictória, não nos afastamos muito da "retórica da imagem" sugerida não faz muito tempo por R. Barthes ; a problemática dos "motivos", embora mal colocada em ambos os casos, é comum à história da arte e à etnoliteratura, o mesmo se podendo dizer das "mises-en-scènes" e das estruturas narrativas que se podem reconhecer tanto aqui como lá. As investigações figurativas constituem, por conseguinte, um componente autônomo da semiótica geral, embora elas não pareçam estar em condição de especificar o domínio particular que se tenta circunscrever.

II. O significante plástico

1. Uma outra linguagem

Após haver freqüentado assiduamente os salões parisienses, Diderot passa a visitar os "ateliers" dos pintores, onde se espanta com a descoberta de uma outra linguagem, de uma outra maneira de falar da pintura: tendo de descrever os salões, decide-se, daí em diante, a dividir suas apresentações de cada quadro em duas partes, uma parte "ideal" de acordo com a tradição e uma parte "técnica" em que exalta o "fazer" do artista sancionando-o com o auxílio de uma axiologia pictural bastante complexa. Embora pratique — como exigem seus correspondentes — uma abordagem figurativa, Diderot reserva um lugar não menos importante à abordagem piástica dos mesmos objetos: após recortar o quadro em objetos "denomináveis", após reuni-los em grupos e em cenas, numa palavra, após interpretar o que o pintor quis "dizer-nos", ele passa a outra coisa e, examinando atenta

mente os traços que o pincel deixou na tela, procura compreender o que o pintor quis "fazer*", sem jamais conseguir — nem mesmo tentar — aproximar os dois pontos de vista. De seu lado, o leitor de Os salões fica desorientado, não mais sabendo muito bem se está às voltas com dois descritores de um mesmo quadro ou se um único descritor está tentando dar conta de dois objetos distintos: isso mostra quão verdadeira é a afirmação segundo a qual um objeto semiótico, em vez de um dado, não é senão o resultado de uma leitura que o constrói.

Essa possibilidade de falar uma outra linguagem transforma-se em necessidade quando se toma como "corpus" a ser analisado um certo número de "superfícies" que foram construídas de pois — ou no momento — da "ruptura epistemológica", quando a leitura figurativa é posta em questão ou até negada: é o que acontece com Kandinski que busca, mediante "improvisações" sucessivas, despojar seu objeto de todo traço figurativo; e igualmente o caso de Klee que joga com o figurativo, utilizando-o, não para constituir uma imagem do mundo, mas para desconstruí-lo e fazer dele a cena de um "mundo só seu"; o mesmo se pode dizer da fotografia de Boubat, o qual, ultrapassando as operações técnicas que fazem dela o cúmulo da iconicidade, tenta fazê-la falar diferentemente; acrescenta-se ainda a planta arquitetônica de Mies van der Rohe que é desviada de sua função representativa e comunicativa para dar lugar a uma leitura "estética". Estando persuadido de que esses objetos possuem, como algo especificamente seu, uma linguagem comum de que se valem, para nos "falar", mas também — e sobretudo — de que é possível construir uma linguagem que nos permita "falar" deles, um grupo de semioticistas procura instaurar um lugar de interrogação sobre o como e o porque de sua presença.

2. Preliminares

O efeito, como tomar posse desse lugar e como justificar essa interrogação a não ser fazendo "tabula rasa" de todo

discurso doxológico anterior, a não ser erigindo a ingenuidade do olhar como postulado científico, a não ser deixando subsistir para todo dado, de um lado, a "materialidade" da superfície cheia de traços e de regiões ("plages")e, de outro, a "intuição" do espectador, receptáculo dos diferentes "efeitos de sentido" que recolhe diante deste espetáculo construído ? Essas são as condições necessárias, mas não suficientes, de uma leitura que se quer nova e ingênua, e isso pela simples razão de que o olhar não é nunca ingênuo nem a intuição jamais é pura. Sendo assim, embora conservando a necessária disponibilidade, é preferível explicitar o "referente cultural" e estabelecer de modo lúcido — para sei* usado com conhecimento de causa — o mínimo epistemológico que norteia as primeiras abordagens exploratórias e que permitirá — como em nosso caso — algumas atualizações também provisórias, isso se resume em pouca coisa:

(a) Dizer que um objeto planar construído produz "efeitos de sentidos" já é postular que ele próprio é um objeto significativo e que como tal, faz parte de um sistema semiótico do qual é uma das manifestações possíveis. Afirmar a existência de um sistema semiótico não impede de reconhecer ao mesmo tempo que esse sistema — tanto nos seus modos de organização quanto nos conteúdos que é capaz de articular — é de nós desconhecido. Declarado como existente, mas desconhecido, esse sistema só tem alguma probabilidade de ser apreendido e explicitado pelo exame dos processos semânticos — dos "textos visuais" — mediante os quais se realiza: isso equivale a dizer que apenas o conhecimento dos objetos planares particulares pode levar ao conhecimento do sistema subjacente e que, se os processos são antes de mais nada apreendidos como realizados, pressupõem o sistema como virtual o qual, por isso mesmo, não pode ser representado a não ser sob a forma de uma linguagem construída ad hoc.

(b) Dizer que um objeto planar é um processo, que é um texto que realiza uma das virtualidades do sistema, é já com -

prometer-se implicitamente a considerar a superfície que nos é dada em sua materialidade como a manifestação de*um significan
te e, com isso, conpro me ter-se a interrogar a sua articulação interna enquanto "possibilidade de significar*'. Do mesmo modo como, examinando há pouco as duas maneiras de utilizar o alfabeto, vimos que um crivo aonceptual colocado a priori possibilitava interpretar as letras-figuras como objetos compactos e que, pelo contrário, um texto escrito, considerado em si como significante, podia ensejar uma subarticulação das letras em seus traços constitutivos e revelar assim uma organização grafemática subjacente, pode-se igualmente perguntar se, ao lado do re- corte da superfície pintada efetuado com o auxílio do crivo da leitura figurativa, não existiria um meio de operar uma outra segmentação do significante que permitiria reconhecer a existência de unidades propriamente plásticas, portadoras, eventualmente, de significações desconhecidas.

(c) Sendo assim, diante de um texto visual que se considera como um significante segmentável, não resta senão enunciar o derradeiro postulado, o da fiperatividade, o qual consiste em dizer que todo objeto não e senão pela sua análise, ou, numa formulação ingênua, não é senão pela sua decomposição em partes menores e pela reintegração das partes nas totalidades que constituem. A semiótica geral coloca à disposição do semioticista, às voltas com os problemas da visualidade, um instrumental conceptual e procedimental numeroso e diversificado, embora não lhe forneça receitas prontas e, sobretudo, não o force a transpor procedimentos lingüísticos reconhecidos, mas provavelmente mal adaptados a domínios cujas articulações significantes pareçam intuitivamente bastante diferentes daquelas das línguas naturais. Pouco importa então que a análise comece pelo reconhecimento dos traços mínimos, cuja combinatoria produz as figuras e os formantes plásticos, ou que procure apreender, em pilme irò lugar, "blocos de significação" ou "dispositivos", que são unidades de dimensões mais amplas, decomponíveis. Ilun caso aomo noutro, trata-se de encaminhamentos de segmentação que repou

sam, em boa parte, sobre apreensões intuitivas das quais é preciso, em primeiro lugar, explicitar os procedimentos e formular as regras de uso generalizado. O que aonta, neste estado da pesquisa, é a comparabilidade dos resultados parciais obtidos e o reconhecimento dos principais campos de exercício onde se agrupam e se coordenam os problemas que vão surgindo à medida que se avança.

3. O dispositivo topológico

A exploração do signifi cante plástico começa — gerativamente e não geneticamente — pela constituição de um campo de problemas relativos às condições topológicas tanto da produção como da leitura do objeto planar. Esse objeto continuará sendo definido de maneira insuficiente, mesmo em se tratando apenas de sua manifestação material, enquanto não for circunscrito, delimitado, separado daquilo que ele não é: o problema bastante conhecido do quadro-formato, ou, em termos semióticos, do fechamento do objeto. Ato deliberado do produtor que, colocando-se ele próprio no espaço da enunciação "fora-do-quadro", instaura, por meio de uma espécie de debreagem, um espaço enunciado do qual será o único comandante, capaz de criar um "-universo utópico" separado desse ato: garantindo, desse modo, ao objeto circunscrito o estatuto de "um todo de significação", esse fechamento fez também o ponto de partida das operações de deciframento da superfície enquadrada.

Enquanto a leitura do texto escrito é linear e unidimensional (da esquerda para a direita ou o contrário) e permite interpretar a fala espacializada como uma sintagmática achatada, a superfície pintada ou desenhada não revela, mediante nenhum artifício ostensivo, o processo semiótico que se pensa estar aí inscrito. O quadro surge como o único ponto de partida seguro, possibilitando conceber um crivo topológico virtualmente subjacente à superfície que se oferece à leitura: as categorias topológicas, "retilíneas" unas (como alto/baixo ou direito/esquerdo), "curvilíneas" outras (como periférico/central ou

circunscritos e/circunscrito) bem como seus derivados e compostos» crivam, partindo daquilo que ela não é, toda a superfície, enquadrada traçando aí os eixos e/ou delimitando aí as regiões ("plages"), cumprindo com isso dupla função, a de segmentar o conjunto em partes discretas e igualmente a de orientar eventuais percursos sobre os quais se acham dispostos os diferentes elementos de leitura.

Mesmo não sendo de início reconhecível na materialidade do quadro e na escolha do formato, mesmo fundamentando-se numa convenção e estando submetido ao relativismo cultural, nem por isso esse dispositivo topológico deixa de possuir uma existência virtual, garantida por um contrato logicamente pressuposto, estabelecido entre o enunciador-produtor e o enunciatário-leitor. Projetadas sobre a superfície, cuja riqueza e polissemia permaneceriam de outro modo indecifráveis, as categorias topológicas operam, após eliminar o "ruído", a sua redução a um número razoável de elementos pertinentes, necessários à leitura.

É quase desnecessário acrescentar que o dispositivo, tal como foi esboçado, é suscetível de desdobramento: estando presente e atualizando-se no ato de enunciação onde inaugura uma primeira organização espacial do objeto semiótico, ele pode ser projetado, inteira ou parcialmente, no âmbito mesmo da superfície enunciada e constituir aí um novo crivo, semi-autônomo, de leitura.

4. A forma plástica

Se a aplicação do dispositivo topológico permite empreender a análise da superfície enquadrada, tomando possível uma primeira segmentação do objeto em subconjuntos discretos, é evidente que a sua descrição como significante visual não será tida como satisfatória senão quando sua articulação puder ser formulada em termos de categorias plásticas, depreendendo-se assim as unidades "minimas" do significante cujas combinações mais ou menos complexas reencontrarão, numa caminhada ascendente

te, os subconjuntos reconhecidos graças ao recorte topológico : o êxito alcançado pela fonologia ao propor a redução do inventário das articulações fundamentais das línguas naturais a pouco mais de uma dezena de categorias binárias "primitivas" , oferece-nos, nesse domínio, um modelo fascinante que é difícil não seguir.

Partindo da constatação banal de que, numa superfície pintada se podem encontrar "cores" e "formas", pode parecer mero travestimento terminológico introduzir a distinção entre categorias cromáticas e categorias eidéticas, mesmo correspondendo tal oposição, na prática, àquela entre o pictural e o gráfico. Uma investigação que tentasse reconhecer o nível suficientemente profundo e abstrato em que estaria situada tal distinção deveria tomar como ponto de partida a superfície manifestada no estado bruto, coberta de regiões ("plages") indiferenciadas, a fim de postular, em seguida, que somente o olhar do leitor (ou, o que vem a dar no mesmo, a intenção implícita do produtor) é capaz de apreender certas regiões ("plages") na sua função isolante e discriminatória (enquanto "linhas" e "contornos") e apreender outras regiões ("plages") na sua função individuant e integrante (enquanto "superfícies cheias") . Tal distinção repousaria então em dois postulados epistemológicos que fazem parte da semiótica geral: em primeiro lugar, que a distinção entre o eidético e o cromático não reside na materialidade do significante (seu nível fonético) , mas na sua apreensão relacional (seu nível fonológico) , na função que o leitor atribui a este ou àquele termo com relação aos demais; em segundo lugar, que a apreensão de um termo como unidade pressupõe uma dupla apreensão da mesma , como unidade levando-se em conta sua discreção, na medida em que é distinta do que a envolve, e como unidade levando-se em conta sua integralidade, na medida em que é individuada como tal. Desde que se considerem o negro e o branco como "cores" (mesmo se os batizarmos de "não-cores") , poder-se-ia designar com o nome de categorias eidéticas as que estão encarregadas de estabelecer a discreção das diferentes unidades do significante e com o nome de categorias cromáticas as que se embasam em a-

preensões individuantes dos termos.

A tecnicidade ou a sofisticação destas reflexões podem parecer fúteis a alguns. Seja lá como for, o que interessa é que elas não ocultem a importância da própria abordagem, a qual consiste em decompor em unidades ditas "mínimas", subjacentes à manifestação, esses compactos que seio as "cores" e as "formas" inscritas na superfície, bem como em formulá-las em categorias, entidades de uma metalinguagem unívoca da qual um dos méritos, e não o menor, está em se poderem comparar ulteriormente as análises particulares. O caráter "mínimo" dessas unidades é aliás bastante relativo: em vez de visar o ideal fonológico, a análise do significante plástico é obrigada a contentar-se com o exemplo da semântica que, diante da impossibilidade de estabelecer um inventário restrito de categorias sémicas que cobriiria todo o universo cultural, dá-se por satisfeita com levar em conta apenas as categorias pertinentes para a análise deste ou daquele micro-universo: as diferenças que se observam de uma análise para outra no inventário das categorias cromáticas, por exemplo, não têm outra origem; somente uma prática mais desenvolvida de análise permitirá talvez distinguir progressivamente as categorias ditas "primitivas"¹¹ daquelas que só são "significativas" para um único objeto ou para um só corpus.

A ausência de consenso terminológico estrito ou mesmo as divergências teóricas (a cor decompõe-se inteiramente em categorias cromáticas ou fica um resíduo "radical" que dá conta da oposição azul/verde por exemplo?) importam menos ao bom andamento da análise do que a determinação nítida e inequívoca da instância de apreensão dos fenômenos plásticos: do mesmo modo ao modo a sonoridade pode ser apreendida no momento da gestualidade articulatória que a produz, bem como no momento da transmissão acústica ou da recepção auditiva, sem que a homologação entre essas diferentes instâncias seja fácil nem mesmo segura, a visualidade e sua articulação em categorias dependem da apreensão homogênea que o pesquisador se impõe a si mesmo. Sem falar dos mal-entendidos que provêm da aplicação das articulações do espectro cromático — de caráter científico e comparável ao estu-

do acústico da sonoridade — a interpretação da pintura, seria interessante — e até necessário — examinar separadamente e colocar eventualmente em paralelo os fenômenos cromáticos e eidéticos tais quais são apreendidos não apenas na instância da leitura — o que constitui preocupação legítima desta coletânea de análises — , mas também na instância da produção onde a "gestualidade articulatória" se apresenta como uma "maneira de fazer" do pintor: é a escolha dos "textos visuais" que explica provavelmente o fato de as análises aqui reunidas não fazerem senão raras alusões a "toques de pintura" (Denis Allcan) ou a "contrastes de técnicas" (J.-M. Floch), qualidades picturais que remetem à enunciação cuja importância não foge a ninguém.

É evidente que o reconhecimento das categorias topológicas, cromáticas e eidéticas, que constituem o nível fundamental da forma do significante, não esgota sua articulação: são apenas as bases taxionômicas capazes de tomar operatória a análise desse plano da linguagem. O encaminhamento da construção do objeto semiótico consistirá em determinar combinações dessas unidades mínimas — a que se chamarão plásticas — para encontrar, a seguir, configurações mais complexas ainda, confirmando desse modo o postulado geral segundo o qual toda linguagem é antes de mais nada uma hierarquia. Impõe-se entretanto reservar entre essas formas plásticas de complexidade desigual, um lugar à parte para os formantes plásticos — que se comparam mas se distinguem dos formantes figurativos — organizações particulares do significante que não se definem senão por sua capacidade de serem alcançados por significados e se constituem assim em signos. Mas, enquanto os formantes figurativos não se põem a significar, por assim dizer, senão após a aplicação do critério de leitura do mundo natural, os formantes plásticos são chamados — é a hipótese subjacente ao conjunto das análises aqui reunidas — a servir de pretexto para investimentos de significações outras, o que nos autoriza a falar de linguagem plástica e a circunscrever sua especificidade.

5* O texto plástico

As articulações taxionômicas a que acabamos de nos referir não constituem senão um dos aspectos da análise dos objetos planares enquadrados: o reconhecimento das categorias e de figuras plásticas nos informam sobre o modo de existência da forma plástica,» tal qual se acha subjacente á sua manifestação em superfície e em superfícies, mas ainda não nos diz nada acerca da organização sinuagmática dessas formas, organização essa que é a única capaz de nos permitir tratar desses objetos como processos semióticos, isto é, como textos significantes. O eixo paradigmático de toda linguagem, que define as suas unidades pela relação ou...ou, permite registrar a presença de um traço na superfície examinada em relação à ausência do traço contrário ou contraditório da mesma categoria; é assim que se pode falar da "paleta" de um pintor por oposição a "outras paletas"; e porém o eixo sintagmático, constituído pelas relações e...e, que nos informa acerca dos modos de co-presença dos termos e das figuras plásticas numa mesma superfície-texto.

Ao falar da distinção a ser feita entre as categorias cromáticas e as categorias eidéticas, propusemo-nos a definir as segundas pela sua discreção, pela função distintiva de que estariam encarregadas: se as categorias cromáticas podem ser consideradas como constituintes (F. Thurlemann) — caso em que a superfície pintada não seria de início senão um território aberto de regiões ("plages") indistintas — as categorias eidóticas, por sua vez, serão consideradas como constituídas (devido á sua contigtiidade, as regiões ("plages") delimitam-se entre si). Para poder afirmar a co-presença de unidades do significante, é preciso antes de mais nada reconhecer o seu carácter discreto: as reflexões sobre a contigtiidade, sobre os contornos (nítidos) e sobre os limites (fluidos) (J.-M. Floch e D. Alkan) constituem o primeiro passo com vistas ao estabelecimento do texto plástico.

O passo seguinte diz respeito a «definição das unidades

sintagmáticas chamadas contrastes. Em linguística, o termo contraste serve sobretudo para designar a própria relação c. ODTS substitutiva do ei>D sintagmático. Embora seja da mesma natureza o contraste plástico define-se como a co-presença, na mesma superfície, dos termos opostos (contrários ou contraditórios) da mesma categoria plástica (ou de unidades mais vastas, organiza das da mesma maneira). Se a categoria está presente no texto, um pouco à maneira da antífrase por exemplo, mediante um de seus termos (estando os demais ausentes), o contraste caracte riza-se, como a antítese, pela presença, na mesma superfície, de pelo menos dois termos da mesma categoria, contíguos ou não. Tal organização oontrastiva do texto oferece para o analista uma vantagem apreciável: permite reconhecer as categorias com seus termos presentes numa única superfície, sem recorrer pre- viamente aos procedimentos de comparação entre diferentes obje- tos. A distinção entre categorias plásticas e contrastes plás- ticos aontinua entretanto capital e indispensável no plano ope- ratório.

Esse tipo de organização textual está lônge de ser algo * específico da linguagem plástica. Ela embase em boa parte, *co-*mo se sabe, o funcionamento dos discursos narrativos: a "fai - ta" assinalada no início da narrativa, exige à ^distancia, cons- tituindo assim uma "mola dramática", a "liquidação da falta" ¹¹ que elimina a tensão narrativa. Mais ainda; *k* mediante a proje- ção do paradigmático sobre o eixo sintagmático que Roman Jáko^b son definiu a essência da linguagem poética. A aproximação en- tre o plástico e o poético não nos parece acidental; voltare- mos à questão.

A recorrência das categorias plásticas que se concreti- za mediante a retomada de um termo categórico pelo seu contrá- rio (ou contradito- rilo) deve ser distinguida de outro tipo de recorrência discursiva, conhecido em semiótica sob o nome de anáfora e que consiste na iteração e retomada de um mesmo ter- mo, mas empregado num contexto diferente ou, o que vem a dar no mesmo, numa configuração diferente. Tais recorrências do

semelhante e do diferente, do mesmo e do outro, constituem uma verdadeira trama que cobre a superfície construída; sendo reconhecíveis sob a forma de eixos de tensão e de isotopias de expectativa, elas predispoem já para uma leitura globalizante,

O que parece estar faltando ainda para que todas as condições de leitura se achem reunidas é a sua orientação, o conceito ainda mal definido — ou indefinível? — fonte de preocupações epistemológicas tanto em lógica quanto em linguística, Para dar conta da leitura das superfícies construídas, a hipótese — à primeira vista sedutora e geralmente aceita no presente — consiste em postular a linearidade da leitura que — pode-se identificar com o percurso efetuado pelo olhar no processo da percepção: bastaria filmar os movimentos que os olhos efetuam durante a exploração de um quadro para que toda uma sintaxe — ou, pelo menos, sua sintagmática — nos seja revelada. Além de tais experiências de laboratório parecerem pouco concludentes, não se vê, no plano teórico, a necessidade de admitir que a leitura linear continua seja o único modo de apreensão da superfície; pode-se muito bem, mesmo admitindo o princípio, considerar que ela se acha limitada a percursos parciais (impostos, por exemplo, por desvios de contrastes), prevendo-se ao mesmo tempo "saltos anafóricos" cuja função seria conectar entre si diferentes percursos; pode-se, sobretudo, mesmo reservando um lugar para a leitura orientada, levar em conta a possibilidade já reconhecida, de apreensões simultâneas dos termos, de apreensões de dispositivos dotados de organizações categóricas (cf. a análise de Kandinski).

Um inventário bastante amplo desses eixos e desses dispositivos foi-se constituindo pouco a pouco por ocasião das análises aqui reunidas; só nos resta sugerir—lhes uma localização.

Ao falar do dispositivo topológico que se desencadeia como consequência do ato de enunciação plástica, fomos levados a conferir-lhe, ao lado de sua função de segmentação, um papel de orientação da leitura: com efeito, os diferentes eixos que esse ato projeta sobre a superfície enquadrada podem ser considerados como outros tantos convites a reunir as figuras aí cons-

tituidas em conjuntos significativos. Por outro lado, podem ser reconhecidas marcas de orientações em diferentes figuras plásticas, mesmo que tais marcas permaneçam como elementos inerentes à sua organização: isso vale tanto para as figuras eidéticas (onde a categoria pontudo/arredondado pode orientar a leitura) quanto para as figuras cromáticas (a categoria não-saturado/saturado, de caráter gradual, comporta uma intensidade "orientada")

De seu lado, também as categorias e os formantes figurativos podem ser assumidos e explorados como indicadores de orientação do texto plástico. É o que se dá com as categorias cuja função principal parece ser a de iconização do figurativo, como a categoria claro/escuro ou os diferentes dispositivos encarregados de produzir efeitos de "profundidade". A isso é preciso acrescentar a exploração direta do crivo de leitura do mundo natural: assim, o reconhecimento da figura "planta" implica o conhecimento de que a planta cresce verticalmente. Apesar de um simulacro de ordem que se pode reconhecer nisso, seria perigoso ver aí procedimentos aplicáveis quase mecanicamente e não um catálogo aberto que se oferece à atenção do analista.

III. Fara uma semiótica plástica

1. Semiótica semi-simbólica

A hipótese que preside ao conjunto de nossas análises — nisso conforme à constatação intuitiva geralmente aceita — consiste em considerar os objetos plásticos como objetos significantes. O problema não é portanto proclamar que o signifi-
cante plástico, de que acabamos de reconhecer alguns princípios de organização, "significa", mas é procurar compreender como ele significa e o que significa.

⁰ Parti pris bastante prudente do semioticista consis-

tiu em confessar, logo de início, sua ignorância no que oon
cerne ao modo de significação desses objetos, reconhecendo
quando muito apenas os "efeitos de sentido" que deles se de
preendem e que podem sêr apreendidos intuitivamente, interpre-
tados e dos quais se pode procurar formular as regularidades.
Tal encaminhamento esta⁴ entretanto longe de ser inocente: pos
tular o poder de interpretar já é adotar certa atitude confor
me a qual o significante plástico constitui, sozinho, uma se-
miótica monoplana, mas intepr⁵etável, tal como são intepr⁶etá-
veis as linguagens formais, o jogo de xadrez e outros siste-
mas de símbolos.

Por outro lado, a interpretação, por intuitiva que se-
ja, consiste não apenas an formular os "efeitos de sentido" em
termos de uma metalinguagem particular, mas ao mesmo tempo em
compará-los e em opô-los uns aos outros, elaborando, em últi-
ma instância, um sistema de significados paralelo e coextensi
vo ao sistema de símbolos que se está tentando descrever. As-
sim, por exemplo, a descrição do dispositivo plástico que pro-
duz o efeito de sentido "gravidade" conduzirá muito natural-
mente o investigador a interrogar-se quanto ao dispositivo que
acarreta o efeito "leveza". A questão será saber se a figura
que representa "leveza" è comparável â que representa "gravi-
dade". Numa linguagem formal, os símbolos a_ e _b, se represen-
tam um e outro classes lógicas, são, no plano do significante,
independentes um do outro. A situação seria diferente se as
figuras do significante sa_ e _sb tivessem como significados
"gravidade" e "leveza" ou, melhor ainda, se dois termos de
uma mesma categoria, $s^{\wedge}$ e $s^{\wedge}$, pudessem ser homologados â opo-
sição gravidade/leveza: a semiótica que eles caracterizariam
poderia ser chamada então, não de semiótica simbólica, mas
de semi-simbólica pelo fato de tais correlações parciais en-
tre os planos do significante e do significado se apresenta
rem como um conjunto de micro~óódigos, comparáveis por exem-
plo ao micro-código gestual do siir/não.

cas para esse tipo de organização de significação — que se de finem pela conformidade entre os dois planos de linguagem requeñhedda como se dando não entre elementos isolados, como acontece nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias — perceber-se-á que tais organizações se enaontram não apenas na linguagem gestual (onde encontramos, por exemplo, a disjunção /conjunção homologada ao movimento deis mãos no eixo da lateralidade, efetuando-se em sentidos opostos, ou a atração/repulsa expressas pelos movimentos do tronco e dos braços no eixo pros[^]pectivo) , mas também nas línguas naturais e, mais particularmente, na elaboração secundária desta que é a linguagem poética (com as categorias prosódicas como a entonação frasai,a rima e o ritmo)•

Não é de admirar então que se descubra que as categorias plásticas que fazem parte do dispositivo topológico sejam comparáveis a essas categorias gestuais e prosódicas e que sejam, também elas, homologáveis às articulações categóricas dos conteúdos. Nesse sentido, o investigador não hesitará em homologar alto/baixo a euforia/disforia, em reconhecer aí, *ar* crescentado o traço " orientação", um micro-código elevação/queda ou em ver, nas diagonais, interpretações possíveis de ascensão/de s cens ão. Pouco importa saber se tais homologações repousam em convenções culturais ou se são de natureza universal: é o próprio princípio desse tipo de modus significandi que conta e não a natureza dos conteúdos investidos.

Sendo assim, não é impossível franquear um limite — os semioticistas presentes nesta coletânea o fazem apoiando-se no resultado de suas análises — e afirmar, num esforço de generalização, que certas oposições de traços plásticos se acham ligados a certas oposições de unidades do significado e que se tomam, com isso, homologáveis entre si, como por exemplo:

pontudo : arredondado :: terrestre : celeste (Klee)

ou

modelado: esbatido :: nu : ornamentado (Eoubat).

Tal constatação, que tende a definir a semiótica plásti

ca como um caso particular da semiótica semi-simbólica, induz muita naturalmente o investigador a interrogar-se sobre o estatuto semiótico dos elementos do significado que são assim homologados às categorias do significante plástico. O número por ora limitado de análises concretas não permite tirar daí constatações seguras.

Pode-se, contudo, dizer que se trata de categorias que são do âmbito da forma — e não da substância — do conteúdo e que, não obstante pareçam provir da leitura figurativa dos objetos plásticos, possuem uma grande generalidade e se apresentam como categorias abstratas do significado: assim, a oposição terrestre/celeste remete aos universais figurativos terra/ar, a oposição nu/ornamentado constitui o eixo principal da dimensão vestimentar da cultura, a oposição animado/inanimado, que em Klee se vê homologada à oposição linhas/superfícies, é admitida entre os primitivos lingüísticos.

2. Linguagem poética

Tudo se passa como se a leitura de texto plástico consistisse num duplo desvio: certos significados, que são postulados no momento da leitura figurativa, acham-se destacados de seus formantes figurativos para servir de significados aos formantes plásticos em via de constituição; certos traços do significante plástico destacam-se, ao mesmo tempo, dos formantes figurativos onde se acham integrados e, obedecendo aos princípios autônomos de organização do significante, constituem-se em formantes plásticos. Bem mais do que a uma "subversão" do figurativo, estamos assistindo a um processo de auto-determinação, ao nascimento de uma linguagem segunda.

Esse fenômeno de desvio está ilustrado, nesta coletânea, pela análise da planta arquitetônica de Mies van der Eohe que mostra como um objeto funcional de comunicação social pode transformar-se em objeto "estético" que exalta as virtudes da ortogonalidade. É igualmente o que acontece com a escrita

que, já parcialmente afastada de sua funcionalidade pelas conotações dos tipos de imprensa (estudados não faz muito tempo por E. Lindekens) , é capaz de produzir objetos caligráficos que vivem sua própria vida. Mas é ainda o funcionamento da linguagem poética no âmbito da semiótica literária que melhor poderá esclarecer a natureza segunda da linguagem plástica. Enquanto o texto literário, indiferente a seu significante, mas cioso da representação-transmutação figurativa do mundo natural e humano, é capaz de falar deles em todos os sentidos, a organização poética segunda que se sobrepõe a esse texto assume o significante até então relegado à sua funcionalidade primeira e o articula de maneira a reproduzir as mesmas formas fundamentais que caracterizam o significante em seu nível de leitura profunda, ensejando assim uma leitura poética embasada na honraria de novos formantes poéticos, com significados renovados. Se assim for, será a semiótica poética como tal, revigorada por sua organização estrutural e seu modo de significação próprios, que deverá ser considerada como uma linguagem autônoma e específica que abole as fronteiras convencionalmente estabelecidas entre diferentes domínios de manifestação: como a substância do significante não é levada em conta senão secundariamente, será apenas depois de haver reconhecido a poeticidade deste ou daquele texto que se poderá notar as distinções entre o poético visual, o poético literário ou o poético musical. A sugestão de F. Thürlemann de que ¹¹ a prosa do mundo é transformada por Klee em poesia"» deixando de ser uma metáfora, mostra, pelo contrário, a verdadeira parada em que aposta a semiótica, deseja que está de oferecer sua contribuição no enfoque da já antiga problemática da "correspondência das artes".

3. Estruturas míticas

Outras "correspondências" — que só se reconhecem uma vez acabada a análise — são igualmente surpreendentes. Quan-

do C. Lêvi-Strauss empreende o primeiro exame de um texto mítico — "CO — o mito de Édipo — encontra-se numa situação comparável à do semioticista diante de um texto plástico: o texto, lido em sua superfície, oferece-se, conforme se pensa, a uma leitura "figurativa" evidente e ao mesmo tempo destituída de sentido, tamanha é a distância entre a perenidade dos mitos e a insignificância de seu sentido aparente. O semioticista igualmente se reconhece no encaminhamento que ele adota: alicerçada na convicção intuitiva de que existe uma significação outra, mais profunda, a leitura "vertical" que ele empreende, possibilita-lhe reconhecer recorrências "anafóricas" de certas grandezas da narrativa e, ao mesmo tempo, de oposições de "contrastes" entre os termos retidos (a narração só aparece, em toda a sua figuratividade desbordante, como "ruído" que é preciso ultrapassar para poder depreender as principais articulações do objeto) para postular, a seguir, uma apreensão mítica atemporal, dessa estrutura de base que dá conta da significação global do texto.

Essa estrutura mítica de base consiste, conforme se sabe, no correlacionamento de duas categorias semânticas reconhecíveis graças à sua presença sintagmática, ao modo dos contrastes plásticos, no texto e manifestadas por formantes míticos reagrupadas, desligados de seu contexto figurativo. Não é de surpreender pois — mas só algum tempo depois — que a sequência das abordagens leve a resultados comparáveis, que a significação fundamental do Nu de Boubat ou do Blumen-Mythos de Ilee repouse numa estrutura de base idêntica; bem ao contrário, a apreensão acrônica da significação a partir de um dispositivo categórico parece até mais "natural" em se tratando de objetos plásticos que estão condenados, pelo menos na aparência, devido a seu significante, a um estatismo que o olhar do espectador tenta vencer, mais "natural" — repetimos — do que no caso dos textos míticos verbais, cuja leitura linear acentua a temporalidade. A superfície plástica fechada surge como predisposta às manifestações míticas.

Para além dessas coerções do significante, a identidade estrutural dos dois modos de significação só pode aparecer com mais nitidez. Enquanto parece "natural" que a apreensão simultânea do sentido profundo do objeto mítico possa ser desestabilizado e ensinar os desdobramentos narrativos que o figurativizam, o mesmo fenómeno de narrativização se observa nos objetos plásticos que autorizam as narrativas da mulher que se despe e se "naturaliza" ou que se veste e se "culturaliza" (Eoubat), que faz surgirem o pássaro e a flor cobiçadas, transformando toda a tela num torso de mulher (rie). Uma vez esgotada sua finalidade, essas narrativas desdobradas e opostas, convergem para chegar á construção dessas grandes figuras ambivalentes de mediação — características do pensamento mítico de acordo com Lévi-Strauss — que são a mulher semi-nua de Eoubat subsuraindo e mediando a natureza e a cultura, ou mulher-flor de Klee que permite conciliar o homem e o cosmos.

A.J. Greirnas

G.H.S.L. — E.H.F.S.S.

(Traduzido por I Assis da Silvai

CONSIDERACIONES SOBRE LA METAFORA PICTÓRICA

Eduardo Peñuela Cañizal





Figura 1

..... ..
 del mismo modo, sufro con gran cuidado,
 a fin de no gritar o de llorar, ya que los ojos
 poseen, independientemente de uno, sus pobrezaas,
 quiero decir, su oficio, algo
 que resbala del alma y cae al alma.

..... ..
 César Vallejo - Poemas Humanos

Ao contemplar esta Cabe za 1 lorando*' sinto-me diante
 de um texto visual que me cativa com suas contorsões expressi-
 vas, prende por completo minha atenção e arrasta minha curiosi-
 dade por esse labirinto de imagens onde a dor e o desespero se
 manifestam. Vejo-me diante de um objeto cultural cujo significa
 do mais evidente se firma através de expressões que cismam em
 veicular conteúdos disfóricos: /dentes a morder com raiva as
 bordas de um lenço geometricamente amarrotado/, /olhos de onde
 emergem alfinelágrimas ou lágrimas-alfinetes/, /sobrancelhas que
 mais do que se arquear caem com sofreguidão como querendo torce
 as retinas cheias de água/, /nariz que se altera ao aspirar
¹ um suspiro insuportavelmente entrecortado/ etc. Mas ao dizer
 isso tudo sinto-me também como quem inicia um ato de leitura,
 amarro-me à pretensão de decodificar um texto em que as possibi
 veis unidades se entrelaçam, se condensam e se confundem em re-
 demoinho de expressões que me aturdem. Não deslizo minha sensibili
 dade tão somente sobre a superfície do texto plástico, presen
 sinto, também, qué ela se emaranha numa rede de interpretantes
 e se desorienta quando se surpreende presa nas malhas da meta -
 linguagem. Mesmo assim, persisto na tarefa de percorrer com a
 vista este espaço pictórico que me desafia e me fascina, mexendo
 de algum modo, com as entranhas do sentimento e convidando
 -me, ainda, ao esforço de exteriorizar de modo ordenado os cau
 cos esparsos de meu vislumbre de leitura. E não sei por onde co

meçar o discurso-comentário⁶ que me diga e diga aos possíveis de_s
tinatários destas linhas algo concernente à articulação dos sen-
tidos que se atualizam nesta obra singular-

Creio que posso amparar meu desoocerto em pressupostos
aparentemente simples e receber deles o alento de conceitos que
definem o texto artístico como sendo um objeto cultural à espe-
ra de uma descrição. Lembro-me que Roland Barth.es, ao descrever,
por exemplo, alguns retratos feitos por Arcimboldo, se vale de
uma teoria da metáfora para cimentar suas interpretações. Procu-
ro o estudo e destaco o fragmento que diz: "L'un des procédés du
poète Cyrano de Bergerac consiste à prendre, une métaphore bien
banale de la langue et à en exploiter infiniment le sens litté-
rai. Si la langue dit "mourir de chagrin", Cyrano imagine l'his-
toire d'un condamné à qui les bourreaux font entendre des airs
si lugubres qu'il finit pour mourir de chagrin de sa propre
mort. Arcimboldo agit de la même façon que Cyrano. Si le discours
commun compare (ce qu'il fait souvent) une coiffure à un plat
renversé, Arcimboldo prend la comparaison à la lettre, il en
fait une identification: le chapeau devient un plat, le plat de-
vient un casque (une "salade", celâta) - Eis o quadro (ver figu-
ra 2) .

Le procédé opère en deux temps; au moment de la comparai-
son, il reste de pur bon sens, posant la chose la plus banale du
monde, une analogie; mais dans un second temps, l'analogie de-
vient folle, parce qu'elle est exploitée radicalement, poussée
jusq* à se détruire elle-même comme analogie: la aoirparaison de-
vient métaphore: le casque n'est plus comme un plat, il est un
plat. Toutefois, par une dernière subtilité, Arcimboldo maintient
séparés les deux termes de l'identification, le casque et le
plat: d'un côté je liê une tête, de l'autre le contenu d'un

plat: l'identité des deux objets ne tient pas à la simultanéité
de la perception, mais à la rotation de l'image, présentée comme
réversible."²

Acho que na obra de Picasso que me preocupa encontio pro-
cedimentos semelhantes aos usados por Cyrano de Bergerac, embo-

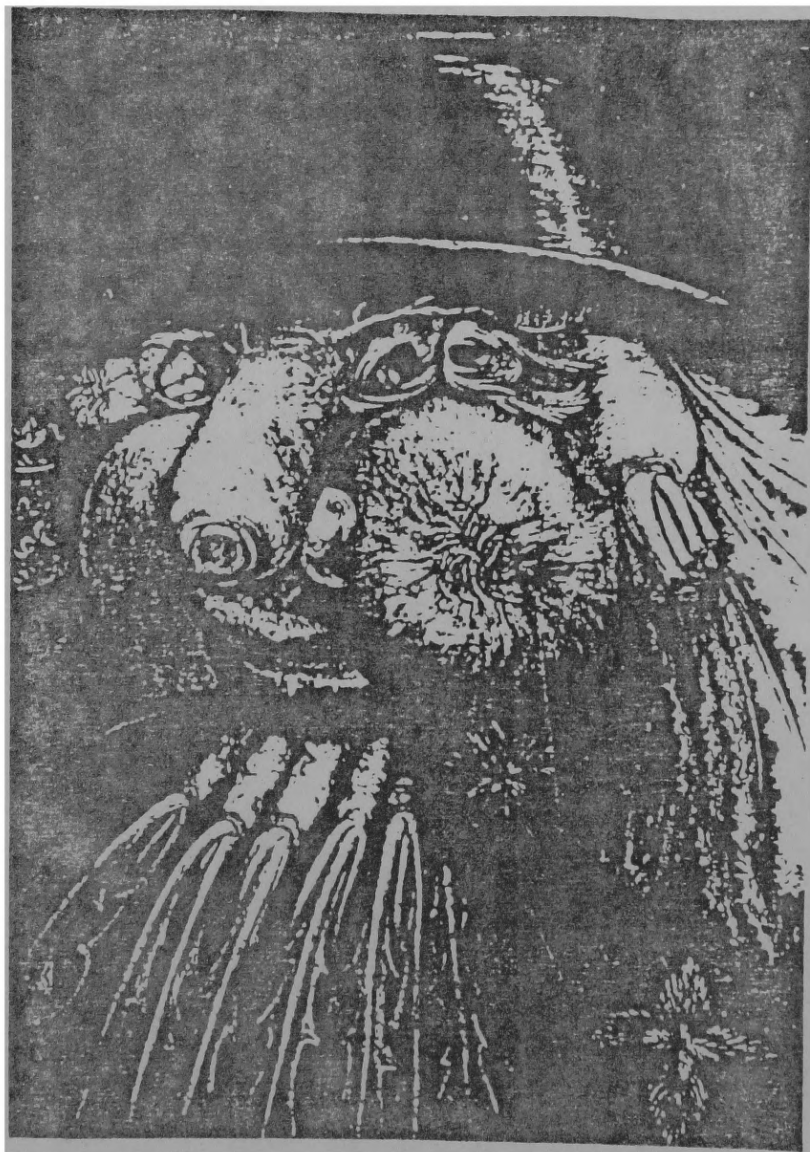


Figura 2

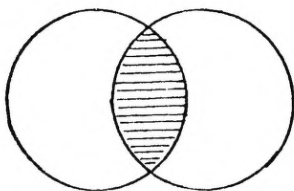
ra a expressão pictórica não jogue, como em Arcimboldo, com a reversibilidade das imagens: não descubro em Cabeza llorando nenhuma possibilidade rotatória que me permita apontar dois enunciados diferentes. Se, de um lado, a /lágrima-alfinete/, enquanto expressão metafórica, ao que tudo indica inspirada em uma metáfora bastante banal, principalmente na tradição hispânica desenvolvida pela arte sacra, explora, sem dúvida, os sentidos literais infinitamente, á maneira de Cyrano de Bergerac — é suficiente recordar os numerosos estudos de cabezas llorando, executados pelo artista por volta de 1937³ — para se convencer dessa exploração —, de outro, ao contrário do que acontece no retrato de Arcimboldo, a figura criada por Picasso não respeita a identidade de cada um dos elementos presentes: o pintor ma laguenho funde /lágrimas/ e /alfinetes/ para construir uma condensação imagética de indiscutível força. Além disso, Picasso traz ao plano do enunciado a representação do processo de rotação mediante a técnica de pintar ao mesmo tempo um mesmo rosto com diferentes expressões faciais e, desse jeito, faz com que a rotação das imagens não se resolva no desdobramento icônico provocado pelo ato lúdico de inverter o texto visual; ele vai mais longe ao deixar que a rotação do rosto que chora o corra, enquanto representação, não só no enunciado pictórico propriamente dito, mas também na cabeça do observador.

Tal mecanismo me coloca diante de um dos procedimentos expressivos mais cultivados por Picasso⁴, mas devo confessar que meu desconcerto continua e, embora admita um certo avanço em minha leitura, não posso deixar de reconhecer que minhas tentativas de interpretação se defrontam com conflitos de ordem metalinguística: de um lado, um discurso disciplinador que se infiltra através de termos como enunciado, condensação e metáfora, por exemplo, e, de outro, um discurso do comentário, esforço dirigido no sentido de interpretar um texto visual sobre o qual me debruço com o firme propósito de ver melhor, sem perceber, no entanto, que somente poderei enxergar algumas partes desde que exclua de meu campo de visão outras tantas. Vivo,

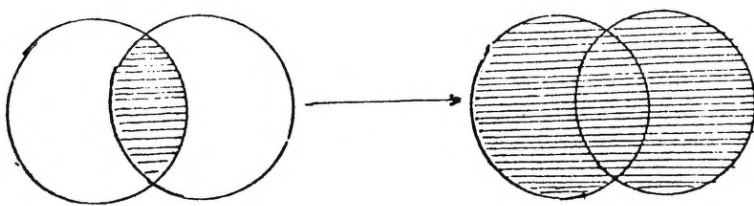
pois, um conflito determinado por diversas metalinguagens que, em quanto esboços, produzem, como diz Greimas, efeitos conotativos onde "on se sent exclut de la communauté à laquelle on a le droit d'appartenir. L'exclusion, l'exclusivité sont des règles fondamentales du fonctionnement des clubs et des chapelles: les gens s'affirment par ce qu'ils rejettent."⁵ Compreendo, por conseguinte, que a leitura é fruto da vivência de jogos culturais onde se baralham os discursos da disciplina e do comentário: o primeiro atuando em função da rigidez das regras e o segundo à procura de sentidos e figuras que se mascaram no texto. Esse vai-e-vem dialético não impede, contudo, que a metalinguagem descritiva faça de meu contacto com o texto uma aventura, um caminhar incerto em muitos momentos, mas cheio, em outros tantos, de rejeições a partir das quais se vão cristalizando, de algum modo, traços da outridade do texto e da minha própria identidade.

Percebo, agora, que a rotação imagética, observada por Barthes em seu comentário, problematiza, por exemplo, o modelo de metáfora formulado pelos autores da Phétorique Générale quando, metalinguisticamente, definem o processo como uma operação figurativa resultante da substituição de um semântico por outro. Creio não ter dúvidas quanto ao fato de que a comparação possa tornar-se uma metáfora: lá "salade" e celata porque nela se manifestam formas que remetem a objetos que não a integram. Prova disso é que o movimento de rotação coloca frente a frente os dois termos geradores do mecanismo retórico, as duas imagens que estruturam a comparação e, consequentemente, legitimam a relação de semelhança sobre a qual se institui a metáfora. Minhas dividas, em contrapartida, se reportam à expressão pictórica propriamente dita, já que não consigo localizar nela significantes plásticos que exprimam o fenômeno da identidade. Em outras palavras: parece-me que Arcimboldo não dá expressão a intersecção figurativa necessária à estrutura elementar da metáfora. Não capta, portanto, o espaço semântico em que se ubica a isotopia que determina o processo retórico em questão.

Julgo conveniente, em razão do exposto, transcrever uma das passagens da Ehretorique ^{ty} Générale por ser sugestivamente esclarecedora: "Mais nous pouvons approfondir encore cette première description de la métaphore. La classe limite dont nous avons parlé peut aussi se décrire comme une intersection entre _____ les deux termes, partie commun à la mosaïque de leurs sèmes ou de leurs parties:



Et si cette partie commune est nécessaire comme base probante pour fonder l'identité prétendue, la partie non commun n'est pas moins indispensable pour créer l'originalité de l'image et déclenche!¹ le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la -éunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection:



Fica evidente, assim, que a reversibilidade das imagens aponta da por Roland Barthes não exprime simbolicamente essa forma do conteúdo definida pela combinatória de semas que engendra o processo metafórico: não se observa, no texto visual, nenhum mecanismo de extrapolação e, em consequência disso, resulta-me difícil compreender o que o pensador francês quer significar com a expressão "devient folie". Inclino-me a admitir que a identidade de imagens, tal qual reconhecida pelo famoso semioticista, não

ê, precisamente, uma identidade apresentada mediante a utilização de funções signícas ou seja: uma identidade nascida do isomorfismo entre o plano da expressão pictórica e o plano do conteúdo instituído pela combinatória de semas que delimita o semema da intersecção. Em suma, parece-me que essa identidade somente se legitima na metalinguagem descritiva de que se vale o autor de Le Plaisir du Texte para tecer seus engenhosos aomentá - rios sobre o texto visual de Arcimboldo.

Apesar dos riscos, tenho de admitir que os conflitos de correntes do constante confronto entre a metalinguagem da disciplina e a da descrição são, para o discurso do comentárioⁿ, altamente produtivos: deles emergem dados com os quais é viável alterar, em certas ocasiões, tanto pressupostos teóricos quanto rumos da análise concreta do texto artístico. Assim, por exempio, minhas intuições estão a me insinuar que os processos expressivos desencadeados pela obra de Picasso deixam em evidência dados suficientes para considerar que a metáfora não aonstitui propriamente um mecanismo de substituição. Basta observar oom cuidado o itinerário traçado pela extrapolarão efetuada pelos sememas da intersecção para se convencer de que, nesse percurso, se realiza efetivamente um processo de deslocamento, processo este anterior, a meu ver, aos mecanismos de substituição: as imagens pintadas por Picasso configuram formas expressivas cujos traços remetem a figuras nucleares que se definem no âmbito de uma oposição do tipo

contacto agressivo vs reação convulsiva.

A imagem das /lágrimas-alfinetes/ representa pictoricamente a intersecção de um grupo de semas procedentes do pranto enquanto

agressão que convulsiona e convulsão que agride. Parece-me, por

consequente, que o deslocamento de semas se situa na raiz da metáfora construída, sendo a substituição um processo posterior, verificável ao nível dos componentes discursivos, isto é, nos lexemas.

Em Psicopatologia da Vida Ootidiana, Freud mostra, através do estudo das chamadas lembranças encobridoras, como o des-

locamento revela a existência da formação de substitutos, o que, independentemente do psicologismo da teoria freudiana, me faz pensar nos processos de substituição como sendo mecanismos que se reportam a operações que, no espaço do texto, se dão ao nível das estruturas de superfície. Tudo indica, nessa linha de raciocínio, que o deslocamento remete a leituras a problemas cuja solução depende do jogo de articulações sêmicas propiciadas pelas relações que a estrutura profunda institui. Desse ângulo, convém orientar minhas observações, mesmo reconhecendo que tais relações pertencem ao domínio da lógica, para as características dos semas nucleares, principalmente para aquilo que eles têm de corporalidade, já que na condição de figuras do conteúdo correspondem, segundo Greimas, a traços da expressão dos chamados signos naturais. Além disso, o próprio semanticista, em "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", assinala: "Il va sans dire que l'homme, à l'intérieur d'un tel corpus, n'est qu'une figure parmi d'autres, un volume qui, situé à l'horizon spatial, s'y déplace en traçant sur son parcours un certain nombre de configurations. On voit aussi que c'est dans le corps humain considéré comme objet perçu, situé à côté d'autres objets, que prend sa source la gestualité mimétique qu'elle soit communicative, expressive ou ludique." ⁹Convenço-me, pois, que o deslocamento lida com as raízes da metáfora e, no caso da metáfora pictórica, trabalha com configurações da gestualidade que me dizem mais do que qualquer troca de lexemas, porque nesse intercâmbio a substituição de um termo por outro pressupõe a existência de paradigmas constituídos por unidades semióticas fortemente codificadas.

Talvez, em razão do modelo lingüístico, a metáfora de Arcimboldo comentada por Roland Barthes atinja certas margens do poético. Mas de uma poesia pautada nas criações classemáticas típicas do signo linguístico. Creio que a metáfora pictórica não pode enquadrar-se nos moldes da tradição retórica praticada pela literatura e, por isso, as metáforas de Cabeza llorando me atraem, já que nelas o pictórico prevalece sobre o lingüístico: Picasso não traduz a maneira do literário, ele procura uma função

signica capaz de representar isomorficamente os processos de deslocamento das figuras nucleares através de planos expressivos adequados, Claro que a intenção de Picasso ão se exprime nessas palavras: elas são a minha maneira de denominar a originalidade das imagens deste artista, o meu modo de construir um discurso descritivo comprometido aom a teoria semiótica. Um discurso que, de um lado, funciona como instrumento que me permite captar elementos da especificidade do texto visual e, de outro, com uma forma metalinguística que se opõe aos princípios em que se inspi_ ram as teorias retóricas quando insistem em definir a metáfora como um processo de substituição. Em suma, o que me interessa destacar, porque é isso o que meu contacto com o texto visual de Picasse captou, é que a metáfora pictórica se apresenta como uma condensação do plano da expressão e como um deslocamento do plano do cont eúdo:

/ lagrimalfinetes /

"agressão convulsionante + convulsão agressiva"

Tal modelo alivia, agora, meu desconcerto; já sei, pelo menos, onde encontrar, no espaço do texto visual, lugares para viver intensamente minha aventura. Lugares feitos de gestos que se retorcem e atentam contra a estabilidade da iconicidade dos

signos plásticos e, em luta magistral, rompem as camadas mais aparentes da gestualidade e penetram no grande cenário humano do nosso corpo até tocar com dedos coloridos as margens de nosso imenso pesadelo. Essa metáfora da pintura de Picasso semeia a linguagem "de trous par ou le regard peut se glisser, l'oeil voir au dehors et s'y ancrer, mais cet "au-dehors" renvoie lui-même à l'intimité première du corps et de son espace (et de son temps) , intimité corporante-spatialisante ou le haut, l'avant, la droite invoqués par Hegel et qui pourront être reportés sur le corps lui-même s'engendrent dans les gestes qui les place en les parcourant."

NOTAS

1. Obra pintada por Picasso durante o período em que preparava o grande mural de Guemica.
2. Barthes, R. - L'obvie et l'obtus. Paris, Seuil, 1982, p. 123.
3. São numerosas as Cabezas Llorando pintadas por Picasso nessa época e mesmo em períodos posteriores. Pretendo conviver com elas de maneira mais demorada em livro que venho preparando.
4. já falei um pouco sobre as raízes oníricas desse procedimento expressivo em meu ensaio Guemica, publicado in Cultura, ne 72, outubro de 1981.
5. Greimas, A.J - Notes sur le metalangage, Bulletin, 13, 1980, p. 49.
6. Vários autores - Rhétorique Générale. Paris, Larousse, 1970, p. 107.
7. Denis Bertrand equaciona adequadamente o problema dos embaraços provocados pelo confronto entre os discursos da disciplina e os do comentário. Mas diz que "e "... dans le fé - passément de cette double contrainte que se situe la finalité d'une telle analyse. Si elle réussit, en effet, elle va dans le sens de l'intelligibilité accrue d'un texte dans le champ des textes et, simultanément, elle éclaire les raisons mêmes de sa démarche; elle correspond à ce que Lévi-Strauss entend lorsqu'il définit l'intention structuraliste: l'intention structuraliste, écrit-il dans le Finale des Mythologiques, "est de découvrir pourquoi des oeuvres nous captivent...". Du figuratif à l'abstrait, Actes Sémiotiques, IV, 39, 1982, p. 7.
8. Tenho consciência que, apesar dos progressos da semântica e da semiótica, o terreno do figurativo é bastante movediço. Creio que ainda persistem algumas das dúvidas levantadas por Greimas na Sémantique Structurale quando diz que o modo de existência "du niveau sémiologique se trouve, nous semble-t-il, quelque peu précisé...". Sémantique Structurale. Paris.

Larousse, 1966, p. 64. Por outro lado, não me parecera convincentes as razões alegadas por Greiraas nessa mesma obra - cf. p. 99 - para dizer que suas idéias sobre o texto e o raetato se afastara dos conceitos freudianos de latente e manifesto.

9* Greimas, A.J. - Du Sens, Essais Sémantiques, Paris, Seuil, 1970, p. 55.

10. Aproveito estas palavras de Lyotard porque elas dizem aquilo que sinto em meus contactos com as imagens de Ficasso. Cf. Discours, Figure, Paris, Editions Klincksieck, 1974, p. 39.

Eduardo Peñuela Cañizal
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

A FORMA DA FÁBULA

Estudo de semântica discursiva

Alceu Dias Lima

"O mundo e o país
sendo uma verdadeira selva, nada mais
natural do que falar em...foima de fábulas,"
(Claudius)

1. Preliminares

A insistência no componente imaginário, alegórico, ou até mesmo mentiroso da fábula, com que os dicionários de uso, guardiães do senso comum, a conceituam, dá ênfase à oposição pa lavra VS fato, que serve de base á orientação metodológica da tradição dos estudos da linguagem, posta em questão em suas pretenções absolutistas, pela lingüística de inspiração saussuria na, Embora alguns desses dicionários mantenham o costume de consignar a raiz latina na sua acepção de fala, a definição que acabam por formular e perpetuar, voltada apenas para o sentido (nos nossos termos, para o efeito de sentido), põe de Jado a idéia de procedimento discursivo, latente em fala, e trata exclusivamente daquilo que, na investigação mais moderna, será de signado como substância do conteúdo. O estudo do sentido só será pertinente quando levar em conta a natureza sígnica, ou melhor, semiótica do sentido, devidamente articulado em expressão e conteúdo,

A consequência dessa tomada de posição dos estudos ditos humanísticos na tradição é que o aspecto propriamente discursivo da fábula, muito bem sugerido, embora não desenvolvido pela denominação, passa a plano secundário, para dar lugar a especulações aonteudísticas pouco ou nada consentâneas, insiste-se, das preocupações com a linguagem.

O que o presente estudo se propõe a explorar, ainda que sem acompanhar todo o percurso gerativo, é a fábula em seu esta

tuto semântico. Assim sendo, observações atinentes a aspectos sintáticos da fábula dever-se-ão a que, sendo ela um discurso, torna-se impossível dela tratar, mesmo que perfunctoriamente, sem referência explícita ao seu cunho enunciado, entendido enunciado como o resultado da enunúação, e esta como a instância necessária que propicia a passagem das estruturas semióticas ao discurso.

Essa atitude, na pior das hipóteses, acabará, esperase, por resgatar a idéia de fala, presente no étimo de fábula, por mais que obscurecida pelas preocupações veridictórias dos que, ao mo Fedro, a tomaram para denominação de seus escritos, de suas fábulas.

O objeto deste trabalho é, pois, a obra de Fedro e, em consequência, a de Esopo, que, a crer os historiadores, o prece deu de cerca de seis séculos, bem como de todos aqueles autores que, antes ou depois deles, produziram textos, os quais, tam bẽa quando são considerados à luz de critérios sêmio-lingtásticos, continuam chamando-se fábula. Esses textos, postula-se, po dem ser enfeixados numa única categoria, ainda que guardem entre si grandes diferenças, quando focalizados pelo discurso de outras ciẽcias do homem que não a semiótica, podendo mostrar atitudes conflitantes, que vão do mais ingẽnuo e alienante conservadorismo (Cf. Fedro, 66) ao mais cáustico e instigante in aonfoimismo (Cf. J. Prévert, ^MLe chat et l'oiseau”²) Para ser mais preciso, a redação destas reflexões está apoiada na obra de seis escritores, tendo fábula como palavra chave do título e mais o poema "Le chat et l'oiseau", das Históires de Jacques Prévert. Essas fábulas guardam entre si, quer na sua própria estrutura — todas as fábulas — , quer por meio do envio explícito, nominal, ao predecessor (caso das de Fedro, La Fontaine e Monteiro Lobato), relação inter-textual.

As diferenças de fundo — da substância — acima aponta das, de cuja existência se pode duvidar, não afetam, em todo caso, a forma discursiva, que é estruturalmente a mesma, de Eso po e Prévert e a Claudius, conforme se tentará mostrar por

meio de elementos a seguir esboçados.

2. A fábula e a sintaxe discursiva

Mesmo sendo comum certas fábulas alinharem num só e mesmo texto, numa mesma fábula, unidades da história e do discurso (no sentido de Benveniste), não deve isso ser considerado como sendo constitutivo da fábula em geral, ou seja, da fábula enquanto espécie da narrativa. Por exemplo, ² e sinal indiscutível da presença do narrador no texto a evocação nominal de Esopo em diversas das narrativas fedrianas. Esse nome próprio de pessoa denuncia a presença no texto de um narrador de discurso que enuncia Esopo que diz a fábula. E essa irrupção do discurso na história ³ é sem dúvida digna de nota na fábula em que se encontra, mesmo porque em muitas outras isso *não* ocorre. O procedimento pode ser homologado à forma pela qual Claudius termina uma das suas fábulas (e seu livro de fábulas), onde escreve:

"Moral:

histórias como essa não têm moral alguma."³
em que a palavra moral, desambiguizada pela disposição na página e pela posição no fim da fábula, ao mesmo tempo em que desmistifica a maneira tradicional, estereotipada de se contarem fábulas, confirma performativa, metalinguística e até poética - mente a estrutura fabular da tradição esopo-fedriana. convém lembrar aqui que essa palavra, moral, corresponde, como variante, a ensina, que serve de predicado da frase metalinguística "A fábula ensina..." e sinônimos, ou ao discurso equivalente de expressão suprasegmental. Não esquecer também que só pela catálise dos componentes da sintaxe da linguagem verbal por ela implicados é que essa palavra pode ser sintatizada ao anjuncto da fábula. A frase resultante da catálise seria mais ou menos esta: A moral desta fábula é...

Como se vê, qualquer que seja a maneira pela qual se manifeste o discurso representado, neste caso, por moral. ele

é sintaticamente exterior tanto á história em si quanto à moral da fábula. Sem o recurso aos conceitos postos à disposição pela teoria da enunciação, não há nenhuma possibilidade de eólica - ção metodológica desse discurso na economia de uma fábula. A prova é que até hoje os estudos sobre a fábula só viram nela a história e a moral. Esse costume é mais uma confirmação do preconceito oonteuista, inicialmente apontado. Não ler o discurso metalingüístico da fábula, seja qual for a maneira pela qual se exprime: seja pela simples palavra moral, seguida de dois pontos e em destaque, encabeçando parágrafo, depois da história, ou, como faz o grego com o seu hō mythos dêloi. "a fábula mostra " e sua tradução latina multivariada: testatur haec fabella propositum meum; paucis ostendamus uersibus...; testis haec narratio est; id esse uerum parua haec fabella indicat. ou mesmo pela simples mudança de entonação que se dá à prolação do enunciado , não ler esse discurso é, no mínimo, deixar incompleta a tarefa lingüística de análise do discurso pelo qual o texto da fábula se atualiza. Este é parte, queira ou não o analista, do discurso da fábula, e o trabalho de análise só poderá ser dado por concluído quando todas as seqüências que o formam tiverem sido localizadas, apreciadas e coerentizadas como plano de expressão do conteúdo que se está analisando.

Omo ficou dito, o instrumental de que pode valer-se atualmente o estudioso para a leitura das seqüências metalingüísticas omo estas é o que se prende á problemática da enunciação. A enunciação aqui preconizada é a que se concebe omo "instância lingüística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)"*. E o -discurso metalingüístico que introduz a moral da fábula, por ela pressuposto, é precisamente uma dessas marcas. A presença da palavra moral, ou, o que dá na mesma, a mudança de tom (para mais grave) que a leitura da moral em si mesma exige, sugerida fortemente, por exemplo, por Millór. Fernandes,⁶ mediante procedimentos gráficos, trai de modo inequívoco a existência do narrador, isto é, daquele que enuncia, do responsável enfim, pela enun

dação. A bem considerar, todavia e qualquer enunciado, qualquer texto ou discurso, ainda que não ultrapasse os limites de uma única frase, com marcas ou sem elas, implícita a sua enunciação. O destaque está sendo dado aqui às marcas enquanto lugar privilegiado que são dessa instância lingüística e do seu papel na leitura da fábula. Se se insiste na apreciação de um único lugar — o do discurso metalingüístico de expressão variada, pois vai da frase elíptica à simples mudança de tom elocutório e aforístico, que serve de conexão entre a história e a moral — para o estudo da enunciação, será em primeiro lugar por causa do alcance que o problema adquire na teoria geral da narrativa e a seguir por causa do esquecimento a que tem sido relegado em estudos da fábula, para os quais essa parte simplesmente não existe. Mas é claro que um trabalho que tenha por objeto o desenvolvimento do assunto, não é o caso deste, que se dará por contente de lançar-lhe os fundamentos, terá de levar em conta as questões de monta como a da debreagem e a da embreagem. Pela primeira, cria-se o efeito de sentido referencialidade, mediante o apagamento das marcas da enunciação; pela segunda, o efeito de sentido enunciação, graças à instalação no discurso dos termos categoriais apropriados que podem ser sintetizados em "eu-aqui-agora". É, por exemplo, pelo procedimento da debreagem dita enunciativa que um ator Esopo aparece como narrador na fábula de Fedro, como naquela onde se lê:

Cum tristem seruitutem flerent Attici.

(...)

Aesopus talem tum fabellam rettulit.

7

"Como os atenienses estivessem a chorar
dão, foi aí que Esopo contou a seguinte

o peso da servi-
fábula."

O exemplo ilustra ainda, pelo emprego de tum = "Naquele momento", portanto não agora e de Attici = "os de Atenas", aom que se eliminam ao mesmo tempo o eu (mais uma vez) e o aqui, a debreagem temporal e a espacial.

Por mais pertinentes que sejam na análise de muitas fã-

bulas, de cuja estrutura particular são constitutivos, esses procedimentos da sintaxe discursiva, a qual compreende a enunciação com seus desdobramentos de actorialização, especialização e temporalização, não são abrangentes o bastante para que neles se possam situar todas as fábulas, nem se restringem ao âmbito da espécie, de modo a servir de fundamento à sua organização sintáctica particular. No que concerne aos procedimentos nqr mais da sintaxe discursiva, tudo leva a postular que, desse ponto de vista — o da sintaxe discursiva — a fábula é um discurso qualquer e como tal deve ser tratada.

3. A fábula e a semântica discursiva

É constitutiva da fábula a instalação no seu texto de atores 1. não-humanos, ainda que por vezes antropomórfos, os quais respondera por ações não-humanas, e 2. humanos, por mais que figurativizados, responsáveis por ações — virtuais — humanas. Atores não-humanos são os da história e. atores humanos, os da moral. A oposição antropomorfo VS humano será pertinente se se levar em conta que a existência de fábulas com a presença de pessoas (mescladas ou não a animais) entre os atores da história, mesmo que obtida por nomes marcados em seu núcleo pelo sema humano (um rei, um homem, um pastorzinho, Américo Fisca-pisca, a menina do leite, uma viúva, etc.), não se referem ao ser humano ao mo tal, "ao que é próprio do homem" e sim ao que lhe fe incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em decorrência do gosto, do hábito, do capricho e até do vício ou mesmo de deficiências congênitas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem era tipo, em caricatura, em algo desumano. Esse efeito de sentido desumanização (do humano) obtêm-se na fábula quer pelo emprego de nomes derivados (motivados, segundo R. Barthes), indicadores de profissão, cargo, titulo: o poeta, o pastor, o médico, o rei, o lavrador; quer por adjetivação: o homem feio e o homem mais feio, o estudante grande e o professor pequenino, a moça do leite; quer pelo uso do nome

próprio pitoresco ou apelido: Américo Pisca-pisca, Prof. Sá Bi-
chão, Patarata, Izé Biriba, Zá Galinha ou que registre hábitos
discriminatórios, defeitos físicos ou morais: Unha de Fome, Je-
ca, José dos Andrajos, Parco de Alcântara, Patarata, Pedro Pe-
reira Fedrosa, ou siirples adjetivo substantivado: o orgulhoso, o
êbrio, o calvo, o velho, etc.

Quanto aos atores humanos da fábula, figurativizados ou
não, são eles os instalados na moral para retomarem, em pla-
no virtual, o programa narrativo atualizado na história. Se se
exclui da moral, que sempre conta uma história de homens, ao
contrário da história, que sempre conta uma história de bichos,
mesmo que tenha, para isso, de recorrer à désumanização como
se viu, se se exclui da moral o aparato de embreagem enunciativa
constituído da palavra moral ou de procedimentos equivalentes,
todos de natureza metasemiótica, tem-se um discurso de-
breado enuncivamente, como o de uma verdade científica. Nesta,
os atores são sempre os homens ou figuras deles ancoradas por
outras semióticas (provérbios, ditos sentenciosos, ou paródias
deles), cuja interpretação deve ser feita anteriormente à do
discurso que suporta a fábula, a fim de que possa servir de pia-
no de expressão desta.

Num nível mais profundo, a leitura integral de uma fábula
qualquer mostrará a disseminação ao longo de toda ela, ou se-
ja, tanto ao longo da história quanto da moral, dado que esta
recapitula, se bem que virtualmente, os programas e percursos
narrativos daquela, dos mesmos valores já atualizados pela se-
mântica narrativa, num processo que se pode chamar de tematiza-
ção. Esta, a tematização, será mais abstrata, difusa, na moral,
podendo-se então dizer que ela é um discurso não figurativo, e
mais concreta, mais concentrada, na história; dir-se-á então
da história que ela é, por seu estatuto temático, um discurso
figurativo. É a textualização obtida por esses dois procedimen-
tos que dará como resultado a fábula. Mas, afinal, não é esse
um comportamento normal de todo aquele que discorre, que dis-
cursa, por tempo mais ou menos longo sobre qualquer assunto ?

Qual o orador (sacro, forense, parlamentar) , qual o professor, o conferencista, que não joga com esses dois procedimentos, que não equilibra estrategicamente a doutrina e o exemplo, a frase séria e o dito chistoso ?

Essas últimas observações parecem deixar claro estar-se no domínio de fenômenos discursivos que abrangem muito mais coisa do que a fábula. Esta, se se quiser ater-se à sua especificidade, deve ser estudada naquele âmbito restrito dos procedimentos semânticos a que se chamou aqui da desumanização. Eles situam a fábula na instância da manifestação. Em níveis mais profundos , esse tipo de narrativa não se distingue do apólogo, do conto, da lenda, e nem mesmo da novela e do romance, já que problemas da extensão não são aqui pertinentes, ao menos pertinente não é a ordem em que se apresentem história e moral, uma em relação à outra. A rigor, não é necessário que a moral se encontre tópicamente plantada antes ou depois da história, podendo ela disseminar-se pelo discurso da história, o que dá a impressão superficial de que não há moral. Ela será obtida, neste caso, por recurso à enunciação. Não seria então, volta a insistir-se, a enunciação e, portanto, a sintaxe, constitutiva da fábula ? Daquelas era que isso ocorre, sim, não porém, da fábula era geral.

NOTAS

- 1.0 número nas citações de Fedro é aquele que aparece em negrito antes de cada fábula do autor na edição "Les Belles Lettres" da coleção Guillaume Budé.
2. Prevert, Jacques - "Le chat et l'oiseau". In Histoires. Gallimard, Paris, 1963, p. 70.
3. Claudius - Era uma vez... Fábulas políticas. Brasiliense, São Paulo, 1980. (Última página).
4. Catálise é termo posto em circulação por L. Hjelmslev. Para a sua correta aceção, ver Dicionário de Semiótica, s.v. catálise.
5. A-J. Greimas e J. Oourts, Dicionário de semiótica s.v. Enun
ciação, 1.

6. Millôr Fernandes - Fábulas Fabulosas. líórdica, Rio de Janeiro (6ª edição) 1963. (Todas as fábulas)
7. Fedro, Fábulas. 3

NOTA BIBLIOGRÁFICA

TEXTOS

- Ésope - Fables. Société d'Éditions "Les Belles Lettres", Paris, 1967*
- Fedro - Fables. Société d'Éditions "Les Belles Lettres", Paris, 1969.
- La Fontaine - Œuvres complètes. Éditions du Seuil, Paris, 1965.
- Prévert, J.-Histoires. Gallimard, Paris, 1963.
- Monteiro Lobato - Fabulas. (20ª edição) Brasiliense, São Paulo, 1967.
- Millôr Fernandes - Fábulas Fabulosas. (6ª edição) Nórdica. Rio de Janeiro, 1963.
- Claudius - Era uma vez... Fábulas políticas. Brasiliense, São Paulo, 1980.

SEM3ÔTI CA

- Benveniste, E. - Problemas de lingtá-stica geral. Tradução de M.A. Novak e L. Neri. Oomp. Editora Nacional, São Paulo, 1976.
- Greimas, A.J. e Courtes, J. - Dicionário de Semiótica. Cultrix, São Paulo, 1983.
- Greimas, A.J. - Maupassant. La sémiotique du texte. Éditions du Seuil, Paris, 1976.

A INAUGURAÇÃO DA INOCÊNCIA.
UMA ESTRATÉGIA DO DISCURSO DO PODER:
A ALTERAÇÃO DO ALGORITMO NARRATIVO

J.L. Fiorin

"Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potencia a Vossa !
Todo o sentido da vida
principia à vossa porta."

1 - Introdução

O discurso do poder procura mascarar a realidade, ocultando o ser do poder por meio de diferentes recursos narrativos e discursivos. Com isso, tenta dar um conteúdo ético ao fazer do poder, que é essencialmente a-ético, uma vez que o valor sobre o qual se funda o poder é a sua própria existência.

O discurso do poder não pode, porém, assumir, com toda a crueza, a ideologia da dominação, ou se já, a ideologia que erige em valor a existência, e funda-se, assim, em não-valores ¹. Essa impossibilidade decorre do fato de que a dominação poderia ser posta em xeque pelos dominados, se estes entendessem os fundamentos do fazer dos dominantes. Por isso, há a busca de uma dimensão ética para um fazer a-ético. Isso não quer dizer, porém, que, muitas vezes, o discurso, quando falham os mecanismos de ocultação, não deixe ver a sua verdadeira face: o seu valor é a sua existência.

A análise do discurso do poder exige do analista acuidade para perceber as astúcias desse discurso. Não pode o analista contentar-se em descrever os mecanismos narrativos e discursivos, mas deve ajudar a desmistificar os engodos desse discurso, para mostrar os mecanismos que engendram a falácia semântica. Por isso, não pode considerar o texto uma autarcia, mas deve vê-lo aófiio um dos pólos de um diálogo, onde um texto reproduz outro ou entra em conflito com outro. ² Aprendendo o texto como um lugar destroças enunciativas, a análise permitirá que a história se insira no discurso*³. Pelo confronto de discursos

produzidos em “lugares sociais” diferentes, é possível pôr a nu os mecanismos de ocultação da realidade que presidem á estruturação do discurso ãb poder. Transformando o monólogo dos dominantes em diálogo entre dominantes e dominados, pode-se revelar a mentira que sustenta o discurso da dominação.

A luta de classes expressa-se na e pela linguagem. As sim, as diferentes classes em confronto manifestam discursos que estão em relação de contraditoriedade. Ê preciso perceber, na prática analítica, essa relação, para poder desvendar os meca - nismos sêmio-narrativos e discursivas que procuram deixá-la la tente. A análise do discurso da dominação é uma tentativa de mostrar que a mentira não é senão falsidade e de desvelar o se - gredo, que o discurso pretende manter, fazendo com que a verda de venha à luz.

Neste trabalho, intentar-se-á descrever um dos mecanis - mos de que se serve o discurso de poder para tornar ético o seu fazer.

2- A fábula: um discurso que descasca o discurso.

A fábula é tradicionalmente dividida em duas partes: a história e a moral⁴. A primeira é figurativa; a segunda, temáti ca. Esta serve para fixar”o verdadeiro sentido” daquela. A his - tória tem como atores seres não-humanos. O narrador, entretanto, por meio de mecanismos semânticos, como, por exemplo, a sele - ção de temas e figuras, desqualifica os atores como não-humanos e qualifica-os como humanos. Assim, a fábula pode ser lida so bre duas isotopias.

O caráter principal da fábula, no entanto, reside em seu caráter dialógico, que coloca dois discursos em confronto, para deixar patentes os mecanismos sêmio-narrativos e discursi - vos que engendram falácias semânticas. A moral reitera o cará - ter ardiloso de um dos discursos. Por isso, a fábula tem um ca - ráter metalingtístioo. Ela è sempre uma análise de discurso. Oferece um vasto material ao analista para estudar o discurso que

oculta o real. Ela descasca o discurso, exibindo as suas entranhas e ajudando a destruí-lo*

Cada fábula é o desvelamento de um mecanismo de engendramento de sentido e, nisso, reside o seu caráter exemplar. O discurso do poder, por ser um monólogo e, por conseguinte, não permitir que aflore, em seu interior, a "luta discursiva", não deixa que se perceba o seu "segredo" e, por isso, exerce, com eficácia, o seu papel persuasivo*

3. A fábula "O lobo e o cordeiro" •

A fábula narra a ação do lobo e do cordeiro • Ambos, dejs
5
tinatários em relação à "sede", deslocam-se para um rio a fira
de dessendentar-se. Mostra ainda a localização espacial dos
dois: o lobo estava no alto em relação à correnteza e o cordejl
no, abaixo. Em seguida, começa a contar o que nos interessa:
PN da morte.

O lobo *e* manipulado pelo seu "instinto de voracidade",
que é o destinador da manipulação. Sua competência para matar
o cordeiro é dada, pois ele *e* mais forte do que este, tendo, por
tanto, um poder inato, no sentido de que ele nasceu possuindo
já esse poder. Este pressupõe um saber-fazer. A performance do
lobo *h* operar* uma disjunção entre o sujeito de estado "cordei-
ro" e o objeto-valor "vida", para que, assim, o sujeito de esta
do se transforme em "alimento", com o qual entrará em conjun-
ção o lobo. O "alimento" ó a figura da "vida". Reside, nesse fa-
zer, a dimensão poêmica da narrativa, ou seja, a uma operação
transitiva de desapossamento da "vida", em que o "lobo" *e* o su-
jeito operador e o "cordeiro" é o sujeito de estado, correspon-
de uma operação reflexiva de apropriação da "vida", em que o
"lobo" é sujeito de estado e sujeito operador. Dessa forma, a
fábula centra-se em uma luta entre dois sujeitos.

No «tanto, a importância dessa fábula como desmascara-
mento discursivo reside no que está entre a manipulação e a
performance. O lobo, querendo ocultar as razões da sua perfor -

mance, ou seja, o real manipulador da sua ação (o "instinto de •voracidade") , começa a agir como destinador da sanção e quer persuadir o cordeiro de que não exerce senão esse papel actancial. o lobo deseja alterar o algoritmo narrativo, transformando a sua performance em sanção, abandonando o papel actancial de sujeito operador e assumindo o de destinador da sanção. Se aonvencesse o outro de que a sua performance é sanção,teria si do capaz de dar a ela um conteúdo étioo.

Por isso, começa a dizer que o cordeiro sujara a água que ele haveria de beber. A ação do cordeiro seria a performe - manee, enquanto a sua ação seria um castigo (sanção negativa)pa ra o sujeito operador "cordeiro". O cordeiro mostra, utilizando -se de um dos mecanismos da sintaxe discursiva, a iupossibilida de de ele ter realizado a ação que lhe imputava o lobo. Simples mente, a sua ação não poderia ser espacializada, uma vez que a água oorria do lobo para ele. Diz a fábula que o lobo foi repelido pela força da verdade. Essa força manifesta-se no momento em que o cordeiro assume o papel actancial de sujeito de um fazer persuasivo e deixa de ser mero sujeito de um fazer interpre tativo. o que permite a troca de papéis actanciais é a estrutu ra dialógica da fábula.

o lobo volta à carga com o mesmo procedimento narrativo. Afirma que há seis meses o cordeiro falara mal dele. o oordei no, usando outro mecanismo de sintaxe discursiva, destrói a se gunda tentativa de discursivização efetuada pelo lobo. A sua performance não poderia ter ocorrido porque não seria possí vel temporalizá-la, uma vez que ele não tinha seis meses de ida de.

Em algumas versões da fábula, mas não nesta que estamos utilizando, o lobo intenta uma terceira vez modificar o algoritmo narrativo. Assevera que foram os irmãos do cordeiro que executaram a performance antes atribuída a ele. o cordeiro, pela terceira vez, utilizando outro mecanismo da sintaxe discursiva, desfaz o ardil do lobo. A performance não poderia ser dis cursivizada por impossibilidade actorial, uma vez que o cordei

ro não tinha irmãos.

O lobo não se dá por vencido. Di scorsivi za a performan ce com um 'Stor, que, por necessidade lógica, teria que exis- tir (o "pai"), num tempo e num espaço indeterminados. O cordeí io não poderia negar a performance por falsidade actorial , es pacial ou temporal. O lobo, então, estraçalharo, assassinando- o contra toda a justiça.

A moral refoiça o sentido dizendo que a fábula visa àqueles que, sob falsos pretextos, oprimem os inocentes.

A fábula, em seu propósito de desnudar os mecanismos de engendramento de sentido, mostra não só a tentativa de de_s figuração do algoritmo narrativo, mas também os caminhos para desmistificá-la: demonstrar a falsidade na actoralização, na espacialização ou na temporalização. Insistimos no fato de que a fábula só pôde realizar o seu designio por sua estrutura dia lógica: a uma fala do lobo contrapõe-se uma do cordeiro. A se- gunda destrói a primeira, aclarando a sua falácia.

4. O uso do mecanismo de alteração do algoritmo narra- tivo no discurso do movimento militar de 1964.

O golpe de 1964 desencadeou intensa repressão em todos os setores da sociedade. Ela desenvolveu-se em dois níveis com- plementares: de um lado, procurou-se eliminar a contestação ao regime por meio das prisões arbitrárias, das torturas, das cas sações, das aposentadorias e demissões, das intervenções nos sindicatos, etc.; de outro, tentou-se ocultar da sociedade , pela censura, tanto a face real do regime como os sinais de oposição ao estado de coisas implantado no país. Ao mesmo tem- po, apresentou-se à sociedade um discurso oficial que preten - dia ser a "verdadeira" leitura da realidade. O equipamento ver bai do poder tem, então, a finalidade deliberada de mascarar o real, ocuàtar os conflitos e as contradições, e estabelecer o monólogo, ao tentar erigir como único um dos pontos de vista sobre a realidade brasiieira. Seu escopo é apagar a pluralida

de de enunciado res e estabelecer um único enunciador, de que to dos os outros seriam meros repetidores. Sua finalidade é abolir o sentido, pois este se funda na diferença.

Um dos mecanismos de largo uso no discurso "revolucionário" é a alteração do algoritmo narrativo. A ditadura oculta as causas reais da sua performance, transformando, em seu discurso, a performance em sanção. À semelhança da fábula do lobo e do aordeiro, o governo não é responsável pelo que faz. A sua ação é uma sanção ao fazer de "corruptos e subversivos". Como na fábula, qualquer argumento serve para quem detém a força. O fazer do governo deriva da radicalização das oposições, do fato de o povo não saber votar, etc°.

Exemplar, nesse sentido, é o discurso proferido pelo General Ernesto Geisel, no dia 12 de abril de 1977» através de cadeia nacional de rádio e televisão, anunciando o recesso do Congresso Nacional. Diz que determinara o recesso do Congresso, porque os partidos de oposição tinham-se recusado a votar a favor da emenda constitucional, que estabelecia reformas no poder judiciário. Afirma que os oposicionistas estavam querendo implantar uma ditadura da minoria, no âmbito do Legislativo, uma vez que a ARENA, partido do governo, era numericamente majoritária no Congresso . 7

A Cbnstituição, outorgada pela Junta Militar que governou o país em 1968, determinava, no entanto, ao contrário do que estabelecia a Constituição anterior, que uma emenda constitucional só seria aprovada com os votos favoráveis de 2/3 dos congressistas. Note-se que a Constituição fora outorgada pela Junta e não fbra votada pelo Congresso. Esse disposit-ivo fora introduzido para que a oposição, mesmo conseguindo eleger a maioria dos parlamentares, não pudesse alterar a Constituição. Em 1977, essa razão foi convenientemente esquecida. O governo brada contra a ditadura da minoria, quando foram os próprios militares que estabeleceram a possibilidade de 1/3 dos congressistas mais um impedirem as alterações constitucionais. Ademais , os oposicionistas só votaram contra a reforma constitucional o-

riunda do Executivo, depois de intensas negociações. Nelas, os oposicionistas desejavam apenas exercer o seu direito constitucional de introduzir emendas no projeto do governo.

Que a vstação da reforma do judiciário não passa de um pretexto oomprova-o o fato de que as reformas constitucionais outorgadas pelo General Geisel incluíam a criação dos chamados "senadores biônicos" e o aumento da duração do mandato do Presidente da República. Nessa ocasião, também foi baixado o quorum para reformar a Constituição. Em 1982, quando o governo estava prestes a perder a maioria parlamentar, os congressistas do partido governista elevaram novamente o quorum, necessário - para- emendar a Constituição, para 2/3.

No caso do discurso que está sendo analisado, a performance oposicionista (estabelecimento da ditadura da minoria) não poderia ser discursivizada por incompatibilidade actorial, uma vez que quem exerceu a performance foram os membros da Junta i£L lit ar.

O discurso do poder não se preocupa, porém, com essas incompatibilidades. Quer demonstrar que a falha é sempre do outro e que o castigo infligido não só é merecido, mas que o governo lamenta fazê-lo. As ditaduras justificam o seu fazer, mudando o algoritmo narrativo: a sua performance torna-se sempre a sanção de um PU alheio.

Todo o discurso "revolucionário" é a interpretação de um PN canônico aplicado a cada PN hic et nunc. Essa interpretação consiste em culpabilizar o oponente e em negar toda a responsabilidade do sujeito operador, tornando o seu fazer a expressão de uma "justiça impessoal"

o grande responsável pelo fazer, no discurso da "revolução", é o comunismo. Ê, em sua qualidade de delegado, dispondo apenas de um mandato imperativo, dado, segundo o discurso, pelo povo brasileiro, que o governo pode declarar a si e aos outros a sua inocência. A guerra interna, que atinge "corações e mentes" ¹⁰, e a manifestação social do anti-destinador universal, o comunismo. Ê esse anti-destinador, conforme pretende mostrar

-nos o discurso, que prescreve os PNs válidos para todos* A não-conformidade do PN de alguns em relação ao canon toma-se falta punível pela justiça transcendente encamada pelo governo ¹¹.

Aprofundemo s um pouco a questão do PN canônico e da performance imputada ao oponente. O discurso do poder diz que as ações de repressão realizadas contra os oponentes são uma sanção negativa ao sujeito operador de urna performance realiza da contra a pátria ¹². Denominar "traidor" o oponente é o resultado de um fazer interpretativo realizado por ~~sobre~~ o PN de Sg. A leitura efetuada por S.^ (governo) mostra um programa narrativo canônico, que não "G" "senão uma 'verossimilhança sócio-cultural', senão uma organização in abstracto, previsível e esperada, porque convencional, isto é, sintagmaticamente estereotipada, dos comportamentos humanos e dos acontecimentos. Esse esquema sintagmático canônico, erigido em modelo de comportamento, é então suscetível de ser aplicado a um grande náme-

ro de situações concretas." ¹³ O esquema canônico ^ prevê que, em tempo de guerra, ir contra o comando é trair, pois ^e ajudar o inimigo. Ê esse cañon que vê, em todos os movimentos de oposição, o "dedo de Moscou" e, em todos os desejos de mudança, sub versão*

Esse fazer cognitivo tem repercussões sobre o fazer pragmático, pois, com a alteração do algoritmo narrativo, justifica-se toda a repressão contra as oposições. Como esse fazer cognitivo não repousa em fatos, uma vez que, no sentido de notado do termo, o Brasil nunca esteve em guerra com a União Soviética, mas fundamenta-se na ideologia daquele que interpre ta, ou seja, num sistema de valores, que se manifesta num conjunto de PNs canônicos, que dão verossimilhança narrativa à ideologia, a narrativa pressuposta pelo axioma ideológico é correta, mas não é verdadeira. Da correção do referente interno provém a sua capacidade de apreeentar-se como verdadeira. Como todo o raciocínio presente do discurso "revolucionário", a claificação do fazer dos oponentes como "traição" e da ação do governo oomo sanção é uma interpretação dedutiva, pois não é

senão a aplicação de um axioma ideológico (o da existência de uma guerra total entre "comunismo e democracia") a um caso particular. Aceitar esse axioma implica admitir a alteração do algoritmo narrativo.

Por que precisa o discurso da alteração do algoritmo narrativo e, mais especificamente, por que necessita da classificação do fazer do governo como uma sanção ao fazer de um traidor?

O herói, para ser herói, tem necessidade do traidor que é, assim, de certa maneira, o seu adjuvante objetivo¹⁴ Um duplo PN apresenta-se no texto e o PN de completa o de" S_2 S_1

Como o golpe de 64 não pode revelar o seu caráter de classe, deve colocar-se como um movimento de toda a nação. Por isso, o herói da pátria toda só pode assim aparecer se houver um traidor real ou imaginário da pátria. É por isso que toda ditadura latino-americana justifica-se pela iminência de perigos que ameaçam a pátria. Quando a existência do perigo comunista perde credibilidade, aparecem umas "Malvinas" para justificar a existência de heróis.

Ademais, dizer que perigos ameaçam a nação significa mobilizar todo o povo em função de um mito, aquecer o medo de uma classe média temerosa de tudo e de todos. A alteração do algoritmo narrativo serve para captar o apoio da população para o fazer do governo, pois todas as medidas tomadas contra os outros, por mais cruéis ou brutais que sejam, são moralmente justas, uma vez que o governo apenas sanciona uma performance. Oom isso, um perverso fazer a-ético, que visa apenas o manter o poder, assume um conteúdo ético. Essa inauguração da inocência é feita para ludibriar os dominados, para que as situações de opressão e de espoliação das classes subalternas possam continuar a repetir-se indefinidamente.

NOTAS

V

1. Greimas, A.J. - Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques., Paris, Seuil, 1976, pp. 186-187.
2. Bakhtine,- Mikhail - Le principe dialogique. Paris, Seuil, 1981, p. 98.
3. Maingueneau, Dominique - Dialogisme et analyse textuelle. Paris, Documents du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques , IV, 32. 1982, p. 7.
4. A reflexão feita nesta parte originou-se de idéias expostas por Alceu Dias Lima em trabalho apresentado em reunião do Centro de Estudos Sercióticos "A. J. Greimas." , em maio de 1983. Alceu Dias Lima contesta, com muita propriedade, a tradicional divisão da fábula em duas partes.
5. Phèdre - Fables. Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 1-2.
6. Castello Branco, H. A. - Discursos: 1964, p. 236; Discursos: 1965, p. 287*, Discursos: 1966; pp. 321, 369, 393, 396; Geisel, E. - Discursos: 1974, pp. 24-25; 119-120, 121-122.
7. Discursos: 1977. Brasília, AERP, 1978, pp 77-83.
8. Castello Branco, E.A. - Discursos: 1965, pp. 113, 180; Discursos: 1964, pp. 102; 109-111; 224.
9. Castello Branco, H.A. - Discursos: 1964, p. 15.
10. Mediei, E.G. - Nova consciência do Brasil, p. 80.
11. Castello Branco, H.A. - Discursos: 1964, pp. 101-104, 125 ; Discursos: 1965, p. 9; Discursos: 1966, pp. 357-358; 362.
12. Mediei, E.G. - Nova consciência do Brasil, p. 81,
13. Greimas, A.J - Maupassant, p. 181.
14. Id., ibid., p. 259.

José Luiz Fiorin

Inst. de Letras, C. Sociais rdu.cnpq

UNESP - 'r.sraquai a

DOM CASMURRO: STATUT DU NARRATEUR ET FONCTIONS
DU DISCOURS MÉTANARRATIF

Helena Andreoli Ralle

"Tambêm se goza por influiaço
dos lábios que narram."

(Cap. XXII, p. 752)

Dom Casmurro, écrit en 1899, est le roman de Machado de Assis qui se présente sous la forme la plus structurée¹. Il est traversé par une intense réflexion sur l'écriture et sur les techniques narratives. Oeuvre de maturité, il recèle des effets de lecture d'une richesse et d'un raffinement tout à fait surprenants dans le roman brésilien de cette époque.

Apparemment, le récit semble se développer avec nonchalance, sans orientation précise, suivant des détours multiples imposés par les digressions, que l'on pourrait tenir pour superflues, et par les commentaires qui retardent l'action sans paraître ajouter à la narration rien de fondamental. La lecture attentive et l'analyse méthodique permettront de corriger cette impression et de révéler des niveaux de signification de plus

en plus complexes où ces digressions, ces commentaires et le discours métanarratif² qu'ils introduisent trouveront leurs fonctions précises et leur profonde fécondité. En s'intégrant à l'ensemble du récit, ils provoquent une subversion de l'écriture et de la lecture qui font, nous semble-t-il, l'originalité de cet écrivain par rapport aux romanciers qui lui sont contemporains. Dans le cadre de cette brève étude, c'est à une partie de ces aspects que se rapportera notre analyse, c'est-à-dire à l'examen du mode de narration choisi par l'auteur et de ses implications pour la signification de l'oeuvre.

Construit comme une simulation d'un "récit encadré"

3

c'est-à-dire présenté avec tous les éléments de sa production
(un narrateur explicite, un lieu et un temps de la narration ,

un ou des narrataires, implicites ou non, etc..#) , ce roman semble être celui que Machado de Assis en tant que scripteur a choisi - pour employer une image anachronique créée par Louis

Aragon - d' abattre son ⁴ jeu . En ce qui concerne la littérature écrite, les cas de figure du récit encadré sont ^ très nombreux. Le cas-type est celui où le narrateur explicite coïncide avec l'auteur concret. Dans notre cas, le narrateur serait Machado de Assis lui-même, se présentant en tant que tel dans le texte. Or, dans D. Casmurro, il n'y a que simulation d'un modèle autobiographique qui s'inscrit dans le texte sous la forme d'un ensemble complexe de fonctions spécifiques de l'acte d' écrire et de 1' acte de raconter.

Qui est le narrateur dans D. Casmurro ?

Malgré les quelques ressemblances avec l' auteur concret qui pourraient être relevées, le narrateur (Bento Santiago, alias D. Casmurro) n'est ni Machado de Assis, ni l'un de ses possibles masques littéraires comme il arrive souvent. C' est un personnage crée de toutes pièces avec son identité propre et sa propre histoire qui diffère profondément de celle de l'auteur. Il se présente explicitement dans le texte, depuis le d?2but, non seulement comme narrateur, mais aussi comme scripteur, ou auctor d'un récit qui se fera par écrit. Bento Santiago ne semble pas être écrivain. Malgré l'impression causée par la première anecdote (un jeune poète lui montre ses vers pour qu'il les apprécie) qui peut nous faire croire qu'il est un homme de lettres, rien, par ailleurs, ne nous permettra de déduire qu'il en soit un⁵, il nous dira, à la fin du deuxième chapitre, que le livre qu'il se propose d'écrire sera, pour lui, un entraînement :

"Deste modo, viverei o que vivi e assentarei a mao
para alguma obra de maior tomo." (II, p. 731)

Nous apprendrons plus tard qu'il est avocat, mais il parlera

très rarement de ses activités professionnelles. A la fin, il annoncera l'écriture d'un autre livre, "A História dos Suburbios", revenant à l'idée dont il s'était initialement détourné.

Son attitude est pourtant celle d'un écrivain. Son récit est présenté comme "livre" depuis le début. Le premier chapitre traite du choix du titre. Provisoire, bien sûr. Comme d'autres éléments du texte, il pourra être changé jusqu'au moment où le livre atteindra son état définitif d'oeuvre imprimée. Il y a donc dans ce roman une histoire du récit lui-même, voire du livre qui en sortira. Le modèle discursif en est d'autant plus complexe que l'acte d'écrire y est présenté à la fois comme simultané à la lecture et comme un incessant retour sur ce qui a été écrit et une projection sur ce que sera son devenir:

"Talvez risque isto na impressão, "dira-t-il plus tard,
 "se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica.
 E desde já fica, porque, em verdade, é a nossa defesa."

(LI, p. 783)

En outre, il faut dire que ce modèle de l'écriture inscrit nécessairement un modèle de la lecture**. D. Casmurro est en effet constamment traversé d'apostrophes au lecteur et d'irrduptions du narrateur. Ce n'est pas nouveau chez Machado de Assis. Si dans ses premiers romans cela est plus rare, à partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas ce jeu deviendra plus systématique.

Le narrateur s'inscrit ensuite comme personnage.. Si son "ame extérieure" a été rapidement définie par le commentateur qu'il fait du sobriquet dont l'a affublé le jeune poète du premier chapitre il ne peut se contenter de cette image sociale qui cache mal une complexité psychologique que le lecteur sera amené à découvrir dès le deuxième chapitre. Qui est-il ? Comment vit-il ? Pourquoi écrit-il ce livre ? Il vit seul avec un domestique dans une maison qui lui appartient et

qu'il a fait construire dans la banlieue de Rio de Janeiro, à Engenho Novo. Il est vieux comme le mobilier et la vaisselle dont il se sert. Il décide de raconter ses souvenirs de jeunesse. Pourquoi ? Les motivations sont nombreuses. Il s'agit pour lui de "restaurar na velhice a adolescência", de "recompor o que foi e o que fui" cet homme "casmurro, calado e metido consigo" part ainsi à la recherche du temps perdu, de ses illusions perdues, sans pourtant beaucoup d'amertume

"Entretanto, vida diferente não quer dizer nada pior ; é outra coisa. A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de mitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fêz molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira" (II, 730).

Il n'en est pas à son premier essai, mais les autres tentatives ont échoué. C'est d'abord, en reconstruisant la maison où il a vécu son adolescence qu'il cherche à se retrouver.
C'est la maison d'Engenho Novo, image, copie fidèle, de celle de la rue Matacavalos. Il aurait pu, nous l'expliquera-t-il à la fin du livre, aller vivre dans l'ancienne lorsqu'elle existait encore, bien que désertée des êtres qui lui étaient chers et que la mort avait emportés:

"Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não inpedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta."

C* est qu'après y avoir cherché dans chaque objet, dans chaque coin, un murmure d'amitié, un écho familial, il s'y était senti comme un étranger:

"Tudo me era estranho e adverso" (CXLIV, p. 866).

Ni revoir l'ancienne maison, ni la reconstruire n'ont pu permettre au narrateur de se retrouver, de recoller les morceaux dispersés de son visage intime. Ces miroirs lui renvoient une image vide: "se em tudo o rosto é igual, a fisionomia

mia ê diferente". Ce ne sont pas que les êtres aimés qui man
quent: "falta eu mesmo", dit-il, "e esta lacuna é tudo" (II ,
p • 730) • Voilà donc ce qu' il investit dans ce livre qui n' est
pas encore: la quête de sa propre essence .
9

Ses amis s'en vont "estudar a geologia dos campos san
tos", sa vie solitaire est monotone: "quis variar, e lembrou -
me de es crever um livro". Il pense, dans un premier moment, ê
dire l'histoire de la banlieue mais cette tâche aride le dé-
courage. L'idée lui vient ainsi de raconter quelques souve-
nirs dos "tempos idos" •
10

Ce narrateur n'est donc pas seulement une instance rhê
torique introduite dans le texte pour compliquer le jeu de l'ê
criture, ni un raccourci pour expliquer, au lieu de raconter ,
ce qui résiste à l'"illustration" • C'est un être qui se oons -
truira dans toute sa complexité psychologique dans et par le
récit à venir. Première ironie de 1. auteur abstrait: le nar-
rateur doit se "trouver" dans le futur du texte tout en ra-
contant comment il peut se retrouver dans la mémoire de son
passé. Une fois de plus, Machado de Assis explore et exploite
les possibilités innombrables qu'offre la fiction tout en dé-
voilant les mécanismes profonds de l'illusion romanesque.

MOTIVATIONS DU NARRATEUR
et PROGRAMME NARRATIF

objectif (+ inconscient)	"digamos os motivos que me poem a pena ãa mão" (ch.II)			OBJECTIFS AVOUES
thématique	<u>TENTATIVES</u>			
"la recherche du temps perdu"	I. visite à la maison de la rue MATACAVAIOS (Ch. CXLIV)	II. reproduction exacte de la maison de Matar. à Engenho Novo (Ch. II)	III. écriture d'un livre: (Ch. II etc.)	1) se retrouver 2) retrouver les illusions de l'adolescence 3) expliquer comment il est devenu "casmurro" 4) comprendre ce qui s'est passé (découvrir la vérité ?) 5) fuir la monotonie de sa vie actuelle 6) s'entraîner à l'écriture.
RESULTATS	↓ ECHEC	↓ ECHEC	↓ REUSSITE PARTIELLE (l'énigme semble planer toujours, du moins en ce qui concerne l'obj. n2 4)	

"la entrar na sala de visitas, quando ouvi pioferir
o meu nome e escondi-me atras da porta."

"A casa era a da rua Matacavalos, o mes
ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de tro-
car as datas à minha vida sô para agradecer as pe-
que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

Cette différence ne sera pas seulement le fait d'une accumulation d'indices extérieurs comme l'âge, le prénom affublé d'un diminutif, la variation des lieux et des moments où se développent les deux situations narratives emboîtées: le récit de l'écriture du livre et le récit des souvenirs de jeunesse. Elle se construira aussi grâce¹¹ à la création de deux optiques divergentes¹¹: celle de l'adolescent, qui découvre la vie et qui

fait son éducation sentiment aie, et celle du vieil homme solitaire qui n'ayant plus rien à découvrir, se penche désormais sur le pourquoi, et le comment de cette même vie. Et ce sera seulement à la fin du livre que le lecteur s'apercevra que la première optique a sournoisement rejoint la deuxième.

L'écriture qui soutient ces deux optiques est elle-même le dialogue et la convergence de deux discours différents. Sans cassures abruptes, sans soubresauts maladroits, elle se bâtit en douceur dans le présent de la narration, "simultanée" à la lecture, et dans le passé de la mémoire.

Le registre du narrateur permettra à celui-ci de faire des anticipations sur l'avenir, qui restera opaque pour le personnage-narré, Bentinho, et qui seront autant d'orientations de lecture pour ce découvreur, d'énigmes qu'est tout lecteur avisé. Le narrateur pourra approcher aussi l'auteur abstrait lorsqu'il projettera - et ce n'est pas un hasard - sur son récit, les différents modèles de la vie et du roman que sont d'une part les doubles, les maisons, les portraits, les métaphores et images récurrentes et, d'autre part, la théorie de l'Opéra et la tragédie d'Othello.

Ecriture en "abîme", jeu de miroirs où l'image reflétée est changeante, contradictoire et insaisissable: le registre du narrateur s'ouvre ainsi sur le discours poétique et la théorie du roman. Tandis que l'optique et la perspective du personnage-narré évoluent dans le cadre de la fiction la plus pure (monde narré), l'optique et la perspective du personnage-narrateur, relèvent plutôt de l'univers métanarratif et elles construisent leur image symétrique: l'optique du lecteur. Ce modèle de la lecture ne détermine cependant pas l'interprétation du roman. Il vise, nous semble-t-il, à permettre au lecteur, en lui laissant une liberté de réflexion et d'analyse surprenante, d'accéder à la "critique" qui en est, d'ailleurs, dans le Brésil de l'époque, à ses premiers balbutiements.

Quelques exemples

Cette évolution parallèle de deux discours provoque deux attitudes de lecture: une "passive" et l'autre "active". En effet lorsque prédomine l'optique de Bentinho, le lecteur pourra jouir des plaisirs de l'identification par sympathie avec ce personnage, participer à ses péripéties introspectives, en découvrant ou en revivant avec lui les premières émotions de ses amours juvéniles, et oublier qu'il s'agit d'un personnage narré. C'est dans ces moments que se tait la voix narratrice, que le narrateur disparaît. Cette disparition, cet effacement de l'optique du narrateur, sera plus évidente lorsque la tension psychologique tendra à l'oppression. Dans ce roman, où l'action est essentiellement psychologique, ces moments de tension émotionnelle qui ne concernent que le personnage-narré¹², ne dominent pas le récit par leur étendue (quantité) mais par leur intensité psychologique qui est justement due aux percées de l'optique de Bentinho. Parallèlement à la tension psychologique qui se distribue en épisodes (ou chapitres) indépendants ou séparés par d'autres où elle est pratiquement absente, le silence de la voix narratrice s'introduira, lui-aussi, par gradation.

Le récit de base, c'est-à-dire celui qui reste dans les limites de l'optique de Bentinho, commence au Ch. III: "A denúncia". Nous n'y avons trouvé qu'une rapide irruption du narrateur: au début. Entre ce premier moment et celui qui le suit immédiatement (Ch. XII), la voix du narrateur reprend le dessus pendant huit chapitres dans lesquels elle présente les personnages qui viennent d'entrer en scène, expose la théorie de l'Opéra (modèle de la vie et image inversée du roman), annonce au lecteur le programme narratif qui en découle¹³, explique que l'origine du vœu de D. Gloria qui destine Bentinho à la prêtrise. ce n'est qu'après toutes ces pages que nous retrouverons Bentinho au même moment et à la même place où l'avait abandonné le narrateur à la fin du chapitre XXI et au début du Ch. IV:

"José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servia a prolongar as frases. Levantou-se para ir buscar o gamão que estava no interior da casa. Oosi-me muito à parede, e vi-o passar com [...]" (IV, p. 732)

.....

"Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Oomecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes oonfusas repetiam o diseur so de José Dias:

"Senpre juntos ..."

" Em segredinhos..."

" Se eles pegam de namoro..." - (Début du ch.XII,

p. 740)

Surpris par ce qu'il a entendu dire à son sujet dans cette inoubliable "tarde de novembro", Bentinho est la proie des émotions les plus diverses. Il entend des voix, il les écoute et réécoute pour essayer de comprendre ce qui lui arrive. Premier moment de l'émotion, on voit que celle-ci peut se glisser subrepticement dans le texte et résumer quelque peu les allées et venues du jeune homme:

"Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que passastes à direita e à esquerda, segundo ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise,, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo e logo me dispersava e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior." (XII, 740)

Malgré l'irruption du ton lyrique, l'émotion résumée ne permet pas tout à fait l'identification du lecteur avec le personnage. L'effet est plutôt d'une ironie légère et complaisante qui

l'en éloigne. La variation de ton et de voix permet pourtant de prêter à l'émotion une durée que renforcent et intensifient les répétitions. De plus, elle n'est qu'à son début. Peu à peu la voix de Bentinho reprend le dessus. Le voici qui s'interroge, se souvient, s'extasie. "Oom que então eu amava a Capitu, e Capitu a miirf?" Il rassemble ses souvenirs récents, cherche des indices, des preuves

"Pois francamente sô agora entendia a emoção que me davam estas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa delà fugia-me, sem que eu a bus - casse nem suspeitasse."

Le souvenir vécu cède la place à la réflexion sur le souvenir, introduit la distance. Bentinho, en effet, ne peut sortir de cet état d'agitation psychique pour penser à la fois que la eau se de tout cela lui échappe et qu'il ne la recherche même pas. Discours du narrateur et discours du personnage se mêlent intimement; au présent de l'action racontée ("sô agora entendia a emoção que..."¹⁴, se mêle le présent de la narration, le commentaire de D. Casmurro qui, lui, peut se permettre de percevoir que "la cause" de tout cela échappait (alors) à Bentinho. A la première prise de conscience de celui-ci se substitue la conscience de l'homme expérimenté et, à la fin de l'article, la "science" du narrateur:

"Esse primeiro palpitar da seiva, - essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira." (XEI, p. 741)

Après la transition que représente le titre du chapitre suivant "Capitu" - qui n'est que la mise en évidence de l'objet de ses pensées et de la finalité du chapitre^f*, Bentinho, arraché de sa rêverie par une voix qui crie ce nom, se sent irrésistiblement attiré vers le lieu où se trouve sa jeune amie. L'émotion est ici insensiblement tempérée par le ton comique

qui annonce le narrateur:

"Não me pude ter- As pernas desceram-me os trêses graus que davam para a chácara e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias. As minhas chegaram ao p'e do muro."

(XIII, p. 741)

La désarticulation du personnage, réduit à l'automatisme de ses jambes, mérite un commentaire qui ne peut être que le fait d'une réflexion rétrospective du narrateur. Il en profite d'ailleurs pour créer un nouveau décor: dans le mur s'ouvre une porte qui donne sur la cour de Capitu et sur les souvenirs qui, tout en continuant ceux du chapitre antérieur, permettent de réintroduire insensiblement l'optique de Bentinho. Par le biais du regard qui se pose sur un détail du décor, la porte, et des souvenirs d'enfance qui sont communs au narrateur et au personnage-narré, la distance est à nouveau réduite: nous repassons du raconté au vécu. En effet, ce ne sera pas le narrateur qui nous présentera Capitu, - comme il l'a fait pour d'autres personnages. C'est à travers les yeux de Bentinho lui-même que nous la "verrons" pour la première fois car lui aussi la regarde comme s'il ne l'avait jamais vue, la redécouvre dans toute la splendeur dont son amour l'auréole. L'émotion émerge à nouveau dans le texte: Bentinho est paralysé, il bégaye. Il veut lui raconter qu'il sera obligé d'entrer au séminaire pour voir quelle sera sa réaction. Soudain le narrateur semble s'apercevoir que Bentinho réfléchit trop clairement. Il intervient alors, rapidement, pour s'effacer aussitôt devant le personnage:

"Mas todo esse cálculo foi obscuro e rápido; [narrateur] senti que não poderia falar claramente, tinha agora a vista não sei como..." (XIII, p. 742).

Ecrire c'est aussi étaler dans l'espace et dans le temps.

L'instantanéité des sensations est toujours neutralisée par la linéarité du langage. Au début du chapitre suivant le narrateur nous le rappellera:

"Tudo o que contei no fim do outro capitulo foi obra de um instante. O que lhe seguiu foi ainda mais rápido. Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro..-!"
(XIV, p. 743)

Ce discours métanarratif qui caractérise le rôle et le statut du narrateur oblige le lecteur à avoir la deuxième attitude de lecture dont nous avons parlé ci-dessus: la lecture "active", qui lui apprendra à lire ou à relire - à re-décoder - cette écriture qui avoue en partie son impuissance. Il n'est désormais plus confronté seulement aux problèmes du personnage-narré, mais aussi aux péripéties de la mémoire du personnage-narrateur et à celles de l'écriture qui se construit sous ses yeux, sans voiles ni mensonges, mais par des chemins détournés. En voici un autre exemple. Bentinho découvre, gravés sur le mur de la main de Capitu, leurs deux prénoms. Leurs yeux se rencontrent. L'aveux silencieux les paralyse... Trop difficile à décrire, ou trop émouvant, ce moment se fige et s'éloigne. La voix du narrateur accompagne en sourdine le chant du coeur:

"Confissão de carianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco [..] . Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita naquela mesma noite, e que eu poria agui [agora] com os erros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum tal era a diferença entre o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; ti-

nha orgias de latim e era virgem de mulheres." (XIV ,
p. 743).

Les fonctions de ces irrupsions, nombreuses mais savamment distribuées dans le corps du récit, sont multiples. Si d'une part elles renforcent la tension psychologique en intensifiant la charge émotionnelle par les arrêts brusques du récit et sa réflexion dans le passé du souvenir (en le figeant dans des scènes ou tableaux, en le redoublant d'images, de métaphores et intonations poétiques), d'autre part, elles introduisent des motifs nouveaux qui dynamisent aussi bien le récit que la lecture*. Avez d'impuissance à fixer les souvenirs d'ordre émotionnel dans la mémoire ou dans l'écriture, analyses psychologiques du protagoniste adolescent, citations.allusions et réflexions diverses - tout cela tend à provoquer chez le lecteur une nouvelle "identification" (la sensation d'être à la place de) avec le narrateur et à le faire participer à l'activité créatrice.

Une écriture provocatrice

De D. Casmurro, personnage-narrateur, ainsi magistralement créé, se dégage peu à peu, par le jeu complexe de l'écriture dévoilée, l'image du narrateur-scripteur, sorte de metteur-en-scène, "dramaturgo e contra-regra", qui ne se contente plus seulement de l'aventure narrative et des avatars de la mémoire, mais qui veut aussi mettre à nu le côté artisanal de la construction du texte, de la fabrication du récit, du livre et de sa signification.

Artifices de langage, sur lesquels il attire lui-même l'attention du lecteur¹⁶, construction théâtrale du récit - qui apparaît dans l'affrontement des perspectives, des "voix!", des "angles de vision", références au théâtre, à la peinture -, clés pour l'interprétation de l'"histoire", indices pistes, fausses ou vraies, tout est mis en jeu pour provoquer le lecteur - juge, collaborateur ou complice que jamais il ne cessera de solliciter

ter. ¹⁷Crée par les nombreuses apostrophes qui parsèment le récit, ce "narrataire", à chaque fois différent (lectrices chastes, frivoles, lecteurs crédules et incrédules, moralistes, précoces, pervers ou naïfs, prêtres, médecins, poètes, coiffeurs etc.), sert à construire le modèle de la "lecture en train de se faire", image symétrique de l'écriture qui se fait.

Sans troubler, pour autant, l'illusion romanesque ces artifices la détruisent là où le roman doit se profiler en tant que tel face aux autres types de "discours" qu'il peut intégrer sans perdre sa spécificité: mémoires, autobiographie, confessions, poésie, drame, critique etc..

Artifices de langage et écriture ouverte

Les différents plans spatio-temporels (époques et lieux qui opposent récit à écriture) se construisent, en partie, grâce au jeu des temps verbaux et des déictiques qui leur sont correlés. Le discours du narrateur-scripteur est marqué par l'emploi du présent de l'indicatif qui simule le présent de l'écriture, son aspect imperfectif et le présent de l'irruption du souvenir, tandis que le récit du souvenir lui-même est dominé par les temps du passé. Le discours liminaire des cahitres I et II en est la première démonstration, mais c'est au chapitre VII que cela commencera à apparaître avec une plus grande évidence. Le narrateur y présente sa mère (D. Gloria) en articulant au moins quatre niveaux temporels: d'abord, la mère à 31 ans (mort du père), puis à 42 ans (époque où commence le récit: 1857), puis à 20 ans (mariage). Celui-ci est donc le plans le plus éloigné; le narrateur n'est pas encore né. Le quatrième niveau correspond au "présent" c'est-à-dire à l'époque où il écrit le livre (1857 + 40 ans = 1897)

"Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do do marido, tais quais na outra casa..." (VII, p.735)

Un plan spatial se dégage aussi par la présence des déictiques et par la référence à des détails du décor.

"mas, agui estao os retratos de ambos sem que o en car
dido tempo lhes tirasse a primeira expressao. Saõ co-
mo fotografias instantâneas da felicidade." (id. p.
735).

En outre, les mots "fotografias instantâneas" s'opposent au mot "

"pintura", créant ainsi un écart entre l'époque où les por-
traits étaient encore "peints" et celle de D, Casmurro, où la
photographie était devenue certainement plus courante.

Le regard du lecteur accompagne celui du narrateur en
lisant à la fois le portrait verbal (littéraire) qui présente
la mère dans sa toilette et dans ses activités quotidiennes por-
trait qui „vit" dans le passé, et celui qui est "peint" (avec
des mçts aussi) qui est tout à fait figé dans le passé et
tout à fait "présent" car il l'a sous ses yeux "ali" et
main tenant. Image figée comme est figée la vfe (la maison) de D.Cas-
murro. Et, dans ce passait fig^ où le seul mouvement est celui de l' écri-
ture qui se fait, la vie fera irruption par la mémoire, pour se
figer elle-même, ensuite, dans le livre qui s'écrit. Le passé
sera donc "vécu" comme un présent qui s'approche, s'éloigne, se
fige au gré des mouvements de la mémoire et des mouvements nar-
ratifs, tandis que l'écriture construit son présent, son futur
et son propre passé:

"Kas é tempo de tornar àquela tarde de novembro" ...

(VIII, p. 736)

Comme les portraits, les souvenirs garderont leur fraîcheur
sans que la patine du temps estompe leur "primeira expressao".

Par ailleurs, c'est souvent par l'occurrence savam-
ment située des déictiques spatio-temporels carrelés à la per-
sonne-je (référée aussi bien au narrateur qu'au protagoniste)
que le lecteur découvrira la présence des charnières et des
passerelles qui lui permettent de circuler entre une époque et
l'autre, de se déplacer d'un plateau à l'autre, de passer d'un
point de vy^ a l'autre. Les exemples sont nombreux. AuCh.XVIII,
apiés avoi# parlé avec Capitu au sujet du séminaire et après
la longue réflexion de la jeune fille qui se fait dans une at

inosphère de tristesse voilée, Bentinho s'apprête à savourer une "cocada" achetée au vendeur ambulant dont le refrain a bercé leur enfance:

"Chora, menina, chora,
Chora, porque nao tem
vintém,"

Capitu, elle, n'a pas envie de goûter la friandise; le narrateur explique:

"Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usa va repeti-la nos nossos jogos da puerida, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um do ce ausente. Creio que a letra, destina da a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

- Se eu fosse rica, voce fugia, metia-se no paquete e ia para a Europa." (XVIII, p. 748)

"Agora" est le lieu d'un amalgame où le déictique, tout en donnant l'impression qu'il se réfère au présent de la narration, correspond, en réalité, au moment où l'action a été arrêtée par le narrateur, qui a justement évité d'employer le déictique de distanciation "naquele momento".

Parfois, il semble contraindre ces mécanismes sémantiques et narratifs à se dévoiler. Après les aveux silencieux entre les deux adolescents (Ch. XIV), leur premier moment d'idylle est interrompu par l'apparition soudaine du père de Capitu dans le jardin où ils se trouvent (ch. XV). Padua entraîne Bentinho vers son vivier d'oiseaux rares tandis que Capitu rejoint sa mère qui "continuava à porta da casa", c'est-à-dire à l'autre extrémité du jardin. C'est le moment que choisit le narrateur pour introduire l'histoire de Padua (Ch. XVI). Celui-ci avait un jour gagné le gros lot:

"A primeira idéia do Padua, quando lhe saiu o prêmio, foi comprar um cavalo do Cabo, um adereço para a mulher, uma sepultura perpétua de família, mandar vir da

Europa alguns pássaros, etc; mas a mulher, esta D.For
tunata que está à porta dos fundos da casa, em pé,
falando à filha, alta, forte, clieia como a PU ha, a
mesma cabeça, os mesmos olhos, a mulher é que lhe dis
se que o melhor era comprar esta casa" (Ch.XVI, "O
 administrador interino", p. 745).

Il faut exercer la mémoire du lecteur. Il ne doit pas oublier la scène qui s'est un moment figée et déplacée sur un deuxième plateau pour permettre que sur le premier (au premier plan du récit), une autre se construise dans un passé antérieur. Ce

glissement de l'angle de vision du narrateur à celui de Benti-
 nho qui "voit depuis le coin du jardin les deux femmes en train
 de parler, permet au lecteur de "voir" les deux scènes simulta-
 nément grâce à ce rappel inattendu et renforce l'impression de
 l'actualité du récit.

Or, cette illusion d'actualité se construit, dispa-
 raît, se reconstruit pour être à nouveau rompue par les artifi-
 ces les plus variés comme si le narrateur s'amüsait à "duper" le
 lecteur, par moments, lorsqu'il semble vouloir qu'il s'identi-
 fie au personnage surtout quand domine l'émotion pour l'en ai-
 radier soudain, au point critique, grâce au jeu rhétorique, à
 l'ironie, au comique, aux digressions, au changements de re-
 gistre et d'optique. Une fois rétablie la distance, le lecteur
 pourra poursuivre la lecture en toute lucidité.

Le jeu des déietiques comme passerelles entre les
 différents niveau spatio-temporels sert à parler du devenir
 et de son récit:

"Mas a vontade (de dizer um desaforoj agui foi antes
 uma idéia, uma idéia sem lingua, que se deix>u ficar
 quieta e muda, tal como dai a pouco. outras idéias...
 Mas essas pedem um capítulo especial. Rematemos este
 dizendo que o mestre de latim falou algum tempo de mi
 nha ordenação eclesiástica" (XXXV, p. 768)

Le travail artisanal sur le langage, les secrets de
 ses fonctions - poétique ou métalinguistique, phatique ou cœna

tive -, le métier du scripteur, l'art du romancier, tout transparaît progressivement dans le texte:

X

"Capitu era Capitu, isso é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se' ainda não o disse, aí fica. Se disse fica também. Há oonceitos que se devem incutir na alma do leitor à força de re petição." (XXXI, p. 761).

Pour créer Capitu rien n'est ménagé. Les images fusent et se supeiposent, les métaphores se déploient en comparaisons, s'enchaînent, se répandent dans le récit. José Dias ayant attiré l'attention de Bentinho sur le regard de Capitu, avait défini ses yeux par la phrase: "São assim de cigana obliqua e dissimulada." (XXV, p. 754) Nous retrouverons ces paroles à plusieurs reprises comme un écho qui hante le protagoniste. Un jour, voulant vérifier l'adéquation des termes employés par José Dias, Bentinho avoue:

"Eu não sabia o que era obliqua, mas dissimulada sabia e queria ver se se podiam chamar assim" (jos olhosj ."

(XXXI, p. 762)

Cette ignorance "sémantique" de l'adolescent ne fait que mettre en relief le sens et les connotations d'un mot par rapport à l'autre et le pouvoir "re-présentatif" du langage. Bentinho subit l'envoûtement de ce regard tandis que le narrateur n'hésite pas à avouer son impuissance à le décrire, part à la recherche d'une comparaison, la construit sous nos yeux créant une nouvelle source d'images dont la portée est agrandie de plus en plus.

"Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos pitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem bra'da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca ? Va, de ressaca. É o que me

de Ca
que-

dá a idéia daquela feição nova. Traziam *não* sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me." (XXXII, p. 763)

Déferlement de connotations qui déclenchent d¹ autres réseaux significatifs, éclatement du sens qui rejaillira ailleurs, reoondensé, ramassé, dépouillé. Ces yeux "de cigana", ces yeux?* de ressaca", ces yeux envoûtants annoncent l¹ infidélité, la trahison, le naufrage et la mort, - pré-disent l'avenir. Gitane ou déesse, nymphe ou sirène, la jeune fille recèle la femme mythique qui inspire les poètes et entraîne. l' homme vers l* abyme. L'humour et la prudence du narrateur la feront cependant descendre de l'Olympe et elle reprendra, pour un moment la simplicité de sa forme terrestre.

"Não pedi ao céu que eles [os cabelos) fossem tão longos como os de Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tê Çis; risquei Têtis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs."

(XXXIII, p. 764).

L'image "négative", symétrique, de ce travail scriptural qui se révèle aussi par cette "dévaluation de l' emphase et de l' écriture "romantique" dont l'auteur a fait grand usage dans ses romans dits "de la première période", apparaît, ailleurs, dans le récit de la composition d'un sonnet, au chapitre LV. Dans sa chambre de séminariste, une nuit, Bentinho s'avise d'en faire un à partir d'un vers qui lui vient à l'esprit "o^omo uma exclamação solta". Or, malgré tous ses efforts - "depois de muito suar" -, la composition n'aboutira pas. C'est que pour Bentinho, composer un sonnet n'est que le fait du hasard et de l'inspiration, aucun "travail" ne lui est associé. Il attendra en vain les autres vers.

Pour le lecteur qui ne l'aurait pas compris, le narrateur conclut par une provocation explicite:

"Trabalhei emvão, busquei, catei, esperei,não vieram os versos. Pelo tempo adi suite escrevi algumas páginas em prosa e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, o^omo as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou essas dois versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta." (LV, p. 788).

Cette "ironie" finale qui lance un défi au lecteur est à elle seule tout un discours sur l'écriture comme travail, dont ce roman est la plus claire démonstration " a contrario"•

Mise en abîme et intertextualité

Le discours métanarratif porte en lui une multitude d'images de la vie à venir, de fragments thématiques qui com-
poseront le contour final de IV"histoire", d'images, aussi r-®

son architecture. Comme avait annoncé la métaphore prophétique des yeux de Capitu, le ressac emportera Escobar, l'ami et l'épouse trahiront Bentinho, sa vie sera un "nauffrage":

"Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte *ao* meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, oomo um marujo contaria o seu naufrágio." (CXXXII, p. 857)

D'autres indices se fauflent dans le texte pour construire le drame qui surprendra le protagoniste lorsque son bonheur semble être le plus complet. L'ironie disparaîtra progressivement en se chargeant d'amertume, faisant place au silence du narrateur et préparant la convergence finale des deux optiques.

Le lecteur attentif qui aura eu l'impression que les sept premiers chapitres (à l'exclusion du troisième), bien que construits sur le registre de la narration, ne sont que des récits "de caractérisation" des personnages qui sont déjà "entrés en scène" (au ch. III), à la manière des didascalies quiannoncent le nom, le rôle, le statut familial et social de chacun d'entre eux, ne sera pas surpris de voir cela confirmé par le discours que lui tient le narrateur au chapitre VIII:

"Mas é tempo de tornar aquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o principio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que ia começar a minha ópera. "A vida é uma ópera", dizia-me um velho tenor italiano..."

(p 736)

Après la poésie, le théâtre s'intègre lui aussi au roman faisant planer sur l'écriture et sur le récit lui-même toute une

multiplicité de significations. Aussi la "représentation", malgré le retour au récit annoncé par le narrateur, ne reprendra-t-elle pas tout de suite. Il faut d'abord qu'il propose au lecteur un programme narratif et un modèle d'interprétation (de la vie et du roman). Ce sera la fonction de cette théorie de l'opéra, présentée d'un ton si léger et nonchalant, au chapitre suivant:

"A vida é urna ópera e uma grande ópera" -dit Marco-lini le ténor italien qui a perdu sa voix -, "O tenor e o barítono lutam pelo soprano em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados e a orquestração é excelente..." (IX, p 737)

Dieu, l'auteur du texte, ayant refusé à Satan, le compositeur de la musique, de collaborer avec lui en assistant à la répétition générale, il s'ensuit que l'opéra présente des discordances et des dissonances comme "o terceto de Eden, a ária de Abel, os coros da çuilhotina e da escravidão". Le public la reçoit de manière critique;

"Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais encobrendo muita vez o sentido por modo confuso."

Par la suite, il arrivera souvent de retrouver dans les commentaires du narrateur, le souci ironique ou autocritique, d'éviter ces défauts d'écriture et de s'en excuser parfois, comme dans les chapitres: LIX "Convivas de boa memória"; LX, "Querido opúsculo"; LXIII, "Metades de um sonho" ; et LXIV, "Uma idéia e um escrúpulo", qui forment la partie du roman où il y a une plus grande densité de réflexions sur l'acte d'écriture.

Quant au programme narratif, le narrateur, sous prétexte de développer cette image de la vie-opéra, s'empresse de le glisser dans une phrase prémonitoire qui devrait alerter le lecteur sur le récit à venir:

"Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo ternissimo, depois um trio, depois um quatuor... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que vim a saber que já cantava porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mira é que ele me denunciou." (X, p. 738).

Plus tard, lorsque les premiers aiguillons de la jalousie auront touché le coeur de Bentinho, lors de son séjour au séminaire,³ le narrateur ne pourra pas s'empêcher de faire allusion à un opéra précis dans le titre: "Uma ponta de Iago (ch.LXII).

Qui sera Iago dans ce roman: José Dias qui, sans savoir ce qui s'est passé entre Bentinho et Capitu parle incidemment des amourettes probables de celle-ci ? ou plutôt Bentinho lui-même qui se prépare une destinée d'Othello ? Le lecteur a-t-il saisi la provocation ? Comment expliquera-t-il donc que, lorsque la soprano (Capitu), le baryton (Escobar) et le ténor (Bentinho) se trouvent, par hasard et pour la première fois, simultanément présents "sur la scène" et sur la page, à la fin du chapitre LXXI, ou bien n'est encore joué, le narrateur s'avisera aussitôt de proposer une "réforme dramatique" ?

"Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa a que reformar, e eu proporia, como em

saio, que as peças oomeçassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdémona no primeiro ato, os ^tres seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciurne, e o último ficaria sô oom as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Ote^lo e Desdémona, e o bom conselho do fino lago: "Mete dinheiro na bolsa." Des-

ta maneira, o espectador, por um lado, acharia no tea^tro a charada habitual que os periódicos lhe ~dao, porque os últimos atos ea^plicariam o desfecho do primeiro, espê^cie de oonceito, e, por outro lado, ia para a cama com urna boa impressao de ternura e de amor.

Ela amou o que me afligirá

Eu ame i a ternura déla."

(LX5EI)

Le lecteur ne peut, en réalité, rien prévoir à partir du récit

de lapremière visite d'Escobar chez Bentinho. Aucun autre

indi

ce que la contiguïté des deux passages ne peut l'aiguiller sur le futur lointain du récit. Le discours métanarratif sur la ré- forme dramatique ne semble être, encore une fois, qu'une digres- sion gratuite. Ce modèle de l'opéra, genre mixte et figé qui ne peut admettre l'inversion proposée au risque de se nier est pourtant une isotopie féconde qui soustend thématiquement et stnc- turalement tout le récit. Il réapparaîtra plus loin. Pendant quelques pages encore le lecteur assistera aux mouvements de la jalousie qui agitent Bentinho et qui reprennent, en filigrane , le üiitif d'Othello. Puis, le récit se concentrera surtout sur le premier conflit qui consiste, pour les deux adolescents, à tout faire pour vaincre l'obstacle crée, à leurs amours, par le voeu de D. Gloria, et qui est au coeur de la première partie du roman. Des détours nombreux éloigneront le lecteur de ce programme narratif qui ne se déclenchera que bien après leur mariage (premier dénouement) et après la naissance d'Ezequiel , leur unique enfant. Le lecteur suivra donc l'optique de Benti-
nho, qui, lui, n'a peut-être jamais pensé ni à Othello, ni à

ses mésaventures, plutôt que celle du narrateur et que les indications Tâont il parsème son discours. Il faut en effet, que l'avenir de Bentinho reste un mystère autant pour lui que pour le lecteur qui sera, ainsi, amené à "oublier*" ou à "laisser dans l'ombre" de sa mémoire le drame qui s'est annoncé. Malgré le rappel de la théorie de l'Opéra au chapitre *CI*, "No céu" (p. 831), il n'y repensera peut-être plus jusqu'au soir où Ben to Santiago, bien longtemps après son mariage, déjà rongé par le doute sur l'infidélité de Capitu, ira au théâtre pour assister, - est-ce un hasard? -, à une représentation de l'opéra de Verdi: Othello. La similitude des deux situations est désormais évidente aussi bien pour le protagoniste que pour le lecteur, mais cette intrusion de la "plus sublime tragédie de ce monde", ¹⁸ sera, ici, un mouvement nouveau de l'écriture.

Elle servira, en effet, à orienter les actions futures du protagoniste. Si d'une part, il sent amené à penser que Capitu est celle qui doit mourir et non lui, de l'autre, l'insuffisance de preuves le conduiront, une fois de plus, à envisager comme probable son innocence, en l'identifiant à Desdémone.

La tension psychologique est ainsi relancée et le drame tendra vers des dénouements multiples (suicide de Bentinho, assassinat de Capitu»assassinat d'Ezequiel), tous possibles et justifiés, mais tous également irréalisés. En fait Capitu sera exilée avec Ezequiel, le fruit de ses amours illicites, ¹⁹ en Suisse, où elle mourra sans avoir jamais revu son mari.

Fault-il ajouter, enfin, qu'il plane sur ce roman et sur la qualité de ses deux protagonistes, l'ombre d'un autre que la rapide allusion du chapitre XXXIII introduit sans ambages ?

"Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Qom dezessete Des Grieux (e era Des Grieux) ~nao pensava ainda na diferença dos sexos." (XXXIII, p. 765)*

Ces références à d'autres oeuvres littéraires, a

d'autres genres, à d'autres arts, à ce que d'autres ont "écrit", apparaissent donc comme la trame profonde d'une intertextualité qui construit et reconstruit sans cesse cette multiplicité d'images du récit et de son architecture. En révélant de nombreuses figures du processus de "mise en abîme", elles inscrivent nécessairement une multitude de possibilités de lecture.

Le rôle didactique de ce discours métanarratif est savamment réglé: il n'interviendra dans le texte qu'aux moments stratégiques où le scripteur voudra soulever une pointe du voile, faire accéder le lecteur aux coulisses, le faire entrer dans son atelier pour qu'il perçoive des dimensions nouvelles de l'objet littéraire.

Le romancier semble être arrivé au bout d'une longue réflexion sur son art et avoir construit une oeuvre de synthèse de toutes ses expériences d'écriture qui vont du conte au roman, de la poésie au théâtre et à ses articles de critique - écritures que le roman peut intégrer sans se détruire. Comme le Iago du drame de Shakespeare, il s'y fait protagoniste et dramaturge qui préside au spectacle, tout en se créant dans la fiction qui l'organise et le contrôle avec la complicité du spectateur qui doit consentir à entrer dans le jeu "théâtral" en gardant le silence sur ce qu'il "sait" ne cessant pas, pour autant, de s'attendrir sur le sort des héros.

Au lecteur de D. Casmurro, il restera cependant une dernière liberté: celle de croire que les preuves de l'infidélité de Capitu que "perçoit" Bentinho sont "réelles" et suffisantes ou celle de croire qu'il n'est victime - comme Othello - , que de sa propre jalousie.

Oeuvre ouverte, D. Casmurro, ne cessera de proposer au critiques des interrogations "en abîme". L'étude de l'image du narrateur doit nécessairement être complétée par celle de l'image du narrataire qu'il crée - un peu comme Velazquez, le spectateur des "Ménines" - dans l'espace même de son roman.

Modèle de création romanesque, modèle de lecture cri-

tique, modèle ciltique et provocateur pour la Critique elle-méme, ce roman - et son auteur - fait exception, comme dira Lucia Miguel. Pereira²⁰ron seulement dans le Brésil au XIX siècle, mais aussi dans celui du XX.

NOTES

1. Le texte auquel nous nous référons ici, est celui des oeuvres complètes: Machado de Assis. Obra completa, organisée par Afrânio OOUTINHO, Editôra José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1959. D. Casmurro va de la page 729 à la page 870 du vol. I. Dans les citations, nous ne donnerons que le numéro du chapitre en chiffres romains et celui de la page. Les mots et passages sont soulignés par nous.
2. Discours métanarratif: récit du récit ou réflexions sur le récit dans une oeuvre de fiction caractérisée par la narration. Cf. Osvald DUCROT & Tzvetan TODOROV - Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, Paris, 1972.
3. Voir Jaap LINTVELT - Modèle discursif du récit encadré, Poétique, ns 35, Seuil, Paris, septembre 1978.
4. Titre de l'essai de Louis ARAGON où il explique comment et pourquoi il écrit: J* abats mon jeu, Editeurs Français Réunis, Paris, 1950.
5. Après avoir raconté la tentative frustrée de faire un sonnet lorsqu'il était au séminaire, le narrateur nous dit: "Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora eu estou coirçpondo esta narração, ão achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal". (LV, p. 788)
6. Il ne nous est pas possible de développer cet aspect dans le cadre de notre article (Cf. la partie finale). L'analyse du statut et du rôle du "narrataire" - celui à qui se destine le récit -, à travers tout ce que le narrateur dit de lui et à lui, à travers la présence dans le texte du thème de la lecture, le recours à l'intertextualité par l'allusion, la citation, etc., fait entrevoir la leçon de "moderni-

té" de lecture que Machado de Assis donne à ses contemporains. Il nous semble, en effet, qu'il travaille à faire passer le lecteur de la "lecture naïve" à une lecture d'analyse qui fera de lui un apprenti en critique littéraire.

7. A "alma exterior" est l'une des meilleures trouvailles de Machado de Assis qui apparaît dans le conte "O Espelho", in Papéis avulsos (O.C., Tomo II, p. 341 et ss.), petit chef-d'œuvre où le héros, un militaire n'est sauvé de la folie que parce qu'il remet son uniforme, devenu son "âme extérieure", sans lequel il se voyait dans le miroir comme "uma nuvem de linhas soltas, informes". Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro." dit le narrateur de ce conte aux quatre messieurs qui l'écoutent.
8. Dans D. Casimiro apparaissent de nombreux doubles et images reflétés. La maison de Matacalvos est une copie fidèle de l'autre. L'âme est une maison (LVI, p 790), l'amour un château (CVIII, p. 847). Les portraits, les photos, redoublent les personnes comme les prénoms.
9. "Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: ce ne sont pas mes gestes que j'es-
cris; c'est moi, c'est mon essence. Ora, há um só modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção e à reconstrução de mim mesmo." (LXVIII, p. 802)
10. Cf. ch. I, p. 730.
11. Nous employons ici le terme "optique" au sens abstrait de manière de voir, ou de percevoir, et de sentir les événements, les objets et les êtres, pour qu'il n'y ait pas de confusion avec "point de vue" ou "vision, termes qui se réfèrent plutôt au rôle de l'observateur qui "voit" ou "entend" à partir d'un point déterminé de l'espace, ou au rôle d'énonciateur du récit.

12. En effet, dans ce roman, on ne sait jamais ce qui se passe à l'intérieur des autres personnages: ils sont on a que s autant pour le lecteur que pour Bentinho qui ne connaît ce qu'ils pensent que par ce qu'il peut déduire de leurs manifestations externes. Le lecteur, par exemple, ne saura jamais avec certitude si Capitu l'aimait car, dans le texte, il n'y a que de très rares indices des sentiments qu'elle a pour lui et dont il semble être très sûr.
13. Programme narratif équivaut, pour nous, à une image, ou à un résumé du récit, qui contient tous ses motifs fondamentaux, présentés parfois sous la forme d'une allusion. Ils forment le conflit central qui n'apparaîtra que plus tard. Dans D. Casimiro, par exemple, le conflit central de la II partie est le drame de la jalousie et du doute, la trahison de la femme aimée avec le meilleur ami du mari, la quête des preuves et le châtimement de l'infidélité. C'est exactement cela qu'annoncent les allusions à la tragédie d'Othello.
14. Le déictique "agora" indique le moment de la prise de conscience de Bentinho et non le présent de l'acte de narrer, comme l'on pourrait croire.
15. Il s'agit, comme pour les chapitres IV, V, VI, et VII, de la présentation du personnage qui va (ou qui vient d') entrer en scène. C'est d'ailleurs dans ce chapitre qu'apparaît le "portrait" physique de Capitu.
16. Les exemples sont nombreux. Lors de la chute d'une jolie dame dans la rue, Bentinho est troublé à la vue de ses jambes. Le narrateur essaie de décrire son état de confusion: "Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma quedada algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas.. Ou então... Também é possível... vou esgaichando isto com reticências para dar uma idéia das minhas idéias, que eram

assim difusas e confusas; com certeza não dou nada.” (LVIII,

v P. 791).

- 17* Des chapitres entiers lui sont consacrés: (XLV) "Abane a cabeça leitor"; (CXLX) "Não faça isso querida" (leitora) ; (CXXIX) • Dans ce dernier, "A D. Sancha" , c'est le person - nage de Sancha, amie intime de .Capitu et femme d'Esaobar , qui est considérée comme lectrice éventuelle du roman parle narrateur. Il la supplie de ne pas poursuivre la lecture pour ne pas souffrir avec la révélation de la double infidélité (celle de son mari et celle de sa meilleure amie) . La fiction déborde le cadre du roman pour atteindre " l' espace de la lecture "réelle". Par ailleurs, il invitera le lecteur à compléter le roman: "É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas." (Lix, p.792)
18. Ch. CXXXV, "Otelo", p. 859.
19. Ce terme est peut-être injuste si nous pensons que Benti - nho est probablement victime de sa propre imagination et de sa jalousie exacerbée.
20. "O período de 1870 a 1920 foi, na ficção, dos mais ricos , tanto aqui quanto na Europa, numa escala de valores diferentes, é fora de dúvida, aqui e lá. (...) Machado de Assis não é aqui apenas citado, por ser o maior dos romancistas brasileiros, mas porque é o único que pode sofrer o paralelo com os grandes vultos universais, o único que suporta o exame crítico; a todos os outros, inclusive Paul Pompéia e Lima Barreto, que mais de perto o seguiram, é in dispensável o socorro do relativismo histórico." (..-.)"Machado de Assis foi uma exceção no Brasil do séc. XIX e ainda o seria no Brasil do séc. XX." (Lúcia MIGUEL PEREIRA - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920), História da Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, I.N.L.—M.E.C., 1973, p. 15 et 61).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- Adam, J.-Michel et Goldenstein, J.-Pierre - Linguistique et Discours Littéraire. Paris, Lib. Larousse, col. L, 1976.
- Antonio Candido - Formação da Literatura Brasileira, Momentos decisivos, 2 ed. S. Paulo, ^{eme} Livraria Martins, 1964.
- Balzac, Honoré de - La Maison Nucingen (La comédie Humaine) Paris, Seuil, L'Intégrale, 1966, vol. 4, p. 233.
- Ooutinho, Afranio - A filosofia de Machado de Assis e Outros ensaios. Rio de Janeiro, Livraria S. José, 1959.
- _____ - A tradição afortunada. (O espírito de Nacionalidade na Crítica brasileira). Rio de Janeiro, Liv. J. Olyrrçpio, Col. Documentos Brasileiros, 1968.
- Eco, Umberto - L'Oeuvre Ouverte. Paris, Seuil, col. Pierres Vives, 1965.
- _____ - Apocalittici e integrati. Milano, Bompiani, 1965.
- _____ - Il Superuomo di Massa, retorica e ideologia nel romanzo popolare. Milano, Tascabili Bompiani, 117, 1978.
- _____ - La struttura assente. Milano, Bompiani, 1968.
- LANGAGES, ns 13 - L'Analyse du discours (Dubois, J et Sumpf, J.), Paris, Didier-Larousse, mars 1969.
- _____, n° 17 - L'Enonciation. (Todorov, Tzvetan), Paris, Didier-Larousse, mars 1970.
- _____, n2 54 - La Métaphore, (Molino, Jean, Soublin, François, Tamine, Joëlle) Paris, Didier-Larousse, juin 1979.
- Lins So ares, M. Nazaré - Machado de Assis e a Análise da Expressão. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, col. Cultura Brasileira, 1968.
- Machado de Assis, Joaquim Maria - D.Casmurro (Edição crítica) Rio de Janeiro, Ed* Civilização Brasileira, I.N.L.-M.E.C., 1977-
- Massa, Jean-Michel - A juventude de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1971, 698 p.

Miguel Pereira, Lúcia - Prosa de Ficção (de 1870 a 1920), (História da Literatura Brasileira) . Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, col. Doc. Brasileiros, 1973.

_____ - Relações de família na obra de Machado de Assis. Revista do Livro - Número Especial sobre M. de Assis, nº 11, Rio de Janeiro, setembro 1953.

Pereira, Astrojildo - Interpretações. "Machado de Assis, romancista do Segundo Reinado", Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, col. Ensaios, 1944.

_____ - Instinto e consciência de nacionalidade em Machado de Assis. Revista do Livro, nº 11, Rio, 1958.

POETIQUE, nº 36 - L'Ironie. Paris, Seuil, septembre/1978.

POETIQUE, 112 38 - Théories: du texte. Paris, Seuil 1, avril/1979•

PRATIQUES, nº 6 (Grammaire, Textes) Metz, sept. 1975; ns 11/12

(Récit 1), nov. 1976; ne 14 (Récit 2), mars 1977, ne 17

(L'Oral) oct. 1977-

Abbê Prévost, Antoine François - L'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut. Romanciers du XVIII siècle. Paris, Gallimard, N.R.F , Bibliothèque de La Pléiade, 1960 , p. 1200.

Shakespeare, William - Othello, (avec projet de mise en scène et commentaires de Constantin Stanislavsky) Paris, 1948.

Schwartz, Roberto - Ao vencedor as batatas. Rio de Janeiro, Livraria Duas cidades, 1977*

Verneck Sodré, Nelson - Posição de Machado de Assis. Revista do Livro. Rio de Janeiro, Setembro 1958, p. 95-99.

Elena Andreoli Ralle

Fac. de Letras e Ciências Humanas

Universidade de Besançon

SIGNOS E SENTIDOS EM A MDRTA DE OSWALD DE ANDRADE

H. Kohler Rodrigues

Texto teatral - leitura textual

Sem dúvida alguma, em relação a O Pei da Vela e O Homem e o Cavalo, a decodificação de A Morta¹, ao nível de sua leitura textual, coloca pzoblemas para o leitor. Peça estruturada em quadros² comportando, portanto, "cenas" autônomas, do ponto de vista espacial, temático e das situações dramáticas; diversidade de tons e de registros de linguagem; funcionamento complexo das personagens, dos sistemas de signos lingüísticos e/ou não-lingüísticos; discursos ambíguos, metafóricos (sobretudo no 19 quadro) ; falta de elementos informativos oferecidos pelas didascálias (pouco numerosas e pouco precisas); eis alguns obstáculos³ que dificultam a penetração no universo dramático-poético do texto e a reconstituição de sua rede de sentidos.

Toda a densidade sêmica (e a aomplexidade da peça) já está inscrita no discurso introdutório da personagem O Hierofante dirigida ao público. Declarando-se apresentador da "farsa" e personagem de teatro, O Hierofante mostra-lhe que está diante de uma situação teatral (a teatralidade é assim introduzida ao nível textual), através de um discurso irônico, enfático e conotativo. Definindo-se a priori como aquele que personificará a moral⁴, sua posição discursiva e ideológica é desde então definida.

As dificuldades mencionadas acima se incorporam , não se pode esquecer, à própria especificidade do texto teatral; texto por natureza incompleto, "troupe" ⁵,⁶ que só se realiza na sua integridade no momento de sua mise-en-scène. Ora, a leitura de um texto teatral exige do leitor um esforço contínuo de re-criação, incitando-o incessantemente a espacializar a palavra escrita e a criar a ilusão de um espaço cênico.

Sendo o texto de Osvald de Andrade o único mate-

rial de que disponha para a minha leitura, tentarei a partir daí esboçar algumas propostas concernentes ao funcionamento se raiótico çters principais signos-personagens e às suas relações com os signos espaciais, procurando desvendar a potencialidade polissêmica do texto.

Personagens e intertextualidade

Não é só o nome das duas personagens principais, o Poeta e Beatriz, que faz de A Divina Comédia o intertexto principal de A Morte. Assim como a Beatriz de Dante, a personagem Beatriz da peça funciona como "figura ^{*}alegórica"⁷; Horácio, que o Poeta da Oomédia avista nos Campos Elisios do "Inferno", aparece no 29 quadro de A Morte dialogando com o Poeta, consistindo o seu objetivo em arrancar esse último das influências nefastas de Beatriz; Caronte, personagem mítica, barqueiro do "Inferno", exerce o papel de transportador dos mortos no 3º quadro. É interessante observar a atualização e transformação paródica do seu objeto de transporte - sua barca mitológica toma-se um objeto voador intitulado "autogiro". Pode-se mencionar ainda a dimensão catártica da trajetória do Poeta-Dante, assim como a do Poeta da Morte, ambos pertencendo ao mundo dos vivos, em oposição às Beatriz. A intertextualidade, isto é, a abertura de um texto sobre o outro, o "diálogo" entre os dois, manifesta-se igualmente ao nível narrativo, ou seja, na própria estruturação formal da peça.⁸ A divisão espacial da Divina Comédia em "Inferno", "Purgatório", "Paraíso" obedecendo a uma progressão ascensional, e é respeitada metaforicamente no texto de Oswald de Andrade pela sucessão dos 3 quadros cênicos em "subterrâneo"/"rua"/"espaço extra-terrestre", correspondendo às denominações textuais: "Pais do indivíduo", "Pais da gramática", "Pais da anestesia".

Outras personagens intertextuais⁹ estão presentes na peça, como a Dama das Camélias (personagem altamente teatralizada) e a já citada, o Hierofante. As demais podem ser

qualificadas como personagens - tipo, socialmente codificadas, isto é, delimitadas por uma função social específica. É o caso da Enfermeira, do Polícia, do Turista, Atleta, Juiz, etc.. Uma terceira categoria de participantes é constituída por figurantes não-antropomórficos: Uma Roupa de Homem, O Urubu de Edgard (Poe), etc.

A intertextualidade, compreendida no sentido de "absoiçãõ e transformação de uma multiplicidade de outros textos" ¹⁰, revela-se naturalmente, ao nível da manifestação discursiva do texto, pela e xp lo ração/re utilização de fórmulas¹¹, enũndados preexistentes, elementos e fragmentos de diferentes linguagens e discursos político-sociais.

Didascalía inicial e desdobramento dos signos cênicos

A particularidade, e - por que não? - a modernidade desse texto teatral, deve-se, em grande parte, ao funciona - mento duplo da protagonista no 13 quadro: Beatriz e A Outra de Beatriz. A problemática da alteridade é aprofundada, por sua vez, na disposição espacial e na aparição cêni ca das persona gens que obedecem a um processo similar de desdobramento. Segundo as indicações cênicas, a ação se desenrola em dois pia nos espaciais distintos, o palco e a platéia: as personagens - atores são instaladas em dois camarotes opostos na sela (as duas Beatriz à direita, O Poeta e O Hierofante á esquerda) e suas marionetes correspondentes, representam-nas, ou melhor,de sindividualizam-nas em cena. Enquanto as marionetes (privilegi ad as cenicamente) encarnam a movimentação gestual das 'perso - nagens, estas, em posição estática, são responsáveis pela pro - dução das palavras. Ora, a "iluminação" destaca a imobilidade e o discurso das personagens-atores na platéia e não a movi - mentação/mudez das marionetes no palco.

Ao nível textual, a didáscalia introdutória do 12 quadro não só ilustra a polissemia do fenómeno teatral¹² e da

peça em questão, como a complexidade do signo teatral, mas revela também o trabalho de uma cuidadosa elaboração escritural.¹⁴ Pode-se falar de uma infração ao código da escritura

teatral, cometida pelo scripteur (sujeito da escritura), uma vez que, privilegiando o leitor pelo trabalho "estilístico", a didascália ultrapassa o seu objetivo, isto é, servir de elemento informativo¹⁵ ao metteur-en-scène e ao pessoal de teatro.

"Sobre os quatro personagens da platéia, jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise" (p. 13)

O termo "análise" pode ser compreendido na sua acepção psicanalítica, e/ou no seu próprio sentido etimológico (idéia de "decomposição"); ou ainda na perspectiva brechtiana de uma dramaturgia e uma atitude de reflexão e crítica exigida do receptor.

A divisão do Sujeito

No conhecido esquema de Jacques Lacan ilustrando a dialética da intersubjetividade,¹⁶ o pólo ocupado pelo Outro ("Autre", simbolizado pelo A maiúsculo) equivale, pode-se dizer, ao lugar do "Pai", representante original da autoridade, da "Lei",¹⁷ ou como prefere Althusser, da "lei de Cultura", da "Lei da Ordem Humana".¹⁸ O outro representa, pois, a ordem social, a ordem simbólica, o código lingüístico. Ora, o superego pode também ocupar a posição do grande A do esquema em questão.

Não pretendo desenvolver aqui uma análise concernente à dialética Sujeito/butro aplicada a Beatriz e à Outra (de Beatriz), mas a referência a Freud, Lacan, parece-me importante, uma vez que existe uma curiosa similitude entre essas instâncias psicanalíticas e o comportamento discursivo das duas personagens

Ao nível dos signos não-verbais, a distinção entre Beatriz e A Outra é assinalada pela indumentária caracterizadora por uma total antinomia* Beatriz aparece despida. A Outra - sua "imagem frustrada", ou ²⁰ **melhor**, ²¹ imperturbável, do

outro lado do espelho, "num manto de negra castidade" (p.7)*

Sendo o discurso da Outra (instância interditória por excelência), discurso de censura ²², ele só pode ser autoritário e repressivo. Nele, o Sujeito Beatriz é visado, criticado, reprimido, sem evidentemente replicar, já que a censura é unilateral.

A Outra - "Não admito que faça isto de barulho! Mor

ra como Napoleão." (p.15)

"Vives enterrada em ti diante do espelho!" (p.16)

"Essa incapacidade de se mortificar..." (p.17)

"Ela quer ganhar o pão leviano!" (p.18)

"A cegueira mora em tua histeria!" (p.20)

Eis alguns exemplos significativos do discurso intra-intersubjetivo.

A condição de existência de Beatriz depende da sobrevivência da Outra; a interdependência e recíproca eliminação dessa última, ao final do 12 quadro, provoca em Beatriz uma dissociação, uma mutilação; a morte do seu "alter ego" ²⁴ equivale a sua própria morte. É uma Beatriz sem vida, em estado letárgico que surge em cena no quadro seguinte. A Outra de Beatriz - sua imagem especular passiva (o mesmo), ²⁶ sua imagem de alteridade (o outro) - não fala mais.

23

O desejo do sujeito

A ação do 12 quadro se limita, quase que exclusivamente, ao exercício da linguagem pelas personagens, cuja postura cênica, já se mencionou, é o estatismo total; o "fazer" das personagens está intimamente ligado ao "dizer" ²⁷ ex

27

²⁸

pressão de um "querer"

O enredo reiterado do imperativo, ou melhor, a força ilocutória²⁹ dos enunciados de Beatriz (incitando o Poeta ao amor) não é suficiente para qualificar o seu discurso pela função conativa da linguagem. De certa forma, suas mensagens verbais têm em vista a valorização de sua própria "encenação", e neste sentido a sua palavra é extremamente "teatralizada"

"Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo." (p.14)

"Atiro-me em flexa maravilhosa para ti..." (p.18)

"Quero ser um espetáculo para mim mesmo!" (p.18)

Ora, pode-se tentar explicar o funcionamento da palavra de Beatriz e o seu comportamento discursivo dentro da teoria lacaniana. Segundo Lacan, "o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detém as chaves do objeto desejado mas porque o seu primeiro objeto é de ser reconhecido pelo outro".³⁰ Ao nível da comunicação verbal, a formulação acima equivale à simplificação seguinte: o objetivo primeiro do sujeito-locutor, através de sua elocução, é de ser reconhecido pelo outro (destinatário). Precisamente, o que Beatriz parece desejar, através de seus enunciados, é, além de uma "sedução" do outro³¹, o reconhecimento pelo Poeta (seu objeto de desejo) da existência/presença do sujeito-emissor isto é, dela própria. O aspecto direcional de sua palavra (orientada para o outro), veiculando elementos do seu desejo, parece ser mais importante do que seu próprio conteúdo (seu discurso é desconexo e fragmentado) e, a função da linguagem, neste sentido, não é mais a de informar, mas a de "evocar"³².³³ Uma vez que se fala para ser reconhecido. Aliás, não existem elementos didascálicos³⁴ precisando o jogo de perguntas/respostas dos interlocutores. A impressão que se tem é que cada uma das personagens, usando do seu direito à palavra, procura atrair a atenção das demais para si, utilizando como

Beatriz, por exemplo, o método psicanalítico das "livres associações" num discurso poético, autoreflexivo, mas que visa, sobretudo, a atenção do outro, isto é, do Poeta.

Beatriz e O Poeta - oposições e contradições

Não se pode compreender o funcionamento semântico das personagens sem associá-las a um contexto espacial específico. Cada uma das personagens principais age e reage em função de um espaço que lhe pertence, que a define e lhe atribui uma determinada função. Beatriz está ligada ao "país do indivíduo" que representa, como já foi mencionado, ao nível cênico, o "subterrâneo"³⁵ espaço este reduzido, especificado por signos do cenário que conotam sobretudo fechamento e opressão³⁶. Entretanto, a atmosfera de imprecisa determinação espacial é principalmente salientada através de signos verbais, nos discursos das personagens, as quais tentam exprimir suas inquietações concernentes a esse universo opaco e indefinido. "Hospital? Óvulo? Teia de aranha?", questiona o Poeta à página 15. É o Hierofante, ao final do quadro, o primeiro a pronunciar os sintagmas "país do Ego" e "país do indivíduo", definindo em termos psicanalíticos o³⁷ espaço em que se encontram. Uma outra designação de ordem metafórica desse universo subjetivo e conflitual é dada pelo Poeta ao início da "ação" através da expressão - "no país dissociado" (p.14). Por outro lado, alusões ao espaço da representação e à própria produção escritural podem ser assinaladas nos discursos da Outra e do Hierofante, revelando a dupla dimensão do fenómeno teatral.

A Outra - "Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta - o teatro." (p. 14)

A transposição ao nível cênico está pois referida no próprio texto. O Hierofante pergunta (p.15) - "Cnde estamos, em que capítulo?"³⁸
³⁹

A ligação de Beatriz ao universo espacial em questão, isto é, ao "subterrâneo", "país do indivíduo", justifica-se, por um lado, pelas definições metafóricas concernentes ao seu "ser"/"estar" formuladas sobretudo pelo Poeta e Horácio. Beatriz é "o subterrâneo que a sociedade ordena" (p.21); "a caverna do indivíduo" (p.31). A conceituação da personagem pelo Poeta reforça a ideia de opacidade e ambigüidade já assinalada pelo funcionamento duplo de Beatriz (ela e A Outra) :

O Poeta - "Ês o belo horrível." (p. 14)

- "A psique irreconhecível..." (p.21)

Por outro lado, a vinculação da personagem ao cena não pode -ser justificada pela própria reificação de Beatriz, numa prefiguração de sua morte e de sua existência posterior, e, também, pela equivalência semântica dos dois universos - individual/espacial (associados a um subterrâneo), comportando ambos os semas "profundidade", "interiorização", "escuridão", "fechamento", etc.

Na acepção mais ampla do termo, Beatriz é o próprio "drama" do Poeta. Afastado do social, da ação, pelas "classes possuidoras" (p.16), obrigado a refugiar-se nas "cactacumbas", sua vida torna-se "reduzida, prisioneira, ertumulada." (p.21):

O Poeta - "Eles tomaram o Estado, eu fiquei com a mulher. Criei uma alma de cova.

Por isso busco o drama e busco o teu cheiro" (p.2)

O Poeta - "Ela é o meu drama".

(...)

O coração acorda de repente. E começa o trabalho irracional, corrosivo de todo debate... A consciência toma-se um estado sentimental e a justiça foge do mundo. • •

Oh! drama! Desenvolvimento do próprio ser universal! Eu te busco! (P.33)

Dividido entre o racional/o sentimental, a lucidez/a cegueira;

0 Poeta no seu discurso exprime a sua angústia existencial. Ap<2

sar das advertências de Horácio (?2 quadro), num impeto passio

nal, ele parte em busca de Beatriz (consistindo seu objetivo

em salvá-la, isto é, faze-la voltar à vida) ; abandonando a rua,

dirige-se, ao final do quadro, à procura dela, ao universo dos

mortos - "pais da anestesia".

Mesmo estando "deformada, longinqua, inexata" (p. 38) , Beatriz, por sua vez, não cessa de reiterar e exprimir o seu desejo pelo Poeta - expressão obsessão da sua libido. Aliás, ela própria se define como "a imagem do sexual" (p.38), e sua última enunciação, ao final da peça, é, nesse sentido , bastante significativa - "Sexual! Sexual!" (p.56). Ora, paradoxalmente, Beatriz é "Eros" (dominada por pulsões sexuais) e ao mesmo tempo "Thanatos" (a morte) "És a agressão, o Eros e a morte." (p.53) Entretanto, em Beatriz, mesmo enquanto viva , "Eros" não veicula os significados de "prazer", "vida" assimilados à pulsão de vida, méis, investido de elementos negativos (destruição, autodestruição), torna-se manifestação da pulsão de morte.

O antagonismo existente entre Beatriz e O Poeta reside principalmente no conflito provocado pelo dualismo pulsional; aquela, durante toda a peça ,é dominada pela pulsão de morte, se passo que este é dominado pela pulsão de vida. Enquanto A Outra é o "Alter-Ego" de Beatriz, O Poeta é, pois, a sua antítese, o seu "oposto", "a raiz dialética de seu ser" (p.18). Em oposição a Beatriz, ele luta pela sua autopreservação, pela sua sobrevivência e obtenção de seus objetos de desejo - (a salvação de Beatriz e viver no social, voltar à Ágora, liberta⁴¹ do , isto é, poder expressar-se livremente, ser um poeta participante) - visando sobretudo a "vida"⁴² , intimamente ligada à idéia de "ação", indissociada da "praxis" escriturais⁴³ . Aliás, o emprego do futuro do indicativo ilustra a sua nitida convicção do seu retomo, um dia, ao seio da "sociedade humana" e da sua atuação poético-sodal na Ágora, seu próprio espaço.

Representando cada um duas tendências opostas, Beatriz e O Poeta manifestam duas vozes dissonantes no interior da narração teatral. E devido à própria dialética vivo/morto seus discursos só podem ser conflituais, "dialogicos" (no sentido balchтинiano do termo pela existência de duas posições discursivas confrontadas e afrontadas **44**).

Vivos vs Mortos

Uma extensão semântica da dicotomia vivo vs morto é desenvolvida no 22 quadro. Aliás, toda a ação e o jogo verbal se estruturam em torno desse pólo de oposição, associando personagens antropomôrficas e figurativas, e figurantes que representam fenômenos e elementos lingüístico-gramaticais, o que ilustra, sem nenhuma dúvida, a modernidade da escritura teatral de Oswald de Andrade, no que diz respeito ao alargamento do próprio conceito de "personagem".

O quadro abaixo servirá para melhor sintetizar e ilustrar a articulação dos grupos presentes em conflito.

Observação: o símbolo ~ =as so ci ação

	VIVO	MORTO
contexto subje- tivo	O Poeta	Beatriz ~ Eros ~ Thanatos ~ "subterrâneo" - "caverna do individuo"; "fic- ções da vida interior!" ~ drama (do Poeta)
contexto sócio-político	Os cremados - res de cada ver	Os conservadores de cadáver cadáveres ~ padrões imprensa o juiz - cânones O Hierofante ~ moral, religião ("Deus, Pátria, família") ⁴⁵ o exército da salvação o Polícia - ordem estabelecida; O Turista ~ instituições; passa- dismo « ricos ~ ociosos
contexto linguístico- cultural	O Poeta Galicismos; Solecismos; Barbarismos	O Juiz " quinhentistas" o Hierofante acadêmicos O Polícia - gramáticos O Turista puristas Interjeições Adjuntos; Arcaísmos; Silogismos
	Classe trabalha- dora (es era vo	Classe dominante = (mestre)
	Moderno	Tradicional
	Presente	Passado

O aparecimento desses novos signos-personagens (elementos representativos de vários contextos e articulações em relação de forças) propiciam, através de todo um processo associativo, uma extrapolação da dialética vivo/morto. Ora, todas essas operações de tipo analógico—subjetivo são elementos reveladores da ideologia que enforma o texto. Os "mortos" evocam, por exemplo, a "classe dominante", pois, metaforicamente representam os "ricos", ou seja, os exploradores ("os parasitas") os detentores do poder, os representantes da ordem, etc. As transposições associativas dentro de cada um dos dois pólos (vivo/morto) são numerosas, as relações de força se manifestam, portanto, em vários níveis diferentes (político, social, linguístico, moral, cultural, etc.). Por sua vez, as novas categorias semânticas resultantes da expansão da dicotomia vivo/morto podem comportar novos desdobramentos sémio-lexicais como por exemplo: progressistas/reacionários, vanguarda modernista/passadistas, linguagem coloquial/linguagem vernácula, etc.

A imobilidade cênica do 12 quadro cede o lugar ao tumulto, agitação, protesto - consequência da confrontação⁴⁷ direta entre os dois grupos presentes em conflito, ou seja, da luta de classes. Toda uma série de reivindicações de diferentes ordens (política, sócio-econômica, cultural, estético-gramatical) é assim proclamada pelos figurantes "vivos", representantes de todas as forças revolucionárias. A "liquidação dos mortos" (objeto de desejo dos cremadores) expressa, pois, o anseio dos vivos por uma transformação na estrutura política e social, a luta pela "libertação humana", por uma renovação dos padrões lingüísticos, etc..

Tudo se passa na praça pública: manifestações, aní-
cios, cortejos desfiles de bandas de música, do exército da
salvação.-A praça, lugar privilegiado dos encontros/anfrontos,
e, por isso mesmo, simetna ideal da ceña, representa cênica⁴⁸
mente o "país da gramática", isto é, o "país da Ordenação" (das
regras⁴⁹ e leis), pois dominada pelos mortos. "Os mortôs gover
nam os vivos" (p.57) e "ainda infestam a terra viva. Metade da

população desta praça é de gente morta" (p.37)» diz o Poeta a Beatriz, são eles que fundam "academias. os museus.. os 'códigos..." (p.30) e controlam severamente a manutenção do status quo. E é por isso que, apesar de estar na praça pública (metáfora da Agora) - espaço social e popular por excelência, o Poeta, assim como os demais vivos, não estão ainda libertados; o seu "drama" continua.

O final da viagem ou a subversão do Poeta

Purgando a execução⁵⁰ do "social" e o seu "drama", o Poeta, na sua trajetória pelo "país do indivíduo" e pelo "país da gramática", para atingir o "país da anestesia", à procura de Beatriz, como em A Divina Comédia, escalou "escadarias, montanhas e o mar!" (p.53) Atingindo o "horizonte sem fim" (p. 53), num impulso de lirismo paródico, oferece o seu amor a uma Beatriz - imagem invertida e grotesca⁵⁰ da bela e radio-sa salvadora espiritual do Poeta-Dante - "alegória" do horrendo e da morte, antes de destruí-la com o fogo. Banhados numa perfeita beatitude, mais os protagonistas de A Divina Comédia ascendem às alturas do Paraíso, mais Beatriz toma-se resplandecente e provoca o êxtase e a felicidade do Poeta pelo seu sorriso e deslumbrantes olhos.

Uma vez certificado da inutilidade dos seus esforços⁵¹ para tentar salvar Beatriz da morte, num ímpeto de rejeição total diante da morte (equivalente do nada) , a reação do Poeta é, portanto, a destruição. A paródia se realiza integralmente nessa ação incendiária do Poeta, colocando um ponto final às suas próprias contradições. Definida positivamente a "ação", pela própria personagem, no sentido amplo do termo ("minha ação heróica e prática te salvará" - p. 37 -

22

quadro), o scripteur, eleva o Poeta ao estatuto de "herói" me diante o gesto do Poeta.⁵²

Associada ao "drama" do Poeta, personificando no decorrer da ação as categorias semânticas que podem ser regu

padas em pares: amor - morte, inspiração - sub jetivismo, "subterrâneo" - alienação, fantasia (fantasma) - lirismo, et c., Beatriz é assimilada à própria "alma" do Poeta, a última de toda uma série de projeções semicas

* 53

Os cremadores "mataram os deuses.. Jogaram fora os mitos inúteis (p. 56); ora, destruindo pelo fogo Beatriz, ou seja, sua própria "anima", o Poeta auxilia os vivos a liquidarem os pressupostos idealistas vigentes; vestígios numerosos de uma estética impressionista, de uma filosofia especulativa clássica que orienta não só o espaço terrestre (o "subterrâneo" e a "rua"), mas também, e sobretudo, o mundo dos mortos.

Regido pelo Hierofante (guardião severo da ordem, tradição e moral), esse universo, situado "no além do espaço", equivale à "eternidade" (p.50), corresponde metafóricamente às "regiões da amnésia" de que fala Beatriz no 22 quadro (p. 37), ao "país sem dor" (p.22) - expressão do Hierofante no 1º quadro, ao "país letárgico" (p.54); textualmente, ao "país da anestesia" Imagens essas paradoxais e derrisórias (e por isso mesmo satíricas), visto que, as personagens que aí habitam, em vez de estarem anestesiadas, sofrem terrivelmente de dores somáticas.

As descrições do espaço cênico na didascália introdutória não sugerem, entretanto, nenhuma atmosfera fantástica e/ou onírica, ao contrário, a utilização prescrita na composição da decoração de materiais insólitos (carvão, alumínio), e de objetos cênicos como um "jazigo de família" (equivalente ao lar), uma "árvore desganhada da vida", etc. expressa principalmente desolação, coerente, aliás, com a própria idéia de morte. É interessante observar o funcionamento semiótico dos signos cênicos; alguns, além de sua função significante original, adquirem uma nova dimensão funcional, como por exemplo, o "aeródromo" que serve de necrotério; outros sofrem modificações formais¹⁵, devido a operações de ordem metaforico-panódica: a "árvore desganhada da vida" possui a forma de uma cruz.

Ao nível da "manifestação discursiva" a sátira se manifesta principalmente nos jogos de palavras ("calembours"), "blagues". A alocução - intervenção final do Hierofante ao público-destinatário, em forma de epílogo⁴, ilustra toda a verve humorística e a derrisão desse mundo dos mortos.

Criação - ação - recreação

As delimitações das unidades dramático-formais coincidem com uma utilização/representação de diferentes níveis da linguagem, ou seja, cada quadro privilegia um registro lingüístico específico. Existe uma explicação de ordem simétrica entre o emprego de uma linguagem poética, elaborada, e a "construção" de um universo lírico-dramático (19 quadro); entre a utilização de um registro político e uma "ação" militante, isto é, uma manifestação de protesto (29 quadro); uma expressão prosaica e uma "recreação", um passatempo - o exercício da palavra considerado como uma atividade lúdica (39 quadro). É necessário, contudo, assinalar a permanência do registro poético-dramático nos discursos líricos do Poeta e Beatriz⁵, e a expressão culta da fala do Hierofante⁶ - as únicas personagens presentes no "país do indivíduo/da gramática/ da anestesia". A estruturação da peça em quadros propicia, portanto, (e justifica), a diversidade discursivo-tonal; lirismo, gravidade, participação, protesto, sátira, humor, etc.

Produzida num período de grave crise política nacional (e internacional), às vésperas do advento do Estado Novo, que provocaria (já num clima de grandes tensões) uma mudança profunda na vida e no comportamento social do país, a dramatização da "catarse" do Poeta (obrigado a refugiar-se nos "subterrâneos") é, claro, pretexto a uma reflexão crítica de ordem estético-cultural e político-social, mas, sobretudo, pré-texto a uma severa condenação das forças conservadoras, repressivas e reacionárias, em ação. Ora, a mistura de gênero - ráfe, a diversidade de modalidades de linguagem, o caráter he

teroclítico das personagens - corolário, de certa forma, das divisões textuais/cênicas em "quadros" - servem, pode-se dizer, para reforçar a dimensão de teatralidade, de uma dramaturgia de participação e combate, à espera de uma mise-en-scène dificilmente realizável naquele contexto histórico.

NOTAS

1. Peça escrita em 1937 e publicada no mesmo ano juntamente

^{001,1} O Pei da Vela. O texto ao qual me referirei c o - -das -
Obras Completas - VIII - Teatro - 3- edição, Pio, Civili-
zação Brasileira, 1978.

2. "O quadro é uma unidade espacial de ambiência (. . .), é uma unidade temática e não "actancial" P- Pavis - Diction - naire du Thfeâtre, p. 393.

3. "(...) Si la lecture implique interprétation - la construction d'un sens - alors la difficulté est au centre du phénomène." Ross Chambers - "Le texte "difficile" et son lecteur". Problèmes actuels de la lecture (Oollogue de Cerisy), p. 82.

4. O prólogo, na indicação textual, intitula-se "O compromisso do Hierofante"

O hierofante era um sacerdote dos mistérios de Eleusis (e de vários templos da Grécia antiga), que ocupava um cargo vitalício (escolhido entre os membros da família de Eumólpidas) Sua função consistia em presidir à iniciação aos mistérios eleusinos, apresentando aos mistos (inicia dos) os objetos sagrados, pronunciando as fórmulas secretas e ocupando-se de todas as cerimônias rituais.

Na época do Império Romano, o hierofante era uma espécie de chefe de cultos e podia desempenhar os mais elevados cargos públicos.

5. "(• .) Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no p linci-

pio, a fim de que a policia garanta o espetáculo(...) (p. 7).

- "Darei sempre a visão oficial", (p.22)

6. A. Ubersfeld - Lire le théâtre, p. 24; L'école du spectateur, p. 10.

7. "Alegórico" compreendido na acepção medieval da teoria dos quatro sentidos de um texto, isto é: "literal", "alegórico", "moral", "anagógico".

8. A assimilação à obra anterior se realiza "em termos de uma reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise ao estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado) . L. Perroni-Moysés - Texto crítico, Escritura, p. 60.

9. É interessante observar na produção teatral oswaldiana o número considerável de personagens extraídas de contextos históricos, míticos, religiosos. Em O Homem e o Cavalo, por exemplo, o leitor/espectador assiste a desfile monumental e heteroclítico de figurantes: do ícaro a S. Pedro, de Cristo a Cleópatra, passando por Eyron e Capone - toícios caricaturados e travestidos (cf Lord Capone, Mister Byron) ; personagens antropomórficas e não-antropomórficas existindo paródicamente. (Cf. 32 quadro de A Morta)

10. J Kristeva - Sémiotike - Recherches pour une Sémanalyse.

11. Um exemplo interessante da intertextualidade (o texto da referência sendo a própria produção romanesca do autor) é a reutilização do enunciado, em forma de frase feita da "Errata" do Serafim Ponte Grande: "Os mortos governaram os vivos" (Obras completas, 7ª edição, p. 255). No 2º quadro da Morta, o Juiz ("lê num grande berro") "Os mortos-governam os vivos!" (p.35). Exemplo típico do que se pode chamar intratextualidade, ou fenômeno de colagem de elementos da própria escritura oswaldiana.

12. Dois planos: o texto e a representação. Duas práticas significantes diferentes: a escritura e a mise-en-scène, com-

portando cada uma sistemas de signos distintos, tendo um funcionamento semiótico autônomo.

13. Pode-se delimitar a fronteira entre as duas práticas significantes (escritura/mise-en-scène) pela "matéria de expressão" (no sentido hjelmsleviano do termo) que difere uma da outra; a do texto é lingüística e a da representação, diversa - os signos cênicos provêm dos sistemas verbal e não-verbal. O signo teatral é composto, além dos signos lingüísticos, de signos que pertencem a sistemas semióticos múltiplos e distintos (visual, auditivo, "gestual", etc.)
14. "Está-se num cenáculo de marfim, unido, sem janelas, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da Enfermeira, acham-se colocadas sobre quatro troncos altos, sem tocar o solo, Quatro Marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitadamente as suas aflições, indicadas pelas falas." (p. 13)
15. Esse elemento textual chamado didascália (fazendo economia da mensagem) se distingue pelo seu caráter sucinto e objetivo. Convém lembrar que existem elementos didascálicos, ou seja, elementos informativos, nos discursos das personagens.
16. Ecrits I, p 66.
- 17* J Lacan, Ecrits II, p. 174.
18. "Freud et Lacan", Nouvelle Critique n° 12, p 100,104.
19. Idéia original do scripteur de colocar em cena relações intra-intersubjetivas que, do ponto de vista psicanalítico são essencialmente conflituais, e por isso mesmo, dramatizadas.
20. No dizer de Beatriz, p. 14.
21. A Outra a Beatriz - "Sou a imagem impassível onde ondulam tuas cargas..." (p.14)
22. "Alguém entrou ? censurarei quem for (...)" (p 20)
23. A Outra - "Tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!" (p. 15).

24* O Poeta - "Não é possível mais. (_)

O professor te dissociou. Fugamos, Não há crime ainda visível." (p. 21)

25. A Outra - "Eu sou o Alter ego." (p.18) . _____

"L'ego est toujours un alter ego." Lacan - Le Séminaire , vol. 2, p. 370. Citado por Michel Cusin - "Quando c' est dire" , Linguistique et sémiologie n? 6 (Sémiologie s) p. 142.

26. A respeito do destinatário-alocutário ausente, impessoal, a quem muitas vezes nós nos dirigimos quando estamos sós (é o Outro que existe em nós), M. Cusin diz que esse "alguém é sempre, ao mesmo tempo o meu semelhante e um outro alguém." Ibid., p. 142.

27. Elas estão soterradas, emparedadas, como diz O Poeta: " En quanto eu bradar o canto noturno do emparedado.(...) (p.22)

28. "Dire, c'est faire et la parole est acte." A. Ubersfeld -

Lire le théâtre, p 221.

29. Austin - Quando dire, c'est faire, p. 219.

30. Ecrits I, p. 146.

31. Ibid. , p. 124.

32. Aliás, como o das demais personagens deste quadro.

33. "La fonction du langage n'est pas d'informer mais d'évoquer./ Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre." Lacan, op. cit., p. 181. _____

34. Além das indicações cênicas, o termo didascália compreende o nome das personagens, não só na lista inicial, mas no interior mesmo do diálogo e as indicações de lugar, respondendo as perguntas quem e onde, (cf. A Ubersfeld - op. cit., p. 22) . _____

35. Horácio (chamando O Poeta) - "Deixe-a! Não vêes que habitas de novo com ela os subterrâneos da vida interior?" (p. 32)

36. "Está-se num cenáculo de marfim, tinido, sem janelas, recebeu a luz inquieta do fogo." (p. 13)

o lexema "jaula" é empregado várias vezes pelas personagens-referência às prisões e ao próprio espaço enclausurado em que se encontram.

37. Ele faz alusão ao "país oficial de Freud" e à "sociedade esquizofrênica" (p. 20). A Outra refere-se à "histeria" (p. 20) de Beatriz.

38. Trata-se, segundo A. Ubersfeld, de uma "matriz textual da representatividade." Op. cit., p. 20.

já me referi acima à apresentação introdutória do Hierofante como atuante cênico; mas em outros momentos da peça, há alusões por parte das personagens à sua existência teatral e à sua presença em cena, onde novas personagens podem surgir.

Beatriz - "Tens medo que seja um personagem novo»" (p. 15).

O Hierofante - "Não é preciso abrir, eu já estava aqui." (P. 15)

A Outra faz uma alusão ao "circo" (p. 16), como sendo o espaço em que se encontram.

Essas referências à representação (teatralização do código da escritura teatral), situando as personagens ao nível cênico, são alguns exemplos ilustrativos do abundante emprego da técnica do "teatro no teatro" no interior do texto em questão. (Cf. O Rei da Vela)

39. A personagem refere-se à "prática escritural" e, de certa forma, à sua existência textual, ou seja, ao seu estatuto linguístico.

40. Beatriz - "Sou a mulher de mármore dos cemitérios" (p. 21)

O Poeta - "Ês sempre uma Vitória de Samotrácia, com os olhos e os cabelos presos a um horizonte sem fundo." (p. 17, 23)

41. Todo o seu discurso político veicula o postulado marxista do primado do ser social (p. 19, 22).

42. "(...) Quero a manhã, quero o sol!" (p. 53).

43. "Toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento

enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos." (p.20)

"Vem para o outro lado» Minha ação heróica e prática te salvará." (p. 37).

44. A. Ubersfeld - op. dt., p. 290. _____

45. Emblema da "Ação Integralista Brasileira" dos anos 30. Carregando uma tabuleta cora esses dizeres, o Hierofante torna-se o representante dos "fascistas" brasileiros.

46. Cf. didascália: "(...) Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhorias arcaismos." (p. 34)

47. Didascália: "Tumulto do outro lado da cena. Um grupo de exaltados, em roupa pobre, protesta oontra o comício. Homens e mulheres invadem a cena." (p. 32).

Fragmentos de um teatro político, de agit-prop- Cf. 0 Homem e o Cavalo.

48. O cremador - "O que nos traz `a` cena` e a fome. Mais que qualquer vocação. Muito mais que a vontade de representar (•)" (p.35)

Ver supra, nota 38.

49. O Polícia - "O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. (...) (p. 30).

50. Já no 22 quadro O Poeta expressa reiteradamente a desfiguração morfológica de Beatriz,

51. "Morta! Beije inútil a labareda extinta de teu corpoJPor isso guardavas dentro do peito uma humanidade diversa, atraente e terrível!" (p. 55)

"(.) Se a força criadora de minha paixão não te toca, é porque não existes!" (p.55).

52. Cf. "gestus social" de Brecht - expressão de toda uma situação social.

53. A partir de um signo-personagem (Beatriz) , considerado como um elemento significante, há, pois, todo um trabalho de projeções sêmicas, através de operações associativo-metafóricas de várias ordens: intertextual, paródica, dramático-poética, originando uma multiplicidade de significados.

54. O Radiopatrulha - "O país dos mortos é donde se alimenta toda religião.." (p.55)

Não se pode esquecer que são os mortos que personificam a ordem estabelecida, todas as forças conservadoras e repressivas da sociedade.

55. Cf. a barca de Caronte é um autogiro.

56. O Hierofante (Aproximando da platéia) - "Respeitável público! não tos pedimos palmas, pedimos bombeiros? Se quiser des salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas ppdrições e talvez nos salvareis da fogueira acesa do mundo!" (p.56).

57. A partir do 2º quadro, o confronto verbal entre O Poeta e Beatriz constitui uma "Ação dramática!" à parte, e é interessante observar no 32 quadro, que, no plano cênico, ela se transforma em "representação dentro da representação"; as demais personagens abandonam o palco para assistirem, na platéia, ao "drama" do Poeta.

58. Cf. etimologia da palavra "hierofante", do grego "hieros"

= "sagrado", "phainein" = "mostrar, ensinar"

No 12 quadro, Beatriz apresenta o Hierofante como sendo o seu "professor de jiu-jitsu", (p.15)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

V

- Althusser, L. - Freud et Lacan. Nouvelle Critique ne 12, janvier, 1964.
- Austin, J.L. - Quand dire c'est faire. Tradução, introdução de Gilles Lane. Paris, Seuil, 1970.
- Bäüchtine, M. - La poétique de Dostoievski. Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, R. - Diderot, Brecht, Eisenstein. L'obvie et l'obtus (Essais critiques III), Paris, Seuil ("Tel Quel"), 1981.
- Brecht, B. - Écrits sur le théâtre. Paris, L'Arcê, 1972.
- Chambers, R. — Le texte "difficile" et son lecteur i Probip — mes actuels de la lecture. (Colloque de Cerisy) Paris, Clancier-Guenaud, 1982.
- Cusin, M. - Quand lire c'est dire. Linguistique et Sémiologie - gie ne 6 (Sémiologiques) Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s/data.
- Dante. La Divine Comédie. Tradução, prefácio, notas de Henri Longnon. Paris, Gamier, 1966.
- Enciclopédia Universal Ilustrada. Europeo Americano. Madrid, Espasa-Calpe, 1925.
- Kristeva, J. - Sémiotique - Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969-
- Lacan, J - Écrits I. Paris, Seuil, 1966.
- _____ - Écrits II. Paris, Seuil, 1971.
- Meautis, G. - Les Mystères d'Eleusis. Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1934.
- Molino, J - Présentation; Problèmes de la métaphore. L'langa - ges ne 54, Juin 1979.
- Pavis, P. - Dictionnaire du théâtre. Paris, Editions Sociales, 1980.
- Peixoto, F. - L'histoire au secours du théâtre brésilien. Travail Théâtral ne 32-33, décembre 1979.
- Perrone - Moises, L. - Texto, Critica, Escritura, são Paulo, Atica, 1971.

Théâtre Public n° 34-35 (Le théâtre de marionnettes) , août-septembre 1981.

Tomachevski, B. - Théorie de la littérature. Tradução T Todorov.. Paris, Seuil, 1965.

Ubersfeld, A. - Lire le théâtre. Paris, Ed. Sociales, 1977-

_____ - L'école du spectateur. Paris, Ed. Sociales, 1981. ■

Heljane Kohler-Ordriges
Faculdade de Letras e Ciências Humanas
Universidade de Besançon

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação

